



DOI: 10.60940/Haide2024.13.1

# ERNEST MARCOS HIERRO

Universitat de Barcelona  
emarcos@ub.edu  
ORCID: 0000-0003-3378-4254

## KOSTÍS PALAMÀS, EL «POETA NACIONAL» DE GRÈCIA

## KOSTÍS PALAMÀS, THE “NATIONAL POET” OF GREECE

### Resum:

Kostís Palamàs (1859-1943), anomenat pels seus compatriotes «el poeta nacional de Grècia», va ser la figura dominant del cànon literari neogrec des dels anys vuitanta del segle XIX fins a la seva mort. Comparteix molts trets propis de l'època amb Joan Maragall: en primer lloc, en el context de la «Qüestió de la llengua» a Grècia, el propòsit de crear una llengua literària rica i flexible a partir de la variant lingüística popular, la llengua dita demòtica, en oposició als partidaris de la llengua arcaïtzant anomenada *katharévussa*. Defensa una teoria poètica pròpia basada en la divisió tripartida del *lirisme del jo*, el *lirisme del nosaltres* i el *lirisme de tots* i s'inspira en la tradició de la cultura popular grega, amb un interès especial per l'època medieval i el folklore. Concep la nació, la cultura i la llengua grega com un ésser viu i en constant evolució des de l'antiguitat fins als seus dies i experimenta, també com Maragall, la influència de la tríada germànica de Goethe, Wagner i Nietzsche i dels poetes simbolistes i parnassians contemporanis, especialment francesos. Va dedicar-se també a la crítica literària i a la traducció poètica.

*Paraules clau:* Kostís Palamàs — Literatura grega moderna — Qüestió de la Llengua a Grècia — Cànon poètic neogrec

### Abstract:

Kostis Palamas (1859-1943), called by his compatriots "the national poet of Greece", was the dominant figure in the neo-Greek literary canon from the 1890s until his death. It shares many characteristics of the period with Joan Maragall, first of all, in the context of the Language Question in Greece, the purpose of creating a rich and flexible literary language based on the popular linguistic variant, the so-called demotic language, in opposition to the supporters of the archaic language called *katharevousa*. He defends his own poetic theory based on the tripartite division of the *lyricism of the self*, the *lyricism of us* and the *lyricism of all* and is inspired by the tradition of Greek popular culture, with a special interest in the medieval period and folklore. He conceives the Greek nation, culture and language as a living being and in constant evolution from antiquity to his own day and experiences, also like Maragall, the influence of the Germanic triad of Goethe, Wagner and Nietzsche and the symbolist poets and contemporary Parnassians, especially French. He also dealt with literary criticism and poetic translation.

*Key words:* Kostís Palamàs — Modern Greek Literature — Language Question in Greece — Neo-Greek Poetic Canon

### 1.

El dia 27 de febrer de 1943 va morir a l'edat de 84 anys, a l'Atenes ocupada per l'exèrcit alemany del Tercer Reich, Kostís Palamàs, l'escriptor que els seus compatriotes anomenaven el «nostre poeta nacional». El seguici de milers de persones que va acompanyar l'endemà les seves despulles fins al Primer Cementiri d'Atenes donà ocasió a una manifestació de fervor patriòtic contra les tropes ocupants

que és considerada un moment estel·lar de la memòria històrica de la Grècia moderna (Frangópulos). Mentre el taüt era dipositat a la tomba, amb un gest desafiant, la multitud va cantar l'himne nacional, les primeres estrofes de l'*Himne a la Llibertat* (*Ύμνος εις την Ελευθερίαν*) del patriarca de les lletres neogregues Dioníssios Solomós (1798-1857), expressant d'aquesta manera la condició de símbol nacional del difunt. Abans d'això, en la cerimònia de comiat va intervenir-hi aquell que tothom pensava que n'era l'hereu literari designat, el poeta Ànguelos Sikelianós (1884-1951), que va recitar amb la seva veu ressonant un poema en què reclamava a les trompetes, a les campanes tronadores, als timbals de la guerra i a les senyeres temibles que anunciessin arreu que, abraçada a aquell fèretre, Grècia plorava la mort de l'èmul d'Orfeu, d'Heràclit, d'Èsquil i de Dioníssios Solomós.

En els dies successius van circular per Atenes centenars de còpies mecanografiades d'aquest poema, convertit immediatament en una proclama de la resistència contra l'invasor. Fins i tot, l'artista Spiros Vassiliu en va fer tot seguit la icona, un gravat que il·lustra els versos de Sikelianós prenent com a referència el cèlebre *Enterrament del Comte d'Orgaz* del Greco. En la part inferior de la imatge hi trobem, en efecte, el fèretre abraçat per la figura dolorosa de la mare Grècia i envoltat per un grup molt nombrós de personatges amb indumentària no pas eclesiàstica, ni militar, com en l'original, sinó laica –hom diria gairebé proletària–, que representa el poble ara sotmès pels invasors, però ben prest per a la lluita. En l'esfera superior, a desgrat de la similitud formal de la composició, s'accentuen les diferències ideològiques respecte del model. L'ànima del vell Palamàs no ascendeix al regne dels cels, ans al Parnàs, on l'espera entronitzat Apol·lo acompanyat a la seva esquerra pels grans poetes de l'antiguitat i, en el lloc de privilegi, a la dreta, pels autors de la tradició popular poètica neogrega, entre els quals destaca, endolat, el venerable Solomós. A més d'una il·lustració exacta del poema de Sikelianós, aquest gravat ens mostra també d'una manera molt eloqüent l'enorme importància, tant efectiva com simbòlica, que els seus contemporanis atribuïen a Kostís Palamàs. Sens dubte, la coincidència de la seva mort amb l'ocupació nazi del país va conferir una dimensió política més gran al dol per la seva pèrdua, però en altres circumstàncies la commoció pel seu traspàs hauria estat igualment immensa.

Des dels inicis de la seva carrera poètica, en els primers anys vuitanta del segle XIX, Palamàs havia maldat per erigir-se en la figura central del món literari grec, talment com si volgués donar compliment al somni d'un dels seus companys de generació, el filòleg Iannis Psikharis, l'impulsor teòric del moviment en favor de la llengua popular neogrega, el *demoticisme*.<sup>1</sup> En el seu famós llibre de 1888, *El meu viatge* (*Το ταξίδι μου*), un text híbrid de manifest intel·lectual i relat autobiogràfic, Psikharis, que gaudia a París com a gendre d'Ernest Renan del tracte amb la societat més refinada i poderosa de l'època, contempla, davant del taüt exposat de Víctor Hugo el maig de 1885, el dol universal dels francesos pel difunt (33-36). Commogut fins a les llàgrimes, Psikharis desitja fervorosament per a la seva pàtria l'aparició futura d'un gegant similar, un gran poeta en la llengua del poble, del qual estava disposat a ser l'humil precursor, com Joan el Baptista ho havia estat de Crist (37-45). Amb l'ànsia característica de l'època pels titans literaris amb una missió nacional, el públic grec va identificar immediatament el jove Palamàs amb el «Víctor» hel·lènic que reclamava Psikharis en aquestes pàgines i li va retre ja en vida un culte fervorós durant mig segle. A desgrat de les reticències del mateix Psikharis, expressades de manera

<sup>1</sup> Per a una presentació en llengua anglesa sintètica i ben ordenada de la figura i la producció literària de Kostís Palamàs, vg. Beaton (84-91). En grec cal consultar el llibre de Khurmuzios i l'article de Despotópulos.



puntual però incisiva en un article datat en el darrer any de la seva vida, i també de la displicència amb què el va tractar el «gran alexandrí» Konstandinos Kavafis (Nikoretzos), aquesta veneració va acompanyar Kostís Palamàs fins a la tomba i li va procurar un enterrament comparable als sepelís a Catalunya de Jacint Verdaguer el juny de 1902 i de Joan Maragall el 21 de desembre de 1911.

No és aquesta glòria fúnebre l'única similitud de l'autor grec amb el seu contemporani Joan Maragall, nascut a Barcelona, el dia 10 d'octubre de 1860, exactament vint-i-dos mesos després del naixement de Palamàs a Patra el 13 de gener de 1859 a l'altra riba de la Mediterrània. En molts aspectes fonamentals, les seves vides i trajectòries van ser, efectivament, paral·leles. Ambdós sentiren una gran atracció per les tradicions poètiques populars dels seus pobles i hi van recórrer en l'intent de construir una llengua literària presentada com a natural i enemiga de l'artifici en el marc d'una empresa general de renaixement nacional. Ambdós admiraren, estudiaren les obres i experimentaren la influència de tres grans titans germànics del segle XIX, Goethe, Nietzsche i Wagner, i llegiren i incorporaren en la seva poètica les obres dels autors simbolistes i parnassians francesos. Ambdós van reflexionar profundament sobre la creació poètica i van exercir també la crítica literària, amb la intenció suplementària en el cas de Palamàs d'establir un cànon poètic que li assegurés la posició predominant. Finalment, ambdós s'implicaren en els esdeveniments polítics del seu temps, participaren en institucions de gran projecció pública com l'Acadèmia d'Atenes i l'Ateneu Barcelonès i donaren a conèixer la seva opinió sobre multitud de temes d'interès general en articles de diaris i revistes, llegits pels seus conciutadans com si es tractés d'oracles dèlfics. Potser la diferència més important és la longevitat del poeta grec, que va sobreviure trenta anys el català. Tanmateix, el seu darrer llibre més influent, *La flauta de l'emperador* (*Η φλογέρα του βασιλιά*), es va publicar el 1910, a penes un any abans de la mort de Joan Maragall. En les tres dècades següents, Palamàs va seguir publicant nombrosos poemaris i articles en prosa, però ja no van obtenir el ressò de les grans obres publicades en l'etapa que arrenca amb l'aparició l'any 1886 del seu primer llibre, *Les cançons de la meva pàtria* (*Τα τραγούδια της πατρίδος μου*). En aquesta llarga tardor de la seva producció artística, tanmateix, va poder exercir sense gairebé oposició el paper rector cobejat i va repartir elogis i crítiques als nouvinguts amb l'objecte d'introduir-los o expulsar-los del camp literari grec (Apostolidu 233-301). La seva trajectòria ens permet de demanar-nos quin hauria estat el paper en la literatura catalana d'un Joan Maragall octogenari, lector i jutge de l'obra poètica de Joan Salvat Papasseit, de Carles Riba, de Josep Carner o, fins i tot, de Salvador Espriu. No podem abordar aquí aquest exercici interessant d'ucronia, però convé tenir present que Palamàs va ser un Maragall que tingué l'ocasió de conèixer els seus epígons i de confrontar-se activament amb les seves obres, un privilegi o una maledicció, segons ens ho mirem, de què no va gaudir l'autor de la *Nausica*. A continuació, presentarem la vida i l'obra de Kostís Palamàs tenint en compte els aspectes en què presenta paral·lelismes amb Joan Maragall.

## 2.

En el pròleg de la segona edició de 1931 d'aquest primer recull *Les cançons de la meva pàtria*, publicat originalment el 1886, Palamàs ens ofereix la descripció més cèlebre de la seva persona per mitjà de la creació d'un neologisme, la *patridolatria* (*πατριδολατρία*), l'adoració de la pàtria: «Jo soc *patridòlatra*, adorador de la pàtria, no pas nacionalista» (Palamàs, OC 1 22). Aquesta darrera etiqueta, massa europea per al seu gust, li repugnava. El seu propòsit no era la construcció d'un estat occidental modern,

segons el molt divulgat model francès, sinó la resurrecció de la Pàtria grega perduda amb la conquesta turca de Constantinoble de 1453. A Palamàs, com a la immensa majoria dels seus contemporanis i també a molts grecs de les generacions posteriors, allò que el mobilitza és l'anomenada Gran Idea (*η Μεγάλη Ιδέα*), el projecte irredemptista, ara en diríem transversal, que pretenia la recuperació i reunificació de tots els antics territoris de l'Imperi bizantí sota l'autoritat del nou Estat hel·lènic. En el primer segle d'història neogrega, marcada per conflictes constants i recurrents amb els veïns otomans i balcànics, la Gran Idea va ser la força motriu de l'expansió imparable del regne minúscul de Grècia de 1831 fins a atènyer si fa no fa les fronteres de l'actual República Hel·lènica. L'any 1922, tanmateix, la derrota militar de les tropes gregues que havien envaït Anatòlia a mans de l'exèrcit turc comandat per Kemal Atatürk va significar la fi d'aquest projecte. Palamàs, profundament afligit per aquesta desfeta, que els grecs denominen la Gran Catàstrofe (*η Μεγάλη Καταστροφή*), va romandre, no obstant això, sempre fidel al somni original, que era l'autèntica columna vertebral del seu pensament tant polític com literari (Sardelis).

Com el propi autor relata en el pròleg esmentat i en altres textos de caràcter autobiogràfic, aquest ideal l'havia heretat de la seva il·lustrada família paterna, originària de Messolongui, la ciutat màrtir de la Revolució grega de 1821, el lloc on va trobar la mort el 19 d'abril de 1824, no pas en la lluita contra els turcs, sinó per malaltia, el més il·lustre dels filhel·lens europeus, George Gordon Lord Byron. Per als lectors grecs, a més, Messolongui està estretament vinculada a la memòria del seu primer «Poeta nacional», Dioníssios Solomós, que va dedicar als seus habitants el poema inacabat, conservat en tres versions diferents, intitulat *Els assetjats lliures* (*Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*). Al bressol de la seva nissaga, tal com diu Palamàs mateix en un sonet de la sèrie «Pàtries» inclosa en el volum *La vida impertorbable* (*Η ασάλευτη ζωή*) de 1904, el va llançar el destí, a l'edat de sis anys, quan li van morir en l'espai de quaranta dies el pare i la mare (Palamàs, OC 3 14). A casa del seu oncle i tutor Dimítrios Palamàs, el poeta ens diu que no va conèixer «la innocent felicitat infantil», però sí que va rebre «l'espurna de la ment» que esdevingué el «foc» que el consumia, l'amor pels textos sagrats de la Gran Idea, des dels oracles esclavòfils sobre la reconquesta futura de Constantinoble confegits al segle XVIII pel monjo Teòklitos Poliïdis, però atribuïts a un presumpte asceta sicilià Agathàngelos del segle XIII, fins a la cèlebre *Història del poble grec* (*Ιστορία του ελληνικού έθνους*) de Konstandinos Paparrigópulos, professor de la Universitat d'Atenes, els tres toms de la qual van aparèixer entre 1860 i 1876. En la lectura d'aquesta magna obra historiogràfica i també dels treballs de l'historiador i escriptor Spirídon Zambélios, Palamàs va conèixer el dogma de la continuïtat (*συνέχεια*) de la nació grega des dels seus orígens mítics en l'antiguitat fins al moment present i en va esdevenir un creient fervorós i el més insigne apòstol literari.

Creada per combatre la visió de l'historiador alemany Jakob Philipp Fallmerayer, que havia afirmat el 1830 que no corria cap gota de sang de l'antiga i gloriosa raça hel·lènica per les venes de la població cristiana de la Grècia actual, que seria principalment d'origen eslav i, per tant, inferior als ulls d'un autor germànic, la teoria de la continuïtat presentava la nació grega, per contra, com un ésser viu que habitava les mateixes contrades des de temps immemorials i constituïa, de fet, per dir-ho amb una expressió infeliç que coneixem prou bé, una «unitat de destí» en la història universal. Aquest concepte, que encaixava perfectament en el marc del nacionalisme modern definit per Ernest Renan, el sogre de Psikharis, va aportar, d'altra banda, una nova perspectiva interessant sobre Grècia tant als



seus habitants com als filhells europeus del segle XIX. Fins aleshores, els intel·lectuals d'Occident s'havien adherit a la causa nacional grega per la devoció que sentien per l'esplendor cultural i política de la Grècia antiga, un període que per a ells començava amb la revelació inicial dels poemes homèrics i acabava, més o menys, amb l'arribada del Natzarè. Per això, propugnaven la creació d'un estat modern i il·lustrat en el territori de la península hel·làdica, ornat amb edificis d'estil neoclàssic construïts al peu de l'Acropolis i habitat per èmuls refinats dels personatges dels diàlegs de Plató, que s'expressaven en una llengua arcaïtzant i artificiosa batejada amb l'adjectiu ben significatiu de «purificadora», *katharévussa*. D'aquesta manera, feien idealment tabula rasa no només del passat recent de l'ocupació turca de tres segles i mig de durada, sinó també dels mil dos-cents anys de dominació cristiana en aquest àmbit geogràfic, l'època de l'Imperi bizantí, descrita eloqüentment pel cèlebre historiador il·lustrat Edward Gibbon (592) com el temps decadent que va seguir el triomf de la barbàrie i la religió en l'antiguitat tardana.

En la pròpia Grècia es va estendre també aquest rebuig per tot allò que s'associava amb l'etapa de dominació percebuda com a oriental de la nació, ja fos pels ascetes cristians o pels otomans musulmans, i es va promoure des de les institucions oficials el desenvolupament de la variant lingüística arcaïtzant suara esmentada, la *katharévussa*, i la seva implantació com a llengua oficial de l'estat i de l'acadèmia. Amb la nova perspectiva que aportava la teoria de la continuïtat, tanmateix, tant els grecs com els estrangers van començar a dirigir la seva mirada cap al mil·lenni fins aleshores negligit, tot just en el moment en què arreu d'Europa el romanticisme literari i el nacionalisme polític promovien l'estudi de l'època medieval, considerada l'origen i el bressol de les nacions modernes. D'aquesta manera, els companys de generació de Palamàs seran els primers patrocinadors de la bizantinística com a disciplina científica, els editors i divulgadors dels textos dels autors bizantins i, finalment, els escriptors que, com el nostre poeta, ambientaran les seves obres en aquest període, que ara consideraven clau per a la formació de la identitat neogrega. De fet, es difon de manera contemporània la reivindicació del terme *romiossini* (*ρωμιόσυνη*), que podríem traduir literalment per «romanitat» amb el sentit de «bizantinisme», per anomenar la grecitat orgullosament conscient del seu passat bizantí (Moskhos).<sup>2</sup>

Per aquesta via, va experimentar també un impuls molt gran la tendència ja preexistent des del segle XVIII a defensar la viabilitat com a llengua de cultura de la variant lingüística parlada pel poble en oberta oposició als partidaris erudits de l'arcaisme. Des del començament en el segle XVIII de la polèmica coneguda sota el nom de la «Qüestió de la llengua», existia entre els contendents el consens tàcit de permetre l'ús de la llengua popular en la poesia, el gènere «natural» per antonomàsia, i d'emprar la variant arcaïtzant en la prosa tant narrativa com assagística. Per justificar la seva preferència, els poetes podien invocar en favor d'aquest registre vulgar precedents antics, com les distintes versions redescobertes a partir dels anys setanta del segle XIX de la història de l'heroi bizantí Digenís Akritas, la més antiga de les quals data del segle XII, o les grans obres del Renaixement cretenc dels segles XVI i XVII, la novel·la *Erotókritos* (*Ερωτόκριτος*) de Vitsentzos Kornaros (1553-1613) i la tragèdia *Erofilí* (*Ερωφίλη*) de Geórgios Khortatsis (1550-1610), o també exemples més recents com

2 Sobre la «Qüestió de la llengua» i els paral·lelismes existents amb la situació del català en els segles XIX i XX vegeu l'article de Bernal.

les cançons tradicionals inspirades en les aventures de l'Akritis i de bandolers i rebels contra els turcs i, sobretot, l'obra de poetes dels segles XVIII i XIX com Rigas Fereos Velestinlís, Athanàsios Khristópulos, Ioannis Vilaràs, Dioníssios Solomós i Aristotelis Valaoritis. En la prosa, per contra, no existia una tradició popular comparable, ans predominaven amb matisos infinits els models arcaïtzants defensats pels autors il·lustrats i romàntics, des d'Adamàndios Koraís (1748-1833), el representant més il·lustre de l'Il·luminisme grec, fins als germans Aléxandros i Panagiotis Sutsos (1803-1863 i 1806-1868, respectivament), els corifeus de la denominada Primera Escola d'Atenes. Ara bé, l'aparició de l'obra de Psikharis, *El meu viatge*, el 1888, amb el registre lingüístic provocativament popular i els atacs furibunds a la *katharévussa*, va posar en crisi aquest model de diglòssia associada als gèneres poètics i prosaics i va provocar l'eclosió pública del moviment demotocista, que propugnava l'ús de la llengua del poble en tots els contextos creatius. Kostís Palamàs va abraçar aquesta revolució i es va convertir en el seu líder literari, a desgrat que en la seva vida professional, com a secretari de la Universitat d'Atenes, es veïés obligat a redactar la documentació oficial en la variant lingüística que combatia com a escriptor. Mentre patia quotidianament aquesta situació privada esquizofrènica, s'afirmava públicament com un demotocista militant, atès que per a ell pàtria i llengua era la mateixa cosa, un ésser viu que al llarg dels mil·lennis havia experimentat profundes transformacions, però sense perdre, ni pervertir la seva essència. Com afirma Psikharis en un cèlebre passatge del seu llibre, Homer, Píndar i Èsquil, si visquessin en l'actualitat, parlarien i escriurien en la llengua demòtica, perquè ells vivien en comunió real amb el seu poble i no practicaven un estèril purisme elitista (*El meu viatge* 198-215). En la mateixa línia, Palamàs creu que el seu deure d'escriptor és fer palesa aquesta continuïtat infrangible de la nació i de la cultura grega i d'expressar-la en la llengua del seu poble, que no és filla del grec clàssic com ho són del llatí les llengües romàniques, sinó del grec únic, sempre idèntic i alhora en evolució permanent, que trobem en el primer vers de la *Iliada* i en el darrer de les seves *Cançons de la meva pàtria*. Aquests són els pressupòsits ideològics de l'obra de Kostís Palamàs, presents, com veurem, en tots els seus textos.

### 3.

L'any 1875, a l'edat de setze anys, Palamàs s'instal·la a Atenes amb la intenció d'estudiar Dret a la universitat. Ben aviat, tanmateix, abandona els estudis i es dedica plenament i de manera professional a l'escriptura. En els anys següents apareixen en diaris i revistes de la capital grega els seus primers articles, crítiques i cròniques, escrits, naturalment, tots ells en la variant lingüística arcaïtzant. També són en *katharévussa* els seus primers poemes, que mostren la influència, tant que pel que fa a la llengua com pel contingut, de l'obra dels autors de l'Escola d'Atenes, aquella primera generació romàntica que els seus successors ara titllaran de vella. Per contra, a partir de *Les cançons de la meva pàtria*, publicada a l'edat de vint-i-set anys, dos anys abans de l'aparició del llibre de Psikharis, Palamàs adopta ja definitivament la llengua demòtica i n'explora els límits expressius cercant inspiració per a les seves innovacions lingüístiques en els precedents citats més amunt: els textos vernacles bizantins, les obres del Renaixement cretenc, les cançons i tradicions populars exhumades pels seus companys de generació fundadors de la *laografia* (λαογραφία), l'estudi del folklore grec, i la producció dels poetes de l'Escola de l'Heptanès, amb Solomós i Valaoritis com a figures principals. Entre aquesta data i l'aparició pòstuma d'un darrer llibre el 1944, al llarg, per tant, de gairebé sis dècades, Palamàs publica una vintena de poemaris amb centenars de milers de versos. És l'obra d'un grafòman, que dona a la



impremta tot allò que surt de la seva ploma, incapaç, com reconeixen, fins i tot, els seus admiradors més fervents, d'aplicar a la creació pròpia la crítica incisiva que, per contra, prodigava en la lectura de l'obra aliena.

A Palamàs li atribuïen els seus contemporanis el do sempre ambigu de la facilitat poètica gràcies al seu domini tècnic de tots els metres de la tradició hel·lènica, des dels iambes i anapestos d'imitació clàssica i el decapentasil·lab o vers polític dels poemes de Digenís Akritas i de les cançons populars fins als versos italians de l'Escola de l'Heptanès i els d'inspiració francesa de simbolistes i parnassians (Mastrodimitris). Fa, a més, una exhibició conscient d'aquesta mestria, perquè concep i presenta, fins i tot, alguns dels seus reculls com a exercicis d'estil d'una forma estròfica o d'un vers concret i els titula, a més, amb el terme tècnic corresponent: *lambes i anapestos* (*Ἰαμβοὶ καὶ ἀνάπαιστοι*) de 1897, *Els sonets* (*Τὰ δεκατετράστιχα*) de 1919, *Els pentasil·labs* (*Οἱ πεντασύλλαβοι*) de 1925 i *El cicle dels quartets* (*Ο κύκλος των τετράστιχων*) de 1929. En la seva obra crítica, tal com destaca oportunament Venetia Apostolidu, Palamàs es fixa sempre en l'habilitat versificadora dels autors que llegeix i per això elogia extraordinàriament Ànguelos Sikelianós (com observa Tsarimbà-Kaklamani) i Iannis Ritsos, artistes consumats del decapentasil·lab, mentre rebaixa, per contra, la importància de Konstandinos Kavafis i Iorgos Seferis, que ell considera prosaics perquè no reten el culte degut a les formes mètriques i estròfiques consagrades per la tradició. D'aquest retret formal no se n'escapa ni el mateix Solomós, el seu referent venerat, a qui dedica, tanmateix, un poema força crític de *Les cançons de la meva pàtria*, en què el jove poeta cofoi de la seva virtut es permet d'assenyalar la impotència tècnica del mestre com a explicació del caràcter fragmentari de la seva obra. Segons ell, el vell poeta era capaç d'escriure versos solts tan bells com coloms, però no els podia procurar ni una parella per estimar, ni un niu com a habitatge. Per això, la seva obra li fa l'efecte d'un palau bellíssim edificat sobre el mar, que és tot d'una enderrocat per la voluntat d'una fada obstinada (Palamàs, OC 1 136-137).<sup>3</sup> En la ressenya crítica esmentada més amunt de 1928, Iannis Psikharis («Kostis Palamas» 3-4), que admirava per damunt de tot Solomós, sembla venjar aquest afront, tot acusant paradoxalment Palamàs de ser incapaç d'escriure un vers dolent. Això ho considera un fet molt inquietant, perquè diu que no coneix un sol poeta que no cometí tot sovint algun error i invoca com a exemples d'aquest fenomen els noms sagrats de Sòfocles, Virgili, Racine i Alfred de Vigny. Psikharis explica que la causa d'això és el caràcter irregular de la inspiració, que ve i se'n va al seu albir, ajudant el creador o abandonant-lo a la seva dissort. Així, el lector comprèn que, a ulls del seu pretès amic, Palamàs no és, en realitat, un autèntic poeta, sinó un mer versificador excel·lent, desproveït, a més, com podem llegir a continuació, del més mínim sentit de l'humor, una persona pomposa amb un concepte massa alt de la seva importància com a pensador.<sup>4</sup> Ens ajudarà a comprendre millor les reticències de Psikharis l'intent del propi Palamàs d'oferir una visió ordenada de la seva obra segons l'objecte de la seva celebració.

Trobem aquesta classificació en un escrit teòric publicat l'any 1933, *La meva poètica* (*Ἡ ποιητική μου*), quan Palamàs ja era septuagenari. Des de l'altura olímpica de la seva posició de privilegi, recorre a la

3 Tanmateix, en el pròleg de l'edició de 1931, Palamàs (OC 1 23-24) justifica l'escriptura d'aquest poema invocant el testimoni positiu del marmessor i primer editor dels fragments de Solomós, Iàkovos Polilàs.

4 És palesa la reacció molesta de Palamàs (OC 1 21 nota 1) a aquests comentaris de Psikharis sobre els seus versos al pròleg de *Les cançons de la meva pàtria* de 1931.

terminologia de la teologia ortodoxa per descriure la «triple hipòstasi» de la seva poètica, que identifica amb els seus tres *lirismes*: la poesia del jo, la poesia del nosaltres i la poesia de tots (Palamàs, OC 10 496-497). Aquestes tres veus es corresponen amb els tres elements que l'ésser humà alberga en el seu interior. En primer lloc, l'individual (*το ατομικό*), allò que el distingeix dels altres éssers; en segon lloc, l'ocasional (*το καιρικό*), que el confronta amb les persones que l'envolten; i, en tercer lloc, el general (*το γενικό*), que l'acosta a tota la humanitat. Així, amb la seva veu personal, Palamàs expressa, en primer terme, els sentiments del seu jo particular, de l'orfe desemparat que pateix el tracte cruel de la seva tia a Messolongui, de l'home feliçment casat que celebra les joies de la seva vida conjugal i del pare desgraciat que plora la mort prematura d'un dels seus infants. Erigit en portaveu dels anomenats «nosaltres», en canvi, el poeta parla en nom dels grecs del passat i del present i lloa els triomfs i lamenta els fracassos de la seva nissaga, tot afirmant, tal com hem vist, la unitat i continuïtat de la nació, la llengua i la cultura. Finalment, amb el lirisme de tots, ultrapassa el marc grec estricte i s'ocupa de les qüestions que preocupen el gènere humà en una perspectiva «ecumènica», un propòsit que el porta, fins i tot, a esbossar en *La flauta de l'emperador* un compendi d'història universal amb pretensions profètiques (*La flauta* 163-172). El seu cant, «ja sigui himne, lament o ensomni, confessió o proclama» (OC 10 497), es sotmet a aquesta santa trinitat i s'expressa amb els recursos de la veu poètica que cada tema li imposa. Vet aquí la concepció que té Palamàs de l'ofici de poeta, presentat en la tradició europea contemporània com un tità visionari que, amb el domini perfecte de tots els registres del seu art, és capaç, com el Déu trinitari, d'obrar meravelles en tots els gèneres, des del més líric intimista fins al més èpic exaltat.

Ara convé examinar també la concepció de la gènesi i naturalesa de la poesia que Palamàs defensa arreu de la seva obra poètica i assagística (Makris). Són nombrosos els poemes i escrits en què la presenta com a filla de la fantasia i de l'art, és a dir, de la inspiració i de la tècnica, les dues forces motrius de la creació artística, que a *La flauta de l'emperador* són caracteritzades, a més, com els dos principis rectors del món, l'amor, l'*αγάπη*, que l'autor identifica en aquest poema amb la figura mítica de la deessa Afrodita, i la saviesa, la *σοφία*, encarnada per Pal·les Atena (*La flauta* 172). En aquest origen dual de la producció poètica, hi veiem un eco de la teoria sobre el drama musical de Richard Wagner respecte al qual també Maragall va pronunciar-se moltes vegades, tot posant un èmfasi especial en el tema de la (im)possibilitat de traduir-lo, per exemple a l'article «Wagner fuera de Alemania» (OC II 114-116) de 1899 o, dos anys més tard, a «Traducciones» (OC II 165-167).<sup>5</sup> Sigui com sigui, en el seu cèlebre tractat *Òpera i Drama*, el compositor alemany afirma que la seva «obra d'art total» és filla de la unió metafòricament sexual entre la música, que n'és la llavor femenina, i la literatura, que és l'element fecundant masculí. En el poema esmentat, el recurs a les deesses i a conceptes que en grec són tots de gènere femení (*agapi, sofia*) dilueix la càrrega eròtica explícita del discurs wagnerià en el plantejament de Palamàs. En una altra obra seva, tanmateix, *El dodecàleg del gitano* (*Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*) de 1907, hi trobem una al·legoria similar en el conte dels amors d'Adàkritos, el noi que no plora, que, en aquest cas, representa la passió vital pròpia de la deessa de Citerea, i Agèlasti, la noia que no riu, una donzella sàvia com la

5 De fet, entre les versions maragallianes de Wagner, cal comptar, si més no, amb l'adaptació *Tristan y Isolda. Drama líric en tres actes*, que va publicar amb Antoni Ribera el 1904, i amb la de «*Parsifal*. Escena de la Consagració del Graal traduccida por D. Juan Maragall», tal com es llegeix a un programa de l'Orfeo català de 1896, tot i que el text és en català. Encara que en algun cas li hagi estat atribuïda erròniament, no pertany al poeta de Sant Gervasi la versió del *Tannhauser* que va dur a terme el seu nebot, Josep Lleonat i Maragall, juntament, un altre cop, amb Antoni Ribera.





verge atenesa, inspirada en el personatge de Turandot de la faula de Carlo Gozzi amb la curiosa inversió que no és ella la qui proposa els enigmes, sinó la que sempre els resol (Palamàs, OC 3, 421-436). Així doncs, en aquest episodi, per mitjà del matrimoni de l'aventurer rialler i la princesa seriosa sí que es produeix una hierogàmia fecunda de l'amor i de la saviesa comparable a la wagneriana.

D'altra banda, en el pròleg en prosa d'aquest mateix poema, Palamàs invoca, novament, dues vegades el compositor alemany quan presenta *El dodecàleg del gitano* com un exemple característic de la nova poesia contemporània (Marcos, «La doble "consagració"»). Segons ell, entre els atributs que la caracteritzen, el primer és la seva condició fragmentària (*κομματιαστό*), el fet que la diferencia de les històries ben estructurades, amb un principi, un desenvolupament i un final clar, i la presenta, per contra, com si fos «les restes d'un altre poema inconegut, sense principi ni final, que cessa, però no reposa, que és com la "melodia infinita" wagneriana» (Palamàs, OC 3 296), una imatge, que vertebrada, precisament, *La flauta de l'emperador*, amb l'instrument que canta, és a dir, narra, sense aturador l'expedició de Basili II a Atenes. Després d'aportar també com a elements definitoris de la poesia moderna el seu caràcter «compost» (*συνθετικό*), perquè els poemes són ara irreductibles a l'antiga classificació per gèneres, i el seu rebuig de l'element sobrenatural com a justificació externa de la seva existència, Palamàs recorre novament a una citació de Wagner de localització imprecisa per afirmar que el deure del poeta és representar la veritat del somni, que és en l'actualitat el seu domini natural (Palamàs, OC 3 297). Resulta evident en aquest punt la filiació simbolista de la seva recepció de Wagner, que presenta a *Tannhäuser* i a *Els mestres cantaires de Nuremberg* dues figures complementàries del poeta com a heroi dramàtic, el *Minnesänger* medieval, Heinrich von Tannhäuser, i el cavaller vencedor dels *Meistersinger* del segle XVI, Walther von Stolzing, impulsats ambdós per la força primigènica de Venus i alhora dominadors sagaços de tots els registres tradicionals del seu art, els quals, a diferència dels seus competidors, empenen d'una manera lliure i natural, no pas artificiosa ni servil.

Com bona part dels poetes europeus contemporanis, Palamàs s'identifica de bon grat amb aquests personatges wagnerians que enllacen, d'altra banda, directament amb la representació tradicional d'Orfeu, el poeta i intèrpret arquetípic de la tradició occidental. De fet, en un dels poemes més cèlebres de *La vida impertorbable*, «L'ascreu», reescriu la biografia antiga d'Hesíode d'Ascra, l'autor dels poemes èpics *Els treballs i els dies* i la *Teogonia*, convertint-lo en un èmul alhora d'Orfeu i Tannhäuser, perquè troba en l'Hades la seva Eurídice, que no és Afrodita-Venus, com en el cas del trobador germànic, sinó Persèfone, la reina dels inferns (Palamàs OC 3 203-222). Per acabar aquesta exploració de la presència de Wagner en el pensament de Palamàs, convé recordar que, en un article sobre la pervivència del teatre àtic, identifica rotundament el compositor amb Èsquil, tot proclamant-lo el seu hereu actual (Palamàs, OC 6 374). Aquí es fa palesa la influència de la interpretació wagneriana de la tragèdia antiga de Friedrich Nietzsche, el segon autor alemany clau en el pensament literari de Palamàs. La tríada germànica inevitable la completa Johann Wolfgang von Goethe, la font i l'origen, el Déu pare, per dir-ho també en termes teològics, del qual deriven i es nodreixen tant Wagner com Nietzsche.

Revisarem a continuació algunes de les obres més significatives de Kostís Palamàs<sup>6</sup> tenint sempre presents com a referència aquests dos autors, tan importants també per al pensament i l'obra de Joan Maragall.

D'altra banda, aquí seria impossible i redundant assenyalar punt per punt les influències que aquesta triada alemanya –a partir del famós lapsus en la signatura de la carta a Joaquim Freixas del 8 d'abril de 1881, «Juan Goethe (digo) Maragall Gorina» (OC I 972), fins a la recepció de Wagner, o encara més de Nietzsche (que s'analitza en una contribució d'una altra secció d'aquest mateix número d'*Haidé*)– va marcar dins el pensament i l'obra de Maragall. Només cal remetre els textos que el poeta català va traduir i, *in primis*, a «Goethe, Novalis i Nietzsche, que arrosseguen un estol d'escriptors de llengua alemanya amb presència molt més reduïda que van des d'Adelheid Wette [...] fins a Wagner» (Ardolino 6).

#### 4.

Com és també el cas de l'escriptor català, Goethe és present en Palamàs sobretot quan dirigeix la mirada vers la Grècia d'època antiga. En la seva perpètua celebració de la continuïtat mil·lenària hel·lènica, el poeta busca sovint en aquest període gloriós les claus que justifiquen aquesta creença, particularment en un dels seus llibres més importants, *La vida impertorbable*, aparegut l'any 1904. En aquesta compilació de poemes escrits i en part publicats separadament en els anys anteriors, hi compareixen com a models inspiradors de la seva missió poètica els autors principals de la literatura d'època arcaica i clàssica, des dels èpics Hesíode i Homer a lírics com Arquíloc i Píndar i també els tràgics. En el cicle de 12 sonets sota el títol de «Pàtries», hi trobem un recorregut per tota la geografia del món grec, entès i presentat en el sentit ample de la reivindicació territorial de la Gran Idea com un espai alhora mític i històric que inclou les terres de la península hel·làdica, les illes del mar Jònic i l'Egeu, la costa d'Anatòlia fins al Bòsfor i, àdhuc, Alexandria d'Egipte, on ara l'ofèn –ens diu– la presència de «l'ànima esclava i salvatge» dels àrabs (Palamàs, OC 3 17). Per a Palamàs, tanmateix, els dos centres principals de l'hel·lenisme són Atenes, la capital actual de l'estat lliure dels grecs, i Constantinoble, la ciutat protegida abans de la data fatídica de 1453 per la Mare de Déu i sotmesa des d'aleshores a una ocupació tirànica i estrangera que acabarà quan es compleixi la famosa profecia de l'àngel del cant popular de Santa Sofia: «Calleu, Mare i Senyora, i vosaltres icones no ploreu, | que amb els anys, amb els temps tornarà a ser nostra», la traducció és d'Eudald Solà (Kazantzakis 150). La corona d'Atenes és la «roca sagrada» (ο ιερός βράχος), l'Acròpolis, la seu del Partenó, la seva joia més exquisida, on regnen Atena i Afrodita, les dues divinitats que governaran el món en la visió dels temps futurs de *La flauta de l'emperador* (172). Atenès d'adopció i de convicció, el poeta va dedicar a la seva nova llar una de les millors parts d'un dels seus primers llibres, *L'himne a Atena* (Ο Ύμνος της Αθηνάς), de 1889, en 11 cants de versos decapentasil·lars, i en centenars d'altres poemes lloà també la ciutat i la terra circumdant de l'Àtica, on la carn humana es divinitza, com proclama, per exemple, en «La cançó nua» del llibre *La ciutat i la solitud* (Η πολιτεία και η μοναξιά), de 1912, traduïda per Carles Miralles (62-64). Una exaltació similar, d'altra banda, és perceptible en el poema dedicat a Àurea de Sarrà el 1927, on compara la ballarina catalana amb Demèter, Salomé i Teresa d'Àvila (Vilallonga, Ayensa).

<sup>6</sup> A banda de l'*Antologia* en grec de Palamàs, també es poden consultar les traduccions de Carles Miralles (51-64), que són una bona mostra dels seus temes i obres més importants.



Contrasta amb aquesta exaltació sempiterna la retòrica sovint luctuosa sobre la capital bizantina, que no només al·ludeix a la seva situació actual, sinó que també s'estén a la caracterització ambigua de la cort grega anterior a la caiguda com un lloc de corrupció de costums i de fanatisme religiós, tal com ho veiem, per exemple, en el discurs vuitè del *Dodecàleg del gitano* (Palamàs OC 3 385-400) i ha estat evidenciat tant per Hirst com per Marcos («Espectros»). Força condicionat en aquest punt, a desgrat de la seva *patridolatria*, per la visió negativa de Bizanci pròpia de la Il·lustració, Palamàs contraposa als monjos i cortesans degradats, que considera responsables de la decadència i desfeta última de l'Imperi, la figura triomfant del guerrer bizantí, l'emperador soldat Basili II, regnant entre el 976 i el 1025, conegut amb el sobrenom de «matador de búlgars», que és el protagonista de *La flauta de l'emperador*, i, especialment, els omnipresents akrites, els llegendaris guardians de les fronteres, entre els quals destaca Digenís, l'heroi del poema i de les cançons populars posteriors. Aquí hi ha un element que l'acosta a Goethe, poc inclinat a valorar els atractius de l'època medieval, però que inclou en la segona part del *Faust* l'episodi grec d'Helena ambientat en la capital bizantina del Peloponès, Mistràs, com a actualització de l'antiga Esparta. També s'assemblen, d'altra banda, els poetes de Weimar i Atenes en la racionalitat i el distanciament emotiu amb què s'enfronten a les creences religioses, una qüestió que Palamàs, en particular, aborda com un fenomen cultural en el marc de la teoria de la continuïtat.

Ens dona, efectivament, un exemple clamorós d'aquest acostament propi d'un historiador modern de les religions el poema 37 del llibre *lambes i anapestos*, en què Palamàs, després d'afirmar que Grècia és una terra de déus aeris i immortals, supremament governada per Apol·lo, identifica tot seguit Crist crucificat, embolcallat amb el seu sudari blanc, amb el bell Adonis, l'amant difunt d'Afrodita. Contradient l'afirmació de Plutarc en un passatge famós (*De defectu oraculorum* 17), el poeta proclama que el gran Pan no ha mort, perquè les creences dels grecs de l'època antiga sobreviuen en el cristianisme, que venera, tal com també feien els seus predecessors, un jove déu mort en la primavera: «Viu dins nostre la vella ànima | a desgrat seu oculta» (Miralles 52). Aplicada també aquesta perspectiva a la figura femenina cristiana més venerada, trobem Maria representada a *La flauta de l'emperador* com l'hereva jueva de la verge divina Pal·les Atena, que ha estat forçada a cedir a la nouvinguda el seu temple més sagrat, el Partenó, convertit des de l'antiguitat tardana i fins a la conquesta turca de la ciutat en el segle XIV en el santuari de la Mare de Déu d'Atenes (*La flauta* 127-130). A diferència del seu epígon Ànguelos Sikelianós, que explorarà en la seva obra la dimensió mística d'aquest procés de substitució del sistema religiós antic per la nova fe, Palamàs es limita a constatar les similituds i els vincles d'identitat existents entre les figures i objectes de veneració antigues i contemporànies en el marc general d'un discurs més ampli sobre l'anihilació futura i desitjable de tots els déus de la humanitat, que remet evidentment tant a Richard Wagner com a Friedrich Nietzsche. Els moments culminants d'aquest discurs són la part quarta del *Dodecàleg del gitano*, titulada, precisament, «La mort dels déus» (OC 3 335-341), i l'onzena de *La flauta de l'emperador*, en què la visió dels temps futurs atorgada a l'emperador Basili davant de la icona de la Mare de Déu del Partenó conclou amb l'enderrocament conjunt del regne dels cels, l'Olimp i el Walhalla i la desaparició de tots els seus divins habitants, inclosos, en plural, els Salvadors i les tot Sobiranes, els Cristos i les Mares de Déu, en una escena òbviament remissiu del final del *Götterdämmerung* wagnerià (*La flauta* 170-172), en un passatge força estudiat (Marcos, «La visió»). D'aquest capvespre dels ídols, per emprar també la terminologia nietzscheana, només en sobreviuran un déu masculí, aquest Sol – Apol·lo suprem, que representa la vida impertorbable, i les dues divinitats femenines de l'amor i de la saviesa. Alliberada de tota superstició esclavitzant, la humanitat podrà atènyer en aquest futur desitjable l'estatut de superhome que han conquerit abans d'hora per la seva voluntat, com

el comte Arnau maragallà, els personatges més cèlebres de l'obra de Palamàs. En són exemples molt brillants, naturalment, els protagonistes dels seus dos grans poemes èpico-lírics, el gitano anònim del *Dodecàleg*, que és un compendi de tots els tòpics del discurs contemporani sobre la vida de bohèmia –les influències de Baudelaire ja les va analitzar Tsútsura (238-238)–, i el Basili II de *La flauta de l'emperador*, el sobirà bizantí que clou la seva triomfant campanya militar contra els búlgars amb un devot pelegrinatge al santuari d'Atenes en acció de gràcies a la Verge que en ell hi regna. Ara, tanmateix, per seguir amb aquesta presentació del llegat nietzscheà de l'obra de Palamàs, deixarem de banda els seus poemes i dedicarem atenció als protagonistes de dues obres en prosa, la seva narració més famosa, *La mort d'un heroi* (Θάνατος παλληκαριού)<sup>7</sup> i l'únic drama teatral que va escriure, *Trisévgeni* (Τρισεύγενη).

## 5.

La ficció en prosa de Palamàs es redueix a 17 narracions publicades entre 1887 i 1917 en revistes i diaris grecs. Així seguia l'estela de la majoria dels prosistes més famosos de l'època, que preferien aquest format breu i periodístic a la novel·la convencional. De tot aquest conjunt irregular, només perdura intacte el prestigi de *La mort d'un heroi*, apareguda l'any 1891 a la revista *Estia* (Marcos, «Adonis»), i de la qual hi ha una traducció al castellà de M. González Rincón. Els crítics més addictes a la causa demotocista la consideren l'obra mestra del gènere que els grecs denominen *etografia*, les narracions costumistes d'ambientació rural. Fins aleshores, els autors del naturalisme hel·lènic, com Aléxandros Papadiamandis i Geórgios Viziinós, contemporanis il·lustres de Palamàs, escrivien els seus relats d'acord amb la diglòssia pròpia de la prosa de l'època. En els diàlegs, a fi de ser «naturals», els personatges s'expressaven en el dialecte propi de les seves regions, és a dir, en un registre popular, però el narrador omniscient emprava únicament la *katharévussa* arcaïtzant en el seu discurs. Amb aquesta assignació convencional de registres, es produïa alhora, encara que fos de manera gairebé inconscient, un efecte literari inevitable de distanciament, que atribuïa tant a l'autor com al lector el paper d'observadors cultes i urbans dels costums exòtics, per bé que admirables, dels habitants del món rural. Tres anys a penes després de la publicació d'*El meu viatge* de Psikharis, per contra, Palamàs ofereix al públic d'*Estia* la primera narració escrita íntegrament en llengua demòtica, en el registre emprat fins aleshores gairebé exclusivament per a la poesia. Conscient de la novetat i de la transcendència del seu gest, el justifica en la nota inicial pel desig de reproduir de la manera més fidel possible el discurs de la persona que li va explicar per primer cop la història que narra, la seva dida (Palamàs, OC 4 9). Amb la renúncia a la distinció lingüística, la narració esdevé, en aparença, més naturalista, però l'adopció per part del narrador de la llengua dels seus personatges no comporta òbviament l'assumpció acrítica del seu punt de vista. En *La mort d'un heroi*, ben al contrari, en el retrat de la vila marinera escenari d'aquesta tragèdia Palamàs roman l'atenès il·lustrat de la seva producció poètica. Així, emfasitza en el seu relat la diferència en la percepció i valoració dels fets per part dels seus protagonistes i dels lectors.

Vet aquí els detalls exactes de la narració. Un vespre de Divendres Sant, mentre els habitants d'un port anomenat Θαλασσοχωριό, és a dir, Thalassokhorí o traduït literalment "Poble del mar", es preparen per a la processó que commemora l'enterrament de Crist, el noi més eixerit de tots, el *pal·likari* Mitros el

7 Adoptem per a la traducció catalana de la paraula grega *pal·likari* la proposta anglesa *hero*.



Rumeliota, es trenca molt malament una cama relliscant en el trespol de la taverna. El metge titular de la localitat li ordena fer repòs i prendre paciència, però ell prefereix convocar un seguici de curanderos i remeieres que li apliquen tota mena de tractaments extravagants i molt nocius per a la seva salut. Per això, després d'un any de grans sofriments, quan el metge el torna a veure, l'única solució que resta per salvar-li la vida és amputar-li la cama gangrenada. Mitros, tanmateix, que no vol ser un invàlid «marcat» per la seva desgràcia, decideix conservar-la i convertir-se, així, en un bell cadàver. La seva mort en circumstàncies molt dramàtiques té lloc exactament un any després de l'accident, la nit del Divendres Sant. El lector comprèn fàcilment que no és gens casual la localització temporal dels dos esdeveniments en un mateix dia festiu: «De la nit per lo pregon, | entre cants i llum estranya, | baixaven per la muntanya | al Dolor com rei del món», va escriure Maragall aquell mateix dia de 1901 a Caldetes («Vistes al mar» 212).

En el relat de Palamàs, la peripècia del jove mariner obsessionat per la seva bellesa és presentada com una passió paral·lela a la del propi Crist, mort ell també de manera injusta en la flor de l'edat. També són identificades en el text de manera explícita la Mare de Déu i Dímena, la mare de Mitros, i el dol dels habitants de Thalassokhorí pel seu veí es correspon amb la cerimònia litúrgica ortodoxa de l'*Epitáfios*, la complanta tradicional de Divendres Sant. A primera vista, l'autor adopta la perspectiva del metge atenès que deplora la ignorància supersticiosa del Rumeliota, que li ha procurat, primerament, la gangrena i li ha impedit després sobreviure perquè no ha acceptat l'amputació. Tot i així, en el relat predomina la fascinació inicial de l'infant per la fidelitat de l'heroi a un codi de conducta antiquat, però sens dubte millor, fins i tot sagrat, tal com ho suggereix la clau interpretativa cristiana inquietant que ens proposa. En el caràcter d'aquest Mitros crístic, més Narcís que no pas Adonis, també es fa patent, d'altra banda, la presència de Digenís Akritas en la batalla metafòrica contra Kharos, el guerrer de la Mort, que ambdós lliuren inútilment i perden. Així, sota l'empara dels models proporcionats pel relat evangèlic i per l'èpica bizantina, Palamàs caracteritza el seu mariner com el prototipus del mascle predominant hel·lènic i, a frec de la blasfèmia, li atorga una aura heroica i quasi divina que resulta avui dia extemporània, perquè expressa un rebuig absolut envers la discapacitat física, assimilada aquí, conforme amb la visió tradicional de la lletjor, amb la imperfecció moral. D'una manera paral·lela, en Maragall el superhomisme mariner pot arribar a ser absolut: «I jo esser fort: ser capità de barco | que mana reposat al bat del sol | i tothom se l'estima perquè el tem...» («Regust» 287). En qualsevol cas, en la literatura neogrega posterior veiem l'empremta de la figura ambigua de Mitros en els herois masculins dels epígons de Palamàs Àngelos Sikelianós, Nikos Kazantzakis i Iannis Ritsos. Es tracta de personatges sovint qüestionables pel seu comportament, però que són admirats i exalçats per uns autors que representen l'ideal tradicional de virilitat forassenyada com una encarnació històricament avançada del superhome nietzscheà. Ens sembla possible reconèixer el resultat d'una pulsio similar en la caracterització maragalliana de figures masculines com el Comte Arnau i el bandoler Serrallonga, blasmat i alhora celebrats per la seva desmesura.

En el cas de l'obra teatral *Trisévgeni*, publicada el 1903, Palamàs atorga a la seva protagonista, la noia «tres vegades noble», la «nobilíssima», els atributs tradicionals de bellesa, llibertat i salvatgeia propis de la nereida, la fada neogrega, una figura que es correspon prou exactament amb la goja catalana dels poemes verdaguerians. Trisévgeni és la filla del primer matrimoni d'un pagès ric i avar i pateix l'enemistat consuetada de la seva madrastra. S'ha enamorat d'un capità de vaixell, enemic

acarnissat de la seva família, i es casa amb ell contra la prohibició expressa del seu pare i l'opinió dels habitants del poble, que preveuen grans desgràcies d'aquesta unió. Immediatament després de la cerimònia, el marit la deixa instal·lada a casa, mentre ell se'n va a fer una llarga singladura. Durant la seva absència, el comportament desinhibit de la noia, que balla públicament a les festes amb altres homes i dilapida diners en almoines, provoca les crítiques dels veïns i el blasme del padrí de casament, el millor amic del seu home. Quan aquest torna en el darrer acte, l'acusa d'imprudència, l'amenaça i la maltracta verbalment. Trisévgeni, sentint-se incompresa i abandonada per l'espòs, el pare i el padrí, s'enverina i mor així públicament, envoltada per tots els habitants del poble, que la ploren ara tal com els veïns de Thalassokhorí ploraven Mitros el Rumeliota. Un cop morta fora d'escena, es presenten a vetllar-la el marit i el pare, reunits, finalment, davant les seves despulles. En el retrat altament dramàtic i efectiu de Trisévgeni, Palamàs combina la representació tradicional ambivalent de la nereida seductora i perillosa, amb què la comparen explícitament familiars i veïns, amb la figura de la víctima atrapada en un conflicte entre sogre i gendre, encarnada en la tradició neohel·lènica per la protagonista de la tragèdia *Erofilí* de Geórgios Khortatsis, esmentada expressament en el pròleg de la primera edició. D'altra banda, també resulta fàcil reconèixer-hi els trets ambigus de l'heroïna del drama *Pélieas et Mélisande* (1893) de Maurice Maeterlinck, un dramaturg simbolista que fascinava Palamàs i molts altres autors europeus contemporanis, entre ells, com és ben sabut, Joan Maragall per la seva «poesia moderníssima» (OC 1 879), com recordava al necrologi a Joan Sardà. Així doncs, tant en aquest drama com en la narració anterior, l'autor grec recrea històries protagonitzades per dues figures arquetípiques del folklore tradicional, el *pal·likari* i la nereida, caracteritzades aquí ambdues com a obstinats espècimens nietzscheans, des de la perspectiva distanciada, però alhora fascinada i idealitzant pròpia del simbolisme. Ens trobem, doncs, tal com hem indicat més amunt, en un paisatge literari similar a aquell que habiten al Ripollès el Comte Arnau i l'abadessa Adalaisa maragallians, dues criatures de llegenda també desmesurades.

## 6.

Hi ha un darrer àmbit en el qual conflueixen també els interessos de Palamàs i Maragall: la traducció literària. Gran defensor de les polèmiques traduccions a la llengua demòtica de la *Ilíada* i els *Evangelis* d'Aléxandros Pal·lis (1851-1935) i de l'*Oresteia* de Geórgios Sotiriadis (1852-1942), el poeta grec va reunir l'any 1930 en un volum titulat significativament *Música recomposta* (*Ξανατονισμένη μουσική*) les versions en llengua demòtica que havia anat confegint al llarg de més de quaranta anys de poemes d'autors francesos, italians i alemanys que l'havien interessat especialment (Palamàs, OC 11 199-418). En el pròleg declara que el seu propòsit no és il·lustrar el públic grec sobre els diversos corrents del panorama poètic internacional, sinó fer seus uns versos que estimava, anostrant-los, per bé que això suposi portar-los a les «seves aigües», sotmetre els poemes a l'harmonia de la llengua d'arribada, és a dir, compondre-los de nou d'acord amb els metres de la tradició que els acull. Tal com afirma dels traductors del seu tarannà, «així, per bé que els transformin [els poemes], potser involuntàriament els mantindran en l'aire que ells desitjarien, en aquell que els caldria respirar. Aquests traductors infidels són, doncs, des d'aquest altre punt de vista els més fidels» (Palamàs, OC 11 199). Formen part d'aquesta antologia poemes que Palamàs podia llegir en la llengua original, en francès i en italià, però en el cas de l'alemany necessitava l'ajuda d'amics que li traduïen el sentit i l'assistien també a l'hora de compondre les seves versions, talment com va comptar Joan Maragall per a la seva versió dels *Himnes Homèrics* amb



l'ajuda de la traducció literal de Pere Bosch i Gimpera (Badell i Mussarra). Predominen en la selecció els poetes en llengua francesa del segle XIX; per citar els més importants, Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Sully Prudhomme, Paul Verlaine i el grec exiliat Jean Moréas, que era de la mateixa generació de Palamàs. Entre els seus contemporanis hi ha també poemes francesos de Henri de Régnier, de Maeterlinck i d'Anna de Noailles, de l'occità Frederic Mistral i dels italians Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio i Giovanni Pascoli, mentre que trobem també versions de poetes alemanys com Friedrich Schiller, Heinrich Heine i, fins i tot, Rainer Maria Rilke. És una mostra eloqüent de l'amplitud del coneixement que tenia Palamàs de la poesia europea de l'època i alhora de la seva voluntat d'integrar tota aquesta tradició en la seva obra i en el cànon literari neogrec; i d'altra banda, els noms de referència que Maragall cita en els seus articles són, si fa no fa, gairebé els mateixos, amb excepcions molt fàcils d'explicar –com en el cas de Rilke.

Acabem aquesta presentació de la figura i de l'obra de Palamàs amb la constatació de la seva evident condició de *man of letters* en el sentit que donava a aquest terme un altre il·lustre contemporani seu, T. S. Eliot, és a dir, de *poeta doctus* (Marcos, «La visión» 419-420). Tal com hem vist, al llarg de la seva prolífica carrera, com a poeta i prosista, com a crític literari i articulista, Palamàs va aspirar a esdevenir el Goethe de la nova Grècia, l'autoritat indiscutible sobre tots els dominis d'Afrodita i d'Atena, tot fent en les seves obres una exhibició constant de la seva cultura com una eina per fonamentar la reivindicació permanent de la seva autoritat. Per aquesta causa, el van acusar d'indulgència excessiva amb els seus «deliris pancòsmics», que consideraven producte d'aquesta vanitat intel·lectual i de la falta de criteri que l'acompanyava (Psikharis, «Kostis Palamas» 7-8). La immensa majoria dels grecs, tanmateix, n'elogiaren entusiasmats la vasta erudició, com K. G. Kassinis, que va dedicar tot un llibre a glossar curosament les fonts literàries dels versos de *La flauta de l'emperador*. El seu esforç hauria complagut sens dubte el propi Palamàs, que en el pròleg del *Dodecàleg del gitano* va deixar escrita aquesta sentència que fa pensar el lector català en la cèlebre dita d'Eugeni d'Ors sobre la tradició i el plagi: «Per a un artista, el préstec és un dels instruments de la seva originalitat. Si un crític em digués que el meu poema és una cosa inaudita, que no recorda res de semblant, pensaria o bé que jo no valc res o bé que el meu crític no val res» (Palamàs, OC 3 292). A l'inrevés del seu rival Konstandinos P. Kavafis, no han afavorit Palamàs ni la preferència per l'intimisme de la poesia de l'experiència pròpia dels nostres temps, ni l'evolució general de la llengua literària neohel·lènica, que ja no és tan militantment demotocista com ho era en el seu registre, percebut ara com a estrany i distant. Per això, ens fa la impressió que és més viva en la memòria dels lectors actuals catalans l'obra de Joan Maragall que no pas la de Palamàs entre els grecs. Ja no es llegeixen tant sovint com abans els seus reculls poètics, especialment les grans visions èpiques del lirisme del nosaltres que ell estimava especialment. En qualsevol cas, a la Grècia de 2024 encara és vigent l'interès dels acadèmics per l'aportació transcendental de Kostís Palamàs a la creació i consolidació de la tradició literària neogrega i, si més no, el públic lector el té present com l'autor del solemne *Himne Olímpic* (*Ο Ολυμπιακός ύμνος*), escrit per als Jocs de la Restauració d'Atenes de 1896 i inclòs a *La vida impertorbable* (Palamàs OC, 3 200), que es canta amb música de Spirídon Samaras en totes les cerimònies als estadis, i sobretot com a pare dels inquietants Mitros el Rumeliota i Trisévgeni, les seves criatures de ficció més distingides.

## Bibliografia

### Obres de Maragall i de Palamàs

Maragall, Joan. *Obres Completes* [OC]. Selecta, vol. I-II, 1981.

— *Poesia i teatre* [PT], ed. crítica d'Ignasi Moreta i Lluís Quintana. *Obres completes*, vol. I. Ed. 62, 2020.

Palamàs, K. *Antologia* = Παλαμάς, Κ. *Ανθολογία*, Γ. Κ. Κατσίμπαλης i Αντρέας Καραντώνης. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2002.

— *La flauta* = Παλαμάς, Κ. *Η φλογέρα του βασιλιά*. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1989.

— *La mort* = Παλαμάς, Κ. *Θάνατος παλληκαριού και άλλα διηγήματα*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1995.

— «OC» = Παλαμάς, Κ. *Άπαντα*. Εκδόσεις Γκοβόστης, 1962-1984.

— *Trisévgeni* = Παλαμάς, Κ. *Τρισεύγενη*. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995.

### Bibliografia secundària

Apostolidu, B. = Αποστολίδου, Β. *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Θεμέλιο, 1994.

Ardolino, Francesco. «Joan Maragall: creació, traducció i reescriptura». *Studia Romanica Posnaniensia*, núm. 48/3, 2021, p. 5-18.

Ayensa, Eusebi. «Àurea de Sarrà, una bacante catalana en las estribaciones de la Acrópolis». *Erytheia*, núm. 38, 2017, p. 325-354.

Badell, Helena i Joan Josep Mussarra. «*Hymn to Demeter* translated. Views on earth, land, and life». *Translation Studies and Ecology. Mapping the Possibilities of a New Emerging Field*, ed. per Maria Dasca i Rosa Cerarols. Nova York, Routledge, 2024, p. 119-140.

Beaton, R. *An Introduction to Modern Greek Literature*. Clarendon Press, 1999.

Bernal, J. M. «La Qüestió de la Llengua a Grècia i a Catalunya: possibles paral·lelismes». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. 44, 1994, p. 401-426.

Despotópulos, K. = Despotópulos, Κ. = Δεσποτόπουλος, Κ. «Κωστής Παλαμάς». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núμ. 1595, Nadal 1993, p. 9-18.

Frangópulos, Th. D. = Φραγκόπουλος, Θ. Δ. «Η κηδεία του Παλαμά από ένα αυτόπτη». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núμ. 1595, 1993, p. 259-260.

Gibbon, E. *The Decline and Fall of the Roman Empire II*. Encyclopaedia Britannica, 1952.





Hirst, A. «Two cheers for Byzantium: equivocal attitudes in the poetry of Palamas and Cavafy». *Byzantium and the Modern Greek Identity*, ed. per Ricks, D. i P. Magdalino. Ashgate, 1998, p. 105-117.

Kassinis, K. G. = Κασίνης, Κ. Γ. *Η ελληνική λογοτεχνική παράδοση στη «Φλογέρα του βασιλιά»*. Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 1980.

Kazantzakis, N., *Simposi*, trad. d'Eudald Solà. La Llar del Llibre, 1985.

Khurmúziος, E. = Ξουρμούζιος, Αι. *Ο Παλαμάς και η εποχή του*. Διονύσος, 1959.

Makris, N. = Μάκρης, Ν. «Η Ποίηση, Ακροστεφάνωτη Παρθένα. Ποιητική έξαρση και μυστική συγκίνηση στην ποίηση του Κωστή Παλαμά». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, 1595, Nadal 1993, p. 78-87.

Marcos Hierro, E. «Adonis doliente: héroes lisiados en Palamás y Sikelianós». *Στις αμμουδιές του Ομήρου. Homenaje a la profesora Olga Omatos*, ed. per Alonso Aldama, J., C. García Román i I. Marmolar Sánchez. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua / Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, p. 583-592.

— «Espectros imperiales en *La flauta del emperador* de Kostís Palamás». *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική. Homenaje a la Profesora Penélope Stavrianopóly*, ed. de García Romero, F., P. González Serrano, F. G. Hernández Muñoz i O. Omatos Sáenz. Logos Verlag, 2013, p. 51-61.

— «La doble “consagración poética” de Hesíodo en el *Ascreo* de Kostís Palamás». *Sociedad Española de Estudios Clásicos, Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)* III. Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2006, p. 731-739.

— «La visión de Basilio Bulgaroctonos en *La flauta del emperador* de Kostís Palamás: una representación wagneriana del final de la historia». *Cultura neogriega. Tradición y modernidad. Kultura neogrekoa. Tradizioa eta modernitatea. Νεοελληνικός Πολιτισμός. Παράδοση και Νεωτερικότητα. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2 de junio-5 de junio de 2005)*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua / Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, p. 419-426.

Mastrodimitris, P. D. = Μαστροδημήτρης, Π. Δ., «Εξελικτικές περιόδοι της ποίησης του Κωστή Παλαμά». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, 1993, p. 28-36.

Miralles, C. *Set poetes neogrecs. Antologia*, amb la col·laboració de M. Camps. Ed. 62 / «La Caixa», 1988.

Mitsakis, K. = Μητσάκης, Κ. «Η αφηγηματική πεζογραφία του Κωστή Παλαμά». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, Nadal 1993, p. 153-161.

Moskhos, E. N. = Μόσχος, Ε. Ν. «Ο Παλαμάς και η Ρωμισούνη». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, Nadal 1993, p. 47-56.

Nikoretzos, D. = Νικορέτζος, Δ. «Παλαμάς και Καβάφης. Οι μείζονες ποιητικοί αντίποδες». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, 1993, p. 103-111.

Psikharis, *El meu viatge* = Ψυχάρης. *Το ταξίδι μου*. Εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί, 1999.

Psikharis, «Kostis Palamas» = Psichari, J. «Kostis Palamas». Extrait de *La Revue Universelle*, desembre 1927. Librairie Plon, 1928.

Tsarlambà-Kaklamani, B. = Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Β. «Κωστής Παλαμάς - Άγγελος Σικελιανός. Πνευματικοί και ανθρώπινοι δεσμοί». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943) πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, 1993, p. 169-178.

Tsútsura, M. = Τσούτσουρα, Μ. «Ο Κωστής Παλαμάς, μεταφραστής των Γάλλων καταραμένων». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, 1993, p. 224-243.

Sardelis, K. = Σαρδέλης, Κ. «Κωστής Παλαμάς: Ο ποιητής της Μεγάλης Ιδέας». *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά (1859-1943): Πενήντα χρόνια από το θάνατό του. Χριστούγεννα 1993*, núm. 1595, 1993, p. 88-95.

Vassiliu, Spiros. *Η κηδεία του Κωστή Παλαμά*, <https://www.averoffmuseum.gr/haraktiki/i-kideia-toy-kosti-palama>. Consulta: 4 set 2024.

Vilallonga, Mariàngela. «Àurea de Sarrà, una demèter catalana a la Grècia de 1926». *Assaig de teatre*, núm. 66-67, p. 30-61.

Rebut el 13 de setembre de 2024  
Acceptat el 28 de novembre de 2024