

EUSEBI AYENSA

De l'acrita al patriota

Les Divuit cançons de la pàtria amarga
de Jannis Ritsos



REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA

CSIC

De l'acrita al patriota

Les *Divuit cançons de la pàtria amarga*
de Iannis Ritsos



Aquest llibre s'ha realitzat en el marc del Projecte d'Investigació ACRINET, amb número de referència CLT2002/A2/GR-547, finançat pel Programa Cultura, de la Comunitat Econòmica Europea.

De l'acrita al patriota

*Les Divuit cançons de la pàtria
amarga* de Iannis Ritsos

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA
CSIC

MADRID, 2003

Queden rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *Copyright*, sota les sancions establertes a la llei, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compreses la reprografia i el tractament informàtic i la seva distribució.



REIAL ACADEMIA DE BONES LLETRES

© D'aquesta edició: CSIC – RABLB

© Del text grec de Iannis Ritsós: Eri Ritsu

© De l'estudi introductori, traducció i notes: Eusebi Ayensa

ISBN: 84-607-7391-4

Dipòsit Legal: 18.532-2003

Imprès a Espanya. *Printed in Spain*

Fotocomposició i impressió:

TARAVILLA. Mesón de Paños, 6. 28013 Madrid

Portada i contraportada: *Guerrers bizantins perseguint uns àrabs* segons una miniatura del manuscrit il·luminat de Skylitzes, f. 54v, còd. Vitr. 26-2, Biblioteca Nacional, Madrid.

*A la memòria de Josep Alsina i Clota,
introduïdor del grec modern
a la Universitat de Barcelona*

SUMARI

Nota preliminar	11
La fidelitat de Ritsos a la cançó popular	15
Text grec autògraf i traducció	59
Notes a les cançons.....	99
Notes biogràfiques	117

NOTA PRELIMINAR

El 21 d'abril de 1967 un grup de coronels encapçalava a Grècia un cop d'estat i instaurava una dictadura que s'havia de perllongar fins a l'estiu de 1974.

Iannis Ritsos, tot i la gravetat de la situació i el perill especial que per a ell suposava ésser membre del partit comunista, es va negar a fugir d'Atenes i va esperar a casa seva el desenllaç dels fets. Fou així, doncs, que la mateixa nit d'aquell fatídic 21 d'abril, a les sis de la matinada, va ser arrestat per la policia, que el va conduir amb milers de detinguts a l'hipòdrom del barri atenès del Faler. *D'aquesta manera començava novament per Ritsos l'amarga experiència de l'exili.*

En altre temps la seva activitat política ja li havia suposat la reclusió en els camps de concentració de Lemnos, Makrónissos i Àios Stratis (1948-1952). Ara seran Iaros, Leros i, més tard, l'arrest domiciliari a la seva casa de Karlóvassi, una petita localitat al nord de Samos (1967-1970). Les *Divuit cançons de la pàtria amarga* són fruit d'aquesta experiència. Així, tal com va assenyalar el propi

poeta en la breu nota escrita a tall de pròleg, setze d'aquestes cançons van ser escrites el setembre de 1968 a Leros i treballades de bell nou a Samos el novembre de 1969 (vid. p. 61).

Tot això justifica plenament que el tema central d'aquest recull sigui, com en moltes de les seves composicions anteriors, el de la llibertat; una llibertat individual, la d'un home reclòs en el dolorós confinament d'unes illes llunyanes, però alhora una llibertat nacional, la d'un poble, el grec, amb una història tan soferta i dissortada. Són al capdavant unes cançons que, en la bella imatge del seu traductor italià, Crescenzo Sangiglio, cauen com ampolles enmig del mar amb el seu missatge d'esperança, de resistència i de confiança en el triomf de la llibertat i la justícia ¹. En elles, però, trobem un element que, si bé no és absent de la resta de la seva obra, aconsegueix en aquest recull una de les seves expressions més reeixides.

Ens referim al tresor variadíssim de la poesia popular i molt especialment de la tradició literària que arrenca de les cançons acrítiques per arribar, a través de les cançons de bandolers, fins a les composicions destinades a celebrar els resistents grecs durant l'ocupació alemanya, els anomenats *andartes*. Així i seguint les normes de les cançons dístiques, no deixa de ser significatiu que aquests versos, fins i tot abans de la seva publicació, ja fossin cantats arreu de Grècia al so de la música de Mikis Theodorakis, acomplint-se d'aquesta manera la voluntat expressada pel seu autor en la nota més amunt citada.

Fem constar finalment que, al costat de la nostra traducció, reproduïm el text grec d'aquestes cançons,

¹ C. Sangiglio, «Diciotto canzoni», dins *L'Osservatore politico e letterario*, Any XXI (juliol de 1975), núm. 7, p. 52.

procedent de la bella edició feta a Atenes per Kedros l'any 1973. D'aquesta manera, a l'indiscutible valor literari de les *Divuit cançons* s'hi afegeix el plaer visual de la bella cal·ligrafia de Ritsos, que s'inscriu en la més pura i noble tradició bizantina.

LA FIDELITAT DE RITSOS A LA CANÇÓ POPULAR

DE LA CANÇÓ ACRÍTICA A LA CANÇÓ CLÈFTICA

Avui en dia està unànimement acceptat que la literatura grega moderna aconsegueix la seva carta de naturalesa amb l'aparició al segle XI –més de quatre segles abans, per tant, de la caiguda de la Ciutat– del poema èpic de *Digenís Acrites*, perfectament comparable al *Cantar de Mio Cid* o a la *Chanson de Roland*. El protagonista del poema és un guardià de les fronteres orientals o *akrai* de l'Imperi Bizantí, que deu el seu nom de Digenís («de doble nissaga») al fet de ser fill de pare musulmà i mare cristiana. Aquest mateix Digenís és el protagonista d'una llarga sèrie de cançons populars –algunes anteriors i altres posteriors a l'epos–, conegudes amb el nom d'*akritikà tragoudia*¹. Amb elles s'inicia també a Grècia el gènere de

¹ El tema de la relació d'aquestes cançons amb l'epos de Digenís Acrites ha ocupat la crítica durant anys, sense que s'hagi arribat a cap explicació plenament satisfactòria. Que l'autor del poema es va servir per a la seva composició de cançons populars sobre el mateix tema està fora de tot dubte, però també sembla clar que el poema, al seu torn, generà noves cançons, sobretot les relacionades amb la mort de Digenís, de llarga tradició a Creta i a Xipre. Vegeu un bon estat de la qüestió a D. Petrópulos, *Cançons populars gregues*, Biblioteca Bàsica 46, (Atenes 1958), vol.

la poesia popular pròpiament dit, que constituirà una de les deus més riques i suggeridores de les lletres neogregues.

El model de societat que reflecteixen aquestes cançons és un model de caràcter netament feudal, amb una ferma estructura jeràrquica, al capdamunt de la qual hi trobem una noblesa guerrera encarregada de lluitar contra els àrabs i els apelats –aquests darrers una espècie de lladres de camí ral que no formaven un cos organitzat– per defensar la integritat territorial de l'Imperi. Amb tot, com ha demostrat Alexis Politis, aquests soldats de frontera, d'entre el quals, a més de Digenís, ens són coneguts per les cançons els noms de Porfiris, Theofilaktos, Konstandinos i Armurís, arribaven en ocasions a enfrontar-se al poder central, representat per l'emperador, constituint d'aquesta manera un autèntic contrapoder dins de les mateixes fronteres imperials². Les lluites d'aquesta noblesa guerrera són, doncs, el tema bàsic de les *akritikà tragoudia*, sense que hi manquin tampoc combats amb feres salvatges, dracs, i fins i tot amb el propi Caront, amb qui s'enfronta Digenís, com recullen moltes cançons, damunt d'una era de marbre. Així doncs, davant del profund realisme que caracteritza bona part de les composicions populars gregues, en les cançons acrítiques el component sobrenatural hi campa a pler. No ens ha de sorprendre, per tant, que en algunes d'aquestes cançons Digenís esperoni el seu cavall i avanci quaranta milles o que en un sol atac mati mil sarraïns i en la retirada dos mil més. De la mateixa manera, no és estrany que, segons una versió càrpata de la Cançó d'Armurís, aquest heroi, en

I, pp. ιθ' - κα'; L. Politis, *Història de la literatura neogrega*, (Atenes 1985, 4ª edició), pp. 29-30; i A. Politis, «La cançó popular», dins *Història de la nació grega*, (Atenes 1973), vol. XI, p. 289. D'ara en endavant cito: Politis, *La cançó popular*.

² Politis, *La cançó popular*, p. 289.

venir al món, no pugui sadollar la seva gana ni amb set pans, nou gots de llet i deu cérvols sencers³.

D'acord amb el seu contingut, la cronologia d'aquestes cançons sembla que es pot remuntar fins al segle IX, a jutjar per un escoli a la *Vida d'Apol·loni de Tiana*, on el bisbe Aretas de Cesarea (852-932) es refereix als «maleïts Paflagons, que componen cants a partir de les gestes dels homes gloriosos i els canten de casa en casa a canvi d'un òbol»⁴. La crítica ha acceptat unànimement que amb les «gestes d'homes gloriosos» Aretas al·ludeix les *akritikà tragoudia*, que d'aquesta manera configurarien el repertori d'una classe de poetes professionals, paral·lels fins a cert punt als joglars d'Occident, dels quals els *piitàrides* xipriotes i els *rimadori* cretencs en serien els continuadors moderns. Poc a poc, doncs, aquestes cançons s'anirien estenent per tot el territori bizantí, des de l'Àsia Menor, el seu bressol originari, fins al Pont i Capadòcia, per arribar, en una tercera etapa, fins a Creta, Xipre –illa aquesta on arrelarien amb especial força–, el Dodecanès i la Grècia continental, sense que es pugui excloure la seva influència sobre la literatura popular d'alguns pobles balcànics i eslaus, a jutjar, per exemple, per les afinitats entre Digenís Acrites i Markos Kralievits, l'heroi medieval serbi. La desaparició dels acrites, deguda a la política centralista de Miquel VIII Paleòleg (1261-1282), que els llevà tots els drets econòmics i nobiliaris que encara tenien sobre les terres que ocupaven, suposà també la fi d'aquestes cançons.

Amb tot, el canvi de les coordenades històriques que generaren les cançons acrítiques no comportà la seva

³ Cf. M. Mikhaïlidis-Novaros, *Monuments de Cârpatos, I. Cançons populars de Cârpatos o recull de totes les cançons publicades i inèdites de Cârpatos*, (Atenes 1928), p. 56. D'ara en endavant: Mikhaïlidis-Novaros, *Cançons populars de Cârpatos*.

⁴ A. Kougueas, «Les informacions folklòriques dels escolis d'Aretas», dins *Laografia*, tom 4, (1912-1913), pp. 239-240.

desaparició com a gènere literari. Ben al contrari. Si bé a partir de finals del segle XIII deixaran de compondre's noves cançons, les velles composicions seguiran figurant en el repertori de molts cantaires tradicionals, sovint adaptades a circumstàncies noves. Així, les cançons del cicle de la mort de Digenís, amb certs retocs formals, es cantaran com a planys, mentre que en algunes cançons de noces, com la següent, hi trobarem, per bé que molt desdibuixats, episodis sencers d'origen acrític:

«Kostandís treballava sense rebre diners,
rebia només per paga els petons de la mestressa,
i cada petó que rebia el gravava damunt del marbre.
El rei que passà per allí cavalcant el seu corser
va baixar del cavall per llegir aquelles lletres.
–“Lletres, aquell que us ha escrit tenia un gran neguit
perquè jo que us he llegit un gran neguit he sentit”»⁵.

En una altra versió d'aquesta cançó procedent del Pont, Kostandís besa la princesa i entra en conflicte amb el rei, reproduint-se així en el terreny amorós el vell esquema rei/senyor que ja trobàvem a les cançons acrítiques. En la versió més amunt traduïda l'enfrontament ha desaparegut i el rei es converteix en un personatge accessori, que no té altra finalitat que la de posar de relleu la passió amorosa del jove.

Seran, però, les cançons de bandolers les que, per raons òbvies, reproduiran més fidelment els antics esquemes acrítics. «*Les kléftika tragoudia* –en paraules de Stílipon Kiriakidis– són, en un ambient diferent i en uns temps també diferents, el resultat de l'evolució natural de l'antiga poesia acrítica. Moltíssims versos, llargs passatges i, a vegades, episodis sencers procedents d'aquella antiga poesia seran utilitzats en la composició dels cants dels

⁵ Mikhaïlidis-Novaros, *Cançons populars de Càrpatos*, p. 193, núm. 7.

clefetes: la nació tingué sempre herois a qui cantar, i als acrites i les seves lluites els van succeir els clefetes amb les seves gestes»⁶. D'aquesta manera, si llegim acuradament qualsevol antologia de cançons populars gregues, les semblances temàtiques i formals entre les composicions acrítiques i clèftiques ens surten al pas a cada pàgina. La cançó clèftica de Diamandó, per exemple, en què es narra com una noia lluita durant anys al costat dels bandolers sense ser reconeguda fins que un dia, en esquinçar-se-li el vestit i quedar-li un pit al descobert, els seus companys d'armes s'adonen que és una noia, recupera un antic esquema acrític que trobem, entre d'altres composicions, a la Cançó de la donzella valenta⁷. De la mateixa manera, els consells de Dimos als seus companys abans de morir en una famosa cançó clèftica protagonitzada per aquest bandoler semblen ser un llunyà ressò d'una cançó acrítica sobre la mort de Digenís documentada a la regió del Pont⁸. Igualment, la cançó clèftica de Lapas, que

⁶ S. Kiriakidis, «Monuments de la paraula: cants», dins *La cançó popular* (Atenes 1990, 2^a edició), p. 54. El pas de les cançons acrítiques a les clèftiques ha estat estudiat també per G. Lambrinós a *La cançó popular*, (Atenes 1981), pp. 84-95.

⁷ Vegeu algunes versions de la cançó de Diamandó a G. Khassiotis, *Recull de cançons populars de l'Epir*, (Atenes 1866), p. 94, núm. 6, i a G. Eulàmbios, *L'amarant o les roses de la Grècia renascuda*, (Petrópolis 1843), p. 30 (utilitzo la reimpressió d'aquesta obra feta a Atenes per D. N. Karavias el 1973). D'ara en endavant cito: Eulàmbios, *L'amarant*. Per a la cançó acrítica que li fa de model remetem el lector a D. Petròpulos, *Cançons populars gregues*, vol. I, pp. 3-5, i a G. K. Spiridakis, G. A. Megas i D. A. Petròpulos, *Cançons populars gregues*, Acadèmia d'Atenes, Publicacions de l'Arxiu de Folklore 7, (Atenes 1962), pp. 3-7. D'ara en endavant: Spiridakis-Megas-Petròpulos, *Cançons populars gregues*.

⁸ La cançó de Dimos està àmpliament documentada arreu de Grècia. Se'n poden consultar un parell de versions a A. Politis, *La cançó popular: cançons de bandolers*, Nova Biblioteca Grega: Poesia 26, (Atenes 1973), pp. 87-89. A partir d'ara cito: Politis, *Cançons de bandolers*. Vegeu una bona versió de la cançó acrítica

narra com aquest bandoler de la zona d'Aspropótamos es presenta a les noces del fill de Zidros, bandoler de l'Olimp, sense ser convidat, reproduïx fidelment l'escena del rapte de la filla de Dukas, general bizantí, per part de Digenís el mateix dia que és a punt de ser casada amb un altre home, escena que, de fet, trobem àmpliament desenvolupada a l'epos. En la cançó de Lapas es perd l'escena final del rapte i es conserva només la de l'aparició sobtada d'aquest bandoler a la festa de noces i el seu encontre amb Tritsas o Tripsas, un bandoler rival:

«Zidros està molt content perquè casarà el seu fill
i ha convidat tots els bandolers i amb ells també els capitans,
tots els bandolers ha convidat, tret de Lapas, el seu afillat.
Tots van al convit mentre els moltons fan dringar les
[esquelles
i vet ací que apareix Lapas acompanyat d'un cérvol viu,
amb un vestit d'or i de plata, amb un vestit ornat de perles.
Cap dels convidats se n'adonà, cap del convidats se n'adona,
l'única que el reconeix és la muller de Zidros,
la pobra dona de Zidros, la pobra mare del nuvi.
—«Benvingut, Lapas, tu que vens amb aquest cérvol tot ornat.
Deixeu-lo reposar a la cambra i que Tritsas reposi al llit,
i deixeu que també reposi la resta de *palikaris*»⁹.

Poques cançons de bandolers, però, presenten un lligam tan fort amb la vella tradició acrítica com la Cançó de la dona de Liacos, una versió de la qual, publicada fa gairebé dos segles per Claude Fauriel, presenta el següent text:

que li fa de model a N. G. Politis, «Cançons populars, la mort de Digenís», dins *Laografia*, tom I, (1909), p. 245.

⁹ C. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, (París 1924-1925), vol. I, p. 68. D'ara en endavant cito: Fauriel, *Chants populaires*. Es poden consultar diverses versions de la cançó acrítica del rapte de l'esposa de Digenís a D. Petrópulos, *Cançons populars gregues*, vol. I, pp. 5-7, i a Spiridakis-Megas-Petrópulos, *Cançons populars gregues*, pp. 16-18.

«Quina desgràcia aquesta, la de la dona de Liacos!
 Cinc albanesos se l'emporten i deu més se la miren.
 -"No et vols casar, bona dona, no et vols casar amb un turc?".
 -"Prefereixo que meva sang enrogeixi la terra
 abans de permetre que un turc besí els meus ulls".
 I en sentir-ho Liacos des del cim d'un turó
 es va acostar al seu corser i aquests mots li va dir:
 -"Podries, cavall meu, rescatar la meua dona?".
 -"Puc, senyor meu, rescatar la teua dona
 si em doubles la ració d'userda per poder córrer més".
 I així el cavall la rescatà i la tornà a braços de Liacos»¹⁰.

El sentit de la cançó és clar: el cavall de Liacos aconsegueix de rescatar tot sol la dona del seu amo de les mans dels turcs. En aquesta cançó l'actitud de menyspreu cap a l'infidel, molt clara en les paraules de la protagonista, les confidències de Liacos al seu cavall i la seva gesta final ens remetent a la famosa cançó acrítica del jove valac, de la qual la composició clèftica dóna a voltes la impressió de ser-ne una paràfrasi. Heus ací una bella versió d'aquesta cançó procedent de l'illa de Lemnos:

«Kostandís, Iannakís i amb ells el jove valac
 tots tres menjaven i bevien, tots tres plegats conversaven
 i tots tres tenien els cavalls fermats dins de l'estable.
 Mentre menjaven i bevien, mentre tots tres conversaven,
 va arribar un petit ocell que es posà damunt la taula.
 No refileva l'ocell com refilen els rossinyols,
 només refileva i deia amb una veueta humana:
 -"Aixequen-vos, nois, aixequen-vos i deixeu ja la conversa
 que els turcs han entrat a sac a les vostres pobres cases.
 S'han endut els fills de Iannis i la dona de Kostandís
 i a tu, jove valac, t'han arrabassat la muller".
 Kostandís ferra el cavall, Iannakís el corser ensella
 i el jove valac surt corrents muntat dalt del seu cavall.
 -"Ves, valac, ves allà, ves on hi ha la talaia
 i si només són tres o quatre, llença't tu sol a escometre'ls,
 però si són deu o dotze, avisa'ns també a nosaltres".
 Va a mirar el jove valac des de dalt de la talaia,

¹⁰ Fauriel, *Chants populaires*, vol. I, p. 138.

compta i torna a comptar però els turcs no tenen fi.
 L'avergonyeix tornar enrera, però li fa por escometre'ls.
 S'ajup i besa el cavall al bell munt de la testa:
 –“Pots, cavall meu, pots nedar, pots nedar en un mar de
 [sang?]”.
 –“Puc, senyor meu, puc nedar, puc nedar en un mar de sang,
 lliga't només la mà amb un doble mocador
 i lliga't també el cap amb set draps de seda,
 que no se't somogui el cervell quan em llenci jo a enves-
 [tir-los”.
 Al primer atac matà mil turcs, a la retirada dos mil
 i en el segon dels atacs ja no trobà a qui escometre.
 Es girà per tornar enrere, per tornar on eren els altres,
 i allí trobà els seus companys que astorats se'l miraven.
 –“Si sou amics, fugiu, si sou enemics, no us mogueu,
 que el meu cavall està enfollit i l'espasa no s'atura”»¹¹.

Tot i el caràcter eminentment èpic d'aquesta cançó, amb un component fantàstic evident que es contraposa a la sobrietat narrativa de la cançó clèftica, que no s'allunya mai dels límits de la realitat, els lligams entre ambdues composicions són ben evidents: en tots dos casos els herois intervenen quan els turcs els arrabassen les mulles, en tots dos casos conversen amb els seus cavalls i en tots dos casos també decideixen enfrontar-se sols als enemics amb un mateix resultat favorable. Per bé que podríem allargar molt més aquest estudi comparatiu, analitzant, per exemple, com l'escena de l'ocell que informa el jove valac del rapte de la seva muller és reproduïda fil per randa al principi de la cançó clèftica de Zidros per anunciar en aquest cas la imminent mort del bandoler, creiem que no cal estendre's més per demostrar que, almenys en el terreny de la literatura, rere les trabucades

¹¹ Centre de Recerca del Folklore Grec de l'Acadèmia d'Atenes, Manuscrit núm. 1843, pp. 41-42, versió recollida l'any 1953 al poble de Kàspalkas (Lemnos). Sobre aquesta cançó acrítica i la seva relació amb la cançó clèftica de la dona de Liacos es pot consultar K. Romeos, *La poesia d'un poble*, (Atenes 1968), pp. 218-226.

de Zidros, Liakos o Diamandó hi brunzien llunyanament les llançades de Digenís.

L'ORIGEN HISTÒRIC DE LES *KLÉFTIKA TRAGOUDIA*

De manera general, el fenomen del bandolerisme ha de ser considerat com el resultat de la insubordinació popular, especialment enèrgica a les societats rurals, que l'historiador britànic Eric J. Hobsbawm ha definit amb el nom de «primitive revolution»¹². En efecte, els bandolers solen ser homes que de forma aïllada decideixen posar fi a la seva submissió, enfrontant-se amb les armes als propietaris de la terra. Hem d'insistir, tanmateix, en el caràcter tradicional del bandolerisme. Es tracta, com hem dit, d'una revolució primitiva: revolució, perquè sovint pren dimensions socials, i primitiva, perquè està documentada en societats molt antigues i encarna el desig de tornar a la situació primitiva en què tot, en comparació al present, era millor. Així doncs, el «programa» dels bandolers no serà mai, almenys en origen, el d'encapçalar cap revolució de tipus nacionalista, sinó simplement, com reconeixia Hobsbawm, «the defence or restoration of the traditional order of things *as it should be* (which in traditional societies means as it is belived to have been in some real or mythical past)»¹³.

Com han posat de relleu molts historiadors, en la regió dels Balcans els bandolers foren, durant tota la ocupació otomana, un focus de contínua agitació i desordre, continuant d'aquesta manera la tradició representada pels «apelats» en època bizantina. Aquests, anomenats normalment *kleftes*, a partir del verb «κλέπτω» (robar), així com

¹² Vegeu E. J. Hobsbawm, *Primitive rebels*, (Manchester 1959), i *Bandits*, (Londres 1969).

¹³ E. J. Hobsbawm, *Bandits*, p. 26.

també *kharamides* i, pels turcs, *tzombades*, s'agrupaven en colles o *klefturiàs* que robaven indiscriminadament a viatgers i comerciants o els agafaven d'ostatges per cobrar-ne un rescat. Així, en una famosa balada un comerciant és atacat per una colla de bandolers que l'acaben matant després de robar-li tots els diners. Només al final de la cançó i quan ja és massa tard el capitost de la colla reconeix en la seva víctima el seu propi germà:

«Baixava un dia un marxant del bell cim de les muntanyes
amb quinze mules davant i al darrere dotze muls.
En ser al bell mig del camí li van sortir al pas uns lladres
que li agafaren les mules i les hi descarregaren
per veure si dins les saques hi duia amagats diners» ¹⁴.

En altres ocasions, tanmateix, els bandolers dirigien els atacs contra poblacions senceres, com reconeixia Anastàsios Górdios, qui a principis del segle XVIII escrivia en una carta les següents paraules: «Aquí ens han succeït també a nosaltres moltes desgràcies i hem patit agressions fora de tota mida, de manera que molts pobles han desaparegut completament pels atacs dels bandolers» ¹⁵.

No hi ha dubte, doncs, que aquestes colles de bandolers constituïen un autèntic flagell per al món rural i que la fama que moltes d'elles aconseguiren no es devia tant a l'admiració popular com a la crueltat dels seus actes i a la por que arreu inspiraven.

La necessitat de combatre el greu fenomen del bandolerisme i la impossibilitat d'enviar exèrcits a zones de difícil accés obligà les autoritats turques a encomanar la

¹⁴ Fauriel, *Chants populaires*, vol. II, p. 120. Es pot consultar la traducció sencera d'aquesta cançó en el nostre llibre *Balades gregues*, Biblioteca de La Suda 36, (Lleida 1999), p. 113.

¹⁵ P. I. Vassiliu, *El monestir de Tatarua, a Euritània*, (Atenes 1970), p. 157. He pres aquesta notícia de Politis, *Cançons de bandolers*, p. 17', on es poden trobar, a més d'aquest, altres testimonis interessants.

vigilància dels passos muntanyencs a cabdills militars locals que, pel fet de portar armes, rebien el nom d'«armatols» i que com a tals, salvant les distàncies, se'ns afiguren com la continuació, durant la turcocràcia, dels acrites o guardes de frontera bizantins. Sembla ser que aquest cos va aparèixer per primer cop cap al 1430 a la regió d'Àgrafa, a la Grècia central, per ordre del soldà Murat II, i que d'allí va passar a l'Olimp. Poc a poc es va anar estenent fins que cap a l'any 1782 un decret imperial ens informa de la seva presència a Macedònia, l'Epir, Tessàlia i, en definitiva, a tota la Grècia continental excepte l'Àtica. Desconeixem el nombre exacte d'aquestes congregacions d'armatols o armatolikis, així com els seus límits geogràfics. Les cançons populars parlen sovint de dotze «protata», és a dir, dotze importants armatolikis estesos al llarg de tot el territori grec. Aquest nombre, tanmateix, pot ser simbòlic. El contingent d'homes que formava un armatoliki és un altre problema. Nikólaos Kassomulis, en referir-se al d'Aspropótamos, a Tessàlia, parla de sis-cents homes, dels quals només dos-cents prestaven un servei actiu¹⁶. És possible que aquest nombre es pugui generalitzar. En qualsevol cas, sembla clar que dins de cada armatoliki s'observava una ferma estructura jeràrquica. Així, tenim documentada l'existència de tres nivells o «escales» amb unes funcions i deures clarament definits¹⁷. Al capdamunt d'aquesta estructura hi havia un capità (en grec *kapetanios*), designat com a tal per les autoritats turques mitjançant un document acreditatiu anomenat «musarlé». La seva funció bàsica era, òbviament, la de mantenir l'ordre en el seu territori i combatre els cleftes. No obstant això, alguns d'ells també tenien competències judicials, com el d'Aspropótamos, que un

¹⁶ N. Kassomulis, *Records militars*, (Atenes 1940-1942), vol. I, p. 262.

¹⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 260.

cop a l'any recorria el seu territori «per examinar els greuges i desacords del poble»¹⁸.

Kassomulis ens informa també de la retribució dels armatols¹⁹. Per començar, cap d'ells no pagava el «kharatsi» o contribució obligatòria que imposava l'administració turca a tots els seus súbdits. D'aquesta manera, el seu sou, provinent dels impostos que cobraven personalment a les poblacions locals a canvi de les seva protecció, el rebien directament del capità d'acord amb la posició que cadascun d'ells ocupava dins l'armatoliki. En tot cas, el sou era sempre baix, per la qual cosa sovint es dedicaven al pillatge per acréixer-lo. No hi ha dubte que la recaptació directa d'impostos per part dels armatols atesta el gran poder polític d'aquest cos, en comparació amb altres organitzacions com els «moraïtes» del Peloponès, remunerats pels poders locals.

Per acabar, hem d'afegir que aquesta oposició entre cleftes i armatols, tan clara a nivell teòric, a la pràctica no era tan gran. Així, allí on el problema del bandolerisme era especialment greu, les autoritats turques optaven sovint per oferir l'armatoliki als cleftes més violents. Kassomulis escriu, per exemple, que el cèlebre Kondoïannis aconseguí l'armatoliki «per la força de les armes»²⁰. I de la mateixa manera, no era estrany que un armatol que

¹⁸ *Ibidem*, vol. I, p. 259.

¹⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 262. El seu sou era anomenat «psomí», és a dir, «pa» i amb aquest nom apareix en moltes cançons.

²⁰ *Ibidem*, vol. I, pp. 30-31. En el cançoner grec abunden els episodis semblants. En alguns casos els cleftes s'enfronten obertament als capitans per aconseguir l'armatoliki: «Cleftes, si voleu un sou, si voleu armatolikis, / mateu Khristos, el capità Milionis» (Fauriel, *Chants populaires*, I, p. 4, núm. 1), mentre que en altres ocasions les seves amenaces es dirigeixen contra els propis turcs: «Turcs, feu un bon repartiment, perquè us cremarem els pobles, / volem l'armatoliki i venim com llops» (A. Iatridis, *Recull de cançons populars antigues i noves*, Atenes 1859, p. 11. D'ara en endavant: Iatridis, *Recull*).

perdia els seus drets es convertís en cleftes. La conseqüència de tot això fou que poc a poc aquestes dues denominacions es van anar confonent fins al punt que en el segle XVIII esdevingueren gairebé sinònimes ²¹.

Enfront del bandolerisme, fenomen universal i, com hem vist, força uniforme arreu, l'armatolisme, fill de la turcocràcia, va conèixer dues etapes clarament diferenciades. La primera arriba fins a finals del segle XVII i abasta, pel cap baix, dos-cents cinquanta anys; mentre que la segona s'estén des de finals d'aquest segle fins a principis del XIX, amb unes importants transformacions que determinaren un canvi d'orientació radical d'aquest cos.

Per a la primera etapa els nostres coneixements són realment escassos. Els arxius grecs de Vèria i Tessalònica, una font de primer ordre per a l'estudi d'aquesta qüestió, només ens ofereixen informacions posteriors al segle XVII, la qual cosa ens fa pensar que els armatols degueren desenvolupar, sense massa complicacions, la seva tasca de repressió contra els cleftes. Tanmateix, durant aquest segle es va produir un fet que capgirà la situació, fins aquell moment relativament tranquil·la, dels armatols. Ens referim a la musulmanització dels albanesos, els quals, pel fet de vigilar també els passos entre muntanyes (en grec *dervénia*), reberen el nom de «dervenagades». Per aquest motiu el govern de la Sublim Porta començà a assignar armatolikis, patrimoni exclusiu fins aquell moment dels cabdills militars grecs, als albanesos, hàbils guerrers i musulmans lleials. Un bon exemple d'aquesta política el constitueix un decret del soldà datat l'any 1699

²¹ D'aquesta manera, en la famosa cançó de Zidros trobem el següent vers: «He viscut quaranta anys com armatol i cleftes» (Eulàmbios, *L'amarant*, p. 31). I així mateix, en una composició protagonitzada pels armatols de Vлахava, a Tessàlia, «Cleftes d'Àgrafa i armatols de Khàssia, / poseu-vos els arnesos i cenyiu-vos les espases» (Iatridis, *Recull*, p. 6).

que determinava la substitució dels antics armatols per «honorables musulmans»²². D'aquesta manera, durant tot el segle XVIII els armatols grecs es van veure abocats a una aferrissada lluita contra els albanesos per la conservació dels seus antics drets sobre els armatolikis i de res no serviren les intervencions de les autoritats turques a favor dels segons ni, amb el pas del temps, els seus decrets per eliminar aquest cos. A tall d'exemple, sabem que l'any 1765 molts capitans –alguns d'ells coneguts pel cançoner grec com Zidros, Lazos o Kondoianis– van instigar els habitants de la perifèria de Làrissa, una ciutat del centre de Grècia, perquè expulsessin d'allí els albanesos i els restituïssin a ells els seus antics drets²³. Aquesta i moltes altres notícies ens fan pensar que les *kléftika tragoudia* degueren néixer, o almenys adoptar la seva forma definitiva, en el marc d'aquesta lluita entre armatols grecs i albanesos.

Així mateix, a finals del segle XVIII es va produir un altre fet d'importància cabdal per a la història de l'armatolisme. L'any 1787 va morir el paixà Kurt de Ioànnina, la màxima autoritat turca en territori grec, i el va substituir el paixà Alí, el qual, aprofitant-se de la guerra que havia esclatat entre els imperis rus i otomà poc abans, intentà crear un cercle d'armatols fidels amb la velada intenció d'enfrontar-se directament al soldà. Tot i que alguns capitans van acceptar de sotmetre's al nou paixà, la gran majoria se li oposà amb coratge, convertint-se alguns d'ells en cleftes –ja hem vist que aquest pas era relativament freqüent– o buscant refugi a les ribes del nord de l'Egeu, on sovint robaven vaixells i esdevenien pirates.

²² Politis, *Cançons de bandolers*, p. κα'.

²³ Sobre aquest episodi històric es pot consultar I. Vasdravel·lis, *Armatols i cleftes a Macedònia*, (Tessalònica 1948), pp. 97-98, text reproduït per Politis a *Cançons de bandolers*, pp. 145-146.

Dit això, hem d'assenyalar per acabar que, si bé les cançons clèftiques van adoptar la seva forma definitiva en el marc de la lluita entre els armatols grecs i albanesos, el tema de gairebé totes elles és el de l'oposició dels cleftes i armatols a les pretensions del paixà Alí i les seves lluites contra el lloctinent d'aquest, el violent i cruel Iusuf.

BANDOLERS I ROMANTICISME GREC

Un cop vistes les condicions històriques que van determinar el naixement de les cançons clèftiques com expressió genuïnament grega del concepte universal de «revolució primitiva», no se'ns ha de fer estrany que la llibertat sigui el gran ideal d'aquestes cançons. Hem de deixar clar, tanmateix, que la llibertat que celebren les cançons de bandolers gregues és sempre una llibertat individual. Certament, allò que admira el poble del bandoler és el seu honor i la seva ànima lliure, que el porten a enfrontar-se, de manera sempre individual, als representants del poder local. Així, per exemple, en la bella cançó de Kitsos, aquest bandoler no plora altra cosa en el moment de morir que la seva joventut i el seu valor perduts i, de la mateixa manera, l'única preocupació del bandoler Guiftakis en ser ferit en combat és que, si els turcs li tallen el cap, pugui perdre l'honor. Igualment, en totes les cançons, els adversaris no són vistos mai com els dominadors del país sinó únicament com els enemics personals dels cleftes. El punt culminant d'aquest absolut individualisme el constitueix un grup de cançons en les quals els bandolers proclamen narcisísticament la seva bellesa física i el seu valor guerrer:

«Estan asseguts els bandolers, estan asseguts sota el plàtan.
Es renten, s'afaiten i es miren al mirall,
contemplant la seva bellesa, admirant el seu valor.

Es mira un cop Dimos i els seus companys cinc
i Kostas, orgullós, es mira quinze cops,
contemplant la seva bellesa, admirant el seu valor.
I portat pel seu orgull i portat pel seu valor,
no anirà aquest vespre a casa seva, no anirà amb la seva
[família,
sinó que es quedarà a les muntanyes, al bell cim dels
[turons»²⁴.

Així doncs, d'una lectura atenta de les *kléftika tragoudia* es desprèn que la llibertat cantada en aquestes cançons és sempre una llibertat individual, mai col·lectiva ni menys encara nacional. Tanmateix, arran de la guerra de la Independència i, sobretot, dels primers problemes d'identitat nacional que haurà d'afrontar el jove estat grec, aquesta llibertat individual anirà prenent cada vegada tons més clarament nacionalistes fins al punt de convertir els antics cleftes i armatols en els autèntics herois de la independència grega. En efecte, a mitjan segle XIX el filhel·lenisme, que havia jugat un paper tan important en la recuperació de la llibertat, va començar a perdre adeptes i aparegueren les primeres veus crítiques cap a la nació grega, que van tenir en la tesi de l'historiador alemany Jacob Philipp Fallmerayer, contrària a la continuïtat històrica del poble hel·lè, una de les seves manifestacions més genuïnes. Paral·lelament, les potències europees adoptaren sovint una actitud d'oberta hostilitat cap a Grècia, que va tenir els seus moments culminants en la política proturca d'Àustria i Anglaterra durant la Guerra de Crimea (1851-1853), l'ocupació del Pireu per part de França i Anglaterra (1854-1857) i el fracàs de la revolta cretenca de 1866. Aquesta situació va fer créixer en el cor del poble grec un profund sentiment de desconfiança cap

²⁴ I. Ioannu, «Cançons populars de Cinúria», dins *Diagónios*, tom I, (1965), p. 1. Vegeu altres exemples semblants a R. Beaton, *Folk poetry of modern Greece*, (Cambridge 1980), pp. 109-110.

als seus antics protectors durant els anys de la lluita per la llibertat així com un notable enfortiment del sentiment nacionalista, al servei del qual es van posar totes les disciplines del saber, des de la historiografia i el folklore fins a la literatura²⁵. És precisament en el marc de la literatura i molt especialment de la novel·la històrica on es forjarà poc a poc la llegenda romàntica del bon bandoler que defensa l'hel·lenisme davant dels enemics de la pàtria, atribuint-li un sentiment nacionalista que en origen, com hem vist, li era completament aliè. Abonarà sens dubte aquesta llegenda la participació d'alguns cleftes i armatols en la lluita per la independència, posant de manifest que, com ja reconeixia Hobsbawm, «social banditry has an affinity for revolution, being a phenomenon of social protest, if not a precursor or potential incubator of revolt»²⁶. Així, figures com Khristos Milionis, Katsandonis o els Suliotes, convenientment adornades amb totes les qualitats que s'exigien a un heroi de 1821, es convertiran en els protagonistes de moltes novel·les històriques que vindran a recordar als lectors alguns dels episodis més gloriosos de la recent història grega. Vegem-ne algun exemple.

Poca cosa sabem del bandoler Khristos Milionis, el nom del qual no apareix en cap crònica de l'època. Segons testimoni de Konstandinos Sathas, sembla que va néixer a Lidoriki, a la Fòcide, i va ser capità a Etoloacarnània cap al 1750²⁷. Aquesta breu notícia, unida a la història de la seva mort violenta per la traïció d'un tal Solimà, enviat pel *dervenagàs* d'Acarnània, l'albanès Mukhtar

²⁵ Vegeu sobre aquesta qüestió el nostre llibre *Baladas griegas. Estudio formal, temático y comparativo*, Nueva Roma 10, CSIC, (Madrid 2000), cap. I, pp. 1-17.

²⁶ E. J. Hobsbawm, *Bandits*, p. 98.

²⁷ Sobre aquest bandoler es pot consultar Politis, *Cançons de bandolers*, p. 2.

Klissura, va servir d'argument a Aléxandros Papadiamandis per escriure l'any 1885 una de les seves narracions més conegudes, el famós relat *Khristos Milionis*. En aquesta obra Papadiamandis embelleix el relat amb la història del rapte de la jove Vassiló, fillola de Khristos Milionis, per part del governant o *agàs* de la regió, el cruel Khalil, que se l'endu al seu harem amb el desig de convertir-la en la seva esposa. Khristos Milionis, profundament commogut per la pèrfida acció de l'*agàs*, no dubta a entrar amb els seus homes a la mesquita d'aquesta ciutat epirota i raptar el jutge o *kadís* d'Arta, a qui acusa de no haver atès convenientment la reclamació feta pel pare de la noia. La intenció de Khristos Milionis és senzilla: bescanviar la jove Vassiló pel *kadís*. Tot i que l'intercanvi fracassarà per la negativa de l'*agàs*, Vassiló aconseguirà escapar de l'harem i reunir-se amb Khristos Milionis a les muntanyes. En qualsevol cas, allò que més crida l'atenció del relat de Papadiamandis és la caracterització de Khristos Milionis, el qual, per obra i art del gran novel·lista de Skiathos, passa a convertir-se en el prototipus del jove noble i valent, amant de la seva pàtria i enemic dels tirans que la dominen. Serveixi d'exemple la presentació que fa Papadiamandis d'aquest bandoler al principi del seu relat:

«A mitjan segle XVIII Khristos Milionis, un dels representants de la incipient llibertat grega, un dels que més gloriósament reivindicà a ulls d'Europa els drets de la seva pàtria oprimida, tenia sota el seu poder els armatolíkis d'Acarnània, Valto i Xerómeron».²⁸

Tanmateix, presenta molt més interès per al nostre estudi la novel·la històrica *Katsandonis*, escrita per Konstantinos Ramfos l'any 1860. Sobre aquest famós bando-

²⁸ A. Papadiamandis, «Khristos Milionis», dins *Obres Completes*, (Atenes 1982), vol. II, p. 41.

ler les fonts històriques són molt més generoses. Fill de pastors, va néixer a la regió d'Àgrafa (possiblement al poble de Muressi) cap al 1775. L'any 1803 matà el *dervenagàs* Iliambessi, la qual cosa provocà l'oposició immediata del paixà Alí, que va enviar contra ell, tot i que sense èxit, el seu lloctinent Iusuf. Poc a poc Katsandonis va anar estenent el seu domini per tota la regió i l'any 1805 col·laborà amb Markos Vótsaris en l'aixecament dels armatsols d'Àgrafa, a la Grècia central, contra el paixà. Un any més tard el mateix Katsandonis o algun company seu matà el *dervenagàs* Velí Iekas, famós pel seu valor. El 1807, seguint la crida del futur primer ministre grec, Ioannis Kapodístrias, passà a Leúcade, on col·laborà decididament en la defensa d'aquesta illa, atacada per les tropes del paixà. Salvada l'illa, l'any següent tornà a Grècia continental on, malalt de verola, s'hagué d'amagar en una cova. Víctima d'una traïció, fou arrestat juntament amb el seu germà pels homes del paixà, que el traslladaren a Ioànnina. Va morir el mateix any 1808 o, com a molt tard, el 1809, després de terribles turments²⁹.

Vista la seva agitada vida, poques figures històriques podien presentar un atractiu més gran que Katsandonis per a un novel·lista com Ramfos, convençut de la necessitat de presentar com a models per a la joventut els personatges més representatius de la recent història grega³⁰.

²⁹ Sobre la vida d'aquest bandoler vegeu Politis, *Cançons populars*, pp. 60-61.

³⁰ Reproduïm les paraules que va escriure Ramfos com a dedicatòria d'aquesta novel·la i del relat *Els darrers dies del paixà Alí* als joves de Grècia: «A tu, estimada joventut (de Grècia), esperança de la nostra pàtria, dedico *Els darrers dies del paixà Alí*, així com les heroiques gestes dels famosíssims armatsols, precursors de la regeneració grega i exemples davant d'Europa durant quatre segles del fet que la raça grega, lluny de morir, viu encara. Hereva de la glòria dels teus avantpassats vencedors a Marató i Salamina i dels teus pares combatents a Ampliana, Quios i Kafireos, has de tallar ara, més frescos i gloriosos enca-

Per aquest motiu Ramfos no dubta a idealitzar la figura certament controvertida de Katsandonis per convertir-lo en el protagonista d'una de les seves novel·les més famoses. Així, res queda en la seva obra d'aquell bandoler cruel i venjatiu del qual ens parlava el general Makriiannis a les seves *Memòries* ³¹. En lloc seu Ramfos ens presenta un Katsandonis model de virtuts. Estimat i respectat pel seu poble, Katsandonis apareix en tot moment com un home compromès amb la lluita de la nació grega per la llibertat. L'odi de Katsandonis cap a l'opressor de la seva pàtria no té límits. Àdhuc en el moment de morir no dubta a proclamar orgullosament el seu nacionalisme davant del mateix paixà:

«Els botxins, lligant-li els braços a l'espatlla, van passar la soga per una argolla penjada al sostre de la presó i el van penjar de les mans. L'heroi es va desmaiar.

–“Baixeu-lo perquè no mori encara i tireu-li una mica d'aigua”, va dir el tirà.

Els botxins el van baixar i el van tirar a terra.

–“I ara esquartereu-lo”, ordenà el paixà Alí.

–“Esquartereu-me –va cridar Katsandonis–, esquartereu-me tal com un dia serà esquarterat el govern del vostre tirà, un govern basat en la injustícia, l'opressió i la violència” ³².

Tanmateix, és en el marc de la conversa entre Katsandonis i el seu fill Alexandre abans de marxar cap a Leúcade on «el programa nacionalista» d'aquest bandoler apareix exposat amb més claredat:

ra, aquells llorers que en mala hora et van arrabassar» (cf. K. Ramfos, *Katsandonis. Els darrers dies del paixà Alí*, Atenes 1994, p. 67).

³¹ Certament, com reconeixia Makriiannis en parlar de Katsandonis i la seva família, «una crueltat com aquesta no l'exerciren ni els *Katsandonei*, que eren lladres» (cf. *Memòries*, Edició de I. Vlakhoiannis, Atenes 1947, 2ª edició, vol. I, p. 202).

³² K. Ramfos, *Katsandonis*, p. 151.

«“Fill estimat, –va dir Katsandonis al seu fill– jo no tinc una gran cultura, tot i que el meu pare, per ser membre de la família més rica del poble i dels voltants, tenia prou diners per donar-me una bona educació. Un dia el mestre em va assotar perquè em vaig quedar a jugar al carrer i vaig arribar tard a l'escola. Des d'aleshores ja no vaig voler tornar-hi. Tu, tanmateix, quan et porti a Leucade amb la teva mare, aniràs a l'escola a aprendre de lletra, ja que el valor per si sol no és suficient. Has de tenir la cultura com aliada. Si jo tingués cultura, tal vegada dominaria tot l'Epir”.

–“I per què amb la teva escassa cultura inspires por als turcs?”, preguntà el noi.

–“Perquè tinc un bon company”, va respondre Katsandonis.

–“Quin?”.

–“L'amor a la pàtria i l'odi cap als tirans”.

El noi, commogut per la passió amb què li parlava el seu pare, no deixava de mirar-lo fixament. La seva mare també l'escoltava amb atenció.

–“Fill meu, –va continuar dient Katsandonis– tal vegada mori en alguna lluita contra els enemics de la nostra fe i de la nostra pàtria. No podré deixar-te riqueses perquè ens les va robar totes el paixà Alí, però et deixaré en herència una cosa encara més preciosa: l'odi cap als tirans de la nostra Pàtria. Això és el que et deixaré i ara jura'm que ho conservaràs com quelcom sagrat”.

–“T'ho juro”, va respondre el noi.

–“Saps –va afegir Katsandonis– per què et vaig posar el nom d'Alexandre? Perquè l'Epir i Macedònia van tenir reis amb aquest nom. Durant quatre-cents anys van voler silenciar la veu de la nostra pàtria en els camps de Grècia, però aquesta seguí cridant, lamentant-se i tronant a les muntanyes plenes d'ossos dels nostres herois: a aquests els cristians sotmesos al jou otomà els anomenaren cleftes, perquè fugiren de la violència dels tirans i s'oposaren als seus abusos”.

–“I nosaltres tenim reis?”, preguntà Alexandre.

–“No en tenim, però en tindrem –va respondre el seu pare entre llàgrimes–, en tindrem perquè hem de ser lliures o morir tots. De què ens serveix una vida d'esclaus menyspreats, una vida de servents? Angueliki, –va dir dirigint-se a la seva esposa– Alexandre és enca-

ra petit però recorda-li sempre les meves paraules i infon-li odi, odi cap als tirans"»³³.

Un cop vistos aquests dos exemples, als quals podríem afegir alguns poemes d'Aristotelis Valaoritis com *Dimos i el seu fusell* o *Athanassis Diakos*, inspirats en les heroïques gestes dels bandolers durant la guerra de la Independència, sembla inqüestionable la decisiva aportació dels literats grecs del segle XIX en la mitificació dels antics cleftes i armatols, una mitificació que, com veurem a l'apartat següent, arribà a condicionar fins i tot l'edició de les *kléftika tragoudia*, que van sofrir tota mena de retocs per part dels seus editors per tal de semblar encara més patriòtiques a ulls dels lectors.

EDITORS I EDICIONS DE *KLÉFTIKA TRAGOUDIA*

Com és sabut, a Grècia l'estudi i l'edició de les cançons populars coincideix amb el naixement del folklore com a ciència a la segona meitat del segle XIX. Davant de l'evident menyspreu de la Il·lustració per totes les manifestacions de la vida popular, l'esperit del Romanticisme comportà una revaloració del folklore, que va ser utilitzat sovint per posar de manifest, a ulls d'una Europa ja no tan decididament hel·lenòfila, la continuïtat històrica de la raça grega des d'Alexandre Magne fins al general Makriiannis. D'aquesta manera, les *kléftika tragoudia*, protagonitzades, com hem vist, per molts bandolers coneguts arran de la seva participació en la revolució de 1821, es van convertir en les composicions preferides del públic. No deixa de ser significatiu, per exemple, que dues de les principals antologies de cants populars, la de Claude Fauriel (*Chants populaires de la Grèce moderne*, París 1822-

³³ *Ibidem*, pp. 99-100.

1823) i la d'Arnold Passow (*Τραγούδια Ρωμαϊκά. Populæria carmina Graeciae recentioris*, Leipzig 1860), comencin, en el que és una autèntica declaració de principis, amb la famosa cançó de Khristos Milionis.

Les *kléftika tragoudia*, tanmateix, no constituïen un corpus ideològicament unitari. Al costat de composicions que responien perfectament a l'esperit romàntic de l'època, se n'havien conservat també d'altres en les quals no mancaven cruels venjances dels bandolers contra el que avui anomenaríem població civil, en la línia de la revolució primitiva que originalment inspirava la seva lluita. Davant d'aquests fets els editors no dubtaren a retocar les antigues cançons per convertir els seus protagonistes en els grans herois de la lluita per la llibertat, immortalitzats ja per la literatura de l'època. Aquests retocs comportaren la supressió d'alguns versos poc patriòtics o la seva substitució per altres en els quals els turcs apareixien inevitablement com els opressors de la nació grega i els bandolers com els seus més heroics defensors, alterant d'aquesta manera el sentit original d'aquestes cançons. En efecte, com hem intentat demostrar, els autèntics enemics dels bandolers eren homes, no idees. Fins al 1821, el que avui es coneix com a consciència nacional no havia arribat encara a les capes populars –i per tant tampoc als bandolers–, però aquesta realitat social canvià radicalment en la segona meitat del segle XIX. El cançoner grec ens ofereix molts exemples de cançons retocades pels seus editors per convertir-les en les composicions profundament nacionalistes que desitjava llegir el públic ³⁴. Heus ací un parell d'exemples:

³⁴ Tot i que no existeix fins al moment cap estudi de conjunt sobre aquesta qüestió, es poden veure algunes observacions interessants a G. Veludís, «Falsejament i corrupció de les cançons populars», dins *Propostes. Quinze assajos de literatura*, (Atenes 1981), pp. 96-107 i 170-172; S. Damianakos, *Tradició de revolta i*

En una breu cançó, un jove anomenat Bassilis, sobre el qual no tenim cap notícia històrica, expressa a la seva mare el desig de convertir-se en bandoler i lluitar a les muntanyes contra turcs i albanesos. En la versió més antiga que conservem d'aquesta cançó el text és com segueix:

«—“Bassilis, posa seny i queda't aquí com a amo de la casa, queda't aquí a criar ovelles, a criar vaques i bous”.

—“Mare, jo aquí no em quedaré com a amo de la casa per ser esclau dels turcs i company dels vells.

Agafaré el meu fusell i em cenyiré l'espasa

per anar a les muntanyes, per anar amb els bandolers,

amb Totzkas i amb Màndalos i també amb Bastekis,

que lluiten contra Turquia i contra els albanesos”»³⁵.

El sentit d'aquesta cançó sembla clar: Vassilis rebutja la tranquil·litat de la llar i, portat pel seu afany de llibertat, decideix fugir cap a la muntanya i enfrontar-se a les autoritats turques com un bandoler més. Ens trobem, per tant, en el context de la revolució primitiva, en la qual els cleftes, lluny de presentar-se com els alliberadors de la pàtria, se'ns mostren simplement com homes desitjosos de posar fi a la seva miserable existència, llençant-se a viure una vida lliure a les muntanyes. És aquesta mateixa línia la que segueixen unes quantes versions inèdites d'aquesta cançó que es conserven a l'arxiu del Centre de Recerca del Folklore Grec de l'Acadèmia d'Atenes (a partir d'ara KEEL)³⁶.

cultura popular, (Atenes 1987), pp. 65-68; Politis, *Cançons de bandolers*, pp. ve'-vθ'; i sobretot, del mateix autor, «Per a una història del falsejament de les cançons populars», dins *Aspectes de la literatura culta i popular. 5^a Trobada científica dedicada a Iannis Apostolakis*, Universitat Aristotèlica de Tessalònica, (Tessalònica, 14-16 de maig de 1992), pp. 95-109.

³⁵ N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsici, illirici, greci*, (Venècia 1942), vol. III, p. 188. Existeix una reimpressió d'aquesta obra feta a la Universitat de Bari l'any 1971.

³⁶ Ens referim concretament a les versions següents: KEEL (Material Politis) Núm. 677, versió recollida per K. V. Ianna-

Aquesta cançó, tanmateix, amb el model de llibertat individual que proclama, no degué satisfer plenament els editors grecs, convençuts de les profundes conviccions nacionalistes dels bandolers des de la seva primera aparició en sòl hel·lè. Per aquest motiu el filòleg Spirídon Zambelios, a l'hora que sostenia que la poesia popular va néixer després de la caiguda de Constantinoble per expressar els anhels de llibertat del poble grec³⁷, no dubtà a corregir el quart vers de la cançó més amunt citada per mostrar un odi cap a l'opressor otomà que responia perfectament als sentiments antiturcs de l'època. Per si quedaven dubtes sobre el nou sentit d'aquesta cançó, Zambelios, contravenint el costum del poble grec de no donar títol a les cançons clèftiques, posa aquesta composició sota l'epígraf altament significatiu de «L'heroi del renaixement». Fetes aquestes precisions, en la versió d'aquesta cançó publicada per Zambelios la resposta del jove Basilis presenta la següent forma (la cursiva és nostra):

kópulos l'any 1902 a la regió tessàlia de Tírnavos; KEEL Núm. 199, p. 17, versió transcrita l'any 1912 per G. Bomburidu a Hipati (Fòcide); i KEEL Núm. 2154, tom IV, p. 106, versió recollida l'any 1955 per D. V. Ikonomidis en el poble d'Abdela (Macedònia Occidental).

³⁷ Així, en paraules de Zambelios, «Aleshores (1453) va néixer la poesia popular del *romanticisme ortodox* (sic), una noble poesia que presagiava la restitució de la raça més antiga i famosa d'Europa, una poesia que, com observà encertadament Fauriel, fou la més fidel expressió del nostre esperit nacional». Aquesta afirmació, unida a la proclama «LA RAÇA ÉS ESCLAVITZADA, PERÒ LA NACIÓ ROMAN FERMA» (sic), que escriu Zambelios al costat d'un gravat de Constantí XI Paleòleg entrant novament victoriós a Constantinoble, il·lustren a la perfecció el sentit que tenia la poesia popular –i de manera molt especial les cançons clèftiques– per aquest filòleg (cf. *Cançons populars de Grècia*, Corfú 1852, pp. 484 i 576. Existeix una reimpressió d'aquesta obra feta a Atenes per D. N. Karavias l'any 1986). Sobre aquesta visió profundament nacionalista de la història i la poesia grega per part de Zambelios es pot consultar I. Th. Ikonomidis, *La unitat de l'hel·lenisme segons S. Zambelios*, (Atenes 1989).

«-“Mare, jo aquí no em quedaré com a amo de la casa,
per treballar a les vinyes i pasturar els ramats,
per ser esclau dels turcs i *servent dels gossos!*”» ³⁸.

Sembla ser que els canvis introduïts per Zambelios en aquesta cançó van fer fortuna i en més d'una antologia trobem nous retocs per part dels editors, que serveixen per posar de relleu, encara amb més claredat, les noves intencions de Bassilis. A tall d'exemple citem les paraules del protagonista en una versió editada el 1868 per Mikhaïl Lelekos i que curiosament –el que és una prova més del seu caràcter espuri– no apareixen en cap altra versió editada ni inèdita d'aquesta cançó:

«-“Jo no vull ser un *raiàs*, jo no vull pagar impostos,
jo no vull ser tampoc servent dels turcs ni dels tirans,
per treballar tot el dia com si fos un esclau”» ³⁹.

Tanmateix, presenta molt més interès per al nostre estudi la Cançó de Nanos, que en una de les versions més antigues conservades presenta el següent text:

«Nanos ha anat a les muntanyes, ha pujat dalt dels turons,
per aplegar *palikaris*, tots ells minyons d'Albània.
Els reuní, els aplegà i arribaren a tres mil,
i tot el dia els deia, i tot el dia els diu:
-“Jo no vull bandolers per escorxar cabres i ovelles,
jo només vull bandolers per l'espasa i el fusell.
Fem en tres hores una marxa de tres dies
per assaltar la casa, la casa de Nicolàs,
una casa molt bonica que guarda moltes riqueses”.
-“Benvingut, Nanos, i benvinguts també els minyons,
però què volen els teus companys, però què volen els teus
[minyons?]”.

³⁸ *Ibidem*, p. 601, núm. 4.

³⁹ M. Lelekos, *Antologia popular*, (Atenes 1868, 2^a edició), pp. 27-28, núm. 8.

—“Diners volen els meus companys, riqueses volen els min-
lyons,
i jo vull la teva dona per anar-me’n amb ella al llit”»⁴⁰.

La Cançó de Nanos, amb el seu frívol final, ha de reflectir de manera força clara la manca d’escrúpols i l’extrema crueltat de què feien gala els bandolers amb les seves pobres víctimes. A més, en aquesta ocasió la víctima de Nanos no és un turc sinó un grec, Nicolàs, famós per les seves riqueses. Estem, per tant, davant d’un clar exemple del que va ser durant segles el bandolerisme a Grècia. Que la versió que acabem de traduir reproduïx fidelment la forma original d’aquesta cançó sembla estar fora de tot dubte, a jutjar per la conservació d’un parell de versions molt semblants a l’arxiu del KEEL⁴¹.

Res més allunyat, tanmateix, del bandoler protector dels desvalguts i amant de la seva pàtria que tan sovint protagonitzava les novel·les de caire nacionalista de l’època que aquest Nanos àvid de riqueses que ni tan sols és capaç de respectar l’esposa de la seva víctima. La falta total de sintonia entre aquest personatge i el model de bandoler que tan benemèritament havien creat els intel·lectuals grecs de la segona meitat del segle XIX explica clarament els canvis introduïts en moltes versions d’aquesta cançó per part dels editors⁴². Per començar, un

⁴⁰ G. M. Khassiotis, *Antologia de cançons populars de l’Epir*, (Atenes 1866), pp. 96-97, núm. 11. Existeix una reimpressió d’aquesta obra feta a Atenes per D. N. Karavias l’any 1983.

⁴¹ Ens referim concretament a dues versions recollides a Kalamata i Langadiko (Arcàdia) els anys 1873 i 1894 respectivament i incloses en una sèrie coneguda com a Material Politis (núm. 2269). Així mateix, en la versió publicada quaranta anys abans per Claude Fauriel, la cançó és pràcticament idèntica, amb l’única supressió, per raons estètiques i de pudor, del segon hemistiqui del darrer vers (cf. *Chants populaires*, vol. I, p. 78, núm. 15).

⁴² Aquesta falta de sintonia de què parlem ja va ser observada per Claude Fauriel, el qual, en la introducció a aquesta cançó,

filòleg tan poc respectuós amb els textos que publicava com Panaiotis Aravandinós no dubta a canviar el darrer vers d'aquesta cançó per silenciar tota referència obscena a la muller de Nicolàs i limitar les exigències de Nanos al terreny purament econòmic:

«—Salut, salut, Nicolàs». —»Benvinguts, nois”.

—“Agafa i rosteix-nos uns quants xais i també dos grassos
[moltons,

i per menjar i beure vine a portar-nos dolç vi.

Els minyons, a més, volen diners per comprar-se armes d'or
i jo vull com a favor dos o tres mil florins”»⁴³.

Altres filòlegs, com I. N. Stamatelos, gens satisfets amb aquest final tan poc heroic, van decidir eliminar els darrers versos, amb la qual cosa la cançó acaba bruscament amb les paraules que dirigeix Nanos als seus companys:

«—Aneu tots a Lepenós, a la casa de Nicolàs,
on hi ha monedes als baguls i florins a les cisternes”»⁴⁴.

Els canvis, tanmateix, no acaben aquí. Spirídon Zambelios va molt més enllà en el seu afany de presentar un Nanos model de virtuts i canvia radicalment els consells d'aquest bandoler als seus companys. Ara ja no hi ha cap

va escriure les següents paraules: «Quant à la Chanson de Nannos, le sujet, sans en être aussi odieux que celui de la précédente (és a dir, la Cançó de Zakharias), est néanmoins de ceux qui n'ont pas été pris dans les côtes nobles et poétiques de la vie des chefs de bande. Le trait de galanterie par lequel elle se termine est ce qu'elle offre de plus singulier et de plus opposé à ce que j'ai dit ailleurs du caractère et de la conduite des klephtes» (cf. *Ibidem*, vol. I, pp. 74-75).

⁴³ P. Aravandinós, *Recull de cançons populars de l'Epir*, (Atenes 1888), p. 29, núm. 33. Sobre aquesta antologia i els canvis que tan sovint introdueix Aravandinós en els textos que publica vegeu I. Apostolakis, *El recull d'Aravandinós (La cançó popular)*, (Atenes 1941).

⁴⁴ I. N. Stamatelos, «Dialecte de Lèucada», dins *L'Associació Filològica Grega de Constantinoble*, tom VIII, (1873-1874), p. 407.

dubte: els autèntics enemics de Nanos són els turcs que tiranitzen la seva pàtria:

«-“Escolteu, *palikaris*, i vosaltres, companys meus, jo no vull bandolers per escorxar cabres i ovelles, només vull bandolers per l’espasa i el fusell, que deixin vídues i orfes a les cases dels turcs, agafant ostatges aquí i cremant pobles allà!”»⁴⁵.

El clímax de tot aquest procés el constitueix una versió publicada a principis del segle passat pel novel·lista Andreas Karkavitsas com apèndix a un dels seus llibres de relats. En aquesta versió Nanos, aquell bandoler únicament interessat en el seu benestar personal i insensible al dolor de les seves víctimes, passa a convertir-se, ni més ni menys, en el paladí de la *Gran Idea*, en l’heroi que ha de portar un dia els grecs a reconquerir Constantinoble:

«-“Jo no vull bandolers per escorxar cabres i ovelles, jo només vull homes per l’espasa, homes pel fusell. Fem en una sola nit una marxa de nou dies per assaltar l’estret, l’estret de Constantinoble, per obrir les esglésies i recuperar els objectes sagrats, per obrir també Santa Sofia, el grandios monestir, i reunir-nos tots junts a celebrar la litúrgia: Crist ha ressuscitat, companys, Grècia ha ressuscitat!”»⁴⁶.

El punt culminant d’aquest creixent procés d’adulteració de la forma i el sentit original de les *klēftika tragou-*

⁴⁵ S. Zambelios, *Cants populars de Grècia*, p. 602.

⁴⁶ A. Karkavitsas, *Contes de motxilla*, (Atenes 1922), p. 190. En introduir aquests canvis, Karkavitsas es fa ressò, entre d’altres, d’una bella tradició oral segons la qual, en el moment que els turcs entraren a Santa Sofia, el *papàs* que celebrava la cerimònia va desaparèixer rere una porta amb el calze a les mans. Malgrat tots els seus esforços, els turcs no pogueren enderrocar la porta, ja que és voluntat de Déu que, quan els grecs recuperin Santa Sofia, el *papàs* torni a sortir per la porta per acabar la litúrgia (cf. N. G. Politis, *Tradicions*, Atenes 1994, vol. I, pp. 22-23, núm. 35. Aquest llibre és reimpressió de l’obra original publicada a Atenes l’any 1904).

dia –i en menor grau també de les *akritikà*– el constitueix la composició de noves cançons per part de filòlegs i historiadors. Com ha posat de relleu el professor Alexis Politis, aquestes composicions, escrites a imitació de les velles cançons populars, de les quals reproduïen sovint versos i fins i tot estrofes senceres, tenen la finalitat de celebrar algun heroi local, les gestes del qual no apareixen recollides en el cançoner tradicional, o il·lustrar algun dels esdeveniments històrics més memorables de la moderna història grega⁴⁷. Un bon exemple del que diem són les cançons de l'anomenat cicle de Kolokotronis o *Kolokotroneika*, editades per Nikólaos G. Politis⁴⁸ i sobre el caràcter autènticament popular de les quals ja expressà els seus dubtes fa més de mig segle Iannis Vlakhoiannis. De la mateixa manera, també trobem un gran nombre d'aquestes composicions en la monumental obra de Konstantinos Sathas *Grècia sota domini turc* (Atenes 1869), així com a les pàgines de la revista atenesa *Pandora*, amb la qual també col·laborava sovint Sathas. L'escàs valor literari d'aquestes composicions, tan allunyades de la gràcia i l'espontaneïtat de les peces originals, així com el fet que moltes d'elles no apareguin en cap repertori posterior ni menys encara a l'arxiu de versions inèdites del KEEL, delaten el seu caràcter espuri. Aquest és el cas de la següent composició, escrita i publicada per Sathas en honor de Livinis, un famós armatol de la regió de Karpenissi:

«Tres grans núvols van cap a Karpenissi,
un porta llamps i trons, l'altre porta calamarsa
i el tercer, el més negre, porta encàrrecs de Livinis:
–“A tu, Mitros, gendre meu, i a tu, Stathulas, el meu fillol,
us deixo la meva dona i el meu pobre fill Iorgos,
que és petit per tenir família i encara no entén d'armes.

⁴⁷ Politis, *Cançons de bandolers*, pp. vζ' - vη'.

⁴⁸ N. G. Politis, *El vell Kolokotronis*, Estia, (Atenes 1883).

Quan arribi als dinou anys i sigui tot un *palikari*,
aneu ambdós a desenterrar les meves pobres armes,
que he enterrat a l'església, sota l'altar sagrat,
perquè no les agafin els gossos ni el turc Kostandakis"»⁴⁹.

Aquests exemples i molts altres que podríem afegir posen de manifest el paper crucial jugat pels editors de les *kléftika tragoudia* en el procés de mitificació dels antics bandolers, un procés que, si bé s'inicia de la mà dels filòlegs i intel·lectuals romàntics de la segona meitat del segle XIX, continuarà amb renovada força en el segle XX.

FORTUNA DE LES KLÉFTIKA TRAGOUDIA EN EL SEGLE XX: IANNIS RITSOS

Tot i que els cleftes desapareixeran com a realitat històrica després de la revolució de 1821 i amb ells les composicions populars que durant segles havien celebrat de manera gairebé exclusiva les seves gestes, la veritat és que el mite del bon bandoler que sacrifica la seva pròpia vida per la llibertat de la seva pàtria es conservarà al llarg dels segles per ressorgir amb força en les anomenades *andártika tragoudia*, compostes per celebrar les lluites dels resistents grecs o *andartes* contra els invasors alemanys durant la Segona Guerra Mundial.

Aquestes cançons, per bé que limitades cronològicament als anys de l'ocupació alemanya (1941-1944), constitueixen, en opinió del professor Iorgos Veludís, el punt culminant d'una rica literatura de resistència que es re-

⁴⁹ K. N. Sathas, *Grècia sota domini turc. Assaig històric sobre les revoltes de la nació grega per treure's del damunt el jou otomà (1453-1821)*, (Atenes 1869), p. 341. Hi ha una reimpressió d'aquesta obra feta a Atenes per D. N. Karavias l'any 1990. Vegeu a més sobre tota aquesta qüestió el nostre treball «*Kléftika tragoudia: de la realitat al mite*», dins *Erytheia*, tom XIX, (1988), pp. 204-213.

munta, en les seves primeres manifestacions, al 1936 i arriba, en la seva última etapa, fins al 1949, abastant així no només l'oposició del poble grec al dominador estranger sinó també la seva lluita contra la situació d'autoritarisme que va suposar per al país la dictadura del general Mataxàs (1936-1941) i la Guerra Civil (1946-1949)⁵⁰.

Com va passar també arreu d'Europa, el fenomen de la guerra i la consegüent dominació estrangera va comportar a Grècia el retorn al que podríem anomenar la «cultura nacional», representada en termes generals per la tradició folklòrica dels segles XVIII-XIX i, més específicament, per les lluites dels cleftes i armatols contra l'opressor otomà. D'aquesta manera, no ens ha d'estranyar que, davant la nova situació d'esclavatge que va suposar per al poble grec l'ocupació alemanya, les gestes dels antics bandolers i, de manera molt especial, la revolució de 1821 es convertissin en el referent bàsic de la historiografia, el teatre i l'assaig, com posa de manifest, per exemple, la famosa conferència que, amb el significatiu títol d'*Un grec: Makriiannis*, va pronunciar el poeta Iorgos Seferis a Alexandria l'any 1943⁵¹. Tanmateix, el camp on aquest fenomen d'imitació de les antigues cançons de bandolers es mostrà amb més claredat va ser indiscutiblement el de la poesia. Així, a les *andàrtika tragoudia* més amunt citades assistim a un ressorgiment de tots els conceptes que inspiraren durant la turcocràcia la cançó clèftica. En aquesta línia l'*andarte* s'identificarà sovint amb els antics acrites i cleftes:

«Amb mil noms una mateixa gràcia,
acrita o armatol,

⁵⁰ I. Veludís, «La literatura de la resistència», dins *Propostes. Quinze assajos de literatura*, pp. 140-147 i 178-179.

⁵¹ I. Seferis, *Un grec: Makriiannis*, (Atenes 1975). Aquesta conferència va ser inclosa més tard en l'obra *Assajos*, (Atenes 1984, 4^a edició), vol. I, pp. 228-263.

andarte, clefte o palikari,
sempre és el mateix poble» ⁵².

I igualment el seu territori esdevindrà un nou armatoliki:

«Nova vida ha pres l'armatoliki,
els braços ferro, l'ànima flama,
i els llops estrangers s'encauen aterrits
davant del nostre atac, valent i justicier» ⁵³.

D'acord amb això, un bon nombre d'aquestes composicions –sovint anònimes i d'escàs valor literari– continuen formalment les antigues cançons clèftiques, de les quals reproduïen molts versos i estrofes senceres. Aquest és el cas d'una cançó de Tríkala que parafraseja el bell episodi del recompte dels morts amb què acaba la cançó clèftica de Vukuvalas ⁵⁴, o el d'una composició de l'Epir en la qual una àliga parla amb el cap d'un *andarte* que ha anat a caure a les seves urpes, a imitació d'una altra famosa cançó clèftica ⁵⁵.

En qualsevol cas, des del punt de vista estrictament literari, presenta molt més interès la utilització de les antigues *kléftika tragoudia* per part de Iannis Ritsos, compromès des de la seva joventut amb la lluita del seu poble per la llibertat. En aquesta línia, no deixa de ser sig-

⁵² S. Mavroidi-Papadaki, «Himne de l'ELAS», dins *Poemes de la joventut i la llibertat*, (Atenes 1978), p. 22. Per a la significació del mot «palikari» vegeu la nota a la cançó «Epitafi» (pp. 110-111).

⁵³ N. Karvunis, «A les armes, a les armes», dins *La cançó andàrtica i revolucionària*, (Atenes 1986, 4ª edició), p. 10, núm. 2.

⁵⁴ «Us heu assabentat del que ha passat?», dins *Ibidem*, p. 15. Sobre la cançó de Vukuvalas vegeu W. von Haxthausen, *Neuegriechische Volkslieder. Urtext und Übersetzung*, (Münster 1935), p. 46. D'ara en endavant cito: Haxthausen, *Neuegriechische Volkslieder*.

⁵⁵ V. Rotas, *Cançons de la resistència*, (Atenes 1981), p. 22. Respecte a la cançó clèftica vegeu Haxthausen, *Neuegriechische Volkslieder*, p. 40.

nificatiu que les primeres referències de Ritsos a la cançó clèftica apareguin precisament a *Romioossini* (1945-1947), *La Senyora de les Vinyes* (1945-1947) i, de manera molt especial, a *El Postscriptum de la Glòria* (1945), tres poemes compostos en aquesta època o, per ser més exactes, en el tràgic període comprès entre l'ocupació alemanya i la Guerra Civil, quan, en opinió de molts grecs, les forces de dreta traïren la resistència ⁵⁶.

Per començar, la identificació dels *andartes* amb els antics bandolers apareix clarament expressada en el següent vers d'*El Postscriptum de la Glòria*:

«Han sortit els *andartes* cap a les muntanyes, han sortit els armatols i els cleftes».

(V, 149)⁵⁷

Pel que fa al vocabulari, observem la utilització de paraules provinents de la cançó clèftica com «limeri» –lloc d'estada dels cleftes– (*La Senyora de les Vinyes*, II, 83), «armatol» (*Ibidem*, II, 96), «capità» (*Romioossini*, II, 70 i *La Senyora de les Vinyes*, II, 87, 89, 90), «clefte» (*La Senyora de les Vinyes*, II, 96) o «kariofili» –un tipus de fusell– (*Ibidem*, II, 88, 91 96, i *El Postscriptum de la Glòria*, V, 143, 152, 153).

⁵⁶ Sobre aquestes tres obres es pot consultar P. Prevelakis, *El poeta Iannis Ritsos. Estudi global de la seva obra*, (Atenes 1983), pp. 129-133 i 136-148. A partir d'ara cito: Prevelakis, *El poeta Iannis Ritsos*. Respecte a la influència de la poesia popular –i molt especialment de les *kléftika tragoudia*– en la poesia de Ritsos és molt útil l'article de I. Veludís, «La cançó popular en la poesia de Iannis Ritsos», dins *Antí*, 2^a sèrie, (14 de maig de 1977), pp. 28-33, reeditat dins el llibre del mateix autor *Aproximacions a l'obra de Iannis Ritsos*, Estudis sobre Iannis Ritsos 7, (Atenes 1984), pp. 87-113.

⁵⁷ Citem sempre a partir de la seva Obra Completa en deu volums que, sota el títol genèric de *Poemes*, ha anat publicant a Atenes l'editorial Kedros des de l'any 1961. Anotem el número del volum així com el de la pàgina corresponent.

En altres casos els records d'aquest tipus de poesia van més enllà dels simples préstecs. Així, en *El Postscriptum de la Glòria* trobem clares referències a aquest tipus de poesia, com «el capità que dalt del cim aplega al seu voltant els palikaris» (V, 153) o «la gran àliga que es posa sobre la negra gorra de l'heroi» (V, 147), clar record d'aquell ocell que es posava sobre el cap de Zidros, capità de l'Olimp, per anunciar-li la seva mort⁵⁸. De la mateixa manera, els «tres dies i tres nits sense pa, sense vi i sense llaüt» que en el mateix poema posen de manifest el dol per la mort d'Aris Velukhiotis, el cap de la resistència grega (II, 142), són una clara paràfrasi dels «tres dies i tres nits» que el capità Nikotsaras «lluïta sense pa, sense vi i sense cap ajuda»⁵⁹. A *La Senyora de les Vinyes* són també freqüents les imatges inspirades en la cançó acrítica i clèftica, com demostra, per exemple, el vers «Senyora, Senyora, vesteix-te novament de clefta, valerosa, dalt dels cims» (II, 91) o la referència a «les llances de Digenís» (II 88). Es tracta d'unes referències que, amb el pas del temps, en res es diferencien de les al·lusions a la Guerra de la Independència, d'entre les quals podem destacar «les torxes portades de Messolongui» (*El Postscriptum de la Glòria*, V, 151), «les amples mans que s'estrenyien i juraven sobre l'espasa de Makriiannis» (*La Senyora de les Vinyes*, II, 76), o «els Sants mariners que portaven sobre les seves espatlles els canons de 1821» (*Ibidem*, II, 88).

A més d'això, també ens remet a les cançons clèftiques la utilització relativament freqüent per part de Ritsos d'autèntics decapentasil·labs –el vers típic de la poesia popular (vid. pp. 53-54)– que, esparsos enmig del doll de versos lliures en què estan compostos aquests poemes, donen al conjunt un aire profundament tradicional:

«I els uns dins de la presó i els altres sota terra»
(*Romiossini*, II, 65)

⁵⁸ Eulàmbios, *Lamarant*, p. 31.

⁵⁹ Haxthausen, *Neugriechische Volkslieder*, p. 46.

«I escoltaren sota els arbres i digueren: *sortí el sol*»
(*El Postscriptum de la Glòria*, V, 152)

«Ah, quins llaüts, quins violins i quins timbals de
clefetes!»

(*Ibidem*, II, 95)

En altres ocasions, rere versos més curts hom hi descobreix nous decapentasil·labs tallats per la cesura:

«Ell per pa menjava bales
i pólvora per vianda,

i abocava la sang com vi
als llavis de tot el món».

(*El Postscriptum de la Glòria*, V, 157)

Finalment, a *Romioossini* trobem una referència explícita a aquest vers enmig d'una imatgeria, aquest cop, clarament acrítica, amb una al·lusió als «palikaris», els herois d'aquest tipus de cançons així com també de les clèftiques (vid. nota a «Epitafi», pp. 110-111), i a l'era, espai que recorda l'era de marbre («τὸ μαρμαρένιο ἄλῶνι») on Digenís lluità amb la mort:

«Enmig de l'era on van sopar una nit els palikaris
resten els pinyols d'oliva i la sang seca de la lluna
i el decapentasil·lab de les seves armes».

(II, 68)

No hi ha dubte que en aquest context el decapentasil·lab ens remet a la rica tradició de la poesia popular i molt especialment a aquelles composicions que, com les acrítiques i clèftiques, celebren les lluites que al llarg dels anys han hagut d'endurar els grecs contra els enemics de la seva pàtria ⁶⁰.

⁶⁰ L'exemple de Ritsos el seguiran en aquesta mateixa època altres poetes d'esquerres com Nikiforos Vretakos, Manolis Anagnostakis, Mikhalis Katsarós, Klitos Kiros i, sobretot, Aris

Dit això, sembla clar que aquesta recuperació de la cançó clèftica que hem observat a *Romiossini, La Senyora de les Vinyes* i *El Postscriptum de la Glòria* és la mateixa que trobem vint anys més tard a les *Divuit cançons de la pàtria amarga*. Grècia tornava a estar coberta pel negre vel de la tirania i la referència als antics acrites i cleftes, convertits ja en els paladins de la llibertat, es feia inevitable, posant novament de manifest que, com va assenyalar el propi Ritsos en una entrevista publicada l'any 1978 pel diari atenès *To Vima*, sempre que un país es troba en una situació d'especial perill «recorre a formes reconegudes per tot el poble per a conservar la seva fisionomia» ⁶¹.

Aquestes no són, efectivament, les dues úniques ocasions en les quals Ritsos es serveix del tresor variadíssim i riquíssim del cançoner grec. Podem destacar en aquesta línia dos reculls més on la seva presència és absolutament fonamental: *Epitafi* (1936) i *Himne i plany per Xipre* (1974). El que ens interessa destacar, però, és que ambdues obres tenen també el seu origen en una situació de clara injustícia: en el primer cas la mort d'un jove en una manifestació de treballadors del tabac a Tessalònica i, d'una manera més general, l'amenaça feixista que representava la imminent dictadura de Metaxàs, i en el segon la invasió turca de Xipre ⁶².

Alexandru, de qui cal destacar el seu primer recull *Encara aquesta primavera* (1946), en el qual trobem alguns poemes escrits en decapentasil·lab i amb clares al·lusions a les cançons clèftiques. Vegeu sobre aquest recull D. N. Maronitis, *Moral poètica i política. La primera generació de postguerra*, (Atenes 1976), pp. 54-55, I. Kordatos, *Història de la literatura neohel·lènica*, (Atenes 1983), vol. II, pp. 887-888, i S. Ilínskaia, *El destí d'una generació: aportació a l'estudi de la poesia política de postguerra a Grècia*, (Atenes 1986, 2^a edició ampliada), p. 164. A partir d'ara: S. Ilínskaia, *El destí d'una generació*.

⁶¹ *To Vima*, (22 d'octubre de 1978), p. 5.

⁶² Val a dir que aquestes dues obres es relacionen bàsicament amb un tipus nou de cançó molt determinada, el plany o

Centrant-nos ja de ple en les *Divuit cançons*, reproduïm tot seguit un bell passatge del poema dialogat *Mis-satgers* (1967-1969), també de Ritsos, que exemplifica millor que qualsevol explicació nostra la tràgica situació que es vivia a Grècia durant la dictadura dels Coronels:

«Totes les dones: De nit vaixells estrangers solquen les nostres aigües, sense vergonya, amb totes les seves llums altivament enceses, amb tots els seus canons apuntant cap a les nostres platges, cap als nostres arbres, cap a les nostres entranyes.

Segona dona: En el nostre crepuscle toquen melodies estranyes amb instruments estrangers.

Quarta dona: i les nostres melodies no les deixen sonar pel carrer,

Tercera dona: sonar en els nostres llavis, pel mar, per l'aire, al vespre, en una barca, quan la lluna nova s'envermelleix com una rosa i la murtra abandonada es marceix dins del seu propi aroma.

Cinquena dona: Ah, als nostres músics els han tallat les mans, als nostres cantaires els han barrat la boca amb ferro!

Segona dona: El violí de dolça veu jeu a terra com un bressol immòbil que havia de bressolar el nadó –i el van matar abans de venir al món».

No hi ha dubte, doncs, que la situació d'intolerància que traspuja aquest text, comparable, fins a cert punt, a la que es va viure a Grècia durant l'ocupació alemanya, commou profundament Ritsos i el porta a recórrer novament a la cançó acrítica i clèftica per proclamar, davant dels nous opressors, la identitat nacional del seu poble.

Tot i que en el capítol de les notes tindrem ocasió d'explicar alguns aspectes concrets d'aquestes cançons, una

«miroloi», per la qual cosa no les hem analitzat en aquest pròleg. En qualsevol cas, es pot consultar Prevelakis, *El poeta Iannis Ritsos*, pp. 70-77 i 541-543, Iorgos Veludís, *La cançó popular en la poesia de Iannis Ritsos*, pp. 28-30 i 33, i Th. D. Dokos, «Tres punts de contacte a Iannis Ritsos», dins *Diavazo*, Núm. 205, (1988), pp. 93-96.

primera lectura ens descobreix, al costat d'unes imatges titllades amb més o menys fortuna de surrealistes,⁶³ unes altres, com la del palikari, els capitans o la colla dels cleftes, de factura clarament popular. També s'ha de vincular a les antigues cançons de bandolers l'aparició en aquestes composicions d'una naturalesa viva que sovint es converteix en l'autèntic protagonista (cançons 2, 6, 8, 9 i 11), així com una sèrie de recursos formals com ara la utilització freqüent del diàleg (cançons 2 i 16) o la repetició, moltes vegades dins d'un sol vers, d'una mateixa paraula (cançons 2, 6, 8, 11, 12, 15 i 17). Al capdavant, tota una tècnica minuciosament treballada que, en la bella imatge de Prevelakis, converteix cada díptic en un anell perquè el porti l'esclau al dit i recordi la seva servitud i el seu desig de llibertat⁶⁴.

LA MÈTRICA DE LES DIVUIT CANÇONS

Com ja hem assenyalat anteriorment, les *Divuit cançons de la pàtria amarga* estan compostes en versos díptics de quinze síl·labes, els famosos «versos polítics» de la cançó popular grega, que després dels brillants estudis dedicats a la mètrica tradicional per Samuel Baud-Bovy sembla clar que deriven del tetràmetre iàmbic catalèctic, tan utilitzat en la comèdia antiga⁶⁵. El tret fonamental d'aquest vers és la cesura obligatòria després de la vuitena síl·laba, que el divideix en dos hemistiquis, el primer octosíl·lab i el segon heptasíl·lab. Un altre aspecte important és el de la distribució dels accents, que li dona el seu ritme tan característic. Així, són susceptibles d'accentuació

⁶³ S. Ilínskaia, *El destí d'una generació*, pp. 164-165.

⁶⁴ Prevelakis, *El poeta Iannis Ritsos*, p. 337.

⁶⁵ Cf. S. Baud-Bovy, *Essai sur la chanson populaire grecque*, (Nàuplia 1933), pp. XVII i 28 n. 1.

les síl·labes parelles, amb accent obligatori sobre la sisena o la vuitena i sobre la catorzena, mentre que les imparelles no porten mai accent. Excepcionalment, però, també poden ser tòniques la primera i la novena, és a dir, aquelles síl·labes que introdueixen vers o hemistiqui, ja que, en paraules de Baud-Bovy, «le chanteur a une tendance naturelle à intensifier la première note qu'il émet et qui lui sert à poser sa voix» ⁶⁶. D'acord amb això, el vers polític presenta una periodicitat binària, amb alternança entre síl·laba àtona i síl·laba susceptible d'ésser accentuada.

Una altra llei bàsica de la prosòdia popular és la que Stilpon Kiriakidis ha definit amb el nom d'«isometria de forma i contingut» ⁶⁷. Així, com molt bé ha assenyalat aquest filòleg, cada vers conté una idea bàsica, una proposició, una imatge que no s'estén mai al vers següent, per la qual cosa els encavalcaments queden totalment exclosos d'aquest tipus de poesia.

En el segle XV la rima, agafada de la poesia franca contemporània, va comportar l'aparició d'una nova forma mètrica: el díctic, que si bé el trobem ja a la poesia popular com a mínim des del segle XV no es va consolidar com a tal fins que la rima, unint formalment els versos en grups de dos, els va unir també semànticament, d'acord amb el principi de la isometria de forma i contingut que acabem de veure. Les cançons díctiques, que reberen diferents noms segons els llocs –*lianotràguda*, *mantinades*, *stikhoplàkia* o *manedes*– es van desenvolupar especialment a les illes ocupades pels francs, és a dir, a Xipre, Creta i les illes del Dodecanès, on sota la seva in-

⁶⁶ S. Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I. Les textes*, Col·lecció de l'Institut Neogrec de la Universitat de París, (París 1936), pp. 48-49. A partir d'ara cito: Baud-Bovy, *La chanson*.

⁶⁷ S. Kiriakidis, «El naixement del díctic i el principi de la isometria de forma i contingut en la cançó popular», (Tessalònica 1947), treball inclòs més tard dins *La cançó popular*, pp. 209-245.

fluència van anar desapareixent totes les altres formes mètriques. Un dels trets essencials dels díctics és el de la seva improvisació i en ells hi trobem els recursos propis de tota poesia improvisada: paral·lelismes, rimes clixés, epítets estereotipats i, en definitiva, tot un conjunt de fórmules de les quals hom pot fer ús i que constitueixen un veritable vocabulari poètic. Finalment i pel que fa referència al contingut, hem de dir que, si bé abunden els díctics amorosos, els grecs van utilitzar aquest tipus d'estrofa per expressar les seves experiències més variades. Reproduïm tot seguit la bella exposició que sobre la seva temàtica fa Baud-Bovy:

«La mère qui berce son nouveau-né, la jeune fille qui, sur la balançoire, fait l'éloge de l'amie qui la balance, de son amoureux ou d'un parent absent, celle qui, lors de la fête de Klydonas, rend pour ses compagnes des oracles rimés, les parents, les voisins qui adressent un adieu à l'émigrant, le jeune homme qui célèbre sa belle, lui déclare à mots couverts sa passion ou déplore ses rigueurs, les amis de noce et les chanteurs professionnels qui viennent accompagner de leurs chants la toilette des fiancés, leur cortège jusqu'à l'église, la femme qui, tout en tournant sa meule à main, évoque le mari absent et supplie la Vierge et les anges de le protéger, les bons compagnons qui disent leur joie de se trouver réunis autour d'un verre de vin, les femmes qui pleurent un mort, rappellent sa beauté, ses qualités et donnent libre cours à leur douleur, le vieillard qui, en une formule narquoise et désabusée, résume l'expérience de sa vie, tous, c'est en distiques qu'ils s'expriment»⁶⁸.

És, doncs, en aquesta forma mètrica que Ritsos va compondre les *Divuit cançons de la pàtria amarga*. Així, en el seu intent d'entroncar amb l'ànima del poble, utilitza una de les seves manifestacions més genuïnes: la cançó díctica. En la breu nota introductòria a aquests poe-

⁶⁸ Baud-Bovy, *La chanson*, p. 336.

mes ja havia expressat el seu desig d'imitar la poesia popular àdhuc en aquell tret que li és més propi, el de la seva difusió oral ⁶⁹. No hi ha dubte, per tant, que els díctics, fàcils de recordar per la seva brevetat epigramàtica i pel suport de la rima, eren el tipus d'estrofa que més s'avenia a les seves intencions. Des del punt de vista formal, però, cal fer alguna observació. Si llegim atentament les *Divuit cançons*, comprovem com en totes elles es respecta el principi de la cesura i l'accent que, com hem vist, recau sempre sobre les síl·labes parelles, a excepció de la primera i la novena que també poden ser tòniques per introduir hemistiqui. Les aparents irregularitats que trobem en la cinquena i la vuitena cançó, és a dir, els verbs «στέκει» i «πλέκει» tònicos en la cinquena i onzena síl·laba, s'expliquen fàcilment si tenim en compte la pèrdua d'accent o «khasiónisma», segons la qual, quan en el vers grec es troben dues síl·labes tòniques seguides, una d'elles perd forçosament l'accent en la pronunciació ⁷⁰. D'acord amb això, en aquests dos verbs cau l'accent prosòdic en favor dels substantius anteriors «γωνιά» i «νιός», que ocupen la quarta i desena síl·laba respectivament. Baud-Bovy, si bé accepta aquest principi, l'explica d'una altra manera: «c'est par un silence intercalé –diu ell– que l'on pallie à la dureté produite par la collision de deux (syllabes) accentuées» ⁷¹.

Tanmateix, enfront del respecte absolut per les lleis de la cesura i l'accentuació, observem una violació sistemàtica del principi de la isometria entre forma i contingut. Com hem vist, en els díctics la introducció de la rima va comportar, a més de la seva unió formal, la seva unió semàntica. Així, el fet que en aquests poemes el període esdevin-

⁶⁹ Vegeu la p. 61.

⁷⁰ Vegeu sobre aquest punt Th. Stavros, *Mètrica neohel·lènica*, (Atenes 1930), p. 21.

⁷¹ Baud-Bovy, *La chanson*, p. 37.

gui dístic significa que en tot moment la unitat de sentit queda limitada als dos versos que formen cada estrofa. Doncs bé, en les *Divuit cançons* observem que molt sovint el segon dístic continua una idea iniciada en el primer, cosa que cal considerar com una flagrant violació dels principis bàsics d'aquest tipus de poesia. Però a més d'això, en la desena cançó trobem un clar encavalcament («καὶ τὸ λαϊμὸ σηκώνει / σὰν τὸ σπουργίτι»), recurs aquest, com hem assenyalat, absolutament insòlit en el vers polític. Per acabar podem afegir que, a diferència d'altres reculls de Ritsos escrits en aquesta mateixa forma mètrica, com l'*Epitafi* (1936) o l'*Himne i plany per Xipre* (1974), les *Divuit cançons* no són rimades, la qual cosa, si bé no és absolutament necessària, sí que s'ha de considerar com un dels trets definitoris de la poesia dística.

Així les coses, cal concloure que aquesta utilització tan particular que fa Ritsos de la mètrica de la cançó popular s'ha de relacionar amb el procés de renovació del vers polític que observem durant el segle passat en altres poetes neogrecs com Kavafis, Palamàs, Sikelianós, Várnalis o Seferis, entre d'altres ⁷². En aquesta línia són molt aclaridores novament les paraules de Baud-Bovy:

«Dès que la poésie grecque moderne a cessé d'être exclusivement chantée, elle s'est libérée de la cointranste des schémas rythmiques musicaux et a acquis une souplesse égale à celle de la poésie italienne, qui a eu sur son développement une profonde influence» ⁷³.

Així, d'entre els mitjans emprats per donar al decapentasil·lab aquesta «souplesse» de què ens parlava el filòleg suís, podem destacar, a banda dels que ja hem

⁷² Pel cas concret de Seferis es pot consultar l'article de Lianos Politis «El decapentasil·lab de l'*Erotikós Logos*», dins *Per a Seferis. Homenatge en els trenta anys de Strofí*, (Atenes 1989, 3ª edició), pp. 195-203.

⁷³ Baud-Bovy, *La chanson*, p. 122.

vist en el cas de Ritsos, la utilització més o menys arbitrària de la cesura que sovint cau enmig d'una paraula, l'accentuació de les síl·labes imparelles, especialment de la tercera i l'onzena, i l'omissió o afegiment d'una síl·laba amb la qual cosa el vers esdevé decatetrasíl·lab o decahexasíl·lab.

AGRAÏMENTS

I ja per acabar és just que regracii tots els que m'han ajudat al llarg d'aquest treball. En primer lloc vull recordar els companys Ekaterini Polimeru-Kamilaki, Panaiotis Kamilakis, Eleni Psikhoiú, Miranda Terzopulu, Andonis Vulgarakis, Ekaterini Tupadaki i Kharílambos Kapsetakis, en atenció als seus consells, així com Rosa Maria Maurrell i Maria Àngels Anglada, lectores amables de les primeres versions d'aquest Ritsos. També és un plaer fer constar el meu agraïment més sincer als professors Alexis Politis i Mikhalis Pierís, per les seves inoblidables lliçons, i molt especialment al meu enyorat mestre i amic Alexis Eudald Solà, sense l'ajuda del qual no m'hagués estat possible la realització d'aquest treball. Finalment, no puc deixar d'esmentar aquí el professor Pedro Bádenas, a qui es va deure la iniciativa de publicar aquest treball en el marc del projecte ACRINET d'estudi de la cançó acrítica que ell dirigeix, així com el Dr. Eduard Ripoll, President de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, i l'amic Albert Corbeto, que han tingut l'amabilitat d'incloure la present monografia en la línia d'excel·lents publicacions d'aquesta docta institució.

Riumors, L'Alt Empordà, hivern del 2003

TEXT GREC AUTÒGRAF
I
TRADUCCIÓ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Τὸ 16 ἀπ' τὴ «Δεκαοχτὼ Γιανουαριάδα» τῆς πικρῆς πατρίδας, γράφθηκαν μέσα σὲ μιὰ μέρα - σὺν 16 ἰσ. Σεπτεμβρίου 1968 - σὺν ΠΑΡΘΕΝΙ τῆς ΛΕΡΩ, ὑπερὰ ἀπὸ κρυφὸ μὴνυμα 18 ἰσ. τῆς Θεοδωρῆς μετὰ τὴν παράκλησιν νὰ μελοποιήσει καὶ δικό μου 20. εἶδος. Τὸ Γιανουαριάδα αὐτὴ τὴ ξαναδύμεθα σὺν ΚΑΡΛΩΒΑΙ τῆς ΣΑΜΥ 18. Νοεμβρίου 1969. Τὸ 16 σὺν 17 γράφθηκαν σὺν Πρωτομαγιά 18 1970. Τὸ 7 ἀγάζηκε ριζικά τὸν Σεπτέμβριο 1979 σὺν ΑΘΗΝΑ. Δὲ σκόπευα νὰ ἐκδώσω τὴ «Δεκαοχτὼ Γιανουαριάδα», κ' εἶχα βυλίσαι νὰ μὴ δημοσιεύσῃ σὺν νὰ μὴ μελοφράσῃ, παρὰ μό- νο νὰ τραγουδηθῇ. ὅμως, νὰ πῶ τὰ περισσοτέρως δημοσιεύθηκαν κ' ὅλα σὲ πολλὰ ντόπια σὺν ἑνὶ περιοδικῷ σὺν μελοφράσθηκαν σὺν ἀρκετὰς ἑνὶ κώσσοι. ἔτσι, δὲν ὑπάρχει πιά λόγος νὰ ἐπ- μείνω σὺν ἀρτίκλῳ μὴ ἀπόφασι. Τὴ «Δεκαοχτὼ Γιανου- αριάδα» τῆς πικρῆς πατρίδας «εἶναι ἀφιερωμένα σὺν 18. τῆς Θεοδωρῆς».

Γιάννης Πίλκος

NOTA

Setze de les *Divuit cançons de la pàtria amarga* van ser escrites en un sol dia –el 16 de setembre de 1968– a PARTHENI de LEROS, després de rebre un missatge secret de Mikis Theodorakis en què em demanava alguna obra meva encara inèdita per musicar-la. Vaig treballar novament aquestes cançons a KARLÓVASSI de SAMOS el novembre de 1969. La 16^a i la 17^a van ser escrites l'1 de maig de 1970. La 7^a va ser modificada substancialment el gener de 1973 a ATENES. No tenia intenció d'editar les *Divuit cançons* i havia demanat que no fossin publicades ni traduïdes, sinó només cantades. A hores d'ara, però, gairebé totes han estat publicades i traduïdes en moltes revistes gregues i estrangeres. Ja no hi ha cap motiu, doncs, perquè mantingui la meva decisió original. Les *Divuit cançons de la pàtria amarga* estan dedicades a Mikis Theodorakis.

IANNIS RITSOS

1. Αναβάφτισση

Λόγια φτωχά βαφλίζουναι στην πύλη τῷ σὸ γαῖμα,
βαδὼν φερά τῷ πέλοναι - πηγά τῷ νεκρῶνε,

ἔδει καὶ τοῦτο ὁ λόγος ὁ κρυφός - ἔως γενεπιδὸς ὁ λόγος,
ἐπὶ φερά βαδίζει σπαθὶά τῷ σκίσει ἔως ἀγέρεα.

1. NOU BAPTISME

Els mots pobres són batejats en l'amargor i en el plany,
treuen ales i s'envolen –són ocells que refilen–,

Però el mot aquell que està amagat –el mot de la lli-
[bertat–,
en lloc d'ales treu espases i dels aires en fa esquinços.

2. Κυβέντα μ' ένα λυλίδι

- Σκυλιάμινο, κυγιάμινο, δὲ φράξ' ἡ σκιόμαδα,
πῶ φερῶνες χρώματα καὶ ἀνθεῖς, πῶ μίχο το σελεύει;
- Δοβέσα δὲ φράχο σὺναδα ἰὸ χαῖμα δάγα-δάγα,
μανλὶ πόδινο ἔπλεξα κ' ἤγιο μαθεύω τόπα.

2. CONVERSA AMB UNA FLOR

–Ciclamen, bell ciclamen, a l'esquerda de la roca
on has trobat colors per florir, on una tija per gronxar-te?

–De dins de la roca he recollit la sang gota a gota,
he trenat un mocador rosat i el sol l'aplego ara.

3. Καρτέρημα

Ἦτοι μέ τό καρτέρημα μεγάλωσαν οἱ νύχτες
πὲρ τό τραγῶδι πίζωσιν ὅ ψήλωσιν γὰ δέντρο.

Ἦτοι αὐτοὶ μέσ' ἀπ' τὰ σίδερα κι αὐτοὶ μακριὰ διὰ ξένα
κάναν πικρὸ νὰ βγάλαν τὸ «ἄχ» ὅ βγαίνει φύλλο λεύκας.

3. ESPERA

Talment amb l'espera s'han fet llargues les nits
que la cançó ha arrelat i s'ha alçat com un arbre.

I els uns rere els barrots i els altres lluny a l'exili
amargament exhalen l'«ah» i brota una fulla d'àlber.

4. Νταός

Νταός γαός τὸ πολεμὸν δίκαιον σπαθὶ τὸ βόλον
γιὰ ἔξω τὰ πόλεως τὸ ψωμί, τὸ φῶς τὸ τὸ κραδί.

Νταός ἀπὸ τὴν γῆρας τὸ κραδί τὸς πόλεως τὸ τὸ τὸ
τὸ ἄν νάνει πῶς τὸ κραδί τὸς πόλεως τὸ τὸ τὸ.

4. POBLE

Un poble petit també lluita sense espases ni bales,
pel pa de tot el món, per la llum i la cançó.

Sota la seva llengua reté els crits i els visques
i si prova de cantar-los s'esberlen les pedres.

5. Νοβυτμόσυνο

Σὺν μιᾷ γυναιὶ δέκει ὁ παππῆς, δὴν ἄρρηθρα ἔχοντα
ὃ δὲ τραπέζι ἐννιά κερὰ μνημένα δὲ παρβέει.

Νόβαιες τραβᾶνε τὰ μαγιά ὃ τὰ παῖδά σκοπαίνον
κ' ἀπ' ὁ φεγγίτη ἡ Νοβυτέρια κυρὰ κ' ἀναδενάζει.

5. COMMEMORACIÓ

A un cantó està assegut l'avi, a l'altre seuen deu néts,
i a la taula nou espelmes, clavades a la fogassa.

Les mares s'arrenquen els cabells i els fills no diuen res
i per la lluernia la Llibertat esguarda i sospira.

.6. Δύγη

Μερόχαρη, μεγαλόχαρη ἦτο ἀνοιχτὴ δύγη,
ὅ πῃ ἔχει μάλα νὰ σε ἴδῃ, νὰ σε καλωσορίσει;

Δύο κάρβουνα δὲ θυμολό ὅ δὺ κεκκιδά ἀφάνι
κ' ἕνας λαυρὸς ἀπὸ καπνιά δ' ἀνύφγι ἦτο παλιδας.

6. ALBA

Gràcia del sol, esclat de gràcia, alba de la primavera,
on hi ha ulls per poder veure't, on per dar-te acollença?

Dos carbons a l'encenser i dos grans d'encens
i una creu feta de sutge a la llinda de la pàtria.

7. Δὲ φτάνει

Δερνός ὁ ἀγορίμπος κοῖα σὸ χωμα χάρω
lόν ἴσκιε lῶ μικρῶ πῦρ ὁ ἀσχαριάζει λά ὕψη.

Αὐτό νά πεῖ; - ὅ λὶ φεῖα; ἄβιδέ ἡ καλόρα φάνει.
Ἄχ, σὴ γκορίσι κρεμάμενο, θιμμένο καριοφίγι.

7. NO BASTA

Modest i taciturn mira avall, a terra,
l'ombra del petit ocell i mesura les altures.

Ha de dir-ho? –i de què serveix? Ni la maledicció basta.
Ah!, penjat a la perera, entristit s'està el trabuc.

8. Τράστιη μέρα

Τράστιη μέρα διόβωη, καὶ τραχιά σπαρμένη
κυσσῖνα ὦ βελόματα, κυρίεα ὦ παπαῖνες,

Ἐὖ πόρην πλέκει λά προικιά κι ὁ νιός πλέκει καράβια
ὦ λά τραχιά γιαγιά-γιαγιά βεσιῶνε τ' ἄσπρο ἄζαλι.

8. DIA VERD

Dia verd, raig de sol, bell pendís arreu sembrat,
d'esquelles i de bels, de murtres i de roselles,

La noia trena el seu dot i el jove trena cistelles
i els bocs, de riba en riba, pasturen la blanca sal.

9. Ευλλείτρχο

Ἰθάκῃ ἀπ' ἰὸς λευκῆς συντροφιά παλαιὰ ὁ καπελάνιος
ευλλείτρχο ἀρπινίσανε μέλον καινέτρχιο Ἰθάκῃ,

Ἦν φύμα φέγγανε κερὰ εἰς ἔχοντι ἴτα πατρίδας
κ' ἕνας αὐτὸς ἀπὸ ψυχὰ διαβάσει τό Βαγγέλιο.

9. CONCELEBRACIÓ

Sota els àlbers, en colla, ocells i capitans
han començat la litúrgia amb el retorn del nou Maig,

Les fulles brillen com ciris a l'era de la pàtria
i una àliga des del cel llegeix l'Evangelí.

10. Τὸ νερό

Τὸ βράζει λίγοτὸ νερό, ἀπ' ἡ σιωπὴ ἀδιασμένο,
ἀπ' τὸ παλιέρι τὸ παλιό, ἡ σιὰ ἡς πικροδάφνης.

Κοιφὰ τὸ πίνει ἡ μεφικρία τὸ τὸ λαιμόσκηώνει
σὰν τὸ σπρυγιὰ τὸ βροχὰ ἡ φλωχομένα ἔλλαδα.

10. L'AIGUA

La mica d'aigua de la roca, consagrada pel silenci,
per l'espera de l'ocell i per l'ombra del baladre,

La beuen d'amagat els bandolers i alcen el coll
com fa el pardal i beneeixen la pobra mare Grècia.

11. Τὸ κυκλάμινο

Νόμιστό πῃ τὴν τριανταφυῆν, δειμένο μέ γλωσσίσσῃ,
μέ τ' ὀσφρά φλεράκιδ' ἐς τοὺς ἕγιο πελαγίσει,

Καὶ ἂν τὸ λυράβεισ' μιὰ φορὰ θά σ' ἐκαμογελάσει
καὶ ἂν τὸ λυράβεισ' δύο εἴς τρεῖς θ' ἀρσείσῃς τὸ τραγῆδι.

11. EL CICLAMEN

Un petit ocell color de rosa, lligat amb un fil,
amb les ales arrissades voleteja sota el sol.

Si l'esguardes un sol cop, de segur que et somriurà,
si l'esguardes dos o tres, començaràs a cantar.

12. Βιγνά κορίτσια

Βιγνά κορίτσια σ'ό γιὰ γό μαζεύανε 1' άγάι
συφλά ποζύ, πικρά ποζύ - λό πέλας δέν λό βρέπιν.

Εβ' ένα πανί, γευκό πανί. λός γνέφει σ'ό γαζάσιο
κι απ'λό πός δέν λό άχνάνεψαν μαυρίζαι άπ'όν κανιό λκ.

12. NOIES PRIMES

Noies primes per la riba van tot aplegant la sal,
molt ajupides i amargues –el mar no el veuen pas.

I una vela, una blanca vela, des del blau els fa senyals
i com que no la distingeixen de recança s'ennegreix.

13. Τ' ἄσπρο ξωκλήσι

Τ' ἄσπρο ξωκλήσι σὺν πλάτῃ, καλὰ γὰρ τὰ σὺν ἥλιῳ,
κυροβοῦν μετ' ἰὸ πλάγιό, στενὸ παράθυρό τ'.

Ὡαὶ τὴν καμπάνα τὴν ἀψηλά, σὺν πλάτῃ δεμένη,
λύνε κερνίβει ἔκονυαίς γὰρ τὴν ἄν-Ἰβὰς τὴν σὺν.

13. LA BLANCA ERMITA

La blanca ermita rost avall, acarada cap al sol,
dispara amb la seva finestra, estreta i revellida,

I la campana ben amunt, penjada dalt del plàtan,
la repica tota la nit per la festa del Sant Poble.

14. Ἐπιτύμβιο

Τὸ παλαιὸν πέπεσε μ' ὀρθὴ ἰπὴ κεφαλῇ καὶ
δεῖν τό σκεπάζει ἡ γῆς οὐρὴ, σκεπνύει δὲν ἰ' ἀρχίζει —

Περὶ δὲ πόσῃ καὶ ὁ δαυρὸς καὶ ὅλο χυμῶν ἰ' ἀψήγη
ὁ σμίγει ἴσ' ἱερὰς ἀνέξ' ὁ ἴσ' ἀπύσσε ἀγγέλου.

14. EPITAFI

Al palikari que va caure amb el cap ben alt
no el cobreix la terra humida ni el toquen tampoc els
[verms.

Una ala a l'espatlla és la creu i s'enlaira més i més
i es barreja amb les grans àligues i amb els àngels d'or.

15. Ἔδω τὸ φῶς

Λέε ἴελα δῶ ἰά μάρμαρα κακὰ σκυριὰ δὲν πιάνει
μυδὲ ἐλυσίδα σὺν ἔρωμιθ' ὅδε ἀγερὶθ' ἰὸ πόδι.

Ἔδω ἰὸ φῶς, ἔδω ὁ γιγῶς. — χρυσέε, χαλκίδεα χρῶσσε,
δά βράχια ἐλάφια πελεκᾶν, ἔ σιδερά μασᾶνε.

15. AQUÍ LA LLUM

Damunt d'aquests blocs de marbre no s'aferra el mal
[rovell
ni la cadena al peu del grec, ni la cadena al peu del vent.

Aquí la llum, aquí la riba -llengües d'or i atzur-,
i a les roques els cérvols destralegen i roseguen els
[grillons.

16. Τὸ χτίσιμο

Τὸ σπῆν αὐτὸ πῶς δά χτισεῖ, ἵς πόδες ποῖός δά βῆσι
πὸ ναι ἰά χέρια ἄγος δά κι ἀσκήσεις οἱ πέρες;

Λόπα ἰά χέρια σιδηρὰ ἱστανέν κι αὐχλαίναν
ἐμὴν δευῶς πὸ ὄγκους βοντῶν κ' οἱ ἀποθαμένοι.

16. LA CONSTRUCCIÓ

La casa aquesta com pujarà, qui hi posarà les portes
ara que les mans són poques i inamovibles les pedres?

Calla; les mans en el treball s'enforteixen i creixen
i no oblidis que de nit ens ajuden també els morts.

17.^ο ταμένος

Ἐὼς σωπαίνει τὰ πηγά, σωπαίνει οἱ κάρπνοι,
σωπαίνει καὶ ὁ κικρὸς Πωριὸς μαζί με τὸς νεκρὰς τοῦ

Ἄβαι πὰ ἀπὸ πέτρας τοῦ σιωπᾶς τὰ νύχια τοῦ ἀκονίσει
μονάχος καὶ ἀφροθυλὸς, ἡτὸς ἀνελπίδως λαμένος.

17. EL SERVIDOR

Aquí emmudeixen els ocells, emmudeixen les campanes,
i el grec amarg també emmudeix, juntament amb els seus
[morts.

I a la pedra del silenci hi esmola les seves ungles,
sol i sense cap ajuda, servidor de la llibertat.

18. Τὴν Πωριούνη μὴν τὴν κλαῖς

Τὴν Πωριούνη μὴν τὴν κλαῖς, — ἐκεῖ πὺ πάει νὰ στυψῇ
μέ το στυγὶά δὸ πόνκαλο, μέ το λυγρὶ δὸ σφέρκο,

Ναῖν, πελιέλαι ἀποβαρχῆς κι ἀντρεῖται ὁ θερεινός
ὁ παρακώνει τό θεριό μέ τό παράκι τῷ ἡλίῳ.

18. LA GRECITAT NO LA PLORIS

La Grecitat no la ploris quan va a agenollar-se
amb el coltell clavat a l'os, amb la soga nuada al coll,

Mira, de bell nou alça el vol i s'encoratja i creix
i fitora la fera amb la fitora del sol.

NOTES A LES CANÇONS

3. ESPERA

En primer lloc cal assenyalar que el tercer vers d'aquesta cançó recorda indubtablement aquell que hem citat a la *Introducció* en parlar de *Romioossini*: «καὶ τοῦτοι μὲς στὰ σίδερα καὶ κείνοι μὲς στὸ χῶμα» («i els uns dins de la presó i els altres sota terra»). En aquest cas, però, l'expressió «μακριὰ στὰ ξένα» («lluny a l'exili») ens remet al fenomen de l'emigració, tan important al llarg de la història grega i al voltant del qual s'ha generat un cicle sencer de cançons, sobre les quals remetem el lector a l'excel·lent llibre de G. Saunier, *La cançó popular d'emigració*, Nova Biblioteca Grega, Poesia 48, (Atenes 1983). En aquestes composicions, plenes de referències al dolor de l'emigrant per l'allunyament forçós de la seva terra, trobem sovint la mateixa expressió –així com la forma simplificada «στὰ ξένα» («a l'exili»)–, àdhuc en la mateixa posició del vers.

El darrer vers d'aquesta cançó és també d'encuny popular. Val a dir, però, que en aquest cas Ritsos altera significativament la font original, un famós díctic que en origen expressa el profund sofriment del cantaire tradicional:

«Καὶ τὰ τραγούδια λόγια ἔναι, τὰ λὲν οἱ παθιασμένοι,
πάσχουν νὰ βγάλουν τὸ κακὸ, μὰ τὸ κακὸ δὲν βγαίνει»

(«Les cançons són paraules que canten els qui sofreixen
quan s'esforcen per foragitar el seu mal, però el mal no
[surt]).

(Cf. Fauriel, *Chants populaires*, vol. II, p. 272, núm. 5).

Creiem, a més, que aquesta identificació de la revolta amb la floració que introdueix Ritsos en el segon hemistiqui pot haver estat inspirada, per bé que indirectament, per un epigrama de Dionissios Solomós, el poeta nacional de Grècia, en el qual un escull de la riba de Corfú expressa el seu rebuig al rei Otó I amb les següents paraules:

«Κι ἄν μὲ πατήσεις, Βασιλιά, βγάνω βαγὶ καὶ δάφνη»
(«I si em trepitges, Rei, faig créixer palmes i llorer»).

(cf. *Poemes*, Atenes 1961, 2^a edició, p. 261, així com d'altres expressions semblants a les pp. 217 i 263).

4. POBLE

En les festes més assenyalades del calendari ortodox, com Nadal, Setmana Santa o San Basili, és costum —o almenys ho era fins a fa ben poc— que els nois vagin de casa en casa tot cantant unes cançons amb les quals fan acapte de petits regals. Aquestes composicions, comparables fins a cert punt a les nostres caramelles i que recorden la «cançó de l'oreneta» que es cantava a l'antiga Rodes per celebrar l'arribada de la primavera (cf. Ateneu de Naucratis, *Deipnosophistes*, 360 c) o la «cançó de la cornella» del poeta hel·lenístic Fènix de Colofó (fr. 2 Bergk), semblen remuntar en la seva forma actual a l'època bizantina, a partir de la qual ens han arribat sen-

se canvis importants (cf. F. Kukulés, *Vida i civilització de Bizanci*, Atenes 1948-1957, vol. II, p. 12). Així doncs, en moltes d'aquestes composicions trobem un díptic de lloança a l'amo de la casa, la primera part del qual, amb un lleuger però significatiu canvi, pot molt ben ser la font del darrer vers d'aquesta cançó:

« Ἐδῶ ποῦ τραγουδήσαμεν, πέτρα νὰ μὴν ραγίσει
κ' ὁ οἰκοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνους πολλοὺς νὰ ζήσει»

(«Aquí on hem cantat que no s'esberli cap pedra,
i que l'amo de la casa visqui molts anys»).

(Cf. Fauriel, *Chants populaires*, II, p. 254, núm. VII).

Volem afegir només per acabar que algunes variants d'aquesta expressió són «τρέμουν τὰ βουνά» («tremolen les muntanyes»), «σκίζουν τὰ βουνά» («s'esquerden les muntanyes») i sobretot «ραγίζουν τὰ βουνά» («s'esberlen les muntanyes»), documentades a les cançons d'amor, de noces, acrítiques, històriques i clètiques, entre d'altres.

5. COMMEMORACIÓ

El *mnimóssino*, cerimònia que celebren els parents del difunt per l'etern repòs de la seva ànima, és una de les pràctiques més antigues i peculiars de la litúrgia ortodoxa, parel·lela, fins a cert punt, al memento de la litúrgia romana. Efectivament, en època homèrica ja es creia que per mitjà de pregueres, sacrificis i ofrenes es podia aconseguir dels déus el perdó de les faltes del mort, i amb la mateixa finalitat tenim documentada la celebració de grans banquets el tercer, novè i trentè dia del seu traspàs (cf. E. Rohde, *Psyché*, Darmstad 1974, I, pp. 232-233, reedició de l'obra publicada a Friburg els anys 1890-1894). Va ser d'ells, doncs, i dels jueus que els primers cristians

van adoptar aquesta mena de celebracions, que ja des de finals del segle IV o principis del V tenien lloc el tercer, novè i quarantè dia després de la mort (en grec *ta trita*, *ta énata* i *ta tessarakostà*) i en l'aniversari d'aquesta (*ta eniaússia*), unes dates que els teòlegs bizantins, tal com ens informa F. Kukulés (cf. *Vida i civilització de Bizanci*, IV, p. 209), maldaren per explicar de les formes més diverses. Així, en opinió de Joan de Lídia (s. V-VI), l'elecció d'aquests dies no és gratuïta, ja que al tercer dia el cos comença a corrompre's, al novè es descompon i al quarantè es consum totalment. Segons una altra font, *ta trita* commemoren la resurrecció del Senyor, *ta tessarakostà* els quaranta dies que el poble jueu plorà Moisès i *ta eniaússia* les figures dels apòstols Pere i Pau. Finalment, per l'autor anònim del diàleg *Timarió*, el primer *mnimósino* s'escau el tercer dia d'acord amb una creença de l'època segons la qual no era fins aquesta data que l'ànima se separava completament del cos. A banda d'aquests, però, es poden celebrar altres *mnimóssina* menors el tercer, sisè i novè mes a comptar des del dia de la mort; són els anomenats *trímina*, *exàmina* i *enneàmina*, als quals també es donava una simbologia especial. A més, l'església reserva els dissabtes i en especial el de la primera setmana de Quaresma i l'anterior a la Pentacosta per a la celebració d'aquestes cerimònies en record de tots els difunts.

Pel que fa al seu contingut, hem de dir que aquest varia substancialment d'un lloc a l'altre de Grècia. Tanmateix i d'acord amb la creença estesa en moltes cultures segons la qual les ànimes dels morts necessiten aliment com els vius, no sol mancar mai l'ofrena de pans –substituïts a vegades per una mena de coca ensucrada anomenada *kòl-liva*–, un costum que el saber popular justifica molt diversament. Així, a Castorià, una petita localitat de la Macedònia Occidental, asseguren que l'olor del blat en coure's arriba fins a Déu, el qual, en agraïment,

perdona el mort, i a Kotíara *ta tessarakostà* tenen lloc poc abans de complir-se els quaranta dies, per tal que quan el mort arribi a l'altre món els pans ja siguin allí, puix que, si no, aquest pot tornar i endur-se a la tomba algun dels seus parents (vegeu aquestes i d'altres tradicions a A. Megas, «Qüestions de folklore grec», dins *Anuari de l'Arxiu de Folklore*, 1931, I, p. 130).

La referència a la fogassa (*karveli*) en la nostra cançó és també d'origen popular, ja que, fins fa ben poc, en lloc d'utilitzar-se petits pans, els parents del mort solien preparar a casa un gran pa rodó que tallaven i repartien entre els assistents (cf. A. N. Deftereós, *El pa en el naixement i en la mort*, Atenes 1978, pp. 169-170). Finalment, les «nou espelmes clavades a la fogassa» ens remetien amb tota probabilitat a *ta énata*, és a dir, el *mnimóssino* que se celebra en complir-se el novè dia de la mort, tot i que no hem aconseguit trobar cap testimoniatge que fonamenti aquesta suposició. A banda d'això, val a dir que el número nou, carregat ja des d'antic d'un fort simbolisme, apareix molt sovint en la poesia popular grega, àdhuc en la mateix posició del vers.

6. ALBA

La imatge de la creu de sutge a la llinda de la pàtria ens remet novament a una bella tradició litúrgica que té el seu origen en el caràcter sagrat que s'atribueix a la «nova llum» que l'oficiant reparteix entre els fidels la nit de Pasqua. Així, amb el ciri encès en la cerimònia de la Resurrecció és costum en alguns llocs de Grècia que els devots, abans d'entrar a casa, facin una creu de sutge a la llinda de la porta, que segons una antiga creença els protegeix de tots els mals. De la mateixa manera, l'encenser s'utilitza encara en moltes cases gregues com

a protecció contra les malalties, les malediccions i els mals esperits (vegeu aquestes i altres tradicions semblants a *Enciclopèdia de religió i moral*, Atenes 1967, article *Anástasi*, tom II, p. 563, i article *Thimíama*, tom VI, p. 562. En aquesta mateixa línia és també molt útil el llibre de G. A. Megas, *Festes gregues i costums del culte popular*, Atenes 1988, pp. 177-181, reedició de l'obra publicada a Atenes el 1957).

7. NO BASTA

La primera versió d'aquesta cançó, tal com fou enviada clandestinament a Mikis Theodorakis per ser musicada, difereix sensiblement de la definitiva:

«Σεμνός καί λιγομίλητος ἐθαύμαζε τήν πλάση κι
ή σπάθα τόν κεραύνωσε κι ὡς Λιόντας ἐβρυχήθη.

Τώρα δέν φτάνει του ή φωνή. Δεν φτάνει του ή κατάρρα.
Γιά νά λαλήσει τό σωστό τοῦ πρέπει καριοφίλι»

(«Modest i taciturn, admirava la creació,
i l'espasa el fulminà i rugí com un Lleó.

Ara no li basta ja la veu. No li basta la maledicció.
Per poder dir el que és just li cal un trabuc»).

(Cf. Mikis Theodorakis, *Totes les cançons*, Atenes 1987, p. 273).

El *kariofili*, citat en ambdues versions, és una arma de foc de canó llarg i estret que es carrega per davant, el nom de la qual prové del seu lloc de producció, el taller italià de «Carlo e fili». Cal advertir, doncs, que la nostra traducció de «trabuc» no respon tant a la seva forma sinó al fet que aquesta era l'arma preferida dels bandolers grecs i dels herois de la Guerra de la Independència, com posa de manifest, per exemple, una bella cançó en la qual

la protagonista demana al seu estimat «una pistola d'armatol i un kariofilí de clefta» (cf. Fauriel, *Chants populaires*, II, p. 127). En altres ocasions, en canvi, aquesta arma se'ns presenta com una simple variant del fusell tradicional: «Delis Khússios a les muntanyes, al bell cim del turons, / aplegava palikaris, tots ells minyons d'Albània, / amb espases de Damasc i fusells kariofilis» (cf. G. Kh. Khassiotis, *Recull de cançons populars de l'Epir*, Atenes 1866, p. 125). De la mateixa manera, la literatura romàntica farà del *kariofilí* l'arma emblemàtica dels bandolers, com posa de manifest el poema «Dimos i el seu fusell» d'Aristotelis Valaoritis, en el qual aquest famós bandoler de Livàdia, abans de morir, s'adreça als seus companys i els diu: «Que el més jove de vosaltres pugi dalt del turó. / Que agafi el meu fusell, el meu gloriós kariofilí, / i que dispari tres vegades i tres vegades cridi: / el vell Dimos ha mort, el vell Dimos se'n va» (cf. *Poemes i escrits en prosa*, Atenes 1981, p. 22). Sobre aquesta arma es pot consultar, a més, la descripció que d'ella en fa Kh. Stasinópulos al *Diccionari de la revolució grega de 1821*, (Atenes 1979), vol. II, p. 341.

9. CONCELEBRACIÓ

En aquesta cançó –i molt especialment en la imatge de l'àliga que presenta el darrer vers– hi conflueixen meravellosament les dues tradicions –religiosa i popular– que hem trobat en altres composicions d'aquest recull.

La paraula grega *siliturgo* designa, com hem intentat reflectir en la traducció, la litúrgia oficiada per més d'un sacerdot en algunes festes importants del calendari ortodox (cf. *Enciclopèdia de religió i moral*, article *Siliturgo*, tom IX, pp. 516-517). En aquestes celebracions és costum que un dels oficiants pugi dalt de l'ambó des d'on llegeix

l'Evangeli –en grec «διαβάζει ἀπὸ ψηλά»– sobre un suport format per les ales esteses d'un colom o, més freqüentment, d'una àliga, que representa l'Esperit Sant. Aquesta au, a més, normalment bicèfala, apareix sovint representada a les esglésies gregues, especialment a les construccions de fusta com els iconòstasis i els ambons. En aquesta mateixa línia és també molt freqüent que Sant Joan Evangelista sigui representat com una àliga que sosté un evangeli entre les urpes, tal com mostra, per exemple, una miniatura de principis del segle XII procedent de la Sagristia del Patriarcat de Constantinoble (cf. *Enciclopèdia de religió i moral*, article *Aetós*, tom I, p. 480) o una llosa de marbre del temple de Pantanassos, a Mistràs (cf. *Art bizantí i postbizantí*, Edicions del Ministeri de Cultura, Museu bizantí i cristià, Atenes 1980, p. 32).

A banda, però, d'aquesta tradició religiosa, creiem que una altra, la popular, també concorre en aquesta imatge. Així, l'àliga, vista des de sempre com el rei dels ocells, juga un paper molt important en la rica imatgeria de la cançó clèftica, com posa de manifest, per exemple, una composició en la qual dues àligues conversen sobre la sort dels bandolers, escena que sembla manllevada de les cançons acrítiques (cf. Fauriel, *Chants populaires*, I, p. 26), o una altra en la qual una àliga parla amb el cap d'un bandoler que té a les urpes (cf. Haxthausen, *Neuegriechische Volkslieder*, p. 40). Altres vegades aquesta au simbolitza, ras i curt, el bandoler. Aquest és el cas d'una famosa composició en la qual una àliga demana al sol que fongui les neus i torni la primavera per poder reunir-se amb els altres ocells, recordant així el costum dels bandolers de separar-se durant l'hivern per tornar-se a trobar amb l'arribada de la primavera (cf. N. Làscaris, *Lasta i els seus records*, Pírgos 1902, p. 327), mentre que en una altra cançó aquesta au es plany de ser vella i no poder volar (cf. P. Papazafirópulos, *Recull de material lingüístic i de*

costums del poble grec, Patres 1887, p. 71), imatge que referida explícitament al bandoler trobem també en altres composicions (cf. *Cinquanta cançons populars del Peloponès i de Creta*, Edicions del Conservatori d'Atenes, Atenes 1930, p. 6). Sobre l'important paper de l'àliga en les cançons acrítiques i clèftiques es pot consultar, a més, D. Pétropoulos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Col·lecció de l'Institut Francès d'Atenes, (Atenes 1954), pp. 55-58.

10. L'AIGUA

L'aigua «consagrada pel silenci» pot ser un record, per bé que llunyà, de la curiosa tradició coneguda amb el nom d'*amílito neró*. Certament, com en bona part del món romànic, és molt estesa arreu de Grècia la creença que l'aigua dorm durant unes determinades hores de la nit i que si hom la desperta corre el risc d'enutjar el geni que en ella fa estada. En alguns pobles del Peloponès, per exemple, es creu que a cada font hi viu una nereida i que tot aquell que s'hi acosta de nit ho ha de fer en silenci, ja que del contrari aquesta li pren la veu, mentre que a Messènia asseguren que si algú orina, escup o simplement dorm vora un riu o una font està en greu perill, puix que l'aigua es pot aixecar i ofegar-lo (vegeu aquests i altres exemples a *Enciclopèdia de religió i moral*, article *Neró*, tom XI, pp. 931-934, i sobre tot a G. N. Ekaterinidis, «Ús i significat de l'*amílito neró* en la vida del poble», dins *Anuari de l'Arxiu de Folklore*, toms XV-XVI, 1964, pp. 42-61). Aquesta tradició, possible romanalla d'antics cultes fluvials, ha arrelat amb força en la paremiologia popular, com indiquen els refranys «l'aigua dorm, però l'home dolent no dorm» o «el riu dorm, però l'enemic no dorm». Dit això i d'acord sempre amb la creença que acabem de

veure, se'n conserva una altra segons la qual, si es té cura de no despertar l'aigua i se la transporta en silenci –d'ací el nom d'*amílito neró* o *aqua muta* a Sicília–, aquesta resta posseïda d'un poder especial que la fa molt útil per activitats màgiques i culturals. Així, la vigília de Sant Joan, diada en què molts pobles atribueixen a l'aigua virtuts de meravella (vid., pel cas de Catalunya, Joan Amades, *Cos-tumari català*, Barcelona 1984, 3^a edició, vol. IV, pp. 103-114), en alguns llocs de Grècia era habitual fins fa ben poc que les noies anessin a buscar aigua en profund silenci per endevinar amb ella, de formes molt curioses, el nom del seu futur marit. Aquest tipus d'endevinació es podia fer també durant el carnaval, el primer de maig, la vigília de Sant Teodor i de Sant Jordi i l'1 de gener, tot i que aquest dia era més normal utilitzar l'*amílito neró* per purificar la casa i foragitar-ne els mals esperits. Finalment, també tenim documentat l'ús d'aquesta aigua en les festes de la collita, en la preparació del llevat amb què s'han de fer els pans de noces, en les celebracions de comiat dels emigrants i, fins i tot, com a bàlsam per curar l'embruixament.

13. LA BLANCA ERMITA

El plàtan té en el si del poble grec una llarga història, sovint empeltada de llegenda, que es perllonga fins als temps d'Homer. És sota aquest arbre, per exemple, que els antics celebraven alguns ritus de matrimoni (cf. Teòcrit, *Idil·lis*, XVIII, vs. 43 i ss.) i encara es pot veure a Cos el plàtan a l'ombra del qual, segons assegura la tradició, Hipòcrates donà les primeres lliçons de medicina. Aquest gegant de la naturalesa, com se l'ha definit alguna vegada, el trobem normalment a les grans avingudes i a les places dels pobles, des d'on presideix totes les manifestacions

públiques dels grecs. No ens ha d'estranyar, doncs, que des de temps molt antics es basteixin les ermites a recer d'aquest arbre mil·lenari i que a les seves branques, ben amunt com diu Ritsos, s'hi pengi la campana (vegeu també *Romioissini*, II, 60). Però, a més d'això, no hem d'oblidar que en la cançó popular són freqüents les referències al plàtan i a les fonts d'aigües cristal·lines «on es troben els bandolers i els capitans» (cf. A. Iatridis, *Recull de cançons populars antigues i modernes*, p. 42). Molt famosa és també arreu de Grècia la Cançó del plàtan marcit, en la qual aquest arbre, simbolitzant el poble grec oprimat, recorda com l'exèrcit del paixà Alí disparà contra el seu tronc i li tallà les branques (vid. M. Merlié, *Cançons de la Rumèlia*, Atenes 1931, p. 85, així com l'interessant article de L. S. Dimitrios, «El simbolisme del Plàtan del paixà Alí», dins *Homenatge al 1821*, Atenes 1971, pp. 37-49). Tanmateix, aquest arbre té també la seva història tràgica, ja que és de les seves branques que els turcs solien penjar públicament els patriotes grecs, cosa que justifica que Theódoros Kolokotronis, un dels patriotes de la Guerra de la Independència, fes tallar el plàtan de la plaça central de Ioànnina en assabentar-se que molts patriotes grecs havien estat penjats de les seves branques, història en la qual sembla inspirat un episodi semblant narrat per Nikos Kazantzakis (cf. *El capità Mikhalis*, Atenes 1981, p. 42). Aquests exemples i molts altres que podríem citar donen fe de la rica simbologia que envolta el plàtan a Grècia, un arbre en les venes del qual, com diu Ritsos en un passatge de *Romioissini* (II, 72), hi corre la sang dels grecs.

Per acabar, la imatge del «Sant Poble», exemple d'una nova hagiografia de base eminentment popular, l'hem de relacionar amb altres sants creats per la imaginació de Ritsos com «Sant Segador» (cf. *La Senyora de les Vinyes*, II, 93) o «Santa Farigola» i «Sant Avet» (cf. *Ibidem*, II, 95).

14. EPITAFI

La paraula «palikari» sembla derivar del mot clàssic «pàlex» o «pàlax», que designava originalment el jove efeb i més endavant, en la koiné dels papirs, el conseller o acompanyant. A partir del segle VII apareix en els textos bizantins sota la forma «palikàrion» i «palikarin» amb el nou significat de soldat d'infanteria. Des dels cants acrítics, però, adopta la significació general de guerrer fort i valent, hàbil en el combat: «Tot seguit muntaren a cavall i baixaren a la plana; / i esbufegant com dracs, rugint com lleons / i volant com àligues s'escometeren tots dos. / Aleshores podies veure un combat de bons palikaris» (*Digenís Acrites*, Ed. Alexiu, I, vs. 32-35). En el teatre cretenc, en canvi, aquest mot passa a qualificar sovint la bellesa de l'heroi. Així, a l'*Erotòcrit*: «Fróssini, qui et sembla més bell palikari, / en l'encant, el posat i les gràcies del coratge?» (Ed. Alexiu, II, vs. 1319-1320); «Però vull que sigui bell, vull que sigui un palikari» (III, v. 73). En les cançons de bandolers dels temps de la turcocràcia palikaris s'anomenaven tots aquells que, d'una manera més o menys regular, lluitaven a les ordres d'un capità grec: «Veniú palikaris meus, aplegueu-vos tots, / que haig d'anar a lluitar contra l'àrab Iusuf», exclama en una d'aquestes composicions l'heroi grec Zakharakis, el qual, en una altra versió de la mateixa cançó, repta el seu adversari tot dient-li: «Surt, que lluitarem com bons palikaris» (cf. A. Manussos, *Cançons nacionals*, vol. I, p. 70). De la mateixa manera, en una altra cançó publicada per W. von Haxthausen, la identificació entre cleftes i palikaris és ben clara: «Quaranta cleftes érem, quaranta palikaris» (*Neugriechische Volkslieder*, p. 48). Finalment, durant la Guerra de la Independència aquest mot designava els joves grecs que lluitaven coratjosament contra els turcs, i és en aquesta accepció que el trobem, per exemple, a l'estrofa

141 de l'*Himne a la Llibertat* de Solomós: «Palikaris meus, totes les guerres són per a vosaltres un motiu de joia i el vostre genoll no tremola davant dels perills!», i a Kalvos: «Una vida llarga i fosca els palikaris l'odien; un nom immortal és el que volen i per jaç una tomba gloriosa» (*Odes*, XV, 6). D'ací, doncs, que aparegui en la paremiologia popular per designar, de manera general, el jove hàbil i valent. Així les coses, és evident que la rica significació i la llarga història que envolten aquest mot el fan absolutament intraduïble, raó per la qual ens hem vist obligats a conservar-lo en la seva forma grega original, gens estranya a la pronunciació catalana.

Sobre la simbologia de l'àliga en la cançó acrítica i clèftica, vegeu la nota al poema «Concelebració» (pp. 106-107).

15. AQUÍ LA LLUM

La paraula «Ρωμῖός», simplificació de «Ρωμαῖος», que nosaltres, sense gaire convicció, hem traduït per «grec», requereix una explicació. A les acaballes del segle IV l'Imperi Romà, desbordat per un creixent augment demogràfic i amenaçat en les seves fronteres orientals per les contínues invasions bàrbares, es va veure obligat a fundar sobre l'estret del Bòsfor la ciutat de Constantinoble, que després de la destrucció de Roma per les tropes d'Alaric l'any 476 es convertí en el centre indiscutible de la llatinitat. D'aquesta manera, els súbdits del nou Imperi Bizantí –i el seu emperador el primer–, considerant que el seu nou estat era una continuació del romà i la seva capital una nova Roma, s'anomenaren sempre «romans». Paral·lelament, el mot tradicional «Ἕλλην» («hel·lè») passà a tenir un significat clarament pejoratiu i s'utilitzà per designar tot aquell que no practicava la religió cristiana,

en la mesura que paganisme i cristianisme havien esdevingut gairebé sinònims. És per aquest motiu que els russos, abans d'abraçar el cristianisme, tenien per Foci unes creences «hel·lèniques i atees», i els xinesos, en opinió de Miquel Psellos, seguien el dogma dels hel·lens (vegeu aquests i d'altres testimoniatges a N. G. Svoronos, *Miscel·lània d'història i historiografia neogrega*, Atenes 1982, p. 150). Fins al segle VIII ningú posà en dubte la legitimitat d'aquestes denominacions. Tanmateix, la coronació de Carlemany com «Imperator, Romanum gubernans Imperium» pel papa Lleó III el Nadal de l'any 800 i, sobretot, l'adopció per part de Ludovic II del títol d'«Imperator Romanorum» a la segona meitat del mateix segle, a més d'altres raons històricopolítiques molt complexes, va comportar que la idea d'un únic estat romà comencés a esvair-se. A Orient ja no quedava cap dubte: només hi havia un emperador amb seu a Constantinoble i els francs, bàrbars al cap i a la fi, havien perdut el dret a anomenar-se romans. Per aquesta raó l'any 968 l'emperador bizantí Nicèfor Fokàs refusà als súbdits d'Otó I el títol de romans, titllant-los de lombards i bàrbars. Paral·lelament, el mot «Romània» passà a designar, a finals del segle IV, la part oriental de l'Imperi que, a diferència de l'occidental, aconseguí de rebutjar, una rere l'altra, totes les invasions. Les fonts venecianes distingien encara entre una «Romània Bassa», formada pel Peloponès, Eubea, Creta i les illes, i una «Romania Alta», que incloïa Tràcia i Macedònia, i fins al segle passat la ciutat de Nàuplia era anomenada «Napoli di Romania». Així, la fi de Bizanci és cantada en la poesia popular com la fi de la Romània (cf. D. Petrópulos, *Cançons populars gregues*, Atenes 1958, Núm. 46 de la Biblioteca Bàsica, pp. 154-155), i al llarg de l'ocupació otomana els grecs es van seguir anomenant sempre «romans», proclamant d'aquesta manera la seva identitat nacional davant dels invasors

estrangers. Meletios Pigàs, per exemple, pocs anys després de la caiguda de Constantinoble, utilitza aquesta denominació per encoratjar el poble esclau del Gòlgota: «Germans romaics, vosaltres sou aquella nissaga famosa dels romans que un dia va dominar la terra sencera amb la força de les armes» (cf. G. Valetas, *Sobre la Romiossini. Assajos*, Atenes 1982, 2ª edició, p. 150) i Gueórguios Trapezúndios, en una carta adreçada al soldà turc Mekhmet II, li recorda que la seu de l'Imperi Romà segueix essent a Constantinoble i que l'emperador dels romans ho és també de tot el món (cf. D. A. Zakithinós, *Qüestions d'història postbizantina i neohel·lènica*, Atenes 1978, p. 116). En la poesia popular la significació d'aquest mot no varia gaire, tot i que molt sovint sembla posar èmfasi en la vessant religiosa, oposant els grecs a altres comunitats com la turca («Tots els turcs adoreu Mahoma / i vosaltres, romaics, rebeu la benedicció de Crist», cf. A. Iatridis, *Recull de cançons populars antigues i modernes*, p. 46), o l'hebrea, tal com posa de manifest una cançó força coneguda en la qual una jueva, davant de les intencions de la seva mare de casar-la amb un jueu, li respon altivament: «prendré per marit un romaic i em batejaré, / i en el gran monestir em casaré» (cf. D. A. Petrópulos, *Cançons populars gregues*, II, p. 82). Finalment, aquest mot és també l'únic utilitzat pels grecs en la seva lluita per la independència: «Búlgars, albanesos, servis i romaics, / (...) per la llibertat cenyiu-vos l'espasa» exclama en el seu famós *Thúrios* Rigas Fereos, més conegut com Veletinlís (1757-1798), i en paraules de Iannis Daskaloianis, cabdill de la revolta cretenca de 1769, «tots els romaics s'alçaran i es menjaran Turquia!» (cf. Kostís Palamàs, «Romiós i Romiossini», dins *Obra Completa*, Atenes 1907, vol. VI, p. 279). No obstant això, després de la revolució de 1821 el mot «romaic» es va carregar d'un sentit fortament pejoratiu en la mesura que recordava els

llargs segles d'esclavatge i va ser substituït per l'antiga denominació «hel·lè». La diferència, en qualsevol cas, és clara: mentre «hel·lè» ens remet a l'antiga Grècia, «romaic» simbolitza la glòria de Bizanci i els sofriments dels grecs, sobretot els sofriments, amb la qual cosa queda més que justificada la seva utilització per Ritsos en aquest recull.

18. LA ROMIOSSINI NO LA PLORIS

El títol d'aquesta cançó ens remet a la següent composició cretenca de la qual Ritsos parafraseja, amb un canvi significatiu, el primer hemistiqui:

«Τὸν ἀντρειωμένο μὴν τὸν κλαῖς, ὄντεν κι ἄν ἀστοχήσει.
Μ' ἄν ἀστοχήσει μιὰ καὶ δυό, πάλ' ἀντρειωμένος εἶναι·
πάντα' ν' ἡ πόρτα του ἀνοιχτὴ κι ἡ τάβλα ντου στρωμένη
καὶ τ' ἀργυρὸν του τὸ σκαμνὶ ἑμορφα στολισμένο·
χαροκοποῦν οἱ φίλοι του, κάθονται, τρών καὶ πίνουν».

(«El valent no el ploris, encara que s'equivoqui.
Malgrat que s'equivoqui un o dos cops, valent és ell encara;
la seva porta és sempre oberta, la taula parada
i el seu bell escambell bellament adornat;
els seus amics es diverteixen, seuen, mengen i beuen»).

(Cf. A. Jeannarakis, *Kretas volkslieder nebst distichen und Sprichwörtern in der Ursprache mit Glossar*, Leipzig 1876, p. 157, núm. 177).

En els diccionaris de la llengua grega moderna la paraula «Romiossini», que nosaltres hem traduït per «grecitat», apareix sovint com a sinònima d'«hel·lenisme». Tanmateix, aquesta identificació, com ha assenyalat encertadament el professor Alexis Eudald Solà en la seva traducció catalana d'*El Simposi* de Nikos Kazantzakis (Barcelona 1990, pp. 148-149), no és del tot exacta. En

realitat, mentre el mot «hel·lenisme» designa tots els territoris que, integrats un dia en el vast imperi d'Alexandre Magne, han servat al llarg dels segles el seu heretatge clàssic especialment pel que fa a la llengua i els costums, el terme «romiossini» indica la continuïtat d'una gloriosa tradició que, com hem vist en l'anterior nota a «romiós», arrenca de Bizanci, la segona Roma, per arribar, a través de la turcocràcia, fins als temps moderns. Així, per exemple, Iannis Daskaloïannis lluità i morí heroicament en la revolta cretenca de 1769 perquè «en el seu cor», com diu una famosa cançó, «volia una Creta Romiossini» (cf. K. Palamàs, *Obra Completa*, vol. VI, p. 278), i en aquesta mateixa línia el poeta Kostís Palamàs descobrí la nova Grècia «amagada en la molt sofrent Romiossini» (cf. «Pàtries», dins *Obra Completa*, vol. III, p. 19). En resum, doncs, lluites i sofriments, però també –i d'ací la referència a la cançó més amunt traduïda– valentia i grandesa, perquè, com ja havia declarat Ritsos en el poema del mateix nom, la Romiossini, enmig d'una història turmentada, viu i proclama el seu desig de viure en tots els racons de Grècia, en cada pedra, en cada matoll i teler, a les muntanyes, a les platges, a la vena del plàtan, a l'asfòdel i a la tàpera. És, al capdavant, un concepte immortal, com immortal és també pels grecs el seu afany de llibertat.

NOTES BIOGRÀFIQUES

Atès el relatiu desconeixement de Ritsos en el nostre país, ens ha semblat convenient d'anotar a tall d'apèndix els esdeveniments més importants que es relacionen amb la seva vida i la seva obra. Fem constar que hem utilitzat bàsicament els exhaustius treballs d'E. Mavrinikola (*L'obra de Iannis Ritsos*, Atenes 1982) i de I. Savvidis (*Cronologia de l'obra de Iannis Ritsos*, Atenes 1982), ambdós publicats originalment en el volum miscel·lani *Homenatge a Iannis Ritsos*, (Atenes 1981). Puntualment també hem seguit els estudis de G. Valetas («Esbós d'una cronologia de Iannis Ritsos», dins *Eolikhà Gràmmata*, toms 32-33, març-juny de 1976, pp. 295-300) i de Th. Petrópulos («Cronologia de Iannis Ritsos», dins *Diavazo*, núm. 205, desembre de 1988, pp. 34-46).

1909: Neix el dia 14 de maig a Monemvassià, un poble medieval situat en el golf de Lacònia, al Peloponès. És el quart i darrer fill del matrimoni format per Elefthérios Ritsos i Eleftheria Vuzunarà. Els seus germans són Dimitris, Nina i Lula.

1917: S'inicia en el món de la pintura i la poesia, dues passions a les quals restarà fidel tota la vida.

- 1921: Comença els estudis secundaris a Guíthion, una petita ciutat propera a Monemvassià. El mes d'agost mor de tuberculosi el seu germà Dimítris i tres mesos més tard la seva mare, a l'edat de quaranta-dos anys, víctima de la mateixa malaltia. Ritsos es refugia en l'art: pinta i escriu versos que publica a la revista *La formació dels nens*.
- 1925: Acaba els estudis secundaris i el mes d'octubre decideix anar-se'n amb la seva germana Lula a Atenes. La situació a la capital és dolenta: milers de refugiats s'estableixen als ravals de la ciutat després de la desfeta grega a l'Àsia Menor, l'anomenada «Gran Catàstrofe». La manca de recursos l'obliga a deixar els estudis i buscar treball: ingressa d'escrivent en una oficina de la Banca Nacional.
- 1926: Es veu afectat també ell de tuberculosi. Torna a Monemvassià, on escriu poemes pertanyents als seus dos primers reculls *En la nostra vella casa* i *Llàgrimes i somriures*, que acabarà l'any següent però que no publicarà mai sencers. Mentrestant la tragèdia familiar continua: el seu pare, un ric terratinent que s'ha anat empobrint no només per la reforma agrària d'Elefthérios Venizelos sinó també per la seva fatal afició al joc, ha d'ésser internat en el sanatori psiquiàtric de Dafni, prop d'Atenes.
- 1927: El mes de gener ingressa a la clínica Papadimitriu i, més tard, al sanatori Sotiria d'Atenes, on hi romandrà fins al 1930. Comença a mostrar la seva afinitat amb la ideologia comunis-

ta. Llegeix poesia, sobretot Várnalis, Kariotakis i Palamàs. Col·labora en el Suplement Filològic de la *Gran Enciclopèdia Grega* on publica trenta-nou poemes.

- 1930: A la sortida de Sotiria i després d'una breu remissió es veu afectat novament de tuberculosi i ha d'ésser ingressat en el sanatori per a pobres de Kapsalona, a Creta. Les condicions d'habitabilitat i de tractament són tan dolentes que Ritsos decideix alertar la premsa local. Aquesta intervenció provoca el tancament del sanatori i el trasllat dels malalts a l'hospici d'Àios Iannis, a Khanià. Comença a escriure *Tractor* i *Piràmides*, dues obres que acabarà els anys 1934 i 1935 respectivament.
- 1931: El mes d'octubre torna a Atenes. Està ja força recuperat de la seva malaltia i, a més, la seva germana Lula, casada i establerta als Estats Units, li fa arribar els diners necessaris per a la seva subsistència. Entra a formar part del «Club Obrer», una organització cultural del Partit Comunista, de la qual passa a dirigir ben aviat la secció artística. És en el si d'aquesta organització on té els primers contactes amb el món del teatre.
- 1932: Entra a treballar com a dansaire i actor en el teatre Kipseli.
- 1933: Torna d'Amèrica la seva germana Lula, que ja no el podrà ajudar més econòmicament. Col·labora esporàdicament a la revista *Protopori*, més tard anomenada *Nei Protopori*.

- 1934: Treballa de corrector a l'editorial Govosti, on el mes d'agost publica *Tractor* (1930-1934). Comença la seva col·laboració en el diari comunista *Rizospastis*, en el qual apareixen, a més d'altres poemes, la major part de les seves *Cartes per al front* i *Cartes des del front*, firmades amb el pseudònim d'I. Sotir i aplegades l'any següent en el recull *Piràmides*.
- 1935: Escriu alguns poemes que inclourà en el recull *Prova*, publicat l'any 1943. En el diari *Nea Gràmmata* apareixen, sota el pseudònim de Kostas Eleftheros, tres poemes seus escrits en vers lliure. El setembre publica *Piràmides* (1930-1935).
- 1936: Durant el mes de maig una vaga general encapçalada per treballadors del tabac paralitza Tessalònica. La policia dispara contra un grup de manifestants amb el tràgic resultat de trenta morts i més de tres-cents ferits. L'endemà el diari *Rizospastis* publica en primera pàgina la fotografia d'una mare agenollada enmig del carrer amb el cos del seu fill assassinat en braços. Ritsos, colpit per aquesta imatge, es tanca durant dos dies a la seva casa d'Atenes i escriu *Epitafi*, que en un primer moment serà publicat pel mateix diari *Rizospastis*. Les edicions que més tard es faran d'aquest recull arribaran als deu mil exemplars. El 4 d'agost el general Metaxàs, que havia estat nomenat Primer Ministre pel rei Gueòrguios II, proclama la llei marcial i assumeix tots els poders. *L'Epitafi* és cremat públicament al peu de l'Acropolis, vora les columnes del temple de Zeus Olímpic, junt amb d'altres llibres consi-

derats subversius com els de Marx, Gorki o Anatol Frank. A finals de juny la seva germana Lula, afectada d'una crisi nerviosa, ha d'ésser internada en el sanatori psiquiàtric de Dafni, on també es troba el seu pare. Arran d'aquest fet comença a escriure *La cançó de la meva germana*, que acabarà l'any següent.

- 1937: Es veu afectat novament de tuberculosi i ha d'ingressar en el sanatori del mont Parnàs, on escriu el poema «Una lluernia il·lumina la nit», inclòs el 1943 dins *Prova*, i comença *Simfonia primaveral*, que apareixerà l'any següent. El 25 de juliol, coincidint amb la publicació de *La cançó de la meva germana*, Kostís Palamàs, ver-tader patriarca de les lletres neogregues, dedica a Ritsos un poema que acaba amb el vers «Ens apartem, poeta, perquè passis».
- 1938: Deixa el sanatori del Parnàs i torna a Atenes. Entra a treballar en el Teatre Nacional on participa en el cor d'*Els Perses* i en la representació de *Ricard II* i *Hamlet*. Paral·lelament col·labora a l'«Escena Lírica», organisme dependent del mateix teatre. Palamàs, en un article aparegut el 16 de juny en el diari *Eléftheron Vima*, celebra de bell nou «la grandesa poètica de Ritsos». El 5 de novembre mor el seu pare en el sanatori psiquiàtric de Dafni. Escriu *Somni d'un migdia d'estiu*, que apareixerà cinc anys més tard en el recull *Prova*, i comença a treballar en dues noves obres: *Notes al marge del temps* i *Versos de poemes trencats*, acabats el 1941 i 1952 respectivament. Publica *Simfonia primaveral* (1937-1938).

- 1939: Comença a escriure *La marxa de l'Oceà*, que acabarà i publicarà l'any següent.
- 1941: El mes d'abril l'exèrcit alemany envaeix Grècia. El poeta passa aquests anys difícils recollit a casa de Miranda i Tassos Filakos, companys seus a l'«Escena Lírica».
- 1942: La greu situació per la qual travessa el país i sobretot la terrible fam de l'hivern de 1941-42 afecten greument la salut de Ritsos. El periodista Alekos Lidorikis, en un article publicat en el diari *Acròpolis* amb el significatiu títol d'«El poeta ha de viure», alerta l'opinió pública sobre el seu estat. La resposta és immediata: s'obre una subscripció pública per salvar-lo. Ell, tanmateix, rebutja els fons recaptats i demana que siguin lliurats a la Societat d'Autors perquè els reparteixi entre els escriptors indigents. Escriu sense parar: *Un dona vora el mar*, text publicat el 1959, *Vella masurca a ritme de pluja*, que apareixerà l'any següent, *La darrera centúria abans de l'Home*, obra censurada a l'època i no publicada fins al 1961, i *Desplaçaments*, que acabarà l'any 1949 i publicarà el 1961.
- 1943: Escriu la novel·la *A la falda del silenci*, que juntament amb dotze obres inèdites apareixerà durant el mes de desembre de 1944, i la peça teatral *La festa del sol*, que destruirà el propi poeta. L'única obra conservada d'aquella època és *Ariost l'Atent narra moments de la seva vida i del seu somni*, una novel·la que no publicarà fins al 1982.

1945: El 5 de gener els combatents de l'ELAS, l'organització de la resistència grega que es nega a lliurar les armes al nou govern, han d'abandonar Atenes i fugir cap a les regions del nord, les úniques zones que encara resten sota el seu control exclusiu. Ritsos els acompanya. Després de tres dies de viatge arriben a Lamia on es troben amb Aris Velukhiotis, un dels caps de la resistència. Els rebels es divideixen en dos grups, un marxa cap a Tessàlia i l'altre, on hi ha el poeta, cap a Macedònia. Arriben a Koza-ni on Ritsos funda el «Teatre Popular de Macedònia» i escriu *Atenes en armes*, una peça que passarà a tenir tres actes i que apareixerà el 1958 amb el títol *Més enllà de l'ombra dels xiprers*. El 12 de febrer es firma l'acord de Vàrzika. L'ELAS es dissol. Ritsos torna amb alguns dels seus companys a Atenes on la situació no garanteix en absolut la seva seguretat: persecucions, arrestos, condemnes a mort i assassinats misteriosos trasbalsen aquells dies la vida atenesa. Col·labora a les revistes *Eléfthera Gràmmata*, *Rizospastis* i *Nea Guenià*, on publica poemes, escrits en prosa, traduccions i crítiques literàries. El mes de maig escriu *El nostre company Nikos Zakharakis*, que publicarà el mateix any, i el juliol *El Postscriptum de la Glòria*, plany dedicat a Aris Velukhiotis, assassinat poc abans.

1946-47: El mes de març de 1946 esclata la Guerra Civil que es perllongarà fins a l'agost de 1949. Fruit d'aquesta amarga experiència seran *Romiosini* i *La Senyora de les Vinyes*, que havia començat a escriure el 1945. També pertany a

aquest any *Parèntesi*, un recull de vint-i-un poemes breus publicat el 1961.

- 1948: El juliol el poeta és arrestat en el seu domicili d'Atenes i deportat al camp de concentració de Kondópulos, a l'illa de Limnos. Allí comença a escriure *Marmita fumada* i dos *Diaris d'exili* (el primer del 27 d'octubre al 23 de novembre de 1948 i el segon del 24 de novembre de 1948 al 31 de gener de 1949). A aquest mateix any pertanyen dues obres de teatre: *Secció de trasllats* i *Els homes s'assemblen als arbres*, més tard desaparegudes.
- 1949: El mes de maig és traslladat a l'illa de Makrónissos, tristament famosa pels seus mètodes de «reeducació nacional». Dels cent mil detinguts que van passar per aquest camp, cinc-cents es van negar a signar la «declaració de rebuig del comunisme» malgrat les tortures i les morts. Ritsos fou un d'ells. El mes d'agost acaba la Guerra Civil amb la desfeta de les forces d'esquerra. A Makrónissos escriu *Temps de pedra*, publicat l'any 1974, i comença a prendre notes per *Els barris del món*, que acabarà l'any 1951 i publicarà el 1957. Aconsegueix de salvar els manuscrits amagant-los en ampolles que enterra en el mateix campament.
- 1950: El juny, afectat altre cop de tuberculosi, és alliberat de Makrónissos, tot i que el mes següent torna a ser arrestat i se'l trasllada a un camp de concentració de la petita illa d'Àios Stratis. Les condicions, però, són ben diferents: acaba els *Diaris d'exili* amb un tercer i darrer quadern

(del 18 de gener a l'1 de juny), segueix treballant en el llarg poema *Els barris del món*, comença *Exercicis*, que acabarà el 1960, i escriu la famosa *Carta a Joliot Curie*, que aconseguirà de fer arribar a l'estranger on tindrà un gran ressò. Aquest mateix poema serà recitat el 1963 en el Teatre Central d'Atenes durant una manifestació per l'alliberament dels polítics empresonats. A més, dibuixa, pinta i organitza representacions teatrals entre els presoners. El poeta Louis Aragon porta a terme arreu d'Europa una campanya per aconseguir el seu alliberament.

- 1951: Escriu *El riu i nosaltres*, que inclourà dins *Vetlla* el 1954, i acaba *Els barris del món*, que publicarà el 1957.

- 1952: En record del dirigent comunista Nikos Velotiannis, executat a Atenes el 30 de maig, escriu el llarg poema *L'home del clavell*, que serà publicat el mateix any a Grècia i a tots els països socialistes. L'agost és alliberat i torna a la llar dels Filakos, a Atenes. Es troba amb una situació nova i fins a cert punt grotesca: la seva obra és prohibida, motiu que el porta a escriure *Indòmita ciutat*, acabada el febrer de 1953 i publicada el 1958. Entra a formar part del Comitè executiu de l'EDA, l'organització política que reuneix els antics quadres de l'il·legal Partit Comunista.

- 1953: Comença a escriure *Acadèmia d'estiu*, que acabarà l'any 1964. Tradueix i publica *Poemes*, del poeta turc Nazim Hikmet.

- 1954: Es casa amb la pediatra Falitsa Ieorgadis, natural de Samos. Es coneixien des dels anys de l'ocupació alemanya, quan ella era encara estudiant a la Universitat d'Atenes. Comença a escriure *Esbossos*, que acabarà el 1960, i publica *Vetlla*, un recull que aplega les obres més importants del període 1941-1953, d'entre les quals destaquen *Romioossini* (1945-1947), *Carta a Zoliot Curie* (1950) i *El riu i nosaltres* (1951).
- 1955: Neix la seva filla Eri, diminutiu d'Eleftheria (Llibertat), a qui dedica *L'estel del matí*, escrit el mes de setembre i publicat el desembre del mateix any.
- 1956: Després de moltes negatives obté el permís de les autoritats per viatjar a la Unió Soviètica en el si d'una delegació formada per professors universitaris, intel·lectuals i periodistes. Publica les seves impressions en una sèrie de trenta-cinc articles que apareixeran des del 26 d'agost al 16 d'octubre en el diari comunista *Afgui*. Li és concedit el Premi Nacional de Poesia per *La sonata del clar de lluna*. L'any següent apareix la traducció francesa d'aquest poema amb una elogiosa introducció de Louis Aragon.
- 1957: De retorn del seu viatge a la Unió Soviètica es consagra exclusivament a la seva obra. El mes de gener escriu a Samos *Crònica* i *Claredat hivernal*. Tres mesos més tard, en record del patriota xipriota Grigoris Afxendiu, cremat viu pels anglesos a la cova on s'amagava, compon el famós poema *Comiat*. De la mateixa manera, la mort de Fotinula, la filla petita dels Fi-

lakos, el porta a escriure *Urna*, un conjunt de sis poemes, el primer dels quals, titulat *Sanglot*, és «una elegia per a una breu primavera», en paraules del propi poeta. Al mateix any pertany el recull *Testimonis I*, acabat el 1963, i els poemes *L'home de l'impermeable blanc*, *La festa de les flors* i *Avantpenúltima escena*. Publica *Els barris del món* (1949-1951), *Makronissiótika*, recull que inclou els poemes escrits durant la seva deportació a l'illa de Makrónissos (1949), *Crònica* (1957), *Claredat hivernal* (1957), *Urna* (1957) i la seva traducció d'*Els dotze* d'Alexander Blok.

1958: El mes de febrer escriu el poema *Quan ve l'estranger* i tres mesos més tard, durant un viatge de vint-i-dos dies a Romania, el recull *L'arquitectura dels arbres*. El setembre, a Samos, escriu *Les velles i el mar*, que apareixerà el 1959. Al mateix any pertanyen els poemes *Forma de l'absència*, *L'ascensorista*, *El faroner*, *Hommes i paisatges*, *La terra sota la pluja* i *Elena en el cementiri*. Publica *Més enllà de l'ombra dels xiprers* (1944-1947), *Indòmita ciutat* (1952-1953), *Quan ve l'estranger* (1958) i *L'arquitectura dels arbres* (1958).

1959: Inaugura el cicle de monòlegs mitològics amb *La casa morta*, que inclourà el 1972 dins del recull *Quarta dimensió*. El mes d'octubre comença un nou viatge per Romania que durarà tres mesos. Fruit d'aquesta experiència serà una *Antologia de poesia romanesa*, que apareixerà dos anys més tard. A aquest any també pertanyen els poemes *Això era la cançó*, *Músics am-*

bulants, El llogater, La finestra i El pont. Publica *Una dona vora el mar* (1942-1943) i *Les velles i el mar* (1948).

- 1960: Acaba *Exercicis, Esbossos*, dues obres que havia començat els anys 1950 i 1954 respectivament, i escriu els primers poemes de *Petita ofrena*, recull en què treballarà fins al 1965. Altres poemes importants d'aquest any són *El cor dels pescadors d'esponges, L'últim i el primer de Lînditse* i sobretot *Sota l'ombra de la muntanya i Jocs del cel i de l'aigua*. Publica *La finestra i El pont*, escrits l'any anterior. El mes d'octubre apareix *Epitafi*, musicat per Mikis Theodorakis. L'èxit d'aquests cants és extraordinari.
- 1961: Aquest és un any clau per a la producció poètica de Ritsos: apareixen els dos primers volums de la seva *Obra Completa* sota el títol de *Poemes*. El mes de febrer, arran de la mort de Patrici Lumumba, artífex de la independència d'El Congo, escriu i publica *El sant negre*, i tres mesos més tard comença el poema *Delfos*, que acabarà l'abril de 1962. Apareix l'*Antologia de poesia romanesa* que havia començat el 1959.
- 1962: Emprèn un viatge de sis mesos pels països socialistes. El 28 de maig arriba a Romania on acaba el poema *Delfos*. El 23 de juny, a Txecoslovàquia, comença a treballar en una *Antologia de poetes txecs i eslovacs* i en el llarg poema *Orestes*. En aquest país té una interessant xerrada amb el poeta turc Nazim Hikmet sobre els problemes de la poesia actual que publicarà la revista txeca *Cultura*. El seu delicat estat

de salut l'obliga a ingressar durant unes setmanes a l'hospital Fífintu d'Ostrava, on escriu el poema *Ostrava* que apareixerà el 1967. El 5 d'agost viatja a Hongria i el 30 a l'antiga Alemanya Oriental. El mes de setembre, de bell nou a Praga, escriu *L'arbre de la presó i les dones*, que publicarà l'any següent, i *L'hora dels pastors*, que no apareixerà fins al 1975. Finalment, durant els mesos d'octubre i novembre torna a Iugoslàvia i Romania. Publica *La casa morta* (1959) i *Sota l'ombra de la muntanya* (1960).

- 1963: El 22 de maig és assassinat a Tessalònica el diputat d'esquerres Grigoris Lambrakis. Aquest fet produeix una mobilització popular sense precedents i en el seu enterrament mig milió de persones acompanyen el fèretre. Ritsos dedica al diputat mort el poema *Plany de maig*, inclòs més tard dins *Novetats* (1975). A més, comença a escriure el llarg poema *Filoctetes*, que el tindrà ocupat fins al 1965, i acaba el recull *Testimonis I*, que aplega poemes breus escrits des de 1957. També pertanyen a aquest any els *Dotze poemes per a Kavafis*. Publica *L'arbre de la presó i les dones* (1962), *Testimonis I* (1967), *Dotze poemes per a Kavafis* (1963) i la seva traducció dels *Poemes* d'Atila Iosef.
- 1964: Es presenta a les eleccions del 16 de febrer com a candidat de l'EDA, partit que encapçala el front d'esquerres. Iorgos Papandreu n'és el vencedor per majoria absoluta. Comença a escriure el recull *Testimonis II* i el llarg poema *Tirèsies*, dues obres que acabarà els anys 1965 i

1971 respectivament. Publica *Jocs del cel i de l'aigua* (1960), *Poemes III* (el tercer volum de la seva Obra Completa) i la traducció dels *Poemes* de Vladímir Majakovski.

- 1965: El 15 de juliol dimiteix I. Papandreu arran de les seves desavinences amb el rei Constantí. El país entra en una greu crisi política. Comença a escriure el poema *Persèfone*, en el qual treballarà fins a l'any 1970, i acaba *Petita ofrena*, *Filoctetes* i *Testimonis II*. Publica *Filoctetes* (1963-1965) i la seva traducció *Jo, la meva mare i el món*, de Doras Gabé.
- 1966: Viatja a Cuba on coneix Nicolás Guillén. El juliol acaba el poema *Orestes* i el mes de desembre comença *Agamèmnon* i *Ismene*. A Grècia, mentrestant, la crisi política continua: I. Papandreu i P. Kanelópulos decideixen convocar noves eleccions pel 28 de maig de l'any següent. Reedita *Romiossini* (1945-1947), ja apareguda el 1954 dins *Vetlla* i el 1961 dins *Poemes II*, i publica *Orestes* (1960-1966), *Testimonis II* (1964-1965) i tres traduccions: *El gran jardí zoològic* de Nicolás Guillén, *L'arbre d'Ilias Ehrenbourg* i l'*Antologia de poetes txecs i eslovacs*. Aquest mateix any apareixen els poemes de *Romiossini* musicats per Mikis Theodorakis.
- 1967: De retorn del seu viatge a Cuba s'assabenta per telèfon del cop d'estat perpetrat per un grup de coronels la nit del 21 d'abril. Tot i que els seus amics l'inciten a fugir, ell s'hi nega i a les sis de la matinada és arrestat per la policia a la seva casa d'Atenes. Tres dies més tard el con-

dueixen amb milers de detinguts al barri atenès del Faler, des d'on a finals d'abril serà deportat al camp de concentració de Iaros, tancat d'ençà de la Guerra Civil. Les condicions d'habitabilitat són tan dolentes que li impedeixen tota possibilitat d'escriure. Finalment els Coronels, pressionats per una àmplia protesta popular, tanquen aquest camp i traslladen els detinguts als campaments de Lakí i Partheni, a l'illa de Leros. Ritsos és conduït al segon. Allí, enmig d'un paisatge desolat, pinta milers de còdols, com ja havia fer a Makrónissos i Àios Stratis, i comença a escriure *Àiax* i *Missatgers*, acabats l'any 1969, a més de *Crisòtemis* i *El mur dins del mirall*, que acabarà durant el 1970 i el 1971 respectivament. El mes de febrer, abans del cop d'estat, havia publicat el poema *Ostrava*, escrit a Txecoslovàquia l'any 1962. Amb l'arribada del nou règim, però, es prohibeix la seva obra i no trobem cap altra publicació fins al 1972.

- 1968: Comença el recull *Pedres, Repeticions, Barrots*, que acabarà l'any següent. El mes d'agost és traslladat al centre oncològic d'Àios Savas per ser sotmès a un reconeixement. De retorn a Leros el 16 de setembre escriu les *Divuit cançons de la pàtria amarga*. El mes d'octubre obté el permís per tornar a la seva casa de Karlóvassi, a Samos, sota arrest domiciliari. Un important grup d'Acadèmics i escriptors francesos el proposa per al Premi Nobel.
- 1969: Enmig d'un isolament físic i moral absolut escriu noves obres com *La destrucció de Melos* i

n'acaba d'altres com *Àiax*, *Gestos*, *Missatgers* i el famós recull *Pedres*, *Repeticions*, *Barrots*, que farà arribar clandestinament a París on serà publicat per Aragon l'any 1971.

1970: El mes de gener viatja a Atenes per ser operat. Durant la seva estada a la capital mor la seva germana Nina. El mes d'agost el general Patakós li lliura el seu passaport, autoritzant-lo d'aquesta manera a viatjar a Londres per a participar en un congrés de poesia sota l'única condició de no fer cap declaració hostil al règim. Davant del refús del poeta, el general l'acomia brusca-ment. Pocs dies després és confinat novament a Samos. A finals d'any, però, pot gaudir d'una certa llibertat de moviments i tornar al seu apartament d'Atenes. Escriu *Passadís i escala*, *Elena*, *Al·lusions*, *La xarxa*, *Papers I* i acaba *Gestos*, *Crisòtemis*, *Agamèmnon* i *Persèfone*. El mes de novembre és escollit membre de l'Acadèmia de les Ciències i les Lletres de Magúncia, a l'antiga Alemanya Occidental.

1971: Escriu *Planta* i *Porteria*, que apareixeran el 1975 i 1976 respectivament, i comença *El retorn d'Ifigènia* i *Passatge*, publicats el 1972. Aquest mateix any acaba *Tirèsies*, *Ismene* i *El mur dins del mirall*, tres obres en les quals treballava des de feia temps. Aprofitant una supressió parcial de la censura literària un grup de divuit escriptors expressa el seu rebuig al règim publicant col·lectivament el recull *Nous textos*, encapçalat pel significatiu poema *La destrucció de Melos* que Ritsos havia compost dos anys abans.

- 1972: Escriu *Campanar*, *Graganda* i *Escrit de cec* i acaba *El retorn d'Ifigènia* i *Passatge*, començats l'any anterior. Amb la supressió definitiva de la censura publica set obres: *Ismene* (1966-1978), *Crisòtemis* (1967-1970), *Pedres*, *Repeticions*, *Barrots* (1968-1969), *Gestos* (1969-1970), *Elena* (1970), *El retorn d'Ifigènia* (1971-1972) i l'extens recull *Quarta dimensió*, que amb molts poemes escrits a Leros i Samos constituirà el VI volum de la seva Obra Completa. Apareix el disc *Onze cançons populars de Iannis Ritsos*, amb música de Nikos Mamangakis. A Bèlgica li concedeixen el Gran Premi Internacional de Poesia de Knokk-le-Zout pel conjunt de la seva obra.
- 1973: El mes de novembre té lloc a l'Escola Politècnica d'Atenes una insurrecció popular que provoca la caiguda del dictador Iorgos Papadópulos i la pujada al poder d'una nova junta militar encapçalada per Dimítrios Ioannidis. Escriu *Papers II*, publicat el 1974, i dues obres incloses l'any 1977 dins *Esdevenir: Explorador* i *Diari d'una setmana*. Paral·lelament comença a treballar en el tercer volum de *Papers* i en el poema *La porta*, que apareixeran l'any següent. Publica les *Divuit cançons de la pàtria amarga* (1968), musicades el mateix any per Mikis Theodorakis, *Passadís i escala* (1970), *Graganda* (1972) i *Septèries i Dafnifòries*, poema pertanyent al recull *Repeticions* (1968-1969).
- 1974: El cop d'estat del general Ioannidis a Xipre el 15 de juliol i l'enderrocament del president legítim de la República xipriota, l'arquebisbe Makàrios, serveix a Turquia de pretext per en-

vair militarment el nord de l'illa. Ritsos, colpit per la tragèdia del poble xipriota, escriu el famós *Himne i plany per Xipre*. Mentrestant, a Grècia, la caiguda del règim militar després dels esdeveniments de Xipre posa fi a un llarg període d'opressió i silenci. Aquest mateix any comença a escriure els poemes *Fedra*, *L'enganxador de cartells* i *Guàrdia urbà*, que acabarà el 1975. El 17 de desembre, durant l'enterrament del gran poeta Kostas Várnalis, recita en honor seu el *Comiat al poeta*. Pel que fa a les publicacions, apareix *Marmita fumada* (1949), obra que ja havia inclòs l'any 1961 en el segon volum de *Poemes*, *El mur dins del mirall* (1967-1971), *La destrucció de Melos* (1969), *Papers* (recull en què s'apleguen els tres volums homònims publicats entre 1970 i 1974), *Campanar* (1972), *Himne i plany per Xipre* (1974) i *Estudis*, obra que inclou un conjunt de treballs de diferents èpoques sobre la poesia de V. Majakovski, N. Hikmet, I. Ehrenbourg i P. Éluard. A Sòfia li concedeixen el premi internacional Gueorgui Dimitrof que recollirà l'any següent.

- 1975: Aquest és un any de grans canvis: apareixen noves figures a l'escena política, es jutgen els membres de l'anterior junta militar i s'aprova una nova constitució. A Ritsos li arriba per fi el moment del seu reconeixement internacional. El mes de maig viatja a Sòfia per rebre de mans del Primer Ministre el premi Dimitrof. El juny li atorguen a França el Gran Premi Alfred de Vigny i la Universitat de Tessalònica l'investeix Doctor honoris causa «per haver-se

alçat durant quaranta anys com a columna i veu de la Romiossini». El fet que la Societat d'Estudis Macedònics es negui a cedir una de les seves sales per a la representació d'obres de Ritsos desencadena tot un seguit de manifestacions a favor seu. Per altra banda, els estudiants de la Universitat d'Atenes li reten un afectuós homenatge, mentre que un gran nombre d'articles de premsa, conferències i emissions radiofòniques i televisives testimonien la gran transcendència de la seva obra. Torna a ser proposat per al premi Nobel, aquesta vegada àdhuc amb el suport dels diputats conservadors en el poder. Escriu els poemes *Allò que és lluny* i *Dones de Monemvassià*, aquest darrer dedicat a la seva infantesa, i acaba *Fedra*, *L'enganxador de cartells* i *Guàrdia urbà*, començats l'any anterior. Edita en reculls independents *El darrer segle abans de l'Home* (1942), *El Postscriptum de la Glòria* (1945), *La senyora de les Vinyes* (1945-1947), *Diaris d'exili* (1948-1949) i *Missatgers* (1967-1969). A més, aquest mateix any publica el recull *Novetats* i els volums V i VI de *Poemes*, el darrer dels quals inclou totes les composicions escrites en honor dels patriotes morts en la seva lluita per la llibertat. Finalment apareix *La Senyora de les Vinyes* amb música de Iorgos Kotsonis i el breu recull *Marmita fumada*, musicat per Kostas Leondís i recitat pel mateix Ritsos.

- 1976: Viatja a Itàlia per recollir els Premis Internacionals de Poesia «Seregno-Brianza» i «Etna-Taormina». Escriu *La picaporta*, *Així doncs?*, *Fanals* i *El cos i la sang*, que apareixeran durant els dos

mesos següents. Publica *Porteria* (1971) i tradueix *La cabra rondinaire* d'Alexis Tolstoi.

- 1977: El mes d'abril és nomenat Membre d'Honor de l'Acadèmia Mallarmé i el maig li concedeixen a Moscou el premi Lenin per la Pau. Escriu *Els nens de la KNE* i *La colossal obra mestra*, inclosa dins *Esdevenir*, i comença *Transparència*, que acabarà l'any següent. Publica *Allò que és lluny* (1975), trenta-dos poemes del llibre *La picaporta* (1976), *Els nens de la KNE* (1977) i el llarg recull *Esdevenir*, el volum VII de la seva Obra Completa que aplega composicions escrites de 1970 a 1977.
- 1978: A Itàlia obté el Premi Internacional de Poesia «Mondello» i és investit Doctor honoris causa per la Universitat de Birmingham. Publica en reculls independents *Una lluernia il·lumina la nit* (1973), *Explorador* (1973), *La porta* (1973-1974), *Fedra* (1974-1975), *Guàrdia urbà* (1974-1975), *Dones de Monemvassia* (1975), *La picaporta* (1976), *Així doncs?* (1976), *El cos i la sang* (1976) i *La colossal obra mestra* (1977). Totes aquestes obres, excepte *Una lluernia il·lumina la nit*, *Fedra*, *La picaporta* i *Així doncs?*, ja havien aparegut publicades el 1977 dins *Esdevenir*.
- 1979-80: El 1979 és nomenat Ciutadà d'Honor de Nicòsia i obté el Premi Internacional per la Pau que atorga el Consell Mundial del mateix nom. Aquest mateix any publica *Escrit de cec* (1972) i el següent *Somni d'un migdia d'estiu* (1973), *Passadís* (1971-1972), *Transparència* (1977-1978) i *Monocord* (1979).

- 1981-83: Ciutadà d'Honor d'Eleusis (1982) i de Làrissa (1983). L'any 1981 publica *Cançons de colla*, que inclou poemes escrits des de 1933, i *Cançons d'amor* (1980-1981), i el 1982 *Cançons en veu baixa* (1972), *Tríptic italià* (1976-1980) i la novel·la *Ariost l'Atent narra moments de la seva vida i del seu somni* (1943). Finalment, el 1983 apareix *El cor dels pescadors d'esponges* (1960) i *Tirèsies* (1964-1971), dues obres ja incloses en el volum IV de *Poemes* (1975), i la novel·la *Quines coses més estranyes* (1983). El 1982 tradueix l'obra poètica de Serguei Guessenin.
- 1984-85: El 1984 és investit Doctor honoris causa per la Universitat Karl Marx de Leipzig. El mateix any publica *Amb l'impuls del colze* (1983), *Dones de Tanagra* (1967), *Epinicis* (1977-1983) i el volum VIII de *Poemes*, i el 1985 les novel·les *Potser també sigui així* (1984), *El vell amb els estels* (1984) i *No només per a tu* (1984).
- 1986: L'OHE li atorga el Premi Poeta Internacional per la Pau i la Casa Nacional de Moneda de França li concedeix una medalla. Publica les novel·les *Segellat amb un somriure* (1984), *Minven les preguntes* (1984) i *Ariost es nega a ser sant* (1985).
- 1987: És investit Doctor honoris causa per la Facultat de Filosofia de la Universitat d'Atenes i el poble atenès li concedeix una medalla d'or. Publica *Correspondències* (1985) i *3 x 111 tercets* (1982).
- 1988: Tradueix *Somnis amb estels i coloms* de Fere-untan Fariant.

- 1989: Apareixen *Poemes IX i X*, els dos darrers volums de la seva Obra Completa.
- 1990: Mor la nit de l'11 de novembre a la seva casa d'Atenes víctima d'una llarga malaltia. L'enterrament té lloc dos dies més tard a l'Església Metropolitana de la capital grega enmig de grans honors. L'endemà el seu fèretre és inhumat al cementiri de Monemvassia.

IL·LUSTRACIONS



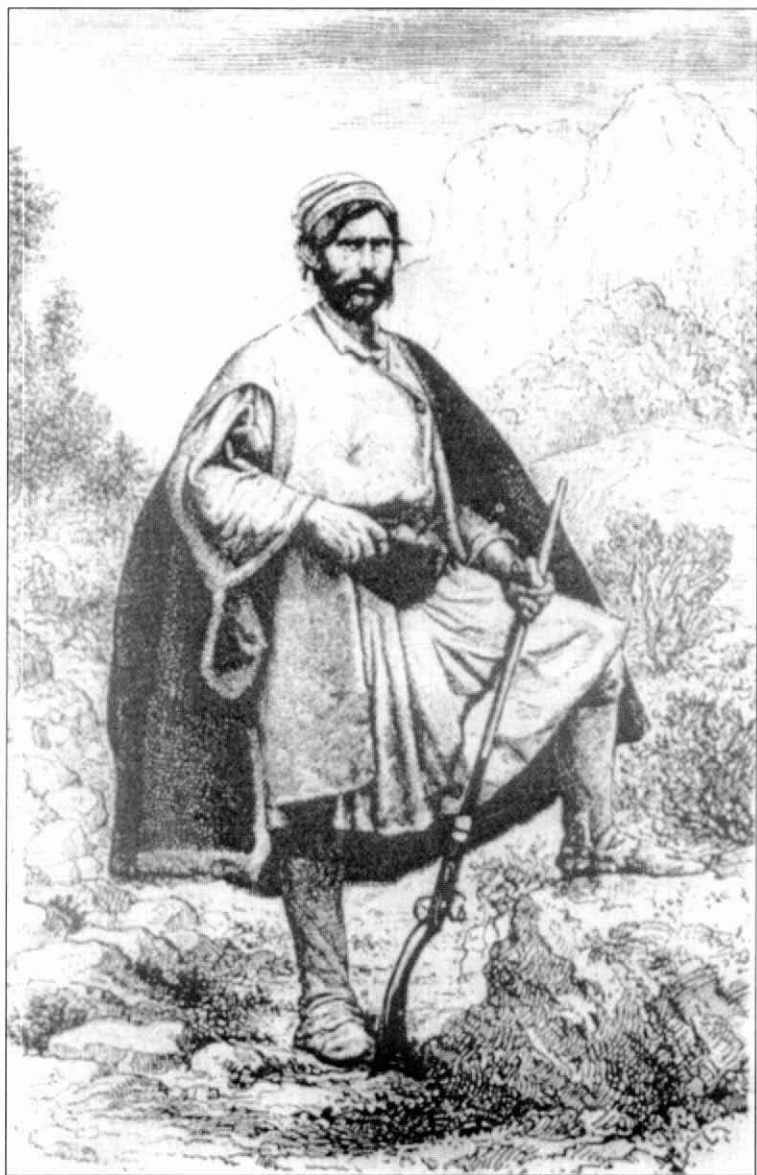
General bizantí amb els seus guerrers. Miniatura d'un manuscrit del segle IX (Biblioteca Nacional de França).



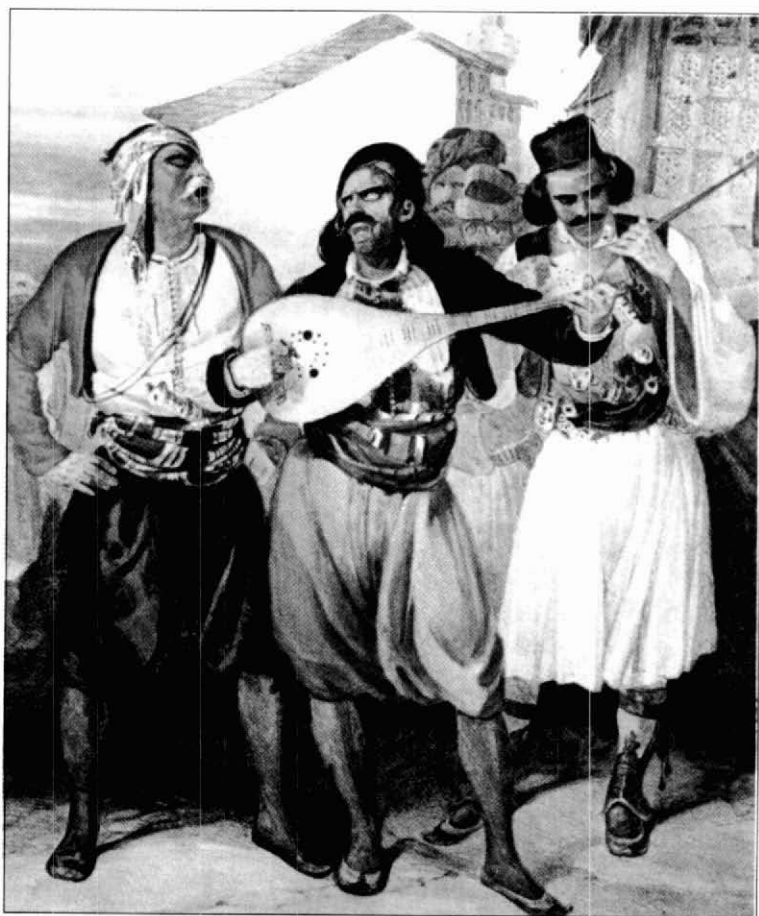
Músic tocant el tamburàs, una espècie de llaüt. Detall d'un fresc del monestir de Kutlumussiu (Àion Oros).



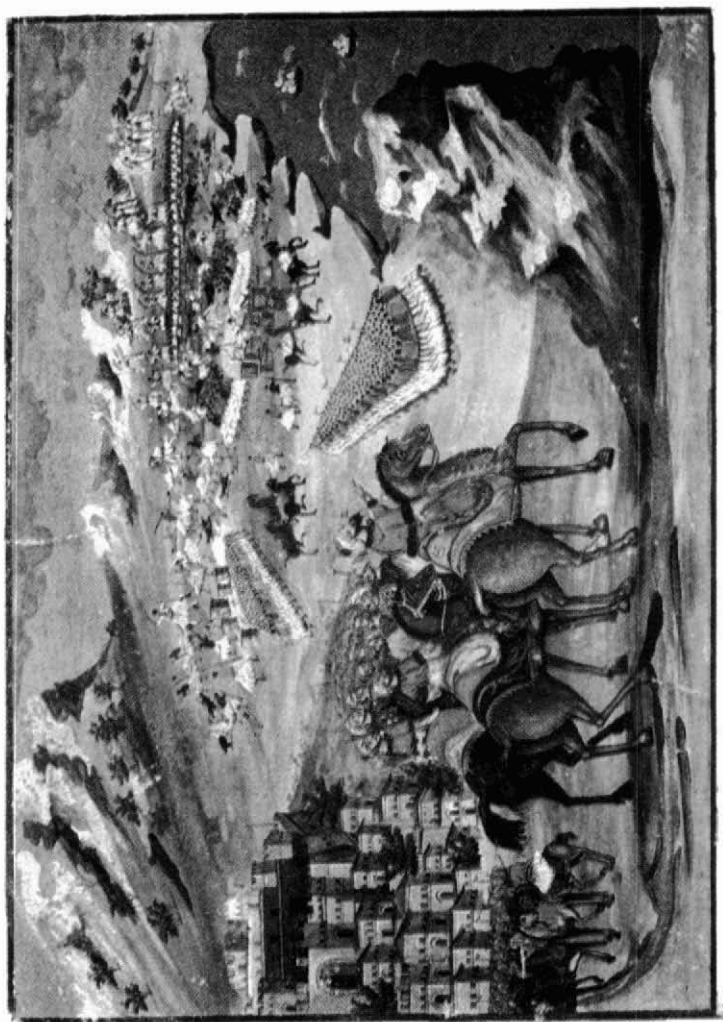
El bandoler Katsandonis en mans dels turcs (K. Ramfos, *Episodi de bandolers o novel·la grega*, Atenes 1962, p. 62).



Bandoler de finals del segle XIX (H. Belle, *Trois années en Grèce*,
Paris 1881).



Th. Leblanc, *Cantaires grecs* (s. XIX). Museu Benaki (Atenes).



Theófilos Khatzimikhaíl (ca. 1860-1934), *Batalla de Langada i Comboti*.



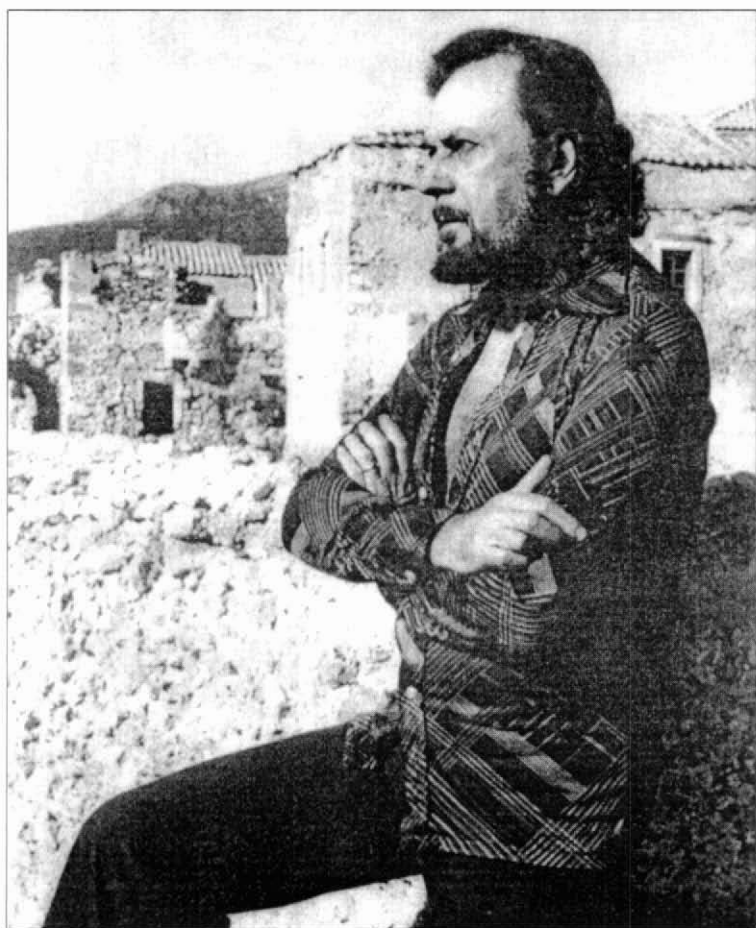
ΑΦΙΕΡΩΝΕΤΑΙ



ΣΤΟΥΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΑΚΟΥΣ
ΣΕ ΚΕΙΝΟΥΣ ΠΟΥ ΠΕΣΑΝ
ΣΕ ΚΕΙΝΟΥΣ ΠΟΥ ΖΟΥΝ



Gravats dels anys de la II Guerra Mundial i la Guerra Civil (*La cançó andàrtica i revolucionària*, Atenes 1986, 5^a edició, p. 5).



Iannis Ritsos (1974). Retorn a Monemvassià després de 20 anys.

τῶδε πόρτι ἐλπιῶ· ἐξεῖσι πάλιν ὁ βασιλ
 τοῖς ἀσπυνοῖς συμπλακείσιν. τρέψεται τοῦ

μ
 ρω



κολίτου παιγμά
 λα με πρὸς ἀνέσι πρὸς τὴν βασιλεῦσάν