

Modernisme en het vrije vers in de 'muzikale' gedichten van Giannis Ritsos

ANNELEEN LÉGER

In 2009 was het exact honderd jaar geleden dat Giannis Ritsos (Γιάννης Ρίτσος), één van de meest gevierde dichters uit de Nieuwgriekse literatuur, het levenslicht zag. Talloze tentoonstellingen, evenementen en concerten eerden Ritsos' verjaardag tijdens het voorbije jaar in zijn geboortedorp Monemvasia, maar ook in de rest van Griekenland, Cyprus, Berlijn en zelfs in ons land. Waarom worden er naast literaire evenementen ook concerten georganiseerd – in juni van vorig jaar brachten Maria Farandouri (Μαρία Φαραντούρη) en Giorgos Dalaras (Γιώργος Νταλάρας) een hommage aan Ritsos in de Bozar in Brussel – om de 100^{ste} verjaardag van een dichter te vieren? Het antwoord op die vraag ligt in het feit dat Ritsos' poëzie al heel vroeg een verband aanging met de Griekse populaire muziek. Mikis Theodorakis (Μίκης Θεοδωράκης) zette onder meer het gedicht *Dodenzang* (*Επιτάφιος*) op muziek en verzekerde zo een wereldwijde bekendheid van Ritsos' poëzie, die tot op de dag van vandaag blijft duren.

Er bestaat echter nog een ander verband tussen Ritsos' werk en muziek, naast het feit dat heel wat van zijn gedichten door toedoen van Theodorakis het statuut van *melopoiimeni poiisi* (μελοποιημένη ποίηση) hebben gekregen. Een studie van Dimitris Kokoris bracht ons op het spoor van een verband tussen het gebruik van muzikale titels en de overstap van traditionele metra naar het vrije vers in vier lange gedichten van Ritsos, in navolging van een modernistische poëtica: *Het lied van mijn zus* (*Το τραγούδι της αδελφής μου*, 1937), *Lentesymfonie* (*Εαρινή συμφωνία*, 1938), *De mars van de oceaan* (*Το εμβατήριο του ωκεανού*, 1940), en *Oude mazurka op het ritme van de regen* (*Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*, 1942) (1999: 190-191). Kokoris' these situeert zich dus rond twee evoluties in Ritsos' poëzie die met elkaar in verband staan: de eerste is een algemene evolutie van een traditionele naar een modernistische poëtische expressie, en de tweede – die een onderdeel vormt van de eerste evolutie – is een overgang van traditionele metra naar het vrije vers. De bedoeling van dit artikel is om deze dubbele evolutie te illustreren aan de hand van de analyse van twee van deze gedichten: *Het lied van mijn zus* en *De mars van de oceaan*.

Als we Ritsos' werk willen situeren binnen de evolutie van traditionele naar moderne expressievormen, lijkt het aangewezen om eerst de kenmerken van de Griekse modernistische poëzie te definiëren, in contrast met die van de traditionele poëzie. Met de term 'traditionele poëzie' kan veel bedoeld worden. Sinds de romantiek vormt elke nieuwe literaire stroming in feite een reactie op de voorgaande en bestempelt die dan ook als 'traditioneel'. Met 'traditionele poëzie' wordt hier dus de poëzie bedoeld die net voorafgaat aan de modernistische poëzie, waarvan de modernistische poëzie enkele technieken zal verwerpen en innoveren. Een duidelijke overgangslijn is moeilijk te trekken omdat dergelijke evoluties veelal geleidelijk verlopen. In het eerste onderdeel van dit artikel zal aan de hand van een aantal basiswerken over het Griekse modernisme een lijst van kenmerken gegeven worden die als typerend voor het modernisme beschouwd kunnen worden, om bij de analyse van Ritsos' gedichten hun aan- of afwezigheid na te kunnen gaan.

Ritsos als modernistisch dichter

Ritsos wordt algemeen tot de 'Generatie van '30' gerekend: een groep vernieuwende schrijvers die voor het eerst naam maakten in de jaren 1930 tot 1940, verbonden aan het literaire tijdschrift *Ta Nea Grammata* (*Ta Néa Grámmata*). Het belang van de Generatie van '30 werd bevestigd door de internationale erkenning die deze dichters genoten. Giorgos Seferis (Γιώργος Σεφέρης) en Odysseas Elytis (Οδυσσέας Ελύτης) waren beiden Nobelprijswinnaars, en aan Ritsos werd de Leninprijs toegekend. Samen met Andreas Embeirikos (Ανδρέας Εμπεirikός) en ook wel Nikos Engonopoulos (Νίκος Εγγονόπουλος) vormen zij de belangrijkste dichters van het hoge modernisme. Aangezien Ritsos zelf tot deze grote namen behoort, draagt zijn werk onvermijdelijk bij tot de definitie van het Griekse modernisme in de poëzie.

Uit een aantal basiswerken over moderne Griekse literatuur kunnen we afleiden dat de belangrijkste modernistische technieken die in Griekenland geadopteerd werden de volgende zijn: het (simultaan) gebruik van verschillende perspectieven, technieken van het onderbewuste (*écriture automatique*, *monologue intérieur*), een fragmentarische of associatieve vertelstijl (vaak de logische uitloper van de voorgaande techniek) en zelfreferentialiteit. Andere opvallende kenmerken zijn de introductie van een nieuwe lyrische expressie, een optimisme – gecombineerd met het verwerpen van 'defaitistische' voorgangers zoals Karyotakis – dat de natuur en het lichaam verheerlijkt, het gebruik van de mythische methode (waarbij mythologische en historische elementen worden gecombineerd zodat heden en verleden in elkaar overvloeien

en elkaar beïnvloeden), en een obscuur en complex taalgebruik, dat soms ook gemengd was wat betreft register of genre. Het moge duidelijk wezen dat verschillende technieken uit het West-Europese modernisme werden overgenomen en in de Griekse variant bij verschillende auteurs een eigen inkleuring kregen. Een uiterst belangrijke evolutie die – in navolging van onder meer Baudelaire – algemeen optrad in de poëzie van het Grieks modernisme is de introductie van het vrije vers, naast en in plaats van de traditionele metra (Beaton 1999; Dimaras 2000; Hokwerda 2003; Tziovas 1997; Vitti 2003).

De rode draad in de Griekse modernistische poëzie is volgens Dimitris Tziovas de synthese van verschillende elementen, en vaak zelfs de juxtapositie en verzoening van tegengestelden. Op temporeel vlak confronteerde men traditie met moderniteit en poogde men traditie in het heden te doen herleven. Daarvoor hanteerde men verschillende opvattingen over de notie ‘tijd’: aan de ene kant bestond er een desintegratie van de lineaire tijd tot een circulaire, recurrente of fragmentarische tijd, terwijl daar tegenover net de nadruk lag op een lineair tijdsverloop waarbij de Griekse traditie, generaties en familiebanden centraal staan. In dit temporele kader besteedde men vaak aandacht aan de herinnering als thema of als formele blauwdruk voor een fragmentarische of associatieve poëzie. Een tweede tegenstelling die Tziovas aanhaalt, is die van een extroverte of introverte houding. De orale component van teksten, die geassocieerd wordt met directheid, eenvoud, emotie en de Griekse traditie, werd geplaatst tegenover de tekstuele component die gerelateerd wordt aan experimenteren, zelfreferentialiteit, gekunsteldheid en Westerse tendensen. Op een hoger niveau kan deze tegenstelling begrepen worden als de tegenstelling tussen de publieke (en (inter)nationale) functie van literatuur enerzijds, en de persoonlijke functie anderzijds. Ook de zogenaamde ‘Grieksheid’¹, die vaak als kenmerkend thema voor het modernisme wordt opgegeven, moet volgens Tziovas gekaderd worden in laatstgenoemde tegenstelling (Tziovas 1997: 32-38). In deze studie zal nagegaan worden in welke mate *Het lied van mijn zus* en *De mars van de oceaan* al dan niet beantwoorden aan de opgesomde kenmerken, en in hoeverre het werk van die periode sporen draagt van een evolutie van traditionele naar modernistische expressiemiddelen.

¹ Na de Grote Katastrofe van 1922 werd de zoektocht naar een ‘Griekse identiteit’ een belangrijk onderwerp in de literatuur van het land. De ontworteling van families die het gevolg was van de daarop volgende volksuitwisseling deed de Grieken immers opnieuw nadenken over de vraag wat het betekende om ‘Griek’ te zijn. Ook Ritsos’ werk weerspiegelt deze ideologische heroriëntering, denk bijvoorbeeld aan het gedicht *Ρωμοσύνη* (vertaald als *Griek zijn, Grieksheid of Griekendom*).

Ritsos' overstap op het vrije vers

In Ritsos' eerste bundel *Tractors* (*Τρακτέρ*, geschreven in de periode 1930-1934, gepubliceerd in 1934) zijn alle gedichten – behalve één – geschreven volgens één vast metrum. In de meeste gedichten van deze bundel is het de jambische dekapentasyllabe (het *politikos stichos*) met rijm die de vorm van de gedichten bepaalt. Dit metrum is alomtegenwoordig in volksliederen en komt ook heel frequent voor in de Nieuwgriekse poëzie in het algemeen en dus ook in de poëzie die net voorafgaat aan het modernisme (Thrasyvoulos 1992: 64-66). Toch wijkt Ritsos al in het openingsgedicht af van de traditionele vorm van poëzie, door in één gedicht twee metra te combineren: de eerste helft van het gedicht bestaat uit vierregelige strofen die opgesteld zijn in het *politikos stichos* met gekruisd rijm, terwijl de tweede helft van het gedicht bestaat uit achtregelige strofes in jambische pentasyllaben met het rijmschema AABAAB. In Ritsos' volgende dichtbundel, genaamd *Piramides* (*Πυραμίδες*, geschreven in de periode 1930-1935, gepubliceerd in 1935), vinden we een nog grotere variatie in de vorm, niet alleen binnen afzonderlijke gedichten maar ook tussen gedichten onderling. Er komen zowel verschillende jambische als trocheïsche metra voor met een grote verscheidenheid in het aantal lettergrepen en met verschillende rijmschema's (Kokoris 1999: 176-181). Eén gedicht uit deze bundel is volgens Kokoris van cruciaal belang in het kader van Ritsos' overstap naar het vrije vers, met name *Sonnet* (*Σοννέτο*):

ΣΟΝΝΕΤΟ

Σοννέτο, εσύ, διαμάντι αστραφτερό,
των τεχνιτών εβράβευσης τη σμίλη
μιας διάθεσης το κάτασπρο φτερό
στα πρίσματά σου λάμπει, ως χαμομήλι.

Το χέιλι σου δε μου είταν να χαρώ,
που στην αγρύπνια των ποιητών εμίλει
μ' ένα ξανθό χαμόγελο ιλαρό,
γιατί γυρνούν μ' οργή του χρόνου οι μύλοι.

Ω, τώρα είναι πλατειά για να χυθεί
στα μέτρα σου των κόσμων η αγωνία
που παραπαίουν στις πάλης τη μαγία.

Χαλκός λυωμένος πέφτει στο βαθύ
φαράγγι του έπους κ' εμπρησμός ανθεί
η φλύαρη των αρνήσεων αρμονία.

SONNET

Sonnet, jij, schitterende diamant,
hebt de beitel van de vaklui bekroond;
de sneeuwwitte vleugel van een stemming
straalt in jouw prisma's, als kamille.

Jouw lip diende niet tot mijn vreugde,
die in de slapeloosheid van de dichters praat
met een blonde vrolijke glimlach;
omdat de molens van de tijd driftig draaien.

O, nu is de doodstrijd van de werelden te
breed om gegoten te worden in jouw metra
die wankelen in de razernij van de strijd.

Gesmolten koper valt in de diepe / kloof van het
woord en als brandstichting bloeit
de babbelzieke harmonie van ontkenningen.

(A 72)²

² De vertaling van de fragmenten van de besproken gedichten is opgesteld door de auteur van dit artikel zelf. Ze is gemaakt zonder enige literaire ambitie en dient enkel om de betekenis van de Griekse tekst te verduidelijken.

Door het schrijven van een sonnet, een versvorm met vaste voorschriften op vlak van het metrum (veertien versregels van gelijke lengte), de indeling in strofen (twee kwatrijnen en twee terzetten), en het rijm (omarmend of gekruist rijm in de kwatrijnen, wisselend rijmschema in de terzetten) (Boven & Dorleijn 2003: 117-120), bewijst Ritsos zijn bekwaamheid in het schrijven van vaste versvormen (*των τεχνιτών εβράβευσεσ τη σμίλη*). Inhoudelijk geeft de dichter echter te kennen dat de gebruikelijke metra tekortschieten om zijn communistische gedachtegoed een stem te geven (Kokoris 1999: 181-182): ze zijn te beperkt voor zijn ideeën (*τόρα είναι πλατειά για να χυθεί / στα μέτρα σου των κόσμων η αγωνία*), en kunnen het gewicht ervan niet dragen (*παραπαίουν στης πάλης τη μανία*). Hij voelt aan dat deze soort poëzie, ondanks de harmonische compositie van dergelijke versvormen (*η φλύαρη αρμονία*) eigenlijk een ontkenning vormt van zijn roeping als dichter (*των αρνήσεων*).

Uit dit gedicht blijkt dus dat rond 1930 ook bij Ritsos al de eerste kiemen aanwezig waren voor een overstap naar het vrije vers. In een poging om een grotere vrijheid te creëren binnen het kader van de metrische poëzie, introduceerde Ritsos in zijn eerste twee bundels geleidelijk meer metrische variatie, maar uiteindelijk volstaat ook dat niet meer. Zomaar van de ene op de andere dag de overstap maken naar het vrije vers was echter niet vanzelfsprekend voor een dichter wiens sympathieën bij de communistische partij lagen. De cultuurpolitiek ter linkerzijde distantieerde zich immers van literaire vernieuwers zoals de groep rond *Ta Nea Grammata* – die door hen tot de cultuur van de bourgeoisie werden gerekend – en oriënteerde zich op de literaire tendensen in Rusland op dat moment: het modernistische element lag voor hen in de inhoud van de poëzie die de ideologie van de communistische partij moest verspreiden. De vorm van hun sociaal-realistische poëzie bleef sterk ingebed in de Griekse volkscultuur en bediende zich bijgevolg van een strikt metrum (Kokoris 1999: 173-182; Hokwerda 2003: 196-197). Ritsos werd dus geconfronteerd met een botsing tussen de poëtische eisen van de communistische partij en de eisen die zijn dichterlijke hart hem oplegde.

De oplossing vond de poëet in een tijdelijke toevlucht tot de anonimiteit: zijn eerste drie gedichten die de mogelijkheden van het vrije vers exploreerden, werden in 1936 in *Ta Nea Grammata* gepubliceerd (Ritsos 1936) onder het pseudoniem Kostas Eleftheriou (Κώστας Ελευθερίου): *Vreemdelingen* (*Ξένοι*), *Naakt* (*Γυμνοί*) en *Lente* (*Άνοιξη*) (Kokoris 2003: 11). Het gedicht *Dodenzang*, dat Ritsos wel onder zijn eigen naam publiceerde in hetzelfde jaar, maakte nog steeds gebruik van een traditioneel metrum als het *politikos stichos*. *Het lied van mijn zus* was de eerste publicatie waarin Ritsos zijn

naam openlijk aan het gebruik van het vrije vers verbond. Vanaf dan legde de dichter zich systematisch toe op het vrije vers, zoals ook blijkt uit het metrum van de vier hoger vermelde gedichten. Kokoris merkte op dat deze gedichten in vrij vers na *Dodenzang* alle muzikale titels dragen (Kokoris 1999: 190): *Het lied van mijn zus* (1937), *Lentesymfonie* (1938), *De mars van de oceaan* (1940) en *Oude mazurka op het ritme van de regen* (1942). Bovendien werden deze gedichten alle geschreven binnen een relatief korte tijdsspanne. Voor Kokoris hadden Giatromanolakis (1981: 229, noot 23)³ en Papandréou – als eerste – (1968: 20) ook al verwezen naar dit gegeven. Het was echter pas in 1981 dat Prevelakis het verband legde tussen de observatie van Papandréou en Ritsos' eerste stappen in de wereld van het vrije vers (1981: 92-93). Terwijl de muzikaliteit van traditionele metra verloren ging bij de overstap op het vrije vers, introduceerde de dichter via de titulatuur een nieuw element van muzikaliteit dat functioneert op een vernieuwende manier (Prevelakis 1981: 93; Kokoris 1999: 191). Onderstaande interpretaties van *Het lied van mijn zus* en *De mars van de oceaan* illustreren deze vernieuwing, die nog versterkt wordt door de gedichten te analyseren in het licht van de hierboven opgestelde checklist van modernistische kenmerken.

Wat de muzikaliteit van deze gedichten betreft moet ook nog gewezen worden op het veelvuldig voorkomen van muzikale verwijzingen op lexicaal vlak. Deze weerspiegelen de gevarieerde thematiek van de gedichten, en beantwoorden niet aan één overkoepelende betekenis. Wel kunnen zij begrepen worden in het kader van de modernistische voorliefde voor synesthesie. Synesthesie in de literatuur is een manier van beschrijven waarbij de zintuiglijke gebieden in elkaar overvloeien (Luxemburg, Bal & Weststeijn 1985: 241). Uit de gekozen fragmenten zal immers blijken dat het bij Ritsos gaat om heel zintuiglijke poëzie. Door het gebruik van muzikale verwijzingen (en titels) in deze gedichten associeert Ritsos het horen van muziek met de gewaarwordingen van andere zintuigen. Een argument dat de hypothese van het gebruik van synesthesie nog versterkt is het feit dat er in deze gedichten nog andere toepassingen van een dergelijke modernistische techniek voorkomen, die niet met het gehoor te maken hebben:

³ Giatromanolakis vermeldt echter enkel *Lentesymfonie*, *De mars van de oceaan* en *Oude mazurka op het ritme van de regen*. In plaats van *Het lied van mijn zus* voegt hij er nog het latere gedicht *Maanlichtsonate* (*Σονάτα του σεληνόφωτος*, 1956) aan toe.

ΑΔΕΛΦΗ μου,
 έλα να γείρουμε
 σαν άρρωστα παιδιά
 πάνω απ' τον άυλο κήπο
 που βυθίστηκε μέσα μας,
 ν' ακούσουμε
 το λυωμένο άρωμα
 που αμελημένο καταστάλαξε
 σε μια θαμπή γωνιά της καρδιάς μας.

Mijn zus,
 laten we gaan slapen
 als zieke kinderen
 boven de immateriële tuin
 die binnenin ons is gezonken,
 om de gesmolten geur
 te horen
 die verwaarloosd bezonk
 in een troebele hoek van ons hart.

(*Het lied van mijn zus*, A 200)⁴

Dat *Het lied van mijn zus* en *De mars van de oceaan* nog op veel andere vlakken beantwoorden aan een modernistische poëtica, zal blijken uit de bespreking van deze gedichten.

Het lied van mijn zus

Zelfreferentialiteit

In dit gedicht thematiseert Ritsos de evolutie die hij als dichter doormaakte vanaf zijn vorige gedichten tot aan *Het lied van mijn zus*. Inhoudelijk heeft dit als gevolg dat hij afstapt van de openlijk revolutionaire en universele thematiek en een meer persoonlijke, emotionele weg inslaat (o.m. Bien 1980: 36). De politieke omstandigheden van die tijd (censuur onder het dictatoriale regime van Metaxas) zullen ongetwijfeld ook wel hun invloed hebben gehad op deze ommekeer, maar Ritsos geeft zelf aan in dit gedicht dat het de mentaal instabiele toestand van zijn zus Loula was die hem nieuwe wegen deed verkennen. Dit onderdeel zal de functie bespreken die Ritsos in *Het lied van mijn zus* toedicht aan zijn eigen poëzie in het licht van zijn persoonlijke omgang met de ziekte van zijn jongste zus.

Net zoals *Dodenzang* heeft *Het lied van mijn zus* een proloog en epiloog, maar in het geval van dit gedicht bestaan die niet uit toneelaanwijzingen als een soort neventekst. Aangezien deze twee strofes beelden bevatten die we alleen kunnen begrijpen door het lezen van het hele gedicht, zal eerst de hoofdtekst besproken worden. Al in de eerste strofe – als een poëticale eenheid van twee bladzijden nog strofe genoemd kan worden – is er sprake van metapoëzie:

⁴ Ritsos 1967. In het vervolg zal naar de plaats van de fragmenten verwezen worden met de letter van het boekdeel, gevolgd door de paginanummers.

ΑΔΕΛΦΗ μου,
 θ' άξιζε ολόθρος να σταθώ
 κατάντικρυ στον ήλιο
 και των στίχων τους κίονες να υψώσω
 προς το κυανό διάστημα
 για να περιπατείς τα βράδια
 χαμογελώντας πλάϊ στην Ευρυδική
 κάτω απ' τους έναστρους θόλους
 του άφθαρτου θέρους.
 Όμως, αδελφή μου,
 δε δύναμαι άλλο.
 Το άπειρο συνέτριψε
 το στιλπνό του τόξο
 στο μέτωπό μου
 και στροβιλίζομαι
 στην άπειρη Στιγμή
 θρυμματισμένος κι αδαής.
 Η φωνή μου ναυάγησε.
 Η σκέψη μου μάδησε
 τα τελευταία της άνηθι.
 Μονάχα με λυγμούς
 αρθρώνω το άσμα σου.
 Δεν τολμούν
 μήτε ο πόνος, μήτε η έκσταση
 με ματωμένα χείλη να ψελλίσουν
 τ' όνομά σου.

Mijn zus,
 het zou het waard zijn om rechtop te staan
 vlak tegenover de zon
 en om de zuilen van de verzen te verheffen
 tot aan het cyaanblauwe uitspannel
 opdat je in de avonden glimlachend
 zou wandelen aan de zijde van Evrydiki
 onder de besterde gewelven
 van de onvergankelijke zomer.
 Toch kan ik niet meer,
 zus van me.
 Het universum verbrijzelde
 zijn glanzende boog
 op mijn voorhoofd
 en ik tol rond
 in het oneindige Ogenblik
 verbrijzeld en onervaren.
 Mijn stem is gezonken.
 Mijn gedachte liet
 haar laatste bloesems vallen.
 Enkel met gesnik
 breng ik jouw lied uit.
 Noch de pijn, noch de extase
 durven
 met bebloede lippen jouw naam
 zingen.

(A 187)

Uit het werk van Elli Filokyrou blijkt dat de metapoëtische gedachten in *Het lied van mijn zus* sterk verbonden zijn met de tegenstelling woord/poëzie – stilte (Filokyrou 2004: 20-23). In dit eerste fragment drukt Ritsos zijn onvermogen als dichter uit om zijn gevoelens over de psychische aandoening van zijn zus in zijn poëzie te verwoorden: *Η φωνή μου ναυάγησε. [...] Μονάχα με λυγμούς / αρθρώνω το άσμα σου. / Δεν τολμούν / μήτε ο πόνος, μήτε η έκσταση / με ματωμένα χείλη να ψελλίσουν / τ' όνομά σου*. Enkel snikkend kan hij nog iets uitbrengen, en de korte, afgekapte versregels met sterke enjambementen creëren hetzelfde effect op tekstueel vlak. De dichter zou zijn poëzie willen gebruiken om zijn zus te genezen, maar de verheven stijl (*των στίχων τους κίονες να υψώσω*) en vooral de universele thematiek van zijn vorige gedichten (veelvuldige verwijzingen naar het ‘universum’: *προς το κυανό διάστημα, το άπειρο*) blijkt machteloos bij dergelijke opdracht: *δε δύναμαι άλλο*. Hij besluit het dan maar over een andere boeg te gooien, en het resultaat is dit gedicht, dat zo verschillend is van zijn voorafgaande werk.⁵ Het element dat

⁵ Het is vooral op inhoudelijk vlak dat hij deze vernieuwing doorvoert, want in dit gedicht is nog steeds sprake van een ‘verheven stijl’, mede door het gebruik van *katharevousa*.

hem tot dit besef doet komen is volgens Filokyprou het stilzwijgen, de stilte van zijn zus (2004: 20-21):

Οι ποιητές που ατιμίστηκαν στο φως
 αναγνωρίζουν στο φως του προσώπου σου
 των στίχων τη μηδαμινότητα.
 Μόνο η μεγάλη Σιωπή
 μ' ένα κρίνο στα χέρια
 θοπεύει την κυρτή σου *ράχη*
 που ύψωσε ως τον κόρφο του Θεού
 τους οικτιρμούς των ανθρώπων,
 ενώ οι γαλάζιες νύχτες
 ακινητούν σε κατάνυξη
 δακρύζοντας άστρα.
 Αδελφή μου,
 διπλώνω τα φτερά μου
 λυγίζω το σώμα
 για ν' ασπασθώ
 τις άκρες των γυμνών ποδιών σου.
 Ευδόκησε να πραϊνθεί το πνεύμα μου
 για να ψάλω τον ύμνο που αρμόζει
 σε σένα, αδελφή μου,
 αδελφή όλου του κόσμου.

De dichters die verdampden in het licht
 herkennen in het licht van je gezicht
 de onbenulligheid van de verzen.
 Enkel de grote Stilte
 met een lelie in de handen
 streelt je gebogen rug
 die het erbarmen van de mensen
 tot aan de borst van God verhief
 terwijl de azuurblauwe nachten
 beweegloos zijn in eerbied
 sterren huilend.
 Zus van me,
 ik vouw mijn vleugels
 ik buig het lichaam
 om de uiteinden
 van je naakte voeten te kussen.
 Mijn geest verwaardigde zich zachter te worden /
 om de hymne te zingen die past
 bij jou, mijn zus,
 zus van heel de wereld.

(A 188)

Opnieuw blijkt poëzie tot niets te dienen bij de toestand van Loula (*των στίχων τη μηδαμινότητα*), die overheerst wordt door de 'Stilte'. Loula was blijkbaar iemand die zich al het lijden van de wereld aantrok: *την κυρτή σου ράχη / που ύψωσε ως τον κόρφο του Θεού / τους οικτιρμούς των ανθρώπων*. En om zelf ook die stilte te ervaren en haar lijden te begrijpen, laat de dichter zijn poëzie varen: *Ευδόκησε να πραϊνθεί το πνεύμα μου / για να ψάλω τον ύμνο που αρμόζει / σε σένα, αδελφή μου*. Filokyprou bemerkt een dubbele invulling van de stilte van Loula: aanvankelijk is die gebaseerd op medelijden met alles en iedereen in de wereld (en natuurlijk met hun gestorven moeder en oudste broer), maar al gauw neemt de stilte destructieve dimensies aan, wat haar in de psychiatrie doet belanden. Ritsos ziet de stilte van zijn zus als een soort geestelijke dood (Filokyprou 2004: 21):

Το λιγνό σώμα σου περιτυλίγεται
τον τερφό μανδύα της αλλοφροσύνης.
Τα μάτια σου απομείνανε
δυο πύργοι γυάλινοι, ακατοίκητοι
και μέσα τους γυρνούν αδέσποτες
οι σκιές του παρελθόντος.
Αδελφή μου,
πως μ' εγκατέλειψες τα μεσάνυχτα
να ψάχνω δίχως λύχνο
ν' ανακαλύψω τα ίχνη
των απολεσμένων βημάτων σου;
Βύθισέ με και μένα
στο ίδιο σκότος
να μην ακούω τις σάλπιγγες
των κραυγών σου
που μετρούν τους αμέτρητους τάφους.

Je slanke lichaam wikkelt zich
in de grijze mantel der waanzin.
Je ogen bleven achter
als twee glazen torens, onbewoond
en binnenin zwerven verloren
de schimmen van het verleden rond.
Zus van me,
hoe heb je me achtergelaten midden in de nacht /
me laten zoeken zonder lamp
om de sporen te ontdekken
van je vernietigde voetsporen?
Dompel ook mij
in dezelfde duisternis
zodat ik de trompetten niet hoor
van je kreten
die de ontelbare graven tellen.

(A 189)

In zichzelf gekeerd kropt ze haar psychische lijden op en toont aan haar broer en aan de buitenwereld haar tranen niet, behalve in het geheim, zoals ze later zelf neerschrijft (Ritsou-Glezou 1981: 57).

Δε σ' είδαμε ποτέ να κλάψεις.
Μονάχα εκεί στα μηλίγγια σου
οι λεπτές φλέβες
όμοιες με σχέδια κυανού φωτός
έκρουαν τον πυρετό
των κλειδωμένων χειλιών σου.
(Πόσες φορές,
τις ώρες που κοιμόσουν,
έσκυψα πάνω τους για να διαβάσω
το μυστικό σου.)
Γεμάτη αγάπη κ' έλεος
έδενες τις πληγές μας
και σόπαινες.

We zagen je nooit huilen.
Enkel daar op je slapen
tokkelden de dunne aders
als vormen van cyaanblauw licht
de koorts
van je gesloten lippen.
(Hoe veel keren,
in de uren die je sliep
boog ik me over hen om je
geheim te lezen.)
Vol liefde en mededogen
verbond je onze wonden
en zweeg je.

(A 192)

Door de stilte van zijn zus ondergaat Ritsos een verandering als dichter. Zijn metamorfose begint met het afwerpen van zijn oude huid, wat uitgedrukt wordt door één vers dat een drietal keer herhaald wordt aan het begin van het gedicht: *δεν είμαι πια ποιητής*.⁶ De stilte waarin hij zich hult blijkt een tweezijdige medaille te zijn: waar ze aanvankelijk leidt tot de vernietiging van zijn poëzie, dient ze uiteindelijk als inspiratie voor een nieuwe, meer bescheiden poëtica, die niet louter strekt tot persoonlijke roem of erkenning van de dichter, maar die kleinere, alledaagse onderwerpen aansnijdt (Filokyrou 2004:

⁶ A 190 (2x) en A 192.

20). Vaak stelt Ritsos de twee polen van deze tegenstelling (grootse, universele versus bescheiden, persoonlijke poëzie) vlak naast elkaar om het contrast tussen de twee te versterken (enkel eerste voorbeeld):

Το ξέρω,
οι ποιητές
δε ρυπαίνουν με δάκρυα
τις κρυστάλλινες πολιτείες.
Αγρυπνούν
με το βλέμμα τους ίσο κι αθόλωτο
για να μετρούν
τις φρικιάσεις του φωτός
και τους παλμούς του σύμπαντος.
Όμως εγώ,
αδελφή μου, αγρυπνώ
μετρώντας τους παλμούς
και την ανάσα σου.

Ik weet het,
dichters
bezoedelen de kristallen
steden niet met tranen.
Ze blijven wakker
met hun blik gelijk en helder
om de rillingen
van het licht te meten
en de polsslagen van het heelal.
Maar ik,
zus, blijf wakker
terwijl ik jouw polsslag
en adem meet.

(A 190)

Δε θέλω
τα τύμπανα των θριάμβων
ν' αναγγέλλουν τη δόξα μου
μες στα δάση της άνοιξης.
Το δικό σου χαμόγελο
μου φτάνει.

Ik wil niet
dat de pauken van triomfen
mijn roem verkondigen
in de bossen van de lente.
Jouw glimlach
is genoeg voor me.

(A 191)

Deze gelofte van nederigheid in *Het lied van mijn zus* combineert bovendien zelfreferentialiteit met een andere modernistische techniek. Er is (weliswaar in mindere mate) sprake van integratie van de christelijke traditie in een moderne context. Iets verder identificeert de dichter zich met “een zwijgende Christus” (*Σαν αμίλητος Χριστός*, A 192) die triomfantelijk zijn intrede doet in Jeruzalem. Deze Christus staat gelijk aan de voormalige toestand van de dichter: hun grote lijden vindt zijn uitdrukking op universeel vlak, waardoor beiden een grote roem toebedeeld krijgen. Maar dan komt de transformatie: *Όμως, αδελφή μου, / δεν ξέρω πια / να περιμένω και να προσεύχομαι* (*Toch, mijn zus, kan ik niet meer wachten en bidden*) (A 192). Dan verwerpt de dichter plots het roemrijke Jeruzalem en pleit voor een terugkeer naar het kleine Bethlehem:

Γύρισε, αδελφή μου,
στη μικρή Βηθλεέμ,
που μας γέννησε ωραίους και ταπεινούς
κ' εγώ, θα δείς, θα μαδίσω
τα όνειρα των Ιεροσολύμων
που μ' έπαιρναν μακριά σου
και θα μείνω για πάντα στο πλάι σου
- ένα σεμνό τριζόνι,
για να σου τραγουδώ
τα βράδια του έαρος.

Keer terug, zus,
naar het kleine Bethlehem,
dat ons als mooie en nederige mensen baarde
en ik, zul je zien, zal de dromen
van Jeruzalem ontbladeren
die me ver van jou brachten
en ik zal voor altijd aan je zijde blijven
- een bescheiden krekel,
om voor je te zingen
op de lenteavonden.

(A 203)

Waar Ritsos als dichter aanvankelijk zijn zus wou genezen maar machteloos bleek en zelf ten prooi viel aan de stilte, blijkt het uiteindelijk diezelfde stilte van Loula te zijn die hem een nieuwe inspiratiebron verschaft en zijn poëzie nieuw leven inblaast. Hij is het die genezing krijgt:

Κι όταν εγώ,
του Αλείρου ο εραστής,
βυθιζόμουν στους ίσκιους
και στις αμφιβολίες του αιθέρα,
εσύ
μ' ένα δάχτυλο ζεστό
μούδειχνες πάλι τα ίχνη του εδάφους
και ξανάπλαθες την τέφρα μου
σε ανθρώπινο σχήμα.

En toen ik,
minnaar van het Universum
wegzank in de schaduwen
en in de twijfels van de ether,
toonde jij
me met een warme vinger
opnieuw de voetsporen op de grond
en je kneedde mijn as opnieuw
in een menselijke vorm.

(A 206)

Het gedicht eindigt met een triomfantelijke overwinning van 'het woord' op de stilte, het woord dat de vorm van een Lied (met een grote L) aangenomen heeft:

Δε μπορώ πια να κλάψω.
Το Τραγούδι με υπέταξε.
Το Τραγούδι μου χάρισε τη νίκη.
[...]
Το νευρώδες τραγούδι ανεβασμένο
στη σκαλωσιά τ' ουρανού
χτίζει με μπράτσα γυμνά
το σπίτι μου.
Το φως κελαρύζει
στους μυσ της φωνής μου.

Ik kan niet meer huilen.
Het Lied heeft me onderworpen.
Het Lied schonk me de overwinning.
[...]
Het pezige lied gezet
op de steiger van de hemel
bouwt met naakte armen
mijn huis.
Het licht klatert
in de spieren van mijn stem.

(A 210)

Het lied geeft Ritsos de kracht om verdriet in extase en een schreeuw in gebed om te zetten (A 212), en hij komt tot het inzicht dat zijn plaats niet in de wereld van de stilte is, maar in die van het woord. Daarom eindigt het gedicht ook met het afscheid van zijn zus, en het is enkel het woord dat hem daartoe

de moed kan geven, een woord dat ontgaan is van een individualistische doelgerichtheid (het streven naar roem) en erkent dat het zelf niet boven het universum staat, een woord van nederigheid (Filokyprou 2004: 22).

De zesregelige proloog en epiloog vormen een samenvatting van de evolutie van de dichter die doorheen *Het lied van mijn zus* wordt geschetst. Ze zijn met elkaar verbonden door sterke parallellismen en tegenstellingen:

Στους τρικυμισμένους καθρέφτες
των λυγμών
θραύεται το ήρεμο πρόσωπο
της αιωνιότητας
κι όμως ακόμη ακούμε εντός μας
το φλοιβίσμα της ηρεμίας.

Το ήρεμο πρόσωπο
της αιωνιότητας
θραύει τους τρικυμισμένους καθρέφτες
των λυγμών
κι όμως ακόμη ακούμε εντός μας
των λυγμών την τρικυμία.

In de stormachtige spiegels
van het snikken
wordt het kalme gezicht van de
eeuwigheid verbrijzeld
en toch horen we nog binnenin ons

het ruisen van de kalmte.
Het kalme gezicht
van de eeuwigheid
verbrijzelt de stormachtige spiegels
van het snikken
en toch horen we nog binnenin ons
de storm van het snikken.

(A 183, 212)

Aan de basis van deze twee strofen ligt de tegenstelling 'het eeuwige' (*της αιωνιότητας*) versus 'het menselijke' (Filokyprou 2004: 22-23). De metaforen zijn volgens Filokyprou als volgt uit te leggen. De twee belangrijkste elementen in beide strofes zijn 'het gezicht' (*το πρόσωπο*) en 'de spiegels' (*στους καθρέφτες*). Eerstgenoemde symboliseert de waarheid (of realiteit) die eeuwig is, laatstgenoemde de menselijke gevoelens en reacties (of een egocentrische houding van de dichter). Daarmee zijn beide polen van de vergelijking dus vertegenwoordigd. Als we deze gelijkstelling doortrekken geeft de proloog te kennen dat de dichter geen helder beeld heeft van de werkelijkheid/waarheid, door toedoen van zijn menselijke gevoelens. Het ruisen van de kalmte (*το φλοιβίσμα της ηρεμίας*), of de stilte zo men wil, kan geïnterpreteerd worden als de roep van de Stilte die Ritsos hoort in een poging om zijn zus te begrijpen, de stilte die zijn poëzie te niet doet. De connectie tussen de twee strofen wordt weerspiegeld door de verschuiving van een passieve functie van 'het gezicht' naar een actieve: *θραύεται το ήρεμο πρόσωπο* versus *το ήρεμο πρόσωπο θραύει*. In de epiloog overwint de werkelijkheid immers de menselijke gevoelens, waardoor de dichter terug steun vindt in zijn werk, dat echter geïnspireerd is op die (pijnlijke) gevoelens en op de stilte, die er nu in geïntegreerd is (het *kalme* gezicht). Want zijn de mooiste kunstwerken niet diegene die voortkomen uit een vruchtbaar verdriet?

Een nieuwe lyrische poëzie

Het lied van mijn zus is sterk lyrisch van toon: deze subjectieve lyriek staat bol van de *apostrofes* (*Ἀδελφή μου*, zelfs meerdere malen per pagina!) en *exclamationes* (*ὦ, αὐτά τα φτερά [...]*, *πόσο ψυχρά [...]*, *ὦ, πως μισώ [...]*, alleen al op A 204-205). In combinatie met een taalgebruik dat vaak geput is uit het *katharevousa*, krijgt het gedicht een verheven stijl, wat niet altijd even sterk geapprecieerd wordt onder de critici. Enerzijds stelt Papandréou dat dit geen afbreuk hoeft te doen aan de kwaliteit van *Het lied van mijn zus*:

La voix, malgré ce lyrisme exubérant, est profonde et touchante.
Et, malgré le langage soutenu parfois employé pour atteindre au merveilleux, le ton reste souple et familier. (1968: 20)

Anderzijds stemt Politis wel toe in het feit dat het lyrische karakter van dit gedicht (en andere) tot een van de belangrijkste bijdragen van Ritsos aan de Griekse poëzie behoort, maar tegelijk uit hij zijn ongenoegen over het feit dat volgens hem “this broad torrent of his lyric [...] is often disproportionately broad and confounds the necessary with superfluous, insists too much, and sometimes does not avoid rhetoric” (Politis 1973: 244). Hij voegt er nog aan toe dat deze langere gedichten van Ritsos niet erg hoog scoren qua compositie, omdat ze slechts willekeurig beelden op elkaar laten volgen (Politis 1973: 244). Beide aspecten van de discussie verdienen verdere aandacht.

Een sterk lyrisch karakter van een tekst is op zich geen modernistisch kenmerk, omdat het evenzeer in de voorafgaande periodes van de (Griekse) literatuur voorkomt. Het vernieuwende aspect ligt echter in de uitwerking van het lyrische element. In de poëzie voorafgaand aan het modernisme (onder meer bij Palamas) gebeurde deze uitwerking, volgens Bien, op een eerder passieve manier door een toevlucht te zoeken in zelfmedelijden (denk aan de negativiteit en het defaitisme die met de premodernistische generatie werden geassocieerd, cf. supra) (1980: 31). Door de invloed echter van het optimisme dat de Griekse modernistische poëzie cultiveert, transformeert Ritsos alle negativiteit in een optimistische boodschap van hoop. In *Het lied van mijn zus* gaat deze transformatie hand in hand met een metaforiek die haar inspiratie vindt in het Griekse landschap: de natuur en vooral het licht. De komst van de zon of het licht staat gelijk aan de wedergeboorte van de dichter in zijn nieuwe poëtica:

Η ανάρρωση πλημμυρίζει
 με θαλάσσιους βόμβους
 τον σταματημένο αέρα.
 Μια χρυσόμυγα ενοχλεί
 τα κλειστά τζάμια.
 Ο ήλιος εισρέει
 στην αταξία του δωματίου
 και το απάρδεχτο ρίγος του
 μας εξουσιάζει.

De genezing overstroomt
 met zeegegons
 de stilstaande lucht.
 Een goudkever stoort
 de gesloten ramen.
 De zon stroomt binnen
 in de wanorde van de kamer
 en zijn onverdraagbare rilling
 overheerst ons.

(A 209)

Ανοίγω τις πύλες
 μ' έντρομο θαυμασμό
 μπροστά στη Δημιουργία
 κι αλλάζω την οδύνη σ' έκσταση
 και την κραυγή σε προσευχή.
 Τα φωτεινά μαλλιά των οριζόντων
 μου σκουπίζουν
 τα ματωμένα πόδια μου
 κι ανηφορίζω ελαφρός και χαρούμενος
 προς τα ύψη του χαμόγελου.
 Ήλιε, Ήλιε,
 πατέρα, προστάτη μου,
 δέξου με τώρα.
 Κανένας κρίκος δε μου δένει
 τα φτερά μου στη γη.
 Το φώς ακμάζει πιο ψηλά
 κι απ' την αγάπη σου, αδελφή μου,
 κι απ' την αγάπη μου.

Ik open de poorten
 met een verschrikte bewondering
 voor de Schepping
 en verander de smart in extase
 en de schreeuw in gebed.
 De lichtende haren van de horizonen
 vegen me
 mijn bebloede voeten af
 en ik klim licht en vrolijk
 naar de hoogten van de glimlach.
 Zon, Zon,
 vader, mijn beschermer,
 ontvang me nu.
 Geen enkele ring bindt me
 mijn vleugels aan de aarde.
 Het licht stijgt naar het hoogtepunt
 én door jouw liefde, mijn zus,
 én door mijn liefde.

(A 212)⁷

De natuur wordt in *Het lied van mijn zus* aangewend in al haar aspecten: ze is door heel het gedicht heen aanwezig en kan staan voor zowel mentale stabiliteit als verwoestende instabiliteit. Wanneer de natuur symbool staat voor de stabiliteit die Ritsos zijn zus wil brengen, wordt een sterk contrast tussen zijn intentie en de gesloten houding van Loula naar voor gebracht.

⁷ In dit fragment kan ook een verwijzing naar de antieke Griekse poëzie gelezen worden. Omdat de zon als beschermer aanroepen wordt in een poëtische context, kan dit herinneringen oproepen aan de zonnegod Apollo die patroonheilige en inspiratiebron was van de dichters in de Griekse oudheid.

Μα ενώ σου μαζεύω
 μια δέσμη μαργαρίτες
 απ' τους αγρούς της εσπέρας,
 εσύ, αδέλφη μου,
 μ' έξαλλα μάτια
 σπαθίζεις το στρεπώμα
 [...]
 Τ' άστρα συγκρούονται
 στους βυθούς των ματιών σου

Maar terwijl ik een bundel
 madeliefjes voor je pluk
 van op de akkers van de avond,
 geef jij, mijn zus,
 met buitenzinnige ogen
 het firmament een zwaardslag
 [...]
 De sterren botsen
 in de diepten van je ogen

(A 196-197)

Tegelijk wordt Loula zelf geassocieerd met de verwoestende aspecten van de natuur, waarbij duidelijk wordt dat de natuur beschouwd wordt als een alomvattend fenomeen dat sterke tegenstellingen in zich draagt:

Πως να πλάσω την πυρκαϊά σου
 σε ψυχρή προτομή νηνεμίας;

Hoe moet ik jouw brand kneden
 tot een koud borstbeeld van stilte?

(A 197)

Ook de negatieve kritiek van Politis over een gebrek aan compositie in Ritsos' lange gedichten kan – zeker voor *Het lied van mijn zus* – weerlegd worden vanuit de invalshoek van het modernisme. Het “losjes samenrapen van beelden” (Politis 1973: 244) moet gezien worden als het resultaat van de invloed van West-Europese surrealistische technieken die de processen van het onderbewuste op de voorgrond stellen: *écriture automatique* en *monologue intérieur* (met als Engelstalige equivalent de *stream-of-consciousness*-techniek).⁸ Zoals hoger al werd vermeld, sijnelden verschillende elementen uit het surrealisme door in de Griekse modernistische poëzie. In het werk van Ritsos kan dit samengaan van de bloei van het surrealisme en het modernisme eveneens vastgesteld worden, al voert de dichter de technieken niet tot hun uiterste consequentie door. Voor Ritsos is het surrealisme “meer een middel [...] dan een doel”, zoals Crescenzo Sangiglio aangeeft, omdat het een nieuwe vrijheid schept voor de dichter, zowel op talig als op semantisch vlak (bijvoorbeeld door introductie van elementen uit de fantasie) (1978: 18). In *Het lied van mijn zus* benut Ritsos de voordelen die het surrealisme hem biedt in een associatieve aaneenschakeling van beelden, rijk aan fantasie en waarin veel herinneringen uit zijn kindertijd zijn verweven.

⁸ Aangezien poëzie op zich meestal een monologische taalsituatie weergeeft, is in deze context vooral de invloed van de *écriture automatique* belangrijk.

ΘΥΜΑΣΑΙ;

Σούχε χαρίσει κάποτε η μητέρα
 ένα ρόδινο φόρεμα
 και μια μικρή ρόδινη ομπρέλα.
 Ανέβαινες την ανθισμένη πλαγιά
 το εαρινό πρωϊνό
 ανάλαφρη και διάφανη
 - ένα ρόδινο νέφος φωτός.
 Κοιτούσες τον ουρανό
 σαν κάτι από ψηλά να σε καλούσε.
 Μόνο οι θλιμμένες πλεξίδες
 των μαύρων μαλλιών σου
 βάραιναν τη λεπτή σου ράχη.
 Φοβόμουν
 μήπως μιάν ώρα χαθείς
 όμοια με ρόδινο φως
 μέσα στη δύση.

Weet je nog?

Ooit had moeder je een
 roze jurk geschonken
 en een kleine roze paraplu.
 Je liep de bloeiende helling op
 in de lentemorgen
 vederlicht en doorschijnend
 - een roze wolk van licht.
 Je keek naar de hemel
 alsof iets vanuit de hoogte je riep.
 Enkel de droevige vlechten
 van je zwarte haren
 bezwaarden je fijne rug.
 Ik was bang
 dat je ooit zou verdwijnen misschien
 gelijk roze licht
 bij zonsondergang.

(A 202)

In dit fragment wordt bijvoorbeeld de kinderlijke fantasie opgeroepen, waarin iemand zomaar kan verdwijnen (*Φοβόμουν / μήπως μιάν ώρα χαθείς*) omdat de kleuren van haar kledij dezelfde zijn als die van de hemel bij zonsondergang (*όμοια με ρόδινο φως / μέσα στη δύση*).

De mars van de oceaan

In *De mars van de oceaan* (1940) duiken opnieuw tekenen op van een visie op poëzie als middel om de maatschappij van dienst te zijn. Terwijl voorgaande lyrische gedichten zoals *Het lied van mijn zus* geïnspireerd zijn op een zoektocht van de dichter naar de functie van zijn eigen poëzie, wat gethematiseerd wordt in de vele metapoëtische passages, is er in *De mars van de oceaan* beduidend minder sprake van zelfreferentialiteit. Ritsos heeft nu immers een deel van zijn poëtische evolutie afgerond en voor zichzelf uitgemakkt dat poëzie de communistische ideologie moet dienen. *De mars van de oceaan* schetst opnieuw een evolutie, maar deze keer gaat het veeleer om een psychologische evolutie: in het omgaan met het dictatoriale regime en met de dreiging van het opkomende fascisme in Europa, toont Ritsos ons zijn evolutie van een passieve vluchtreflex naar het actief aangaan van de strijd. Aan beide polen van de tegenstelling wordt ongeveer de helft van het gedicht gewijd: de overgang van het eerste deel naar het tweede voltrekt zich halverwege (A 276).

Kinderlijke dromen van een vlucht naar het onbekende

In de eerste helft van *De mars van de oceaan* wordt in vergelijking met het tweede deel niet erg veel verwezen naar de politieke toestand in Griekenland. Een eerder beschrijvende stijl beantwoordt aan een passieve houding ten opzichte van de problemen die zich aandienen. Enkel in de eerste strofen schetst Ritsos de toestand door middel van verschillende beelden die een sfeer van onvrijheid oproepen (Papandréou 1968: 22-23):

ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ λιμάνι
 φώτα πνιγμένα στα νερά
 πρόσωπα δίχως μνήμη και συνέχεια
 φωτισμένα απ' τους περαστικούς προβολείς μακρινών πλοίων
 κ' ύστερα βυθισμένα στη σκιά του ταξιδιού
 λοξά ιστία με κρεμασμένες λάμπες ονείρου
 σαν τις ραγισμένες φτερούγες των αγγέλων που αμάρτησαν
 οι στρατιώτες με τις κάσκες
 ανάμεσα στη νύχτα και στο κάρβουνο
 τραυματισμένα χέρια σαν τη συγγνώμη που έφτασεν αργά.
 Αιχμάλωτοι δεμένοι στις άγκυρες
 ένας κρίκος γύρω στο λαιμό του ορίζοντα
 κι άλλες αλυσίδες εκεί στα πόδια των παιδιών
 και στα χέρια της αυγής που κρατούν μια μαργαρίτα.

[...]

Ποιά πληγή
 δε μας δωρήθηκε ακόμη
 για να συμπληρώσουμε
 του θεού τη θεότητα;

(A 259-260)⁹

Nachtelijke haven
 lichten verdrongen in de wateren
 gezichten zonder herinnering en vervolg
 verlicht door de voorbijglijdende schijnwerpers van verre schepen
 en daarna gedompeld in de schaduw van de reis
 schuine zeilen met opgehangen droomlampen
 als de gebroken vleugels van de engelen die zondigden
 de soldaten met de helmen
 tussen de nacht en de kolen in
 gewonde handen als de excuses die te laat kwamen.
 Krijgsgevangenen gebonden aan de ankers
 een ring rond de nek van de horizon
 en andere kettingen daar aan de voeten van de kinderen
 en aan de handen van de dageraad die een madelief vasthouden.
 [...]
 Welke wonde
 werd ons nog niet gegeven
 opdat we de goddelijkheid
 van god zouden aanvullen?

⁹ Ritsos (1973).

De openingsverzen geven de plaats aan waar het hele gedicht zich zal afspelen, de plaats waar land en zee elkaar ontmoeten: de haven (*νυχτερινό λιμάνι*) of het strand. Beelden van gebroken vleugels (*ραγισμένες φτερούγες*), wonden (*τραυματισμένα χέρια, πληγή*) en ketenen (*κρίκος, αλυσίδες*) verwijzen naar het gebrek aan vrijheid tijdens de dictatuur van Metaxas. Deze beelden worden ondersteund door tegengestelde symbolen die Ritsos ook in het vorige gedicht extensief gebruikte: licht (*φώτα, προβολείς*) en duisternis (*νυχτερινό, σκιά*). Zowel de zee als het licht (of de afwezigheid ervan) maken deel uit van de natuursymbolen die populair waren bij de Griekse modernistische dichters. Een andere tegenstelling die Ritsos gebruikt in dit gedicht is die van de onervaren jeugd tegenover de ervaren (maar soms ook gedesillusioneerde) ouderdom:

Οι γέροι ναυτικοί
που δεν έχουν πια καΐκια
που δεν έχουν πια δίχτυα
κάθονται στο βράχο
και καπνίζουν στην πίπα τους
ταξίδια σκιά και μετάνοια.
Όμως εμείς δεν ξέρουμε τίποτε
απ' τη στάχτη στη γεύση του ταξιδιού.
Ξέρουμε το ταξίδι
και το γλαυκό ημικύκλιο του ορίζοντα
πούναι σαν τ' άγριο φρούδι
θαλασσινού θεού.
Πηδάμε στις βάρκες
λύνουμε τα σκοινιά
και τραγουδάμε τη θάλασσα
κοιτώντας το ασημένιο σύννεφο
πλάι στ' ανοιξιάτικο φεγγάρι.
Ποια διαματένια πολιτεία
κοιμάται πίσω απ' τα βουνά;
Ποια φώτα τρέμουν πέρα στη νύχτα
και μας φωνάζουν;

De oude zeebonken
die geen kaïks meer hebben
die geen vissersnetten meer hebben
zitten op de rots
en roken in hun pijp
reizen schaduw en spijt.
Wij echter weten niets
van de as in de smaak van de reis.
We kennen de reis
en de hemelsblauwe halve cirkel van de horizon /
die is als de wilde wenkbrauw
van een zeegod.
We springen in de boten
we lossen de trossen
en bezingen de zee
kijkend naar de zilveren wolk
naast de lentemaan.
Welke diamanten stad
slaapt achter de bergen?
Welke lichten trillen ginds in de nacht
en roepen ons?

(A 261-262)

Uit dit fragment (en het vorige) kan men afleiden dat ook aan boten een symbolische betekenis wordt toegedicht in *De mars van de oceaan*: ze staan voor hoop (*με κρεμασμένες λάμπες ονείρου*) en het verlangen om naar een betere wereld op zoek te gaan (*διαματένια πολιτεία*), om te vluchten vanuit de huidige toestand naar het onbekende (*το άγνωστο*, A 268, 269). De jongeren zijn nog vol vuur om deze spannende zeereis aan te vangen (*Πηδάμε στις βάρκες*), maar ze kennen de keerzijde van de medaille niet (*εμείς δεν ξέρουμε τίποτε / απ' τη στάχτη στη γεύση του ταξιδιού*). De oude zeelui hebben de reis al volbracht en betreuren het feit dat ze altijd naar de thuishaven zullen moeten terugkeren, zij verlangen nog altijd naar verre oorden, maar hebben nooit

gevonden wat ze zochten op hun reizen (*καπνίζουν στην πίπα τους / ταξίδια σκιά και μετάνοια*), zoals ook uit het tweede deel van het gedicht zal blijken (A 288-289). Dit centrale thema van de reis zal in de twee delen van *De mars van de oceaan* een verschillende invulling krijgen.

Zoals Prevelakis terecht opmerkt, speelt de notie ‘tijd’ een belangrijke rol in dit werk (1981: 103-104). Opnieuw hanteert Ritsos de modernistische techniek die een synthese maakt van tegengestelde elementen, en in dit geval zijn dat verschillende tijdsopvattingen: een voorbeeld van het gebruik van de mythische methode. Enerzijds is er een sterke bepaaldheid van een lineaire tijd, door het hierboven vermelde contrast tussen de oude en de jonge generatie, maar door het gebruik van tijdsbepalingen als dag en nacht en de seizoenen kan men de tijd evengoed als cyclisch zien, in harmonie met de natuur:

Ένα μικρό προσευχητάριο μοναξιάς
 κάτω απ’ τη βραδινή βροχή
 το εικονοστάσι του Άη-Νικόλα στην ακρογιαλιά
 όπου σταματάει το Φθινόπωρο
 να ρίξει ένα νόμισμα πικρίας κ’ ένα φύλλο κίτρινο
 ενώ η βοή της τρικυμίας μακραίνει στη θαμπή αμμουδιά
 στη δακρυσμένη αστροφεγγιά του σιωπηλού Σεπτέμβρη.
 [...]
 ΣΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ σπιτάκι της ακτής
 μας πρόφτασε μονάχους ο χειμώνας.

(A 272-273)

Een klein gebedenboek van eenzaamheid
 onder de avondlijke regen
 de iconostase van de heilige Nikolas aan het strand
 waar de Herfst halt houdt
 om er een muntstuk van bitterheid en een vergeeld blad te werpen
 terwijl het ruisen van de storm aanzwelt op het vale zand
 in het betraande sterrenlicht van de zwijgzame September.
 [...]
 In het groene huisje aan de kust
 heeft de winter ons, eenzaam, ingehaald.

De eerste helft van het gedicht doorloopt namelijk een volledige cyclus van de seizoenen: het begint bij de intrede van de lente met de eerste zwaluw (*το πρώτο χελιδόνι*, A 260) en eindigt met de winter (*μας πρόφτασε μονάχους ο χειμώνας*). De komst van een nieuwe lente zal meteen ook het keerpunt van *De mars van de oceaan* vormen, en zo het tweede deel van het gedicht inluiden.

Nog een andere tijdsconceptie vinden we in verschillende passages die verwijzen naar de mythologische verhalen over Odysseus (cf. Prokopaki 1981: 313):

Ω Θεά του μακρινού νησιού
 στο πελαγίσιο σου άντρο οι σταλακτίτες
 κι αν μελωδοούν τον ύπνο της ωχρής γαλήνης
 κι αν το λαμπρό σου στήθος αμιλλάται
 τον μπλάβο κύκλο του έναστρου πελάγου
 κ' είναι ένα στέφανο ξανθό από μελίσσειες
 γύρω στην κρήνη όπου το φως εισδύει αδιόρατο
 αρωματίζοντας τη σκιά των τρισεγάλων δέντρων –
 το ξέρεις πως θα φύγει ο πολυμήχανος.
 [...]
 Τόξερες πως θα φύγουμε μητέρα
 κι αλάτιζες το δείπνο μας με δάκρυ
 σκυφτή και λυπημένη κάτω απ' τ' άστρα
 και στα περβάζια του νησιού στέναζαν τα κορίτσια
 που αρραβωνιάστηκαν τον Οδυσσέα.

(A 267)

O godin van het verre eiland
 ook al zingen de stalactieten in jouw
 zeegrot de slaap van de bleke rust
 ook al wedijvert je schitterende borst
 met de blauwe cirkel van de besterde zee
 en ligt er een blonde krans van bijen
 rond de fontein waar het licht nauwelijks zichtbaar binnendringt
 de schaduw van de reusachtige bomen parfumerend –
 je weet dat de veelwendbare zal weggaan.
 [...]
 Je wist dat we weggaan moeder
 en je zoutte ons avondmaal met tranen
 gebukt en droef onder de sterren
 en op de vensterbanken van het eiland zuchtten de meisjes
 die verloofd waren met Odysseus.

Dit fragment toont aan dat het gebruik van mythologische motieven in de modernistische poëzie (de zogenaamde mythische methode) niet gebaseerd is op louter allusies, maar in een synthese van de mythologische met de historische tijd de creatie van één groot diachroon tijds kader beoogt, waarin beide tijdsconcepties elkaar onderling beïnvloeden. Een identificatie met Odysseus en Kalypso zorgt ervoor dat twee werelden in elkaar overvloeien; plots kan heel het gedicht gelezen worden als een tweede *Odyssee*, terwijl de *Odyssee* zelf plots geïnterpreteerd kan worden als een symbolische weergave van hedendaagse (politieke) problemen.¹⁰ Deze wederzijdse beïnvloeding zal ook blijken uit de tweede helft van *De mars van de oceaan*.

Het feit dat Ritsos in deze passage verwijst naar de zeenimf Kalypso is geen toeval. De lange periode die Odysseus op het eiland Ogygia doorbrengt

¹⁰ Cf. *Mythisch verhaal (Μυθιστόρημα, 1935)* van Seferis en misschien ook *Odyssee (Οδύσσεια, 1938)* van Kazantzakis.

wordt gelijkgesteld aan de periode in het gedicht waarin de eerste bevlogenheid van de jongeren om iets te veranderen aan de situatie is bekoeld door een tegenslag: de boot vertrekt zonder hen, en ze moeten wachten tot de herfst en de winter voorbij zijn voordat er een nieuwe boot komt:

Τα καράβια φύγαν και μας άφησαν
δίχως ψωμί κρασί και κάρβουνο καταμεσής της θάλασσας.

(A 271)

De schepen vertokken en lieten ons achter
zonder brood wijn en kolen in het midden van de zee.

Door het verwijzen naar het verhaal van Kalypso wil Ritsos wijzen op het gevaar van berusting in een moeilijke situatie: rust roest, dus men mag zijn dromen niet te lang uitstellen en zeker niet opgeven. Deze dreigende berusting wordt nog beklemtoond door het vallen van de nacht in de herfst en winter:

Είναι κάτι απ' την ασφάλεια του κενού –
μια κλειδωμένη πόρτα στο βράδι
η σκιαγραφία μιας πομπής κυπαρισσιών
στην αργυρήν ασάφεια
της φθινοπώρινής αστροφεγγιάς.
Κι όταν η μονήρης πανσέληνος
βρέχει εγκαρτέρηση και λήθη
ανοίγουμε το παράθυρο
και προσευχόμαστε.

Er is iets van de veiligheid van de leegte –
een gesloten deur in de avond
het schaduwspel van een optocht van cipressen / in
de zilveren duisterheid
van het sterrenlicht in de herfst.
En wanneer de eenzame volle maan
het berusting en vergetelheid doet regenen
openen we het raam
en bidden we.

(A 274-275)

Een hernieuwde strijd met de zee als bondgenoot

De terugkeer van de lente (*ανασταίνει την άνοιξη*, A 276) in de tweede helft van *De mars van de oceaan* maakt de zeereis opnieuw mogelijk en creëert nieuwe hoop: *Ψάξε στην καρδιά σου / να βρείς τον ήλιο που έφυγε* (*Zoek in je hart / om de zon te vinden die wegging*, A 277). In dit deel worden de onderhuidse verwijzingen naar het heersende regime nog talrijker en explicieter (voor zover dat natuurlijk mogelijk was onder de censuur), opnieuw een kenmerk van de Griekse modernistische poëzie:

ΜΑΣ ΠΗΡΑΝ το θαλασσινό τραγούδι
 μας δέσαν τα θαλασσινά μας πόδια.
 Παιδάκια σιωπηλά κι απορημένα
 με τ' αλατισμένα ματόκλαδα
 με τα μεγάλα μάτια τα γαλάζια
 περνάμε φοβισμένα στις μεγάλες πολιτείες
 κάτω απ' τα νοσοκομεία που μυρίζουν ύπνο κ' ιδρώτα
 κάτω απ' τα σπίτια με τους κόκκινους γλόμπους
 κάτω απ' τα μέγαρα
 που καπνίζουν αίμα νύχτα κι αρπαγή.
 [...]

Μητέρα
 ο ουρανός γκρεμίστηκε
 στα δάκρυα των αθώων.
 [...]

Πίσω απ' τους τοίχους μας παραμονεύουν.
 Απ' τις γωνιές φεύγουν περίτρομα
 πλήθη αγριοπερίστερων.
 Πόρτες χάσκουν στη νύχτα.
 Ξίφη αστράφτουν.
 Ένα φεγγάρι αποκεφαλισμένο.
 Οι άνθρωποι ετοιμάζουν σκάλες
 με ανθρώπινα κόκκαλα
 για ν' ανέβουν.

(A 277-278)

Ze hebben ons het lied van de zee afgenomen
 ze hebben onze zeevoeten vastgebonden.
 Als kleine kinderen zwijgzaam en niet-begrijpend
 met gezouten wimpers
 met grote zeeblauwe ogen
 doorkruisen we angstig de grote steden
 onder de ziekenhuizen die ruiken naar slaap en zweet
 onder de huizen met hun rode lampenkappen
 onder de paleizen
 die bloed nacht en plundering roken.
 [...]

Moeder
 de hemel is ingestort
 in de tranen van de onschuldigen.
 [...]

Achter de muren bespieden ze ons.
 Vanuit de hoeken vluchten verschrikte
 drommen duiven.
 Deuren gapen in de nacht.
 Zwaarden flikkeren.
 Een onthoofde maan.
 De mensen maken trappen klaar
 van menselijke beenderen
 om op te klimmen.

In dit fragment wordt verwezen naar de politieke situatie in Griekenland rond 1940: het regime van Metaxas en de dreiging van het opkomende fascisme in Europa. Om de politieke onvrijheid weer te geven gebruikt Ritsos wederom beelden van vastbinden (*μας δέσαν τα θαλασσινά μας πόδια*), terwijl het afnemen van het lied van de zee (*το θαλασσινό τραγούδι*) en een verwijzing naar spionage (*Πίσω απ' τους τοίχους μας παραμονεύουν*) allusies zijn op de censuur die aan alle media – en dus ook aan dichters – werd opgelegd. Dat de onderdrukking vooral voelbaar was op politiek en ideologisch vlak, is af te leiden uit de kleurensymboliek: de mensen hebben rode lampenkappen (*τα σπία με τους κόκκινους γλόμπους*). Hierin ligt een combinatie van twee symbolen die Ritsos vaak gebruikt: de kleur rood voor de communistische ideologie, en het licht dat symbool staat voor hoop en optimisme. Ook kan men in het fragment een kritiek lezen op de bourgeoisie: hun paleizen zijn gegrondvest in het bloed en het geroofde bezit van andere mensen (*κάτω απ' τα μέγαρα / που καπνίζουν αίμα νόχτα κι αρπαγή*). De laatste strofe wijst al op de eerste kernen van verzet vanuit het volk: de mensen beseffen dat ze op elkaar zullen moeten steunen om hun vrijheid te herwinnen, en zelfs offers zullen moeten brengen (*ανθρώπινα κόκκαλα*). Opvallend in *De mars van de oceaan*, in vergelijking met voorgaande lyrische gedichten, is de afwezigheid van persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden in de eerste persoon enkelvoud. Op enkele uitzonderingen na beschrijft Ritsos zijn ervaringen in collectieve termen: *μας, περνάμε*. Deze vaststelling valt te kaderen in de evolutie die Bien ziet in Ritsos' lyrische gedichten tussen 1936 en 1952: de dichter verlegt de klemtoon van zichzelf naar 'de anderen' (1980: 36). Prokopaki verwoordt deze verschuiving naar een meer maatschappelijke thematiek in *De mars van de oceaan* op nog een andere manier, en verbindt deze met de modernistische symboliek van het opkomen van het licht:

De weg naar het licht is niet zozeer de verlossing van de individuele pijn, als wel het overwinnen van de lyrische “zwakheid”. Iets wat natuurlijk hetzelfde resultaat heeft. Toch kan men duidelijk de wil onderscheiden van de dichter, niet om geluk te ervaren of om de pijn om te keren, maar om boven zijn individueel geval uit te stijgen, om te beantwoorden, *zij het symbolisch*, aan een maatschappelijke oproep. (1981: 295; mijn cursivering)¹¹

¹¹ “Η άνοδος προς το φως δεν είναι τόσο η λύτρωση από τον ατομικό πόνο, όσο το ξεπέρασμα της λυρικής «αδυναμίας». Κάτι που καταλήγει βέβαια στο ίδιο. Όμως διακρίνει κανείς έντονα τη θέληση του ποιητή, όχι να βιώσει μια ευτυχία ή να αντιστρέψει την οδύνη του, αλλά να αρθεί πάνω απ' την ατομική του περίπτωση, ν' ανταποκριθεί, *έστω συμβολικά*, σ' ένα κοινωνικό κάλεσμα” (mijn cursivering).

Naargelang het gedicht verdergaat wordt de oproep tot verzet steeds luider, en ook daar kan men de symboliek van het licht terugvinden:

Εμείς ποτίζουμε τις ρίζες
στην αιώνια πηγή
που ανεβαίνει απ' τα έγκατα της νόχτας
και γεμίζει τριαντάφυλλα
τα κρανία των νεκρών.
Ανάψτε φώτα στις μακρινές προκυμαίες
κεντήστε αστέρια τον ύπνο της θάλασσας
υψώστε τα λεηλατημένα χέρια.
Εδώ η σιωπή παίρνει φωνή.
Εδώ ζουν για πάντα όσα έφυγαν.
Εδώ δεν είναι φυγή και φθορά.
[...]
Πάρτε την άκαρπη γαλήνη
που κουρασμένη απόμεινε στο βράχο
να χτίζει το ναό της και τον τάφο της
με τα ξύλα των αρχαίων караβιών μας.

(A 284)

Wij begieten de wortels
in de eeuwige bron
die omhoog komt uit het holst van de nacht
en de schedels van de doden
vult met rozen.
Steek lichten aan op de verre kades
borduur sterren op de slaap van de nacht
verhef de geplunderde handen.
Hier krijgt de stilte een stem.
Hier leeft alles wat ooit stierf.
Hier is er geen vlucht en vernietiging.
[...]
Grijp de vruchteloze rust
die vermoeid achterbleef op de rots
om er haar tempel en haar graf te bouwen
met het hout van onze oude schepen.

Ritsos maakt plots veel meer gebruik van imperatieven, om het volk met zijn poëzie aan te vuren: *ανάψτε, κεντήστε, υψώστε, πάρτε*. Opnieuw wijst hij op het gevaar van de berusting (*την άκαρπη γαλήνη*) en verwerpt hij het vluchten (*Εδώ δεν είναι φυγή*), maar roept op tot het actief aangaan van de strijd. De oude dromen om iets aan de situatie te veranderen (*των αρχαίων караβιών*) zijn vergaan in de periode van ontgoocheling na de eerste tegenslag, maar er is nieuwe hoop, want in de lente en zomer komen nieuwe schepen:

Αφήστε μας μονάχα
 την έκσταση της νύχτας
 όπου οι μητέρες περιμένουν
 μπροστά στην ανθισμένη πόρτα
 τ' αλλόκοτα κι ατίθασα παιδιά τους
 που λείψαν απ' το βραδινό τους δείπνο
 που όλη τη μέρα κολυμπούν γυμνά
 που ψάχνουν τις φωλιές των γλάρων
 κι όλη τη νύχτα κοιμισμένα κουβεντιάζουν
 άγνωστα λόγια για καράβια νέφη κι Άγγελους
 για κάποιους Άγγελους τρελλούς που ζουν
 στις πορφυρές φυτείες των κοραλλιών
 για κάποιους Άγγελους ξανθούς
 που αρραβωνιάστηκαν τη θάλασσα
 και ξέχασαν το θεό
 παίζοντας σάλπιγγες αλλόφρονες
 φτιαγμένες

με οστά ναυαγισμένων ποιητών.

[...]

Δόστε μας πίσω
 τα χάρτινα καράβια
 ν' αράξουμε στο γνώριμο λιμάνι
 της πρώτης μας πατρίδας.
 Για μια στιγμή
 θα γονατίσουμε στην άμμο
 και θα προσευχηθούμε
 μπροστά στον αγονάτιστο ίσκιο μας

(A 284-285)

Laat ons enkel
 de extase van de nacht
 waar de moeders wachten
 voor de bloeiende deur
 op hun bizarre en ontembare kinderen
 die er niet waren voor hun avondmaal
 die de hele dag naakt zwemmen
 die de nesten van de meeuwen zoeken
 en heel de nacht slapend kletsen
 onbekende woorden over schepen wolken en Engelen
 over enkele gekke Engelen die leven
 in de purperen plantages van koralen
 over enkele blonde Engelen
 die verloofd zijn met de zee
 en god vergeten zijn
 terwijl ze waanzinnige trompetten bespelen
 gemaakt
 met beenderen van gezonken dichters.

[...]

Geef ons de papieren
 boten terug
 opdat we aanmeren in de vertrouwde haven
 van ons eerste vaderland. Voor een ogenblik
 zullen we knielen in het zand
 en zullen we bidden
 voor onze ongeknielde schaduw

Dit fragment verduidelijkt de functie van de zee, die alomtegenwoordig is in *De mars van de oceaan*. Onder het wateroppervlak leeft immers een nieuwe godenwereld (*Άγγελους*), want de oude is vergaan. In die onderwaterwereld vinden ook de dichters bescherming, die figuurlijk, maar ook letterlijk zijn 'ondergedoken' voor de censuur (*ναυαγισμένων ποιητών*). Het zijn enkel de kinderen die deze wereld kennen en er hoop uit putten, en het is die kinderlijke moed die de mensen moeten terugvinden om in opstand te komen tegen het regime, de kinderlijke hoop van papieren boten: *Δόστε μας πίσω / τα χάρτινα καράβια*. In de tweede strofe bemerken we echter een verschil in benadering van die opstand, als we een vergelijking maken met het eerste deel van het gedicht. Deze keer is de bestemming niet langer een ver exotisch oord waar de kinderen in het eerste deel van het gedicht van droomden, en waar de oude zeelui verbitterd aan terugdachten (zie ook A 288), maar het is de eigen vertrouwde haven: *ν' αράζουμε στο γνώριμο λιμάνι*. De oplossing ligt niet in het vluchten naar betere oorden, maar in verzet en het ter plaatse iets aan de situatie veranderen. Daarom verwijst Ritsos (mogelijk) naar één van Kavafis' meest bekende gedichten, *Ithaka: Δεν υπάρχει καπνός μήτε Ιθάκη* (*er is geen rook, noch Ithaka*, A 287) (Veloudis 1981: 178). Waar Kavafis in zijn gedicht de nadruk legt op het feit dat de reis het belangrijkste is, en niet de bestemming (Ithaka), radicaliseert Ritsos deze benadering door te stellen dat er zelfs geen Ithaka bestaat. Nergens op de reis zul je volgens hem een betere plaats vinden, want het probleem ligt in de thuishaven. Dat is ook de reden waarom de reis in *De mars van de oceaan* gekarakteriseerd wordt als eeuwig: *στη σκιά του αιώνιου ταξιδιού* (A 286). De zee biedt niet alleen bescherming aan de ondergedoken dichters en hun ideologieën, maar verzet zich samen met hen (Bien 1980: 36), en ook de strijd is eeuwig:

Θάλασσα, θάλασσα
 καθώς εσύ
 έτσι κ' εμείς
 δε θα υποκύψουμε στη νύχτα
 και στον ύπνο.
 Δε θα καταδεχτούμε να φωνάζουμε:
 νικήσαμε για πάντα.

(A 289)

Zee, zee
 zoals jij
 zullen ook wij
 niet bezwijken onder de nacht
 en onder de slaap.
 We zullen versmaden te roepen:
 we hebben overwonnen voor altijd.

Het gedicht eindigt opnieuw met een optimistisch element, net zoals in de vorige gedichten, in de geest van het modernisme. Vreugde (*χαρά*, A 289) en zonlicht overheersen in de laatste strofen en gaan gepaard met een metapoëtische gelofte van zelfopoffering van de dichter voor zijn communistische idealen. Waar vroeger de zee werd aanroepen (*Θάλασσα, θάλασσα*, A 262), wordt nu op net dezelfde, lyrische manier de zon aanroepen, en in het slotvers worden beide symbolen, zo sterk geassocieerd met het Griekse landschap, verenigd:

Ἥλιε, Ἥλιε
 που βάφεις μ' αίμα τη θάλασσα
 γυμνός προσφέρομαι στη φλόγα σου
 να φωτίσω τα μάτια των ανθρώπων.
 Αδέλφια μου
 ακούστε τη φωνή σας, τη φωνή μου
 ακούστε το τραγούδι του ηλίου και της θάλασσας.

(A 290)

Zon, Zon
 die de zee met bloed verft
 ik bied me naakt aan voor jouw vlam
 om de ogen van de mensen te verlichten.
 Mijn broeders
 hoor jullie stem, mijn stem
 hoor het lied van de zon en de zee.

Conclusie

De lange ‘muzikale’ gedichten die Ritsos in de periode 1937-1942 schreef, dragen duidelijk de sporen van Ritsos introductie in de modernistische poëzie die zich toen voltrok. Diverse kenmerken die over het algemeen beschouwd worden als karakteristiek voor (Griekse) modernistische poëzie zijn ook in deze gedichten terug te vinden: zelfreferentialiteit, juxtapositie of vereniging van tegengestelden (woord vs. stilte, grootse en universele vs. bescheiden en persoonlijke poëzie, christelijke traditie vs. moderne context, versmelting van verschillende tijdsopvattingen door gebruik van de mythische methode), een nieuwe lyriek gestoeld op een modern optimisme en een natuurmetaforiek die haar inspiratie vindt in het Griekse landschap, een associatieve aaneenschakeling van beelden met de herinnering als belangrijk motief en onderhuidse verwijzingen naar de dictatuur/bezetting. Eveneens voltrekt zich in deze gedichten telkens een evolutie, zij het op een metapoëticaal niveau, zij het in het omgaan van het hoofdpersonage met de politieke realiteit, die uitmondt in een modernistisch optimisme. Ten slotte dient aan dit lijstje van modernisti-

sche kenmerken nog het gebruik van het vrije vers vermeld te worden, dat op één of andere manier vergezeld gaat van het opduiken van muzikale titels en verwijzingen in de tekst, als indicatoren van een modernistische techniek die synesthesie genoemd wordt.

Bibliografie

- Beaton, R. 1999 [1994]. *An Introduction to Modern Greek Literature*. 2^e druk. Oxford: Clarendon Press.
- Bien, P. 1980. *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος, 1980.
- Van Boven, E. & G. Dorleijn. 2003. *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Tweede, herziene druk. Bussum: Coutinho.
- Dimaras, K.Th. 2000. *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. 9^η έκδοση. Αθήνα: Γνώση.
- Filokyprou, E. 2004. *Η αμείλικτη ενεργεσία. Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Giatomanolakis, G. 1981. "Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δυο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου." in: Makrynika, A. (ed.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος, 195-229.
- Hokwerda, H. 2003. "Modernisme in de Griekse literatuur." in: Baetens, J. et al. (eds), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: 1910-1940*. Leuven: Peeters, 189-214.
- Kokoris, D. 2003. *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Kokoris, D. 1999. *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)*. Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.
- Makrynika, A. & G.P. Savvidis. 1981. *Εργογραφία Γιάννη Ρίτσου. Χρονολόγιο εργογραφίας του Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Papandréou, C. (ed.) 1968. *Yannis Ritsos. Etude, choix de textes et bibliographie par Chrysa Papandréou. Dessins, portraits, fac-similés*. Paris: Seghers.
- Politis, L. 1973. *A History of Modern Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Prevelakis, P. 1981. *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Prokoraki, C. 1981. "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος." in: Makrynika, A. (ed.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος, 276-327.
- Ritsos, G. 1936. "Τρία ποιήματα", in: *Τα Νέα Γράμματα* 3: 202-205.
- Ritsos, G. 1967 [1961]. *Ποιήματα. 1930-1960. Τόμος Α'*. 3^η έκδοση. Αθήνα: Κέδρος.
- Ritsos, G. 1973 [1961]. *Ποιήματα. 1930-1960. Τόμος Α'*. 5^η έκδοση. Αθήνα: Κέδρος.
- Ritsou-Glezou, L. 1981. *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Sangiglio, C. 1978. *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος.

- Thrasymoulos, S. 1992. *Νεοελληνική μετρική*. Δεύτερη έκδοση. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Tziovas, D. (ed) 1997. *Greek Modernism and Beyond*. Lanham / New York / Boulder / Oxford.: Rowman & Littlefield.
- Van Luxemburg, J., M. Bal & W.G. Weststeijn 1985. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. 4^{de} herziene druk. Muiderberg: Coutinho.
- Veloudis, G. 1981. “Ο καθαφικός Ρίτσος.” in: Makrynika, A. (ed.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος, 173-194.
- Vitti, M. 2003. *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.