

## ENTRE LA IDEOLOGIA I ELS SONS: LA RECEPCIÓ DE LES CANÇONS-POEMA DE RAIMON A LA POLÒNIA COMUNISTA<sup>1</sup>

Massa poc es coneix encara sobre les relacions culturals que van mantenir els pobles polonès i català durant els anys grisos de dictadura. Encara menys se sap de les transferències que es van produir en l'àmbit de la cançó, malgrat que, en la lluita per la democràcia, la llibertat i la justícia, aquest va ser un dels mitjans de transmissió més destacats d'illusió i esperança, o de ràbia i angoixa. Ara que, en principi, aquestes exigències ja són una realitat legalment vigent a l'Estat espanyol i a Polònia, no s'han portat a terme recerques prou extenses sobre els lligams entre les dues esferes ideologicomusicals, recerques que ens permetrien entendre els camins fets per arribar a aquest somniat Estat de dret, i les similituds i diferències entre ambdós. Els mons de la Nova Cançó catalana i de la cançó reivindicativa polonesa semblen en l'actualitat dos desconeguts que van esdevenir, a poc a poc, fantasmes d'una època més propera als escenaris de literatura gòtica que al segle xx. Cal realitzar un esforç especial per trencar d'una vegada per totes els murs artificials que ens va imposar l'anomenat Teló d'Acer, i superar la frontera psicològica que roman sovint entre els catalans i els països de l'Est d'Europa. S'ha de reconèixer, no obstant això, que el coneixement entre els dos pobles sovint ha estat (i és) força asimètric. És a dir, en l'àmbit cultural a Polònia s'ha maldat sovint per tenir notícies i dades sobre la península ibèrica, malgrat les dificultats (i això en l'actualitat és més que evident), mentre que a Catalunya la passivitat ha regnat en aquest aspecte.

A partir dels anys 60 del segle xx es comencen a donar les condicions per fer conèixer l'Espanya «real» als polonesos: els hispanistes tenen més mitjans per viatjar i publicar les seves experiències (Kulak 1996: 216-217). A més, els viatgers en general senten l'impuls de descriure prioritàriament els catalans com a comunitat nacional minoritària dins l'Estat espanyol (Kulak 1996: 217-220). Tanmateix, amb l'existència d'un estat centralista que segueix el model presi-

1. Voldria dedicar aquest estudi a l'Agnès, el Marcin i la Nàstia, els quals, mentre l'escrivia en una Tarragona ociosa i assolellada, mantenien encesa una llum d'aquest Est imaginat i viscut per tots quatre.

dencialista francès, i una posició catòlica que els empenyia al tradicionalisme conservador, força veus en la Polònia independent no semblaven proclius als interessos i demandes dels catalans. Cert és que dins el règim soviètic la línia oficialista havia de mantenir una postura d'apropament i de fraternitat amb els pobles derrotats pel feixisme, com Espanya, i calia fer valer els drets dels pobles que Lenin havia portat a la palestra, encara que a la pràctica eren lluny d'aplicar-se tant en el territori de la Unió Soviètica com en els països de la seva òrbita. Kulak (1996: 221) sintetitza l'actitud d'aquestes veus properes al règim comunista:

Los autores expresan su indignación ante la represión a la que está sometida la catalanidad, considerando todos los esfuerzos por conservar la identidad catalana como un elemento de lucha contra el régimen enemigo.

Sigui com vulguí, tota aquesta retòrica no va quallar en la majoria de la població polonesa, que va posar sota sospita les afirmacions provinents de certs centres de poder, i avui tenim articles en prestigiosos mitjans de comunicació polonesos (*Gazeta Wyborcza*, per exemple) en què el punt de vista resulta francament desolador: l'espanyolisme centralista dretà, amb una tendència a idealitzar les polítiques econòmiques i territorials de l'època Aznar. En aquest sentit, als mitjans de comunicació polonesos continua en voga l'exageració de certes proclames, tan al gust d'aquesta dreta postfranquista, unes proclames que ja apareixien en la premsa polonesa durant l'època de la Transició, fent de Catalunya un territori marcat per les seves velleïtats separatistes (Skrzypczak 1979: 67; Budrewicz 1977: 25).

La Nova Cançó va tenir una importància remarcada i confirmada per crítics i estudiosos del franquisme. No cal aquí fer un repàs d'aquestes veus, com tampoc no caldrà (per raons d'espai) establir un marc general sobre aquest moviment d'oposició al règim espanyolista i dictatorial del general Franco. En aquest estudi ens volem centrar en Raimon, que constitueix una de les figures principals. La seva imatge artística, a més, s'ha vist relançada i ennoblida per una carrera d'adaptació de clàssics literaris i d'elaborades composicions musicals. Tot plegat li ha atorgat un ampli ressò, amb diferents graus en qualitat de l'època històrica, però amb especial incidència a França i a d'altres països del món. Raimon ha estat designat com el capdavanter en la Nova Cançó al llarg de monografies completes,<sup>2</sup> principalment arran de l'engatjament polític i ideològic dels seus textos, ja des d'uns inicis que marcaven també les primeres passes del moviment. La seva obra, com la de Llach o d'altres cantautors, duu la forma externa de música en la majoria de productes que se n'han comercialitzat. Tanmateix, a l'hora d'estudiar-la en el marc de l'art compromès, cal tenir en compte un parell de factors que la configuren: d'una banda, la ideologia

2. És el cas, per exemple, de Jordi Garcia-Soler i la seva *Crònica apassionada de la Nova Cançó* (1996).

d'alliberament nacional i social, i de l'altra el seu caràcter literari, bé en forma de *performance* oral o bé en forma de versos escrits. Cal tornar a incidir, doncs, en la tasca de Raimon com a difusor d'obres poètiques musicades d'autors cabdals de la cultura catalana, des de March fins a Espriu, passant per Roís de Corella.<sup>3</sup> L'any 1973 ja va ser publicada l'obra textual de Raimon existent fins aleshores, amb el significatiu títol de *Poemes i cançons*, acompanyada d'un pròleg del crític Manuel Sacristán, considerat un dels pensadors marxistes de l'època més influents a Espanya. Si fem cas de Josep Pla, una figura sovint citada del món intel·lectual català, situada ben lluny de l'òrbita ideològica del jove Raimon, el talent artístic del cantautor rau en una conjuminació musical, poètica i social: «En l'actualitat [1966] Raimon és una de les claus de la sensibilitat popular del país, sobretot del món que puja. És el seu gran poeta, un gran poeta» (Batista 2005: 42-43).

Mentre la poesia d'Espriu, mostra de qualitat artística i de compromís amb el poble, començava a publicar-se en l'àmbit intel·lectual polonès, representant amb els seus versos de tall antifranquista un art compromès personal i intransferible, alguns textos ben significatius de Raimon eren portats al polonès. Els textos en qüestió, com veurem amb detall més endavant, van aparèixer tant en publicacions periòdiques com en un volum monogràfic.<sup>4</sup> Així, doncs, a banda del famós «Mury», versió adaptada de «L'estaca» llaquiana que seria un dels himnes populars de la resistència polonesa prodemocràtica, un seguit de lletres de Raimon aconseguirien que la Nova Cançó arribés a les esferes culturals de la Polònia comunista, paradoxalment (o no gaire, com ja tractarem) ja fos en l'àmbit de la resistència opositora al règim, o bé en sectors oficialistes del món literari polonès. En aquest treball tractarem tant els textos traduïts com la seva escassíssima presentació crítica, porta d'entrada d'un determinat art antifranquista. A través d'una anàlisi traductològica de les cançons observarem i detallarem les adaptacions, modificacions, pèrdues i enriquiments que van sofrir els textos. D'aquesta manera, provarem de copsar la recepció textual i crítica de l'obra lírica de Raimon.

Una de les qüestions a tenir més en compte serà el xoc *ideològic* (molts cops implícit) que es produeix en la traducció de textos d'un autor radicalment d'esquerres i antitotalitari en el marc d'una Polònia sota una dictadura d'esquerres, amb tot l'aparell d'imatges simbòliques que això comporta. No podem pas oblidar que el discurs oficial polonès es fonamenta en la principal ideologia en què convergeix Raimon: el comunisme.<sup>5</sup> Raimon no podia evitar

3. El nom artístic mateix del músic prové d'una pensada del futur editor Eliseu Climent per donar-li un aire lulllià i trobadoresc (Batista 2005: 44).

4. Cal destacar que aquest treball difícilment hauria estat possible sense l'àmplia bibliografia polonesocatalana elaborada per Anna Sawicka (2006), d'accés públic gràcies a la xarxa d'internet.

5. No podem oblidar que, tal com observava no pas de bon grat un dels periodistes de *La Vanguardia* l'any 1970, durant els recitals de Raimon es brandaven banderes vermelles amb la falç i el martell, i alhora s'hi difonia premsa del Partit Comunista (Batista 2005: 104).

les seves simpaties envers l'ideari comunista, que va demostrar àmpliament sobretot en els difícils anys de combat antifranquista<sup>6</sup> (Batista 2005: 96). Igual com Llach, durant el franquisme tots dos van mantenir un esperit unitari que evitès conflictes interns dins el moviment d'oposició democràtica, però tots dos també van actuar a la Cuba castrista, espai simbòlic de la lluita revolucionària durant bona part de la segona meitat del segle xx. En tot cas, veurem que, en la majoria de casos, la publicació en polonès dels textos compromesos de Raimon no devia comportar una excessiva dificultat davant la censura pel fet que el xatívi representava precisament una lluita orientada cap a l'esquerra en un règim feixista, del tot oposat al discurs oficial de l'esquerra soviètica.

No tenim constància de viatges professionals o actuacions del cantautor valencià a Polònia.<sup>7</sup> Ara bé, les lletres de diverses peces seves apareixien publicades en aquest país a la dècada dels 70 i en bona part es trobaven vinculades, com anirem veient, a les actuacions primerenques a París,<sup>8</sup> igual com les relacions modernes de coneixença mútua entre exiliats espanyols i polonesos. En realitat, la primera actuació de Raimon a París l'any 1966 va suposar la internacionalització del fet de cantar en català en el marc històric del franquisme, cosa que donaria pas al llarg de la seva carrera a recitals en 18 països i a la traducció de les seves cançons a dotze idiomes (Batista 2005: 148, 154). El març de 1971 la revista estudiantil de Cracòvia *Student*<sup>9</sup> portava a la llum tres textos del cantautor, traduïts del català al polonès indirectament (a través del francès) per Marek Baterowicz i oferts en forma de versos: «País Basc» («Kraj Basków»), «Sobre la por» («O strachu») i «Diguem no» («Mówmy nie»). El redactor anònim de la breu presentació dels textos indicava que provenien del Festival de la Nova Cançó celebrat a París el febrer de 1969. Es tractava de la segona estada que l'artista feia al mític Olympia, a partir de la qual va néixer un nou LP editat a França: *Sobre la pau. Contra la por*.<sup>10</sup> Aquest àlbum, tanmateix, sols en duu

6. Raimon va rebutjar l'ofertament del PSUC d'entrar a les seves llistes a la dècada dels 70, i va criticar força el capteniment dels líders comunistes catalans de la Transició; amb tot, si ja l'any 1970 els diners recaptats del seu recital a la Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona es van lliurar al PSUC, Raimon cantaria també en alguna de les festes del PCE (veg. Batista 2005: 105-106, 123-127).

7. L'únic país del bloc soviètic en què va actuar va ser Romania, en concret l'any 1975. Curiosament, entre 1965 i 1966 va veure la llum a Bulgària una edició no autoritzada de cançons de l'artista (Batista 2005: 226): «Al vent», «D'un temps, d'un país», «La nit», «Diguem no» i «Cançó del capvespre» (Raimon 1981).

8. Raimon va fer el primer viatge professional a França l'any 1964 i ha estat en aquest país on ha tingut més actuacions (al voltant d'una cinquantena) (Batista 2005: 147).

9. Per tenir una idea de la ideologització d'aquest tipus de publicació, assenyalarem que l'encapçalava la frase: «Aprenem a servir la Pàtria socialista» («Uczymy się służyć socjalistycznej Ojczyźnie»).

10. En relació amb l'LP, considero que la primera traducció d'un poema de Salvador Espriu al polonès, «El meu poble i jo», a càrrec de Marek Baterowicz a les planes de la revista *Literatura na Świecie* aquell mateix 1971 (Espriu 1971: 143), va sorgir d'aquest mateix recital de Raimon, ja que la darrera peça del disc és la musicació del poema esmentat, amb el títol «Pompeu Fabra», similar a la traducció polonesa («Pompeu Fabra w hołdzie») (veg. Gregori 2006).

dos dels temes traduïts, «Sobre la por» i «País Basc», que a més eren temes inèdits. «Diguem no» havia aparegut al *Raimon à l'Olympia* (1966).<sup>11</sup>

El fet destacable és el títol sota el qual són presentades les peces a la revista polonesa: «Cançons sobre el País Basc» («Pieśni o kraju Basków»). Així, mentre que la introducció (sense signar) assenyala que Raimon és un estudiant de València que s'expressa en català<sup>12</sup> i que ha assolit la posició de màxim difusor de la Nova Cançó catalana (Raimon 1971: 23), la lectura que se'n fa ho focalitza ràpidament en una altra nacionalitat històrica de l'Estat oprimida pel règim franquista, tant pel títol com per l'encapçalament de la peça «País Basc». No seria estrany pensar que aquest títol no respon tant a una confusió accidental dels responsables, sinó més aviat a la garantia de poder publicar les lletres esmentades en polonès, amb la cobertura d'un títol evocatiu d'un territori envaït pel feixisme. En aquest sentit, recordem que «Sobre la por» i «Diguem no» són directament crítiques amb els poders totalitaris. D'altra banda, curiosament el text polonès resulta de la versió censurada d'aquesta cançó, ja que apareix «gora, gora» en lloc del «gora Euskadi» primigeni (Raimon 1971: 23), mentre que al «Diguem no» en llengua polonesa apareix la traducció dels fragments sense censurar: No s'hi amaga el fet que «hem vist tancats / a la presó / homes plens de raó» i que «els treballadors» no són simplement «molts [sers humans]»<sup>13</sup> (Raimon 1981).

Aquesta peça, datada per l'autor l'any 1963, constitueix un dels himnes antifranchistes més populars de la Nova Cançó.<sup>14</sup> A més, va resultar un autèntic revulsiu dins el moviment perquè plantejava reivindicacions socials de classe i polítiques que depassaven per l'esquerra els Setze Jutges de meitats dels anys 60 (Batista 2005: 49). Tanmateix, es va emprar com a cançó unitària contra el règim de Franco en qualsevol banda de l'espectre de l'oposició democràtica, des del catalanisme de dretes fins a l'extrema esquerra internacionalista (Batista 2005: 144). La traducció del text al polonès resulta força correcta, encara que s'hi ometen algunes marques emfatitzadores de l'original pròpies d'aquesta mena de cançons, en concret «ara» i «nosaltres». Cal fer notar, amb tot, que la qüestió més delicada té relació amb l'orientació esquerrana de la cançó, ja que quan s'hi parla del «pa dels treballadors» es fa referència principalment a

11. El primer LP en què va ser publicada aquesta peça era el primer de Raimon, el *Disc antològic de les seves cançons* (1964).

12. Recordem que aquest element resulta important a l'hora de donar raó de la posició nacional de Raimon. Com dirà en el seu dietari *Les hores guanyades* (1983): «La llengua és el meu possible patriotisme».

13. «Widzieliśmy / zamkniętych w więzieniu / ludzi, którzy mieli rację» (Raimon 1971: 23). En les actuacions a Espanya en què li era concedit el permís per cantar «Diguem no», Raimon havia d'interpretar el tema amb algunes modificacions: «Hem vist la fam / ser pa / per a molts. Hem vist com han fet / callar a molts / homes plens de raó» (Batista 2005: 58).

14. Demuestra la seva vitalitat com a tal mitjançant la seva interpretació al final de la gran manifestació pels papers de Salamanca convocada per la Comissió per la Dignitat l'octubre de 2002.

la classe treballadora, és a dir, a la *klasa robotnicza*, mentre que per raons evidents de censura ideològica el text polonès conté un mot vinculat al treball en general, format pel gerundi del verb 'treballar' («pracujący»<sup>15</sup>).

«Sobre la por» constitueix una tria encertada entre el conjunt de creacions del cantautor, per l'àmplia recurrència al temor com a motiu destacat en moltes de les seves cançons. Respecte al text original, que parla de «[...] les nostres cases fetes / de treball i d'esperances» (Raimon 1981), la traducció indirecta presenta la següent modificació: «Les nostres veus sorgien / del treball i les esperances». Ara bé, malgrat que la coincidència de por patides per ciutadans de la Catalunya i la Polònia sota una dictadura donava peu a l'apropiació del contingut de la peça de Raimon per part tant dels editors com dels lectors de la revista *Student*, cal puntualitzar que la por que dóna cos al text de sortida no deriva sols de les estructures represives de l'Estat franquista, sinó que compta amb un aliat fervent en l'Església espanyola. Ho sintetitza finament Batista (2005: 25): «Coincidien l'un i l'altre, Església i Estat, diguem, en la teoria de la por com a principal motor de la inactivitat dels ciutadans feligresos: por de l'infern, por de la presó». La resistència polonesa, en canvi, comptava amb l'Església catòlica d'aliada contra el sistema comunista. La manca de referències més o menys explícites al rol d'aquesta institució a l'Espanya franquista assegura la connexió ideològica entre els receptors pretesos del text, bé es tracti de l'original o de la traducció polonesa.

Curiosament, es van traduir al polonès dues de les cançons que contenen un missatge ideològic més explícitament centrat en la defensa d'una nació. Ja hem esmentat «País Basc». Ara és el torn de «Quatre rius de sang»,<sup>16</sup> que va ser publicada a la prestigiosa revista *Literatura na Świecie* el desembre de 1971 (al costat d'Ives Bonnefoy!). En l'escenari de la dictadura franquista no es podia ocultar la simpatia del poble català per la lluita patriòtica basca, i Raimon s'hi va apuntar amb aquella peça i també amb «A un amic d'Euskadi».<sup>17</sup> La xiulada que va rebre durant l'homenatge a Miguel Ángel Blanco a Las Ventas l'any 1997 per cantar «País Basc» en «català del País Valencià» en reflecteix l'actualitat. «Quatre rius de sang» evidencia una implicació total de pancatalanisme. Tanmateix, la manca de qualsevol tipus de presentació del text dirigida als lectors polonesos impedeix, al nostre entendre, que la majoria pugui captar la significació nacional de les quatre barres, i farà que pensi més aviat en el Tajo, l'E-

15. Batista (2005: 146) assenyalava que el fragment en qüestió representa una contestació al sistema capitalista, cosa que deu ser certa des del punt de vista autorial. Això no obstant, no hi ha dubte que la presumpta intencionalitat queda limitada davant la realitat del proletariat polonès després de la Segona Guerra mundial, víctima de sovintejades privacions.

16. Aquesta peça havia aparegut a l'edició francesa de l'LP *Cançons de la roda del temps* (1967), un any després de l'edició a l'Estat espanyol, en què per motius de la censura no hi era present.

17. Fins i tot es va arriscar a amagar militants bascos arran de l'estat d'excepció al País Basc, promulgat pel govern franquista a causa de la por a actituds radicalitzades pel Procés de Burgos (Batista 2005: 101).

bre, el Duero i el Guadiana, els rius més extensos de la península ibèrica. Igual com els textos de *Student*, la traducció d'aquesta peça al polonès anava a càrrec de Marek Batorowicz.<sup>18</sup> Al text d'arribada apareixen una sèrie d'errors i algunes opcions preses que modifiquen el sentit d'unes parts destacades de l'original català. D'aquesta manera, si Raimon (1981) cantava sobre boques «cansades de silenci», Batorowicz les descriu com «romanen en silenci» (Raimon 1971b: 38). El mal psíquic i físic fet per aquella «por immensa» del franquisme a la veu lírica col·lectiva del text font adquireix un caràcter moral en la traducció.<sup>19</sup> Mentre que en el text català «els quatre rius de sang [...] / i un espès silenci / tallaven tantes mans...» (Raimon 1981), els versos polonesos trenquen la relació entre el subjecte i l'objecte de l'acció, i n'enllacen el darrer amb la frase següent. En conseqüència, trobem una escena en què «han estat tallades tantes mans / junt amb el passat [...]»<sup>20</sup> (Raimon 1971b: 38). A més, en el text d'arribada s'esbrava el realisme quotidià i mordaç que dibuixava el cantautor valencià al llarg de la seva obra, tal com ho veiem en la substitució del «corral ple de baralles» (Raimon 1981) per un «camp tancat de batalla».<sup>21</sup>

La peça «País Basc», a més de la significació ideològica, mereix un apartat a banda per ser l'única que va ser portada per segona vegada al polonès. Ens referim al text de Włodzimierz Słobodnik, publicat a l'antologia de poesia *Z Hiszpanią w sercu (Amb Espanya al cor)* (1978) i traduït a partir de l'original present al recull *Poemes i cançons*. En aquesta nova traducció, s'aprecia una certa voluntat d'aportar un lirisme més aviat absent a la més literal elaboració de Batorowicz.<sup>22</sup> A més, s'hi porta a terme una translació més adient del motiu que es repeteix al llarg del poema i que en constitueix l'eix significatiu: «Tots els colors del verd» (Raimon 1981). Així, mentre que l'opció de Batorowicz assegura una comprensió fàcil per al públic («tots els tons del verd» [«Wszystkie odcienie zieleni»]) (Raimon 1971: 23), el text de Słobodnik utilitza una forma sinònima de «kolor»: «Wszystkie barwy zieleni» (Raimon 1978: 275-276). A banda d'algun canvi d'ordre, de temps verbal o de preposició, detalls en bona part negligibles, cal subratllar-ne un de general que afecta per igual ambdues traduccions i porta a una lectura esbiaixada del text. Es tracta de l'omissió del demostratiu «aquell/a» (Raimon 1971: 23), corresponent al terme locatiu III, o bé

18. Al mateix número de la revista, abans del text de Raimon, Batorowicz també tradueix «L'home ple d'esperança» («Człowiek pełen nadziei») de Joaquim Horta (1971), un dels símbols inicials del Realisme històric proposat i defensat per Castellet i Molas a la Catalunya dels 60. Duia frases que, per bé o per mal, realment s'ajustaven als discursos de l'esquerra nominal, tant l'oficial polonesa com l'opositora catalana.

19. «Ogromny strach, / który nam sprawił tyle złego» (Raimon 1971b: 38).

20. «Odcięto tyle rąk / razem z przeszłością [...]» (Raimon 1971b: 38).

21. «Pole zamknięte walki» (Raimon 1971b: 38).

22. Per exemple, l'afegitó de l'epítet «pesant» («ciężki») que fa referència al metall del vers «sota un cel de plom» o l'ús del verb 'zataić' (Raimon 1978: 275) en lloc de l'ukryć' de Batorowicz (Raimon 1971: 23) per al 'tancar' de Raimon; també el manteniment de l'estructura anafòrica dels versos de la segona estrofa de l'original (Raimon 1981).

la seva substitució per «aquest/a» (Raimon 1971: 23; Raimon 1978: 275) o per l'adjectiu «bell» en relació amb el mes de maig (Raimon 1978: 275-276). Per bé que això darrer, en el cas de Stobodnik, es podria interpretar com una llicència més en la seva elaboració poetitzant, la veritat és que en ambdós textos polonesos la transgressió s'inscriu en una relectura del punt de vista de la veu lírica. Si en la cançó original de Raimon el demostratiu crea un efecte de llunyania que col·loca el subjecte a l'exterior de l'escena, les traduccions poloneses configuren una veu lírica molt més propera de l'escena, és a dir, del País Basc, efecte que es reforça gràcies a la presentació de *Student* centrada en aquest territori.<sup>23</sup> Es dona, doncs, una nova focalització que tendeix a fer de la mirada externa inicial de Raimon un testimoni interior en els textos en polonès.

Caldria advertir que *Z Hiszpanią w sercu*, editat per la hispanista Zofia Szylen, més aviat constitueix una mostra de l'esquerra oficialista més propera als paradigmes propagandístics del règim, ja que recull molts autors de l'Estat espanyol reconeguts per la seva orientació ideològica progressista.<sup>24</sup> En aquest volum una altra traducció a càrrec del mateix Stobodnik acompanya «Kraj Basków». Es tracta de «Wyśpiewamy życie» («Cantarem la vida»), de 1964, publicada al primer LP del cantautor valencià. A pesar d'algun canvi d'ordre també negligible, en aquesta traducció cal remarcar l'augment de la tensió dramàtica quant a la voluntat de lluita contra l'opressor. Així, mentre que els versos originals exclamen «Lluitarem amb força, / lluitarem amb tota la força [...]» (Raimon 1981), el text polonès entona un cant un pèl més intransigent: «Lluitarem tant com resisteixin les [nostres] forces, / lluitarem fins al darrer alè».<sup>25</sup> En part, aquesta versió s'aparta d'una interpretació de l'original com a impuls vitalista i antiviolent contra l'estat de coses provocat pel règim franquista<sup>26</sup> (Batista 2005: 135).

Cal afegir, també, que resulten significatives les absències de determinades cançons, o, com a mínim, les tries realitzades pels editors i/o traductors polonesos enfront d'altres opcions possibles. De totes les peces que van aparèixer tant en els discos editats a França abans del 1971 (arran de les dues primeres estades a l'Olympia o de l'edició francesa de *Cançons de la roda del temps*), i que per tant podien ser possibles candidates a publicacions poloneses posteriors a aquella data, en diverses mancava el to combatiu que semblava buscar-hi el traductor, Baterowicz. A més, algunes contenien imatges que en realitat

23. Sols al final de les traduccions es manté l'«allà» de l'original català (Raimon 1981), en forma de «tam» (Raimon 1971: 23; Raimon 1978: 276), aspecte que no elimina la tendència descrita de canvi de focalització.

24. El seu subtítol, *Poeci hiszpańskiej walki i nadziei*, ho diu tot: «Poetes de la lluita i l'esperança espanyoles». Notem que el nom del cantautor xatívi hi apareix amb l'accent propi d'una ortografia veïna.

25. «Będziemy walczyć, ile starczy sił, / będziemy walczyć aż do ostatniego tchu» (Raimon 1978: 277).

26. A causa de la censura, un cor de fons exclamava «Israel, Israel» sota la veu de Raimon, que deia «cantarem la nostra vida / de poble que no vol morir» (Raimon 1981).



resultaven inoperants o contraproduents per a l'oposició democràtica polonesa.<sup>27</sup> Així, «A Joan Miró» o «A un amic d'Euskadi» empraven repetidament el color vermell, símbol universal del socialisme, color que hi esdevenia motiu important o, fins i tot, estructurador del text, com podem observar en la peça adreçada al pintor català: «D'un roig encès / voldria el món, / i dir les coses / tal com són»; «Sobre la pau» anava dedicada a Ernesto Che Guevara;<sup>28</sup> la «Cançó del que es queda», a més de plantejar el tema de l'emigració, tabú per a certs règims, presenta una crítica directa al capitalisme com a sistema econòmic d'explotació transnacional: «Jo no vull les fàbriques, / les estrangeres fàbriques, / on moren més que viuen / tant d'amic que jo tinc, / tant d'amic que se n'ha anat» (Raimon 1981). Resulta significatiu que aquests textos no fossin aprofitats per part de la tria al volum de Szleyen, exemple de l'esquerra oficialista polonesa.

Per acabar, tal vegada no convindria tancar aquest estudi explicant que la tasca de Raimon en la lluita antifranquista va ser catalogada sintèticament en una important publicació literària polonesa, l'any 1988, amb una sorprenent expressió, que el convertia en un dels molts «salvadors d'Espanya» (Klechta 1988: 109).<sup>29</sup> Segurament no és la més encertada, ni s'avindria amb l'opinió dels milers de persones que l'any 1997 omplien Las Ventas. Definitivament, l'enclavament que vincula de manera indiscutible l'artista valencià amb el món cultural polonès és París, i no Madrid. Històricament la capital francesa ja havia tingut una destacada presència en els imaginaris col·lectius polonès i català en relació amb la lluita per la llibertat i per la cultura pròpia. Si fem un repàs històric a la recepció analitzada en aquestes ratlles observem que la presència de textos de Raimon a Polònia es dona durant la dècada dels setanta, bàsicament abans de l'arribada de «Mury» i de les cançons de Llach. En aquest sentit, la presència del cantautor valencià degué funcionar com a introducció del fenomen de la Nova Cançó en aquest país. Malgrat tot, però, l'esmentada presència es pot considerar anecdòtica per diversos motius: el seu escàs nombre, la seva limitació temporal i la seva subordinació a d'altres reivindicacions nacionals (el País Basc). Caldrà esperar que algun productor o mecenes polonès descobreixi el talent de Raimon i que aposti per la seva obra per poder fer un estudi més extens. La recepció d'aquesta, tanmateix, que ja no estaria contex-

27. En d'altres casos, com «La muntanya es fa vella» o «18 de maig a la "Villa"», el problema devia raure en la presència de marques referencials de caire polític molt localistes.

28. Curiosament, l'oficialisme de la revista *Poezja* va fer aparèixer l'any 1973 una traducció de l'«Elegia al Che» («Elegia dla Che»), de Joan Brossa.

29. Volem fer notar que la traducció que dona Klechta del títol de la cançó «Diguem no» és «Powiedzmy nie». La diferència entre aquest i «Mówmy nie», escollit per Bateria, té a veure amb el caràcter imperfectiu i perfectiu dels dos verbs emprats, respectivament. Així, la forma imperativa «powiedzmy» indica un rebuig únic que dona força a la determinació de la decisió presa: diguem no, ara i per sempre. «Mówmy nie» reproduïx una iterativitat combativa que, a més de resultar esgotadora, no indica un canvi d'actitud sinó la repetició constant negativitzada.

tualitzada en la Polònia de la dictadura, sinó en un país democràtic, amb unes peculiaritats ideològiques i polítiques que ben segur també donarien joc per al comentari.

ALFONS GREGORI I GOMIS  
Universitat Adam Mickiewicz de Poznań

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BATISTA 2005: Antoni Batista, *Raimon: La construcció d'un cant*, Orígens 95, Barcelona, La Magrana.
- BUDREWICZ 1977: Olgierd Budrewicz, «Zbuntowana Pólnoc», *Perspektywy*, 6 (389), 11 de febrer, 20-25.
- ESPRIU 1971: Salvador Espriu, «Pompeu Fabra w hołdzie», *Literatura na świecie*, 7, trad. de Marek Baterowicz, 143.
- GARCIA-SOLER 1996: Jordi Garcia-Soler, *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, De Llevant a Ponent 1, Barcelona, Flor del Vent.
- GREGORI 2006: Alfons Gregori i Gomis, «“Poprzez moje lustro suną dziwne odbicia”: Salvador Espriu w świetle polskich przekładów», dins Maria Filipowicz-Rudek & Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (eds.), *Nieznane w przekładzie*, Między Oryginałem a Przekładem XI, Cracòvia, Księgarnia Akademicka, 133-155.
- HORTA 1971: Joaquim Horta, «Człowiek pełen nadziei», *Literatura na świecie*, 8 desembre, trad. de Marek Baterowicz, 37.
- KLECHTA 1988: Jerzy Klechta, «Ten naród nie zginie», *Miesięcznik Literacki*, 258/4, 107-119.
- KULAK 1996: Ewa Kulak, «“Los catalanes son diferentes”: el pueblo catalán visto por los viajeros polacos», dins Piotr Sawicki & Beata Baczyńska (eds.), *Ideologías y poder: Aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, Estudios Hispánicos, 5, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 215-223.
- RAIMON 1971: Raimon, «“Kraj Basków” / “O strachu” / “Mowmy nie”», *Student*, 3 (41) març, trad. de Marek Baterowicz, 23.
- RAIMON 1971b: Raimon, «Cztery rzeki krwi», *Literatura na świecie*, 8 desembre, trad. de Marek Baterowicz, 38.
- RAIMON 1978: Raimon, «“Kraj Basków” / “Wyśpiewamy życie”», dins Zofia Szleyen (ed.), *Z Hiszpanią w sercu: Poeci hiszpańskiej walki i nadziei*, trad. de Włodzimierz Słobodnik, Cracòvia, Wydawnictwo Literackie, 275-277.
- RAIMON 1981: Raimon, *Totes les cançons*, Barcelona, Belter. [Llibret]
- SAWICKA 2006: Anna Sawicka, «Bibliografia polsko-katalońska / Bibliografia catalano-polońska», [En línia] URL <<http://www.filg.uj.edu.pl/~as/bibliografia>>. [Data de consulta: 1 de maig de 2006].
- SKRZYPCZAK 1979: Tadeusz Skrzypczak, «U źródeł autonomii terytorialnej w rozwiązaniach ustrojowych Hiszpanii: Społeczne, polityczne i prawne aspekty zagadnień mniejszościowych, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki Katalonii i Kraju Basków», *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Pracy z Nauk Politycznych*, 12, 67-89.