

Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives (II). El punt de trobada amb Iorgos Seferis

Theo Angelopoulos and some elective similarities (II). The meeting-point with Giorgos Seferis

Pere Alberó

Director acadèmic de l'Escola de Cinema de Barcelona

Ex-assistent de direcció de Theo Angelopoulos

Article rebut: 1 de novembre del 2020

Sol·licitud de revisió: 15 de novembre del 2020

Article acceptat: 15 de desembre del 2020

Alberó, Pere. 2021. Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives (II). El punt de trobada amb Iorgos Seferis. *Aérides* 2, pàgs. 107-116.

Resum: L'obra del cineasta Theo Angelopoulos, profundament lligada a la història i la cultura grega, troba en la figura del poeta d'Esmirna Iorgos Seferis una font d'inspiració i de discussió, i un aliat per endinsar-se en l'èpica homèrica i els tràgics grecs.

Paraules clau: Theo Angelopoulos, Iorgos Seferis, cinema grec, poesia grega, Odissea.

Abstract: The work of the filmmaker Theo Angelopoulos, deeply linked to Greek history and culture, finds in the figure of the Izmir poet Iorgos Seferis a source of inspiration and discussion, and an ally to delve into the epic Homeric and the tragic Greeks.

Keywords: Theo Angelopoulos, Iorgos Seferis, Greek cinema, Greek poetry, Odyssey

L'obra de Theo Angelopoulos és propícia per a establir vincles amb la d'altres creadors. Els més profunds i entrellaçats amb la d'aquells que han configurat la cultura grega i, per sobre de tots, la del poeta Iorgos Seferis. L'obra del poeta d'Esmirna actua com un encreuament de camins que s'obre en múltiples direccions al llarg de la filmografia d'Angelopoulos. A través d'aquella es canalitzaran diverses trajectòries que el conduiran, unes vegades, cap a l'antiguitat clàssica, unes altres, cap a la poesia anglosaxona de la primera part del segle XX, amb Eliot al capdavant; i encara, moltes vegades, a l'obra, tant poètica com assagística, del mateix Seferis.

La biografia del poeta resultaria apropiada per a un personatge del cineasta. Nascut l'any 1900 a Esmirna (Àsia Menor), en aquell moment la ciutat amb major població grega i amb l'economia més potent de la comunitat, va haver de sofrir, l'any 1922, la pèrdua de la casa i la terra dels seus orígens, arrossegant la resta de la seva vida el sentiment d'haver estat expulsat del paradís on havia crescut.

Tot allò que estimava s'ha perdut alhora amb les cases
que eren noves de trinca l'estiu passat
i que esfondrà el vent de tardor.¹

Aquest sentiment d'exili es veurà multiplicat, al llarg de la seva vida, pels constants desplaçaments, unes vegades per les seves ocupacions diplomàtiques d'altres pels conflictes armats que van tenir lloc a Grècia. Tot això contribuirà a reforçar, d'una banda, el sentiment d'exili exterior i, per l'altra, el d'exiliat interior incapaç de trobar un lloc on recuperar alguna cosa semblant a aquella mítica harmonia perduda: «enyorar la teva terra vivint a la teva terra: res més amarg», escriu en el seu diari l'estiu de 1936.²

Una experiència vital que bé podríem imaginar com la superposició de dos dels protagonistes de la filmografia d'Angelopoulos: l'ancià de *Ταξίδι στα Κύθηρα* (*Viatge a Citera*, 1984) i el poeta de *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998), i que Seferis desenvoluparà en la seva poesia a través d'una temàtica molt propera a la del cineasta. Tots dos situen en el centre de la seva obra el viatge com a experiència constitutiva, tant de l'individu, com de la col·lectivitat. Un procés de doble direcció que, d'una banda, proveeix de riqueses, mentre que, de l'altra, cobra els seus tributs. En aquesta tensió es construirà l'obra de tots dos, incidint la de Seferis en un caràcter més ruïnós del temps i la història, mentre Angelopoulos (a excepció dels anys de *Viatge a Citera* i *Ο μελισσοκόμος* (*L'apicultor*, 1986) trobarà sempre un moment regenerador que projectarà els seus personatges més enllà de la desfeta.

Aquest constant discórrer a través del viatge arrossegirà un sentiment d'exili i, amb ell, la irrupció de fronteres —físiques i mentals— i una necessitat de trobar ponts per a superar-les. Un fet que adquirirà gran protagonisme en el cinema d'Angelopoulos, en començar la dècada dels noranta, i que farà emergir amb enorme potència la figura dels refugiats. Una figura també central en la poesia de Seferis, lligada amb el sentiment d'espera que, com un tema amb variacions, reprendrà aquella imatge primigènia dels habitants de la devastada Esmirna esperant a port per uns vaixells que els poguessin rescatar:

Units a la rella de l'arada o a la carena del vaixell
intentàvem de retrobar la primera llavor
a fi que recomencés l'antiquíssim drama.³

Aquest sentiment d'espera mai no desapareixerà a la poesia de Seferis i, encara que aquests refugiats puguin agafar els vaixells per tornar a començar, sempre perviurà en ells l'estigma del desplaçat i el dubte com a motor per al viatge:

¹ Seferis, *Mithistórima* XVIII, 6-8. Les traduccions al català de passatges de l'obra poètica de Seferis citats en el present treball procedeixen de les següents edicions: Carles Miralles.1980. Iorgos Seferis. *Mithistórima*. Introducció, traducció i notes. Barcelona: Quaderns Crema; Joan Frederic Calabuig. 2019. *Iorgos Seferis. Diaris de bord*. Barcelona: Adesiara. Pel que fa als passatges *Cisterna*, *Quadern d'exercicis I*, *Quadern d'exercicis II* i *Dies*, la traducció, inèdita i específica per a aquest article, és de Jaume Almirall.

² Seferis, *Dies* III, pàg. 33 (agost 1936).

³ Seferis, *Mithistórima* I 5-7.

¿Però què busquen les nostres ànimes viatjant
damunt marineres fustes podrides
de port en port?⁴

Serà en aquesta perspectiva on es produirà la sintonia més explícita entre Seferis i Angelopoulos, quan en *To βλέμμα του Οδυσσέα* (*La mirada d'Ulisses*, 1995) l'amic periodista rebí el protagonista, a Belgrad, amb un vers de Seferis: «La primera cosa que déu va crear és el viatge llunyà», i ell respongui, a manera de contrasenya, amb paraules d'Angelopoulos: «I després el dubte i la nostàlgia».

L'obra de tots dos es construirà, també, en un constant diàleg amb la seva pròpia tradició cultural i amb la reflexió al voltant d'un passat històric vist, això sí, des d'una forta consciència del present. En aquesta «revisitació» del passat, Angelopoulos travessarà constantment el llegat de Seferis, encara que la seva presència no es farà evident fins a *Μεγαλέξανδρος* (*Alexandre el Gran*, 1980), a principis dels vuitanta. Amb anterioritat podem trobar una de les marques més particulars de la narració angelopousiana, sobre la qual Seferis ens pot proporcionar una perspectiva notablement interessant.

Des de *Ο θίασος* (*El viatge dels comedians*, 1975) Angelopoulos introdueix una important ruptura en el temps cronològic del seu relat, en fer conviure en un mateix pla diversos temps històrics. Així, pot començar un pla l'any nou de 1946, per a finalitzar-lo en les eleccions de 1952; o retrocedir des d'aquest mateix 1952 a l'hivern de 1941-42, durant l'ocupació alemanya. Aquesta superposició de temps distants la tornarà a fer servir a *Οι κυνηγοί* (*Els caçadors*, 1977); *La mirada d'Ulisses*; *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998); o *Τριλογία II: Η σκόνη του χρόνου* (*La pols del temps*, 2008). Mentre a *Alexandre el Gran* seguirà, amb els esdeveniments històrics, una estratègia menys explícita i més subterrània, però igualment sincrònica. L'acció se situa en el primer dia de 1900, però amb fets històrics procedents de diversos temps: el segrest d'un grup d'estrangers en 1870, el bloqueig del port de Fàlro per l'armada britànica en 1850, o el motí camperol de Kipseli en 1910. Però aquesta voluntat per ancorar tots aquests esdeveniments al començament del segle XX no pot ocultar que l'autèntic temps de referència és el de la producció de la pel·lícula: 1980, quan Angelopoulos, després de les convulses dècades anteriors, llança la seva mirada cap a l'inici de segle per veure què se'n va fer, d'aquells moviments d'alliberament social que anaven a conduir l'home a un paradís en la terra. Arribats en aquest punt, torna a transcendir la cronologia lineal dels esdeveniments, i en acabar la pel·lícula fa entrar el jove Alexandre a l'Atenes de 1980, quan en el pla anterior havia marxat del poble de les muntanyes en l'inici del segle XX.

Aquesta sincronia de la història vista i ancorada en el present, la subratlla Seferis en els interessants assajos que va dedicar a Kavafis, a Pound i, sobretot, a Eliot. Ell mateix va ser el traductor i introductor del poeta anglo-americà a Grècia i, a través de la seva obra,

⁴ Seferis, *Mithistórima* VIII 9-11.

tant assagística com poètica, se'n servirà per reforçar algunes posicions pròpies (Gaspar 1973, 170):⁵

Penso en el sentiment històric sobre el qual parla Eliot. Una cosa que havia pres forma en mi mateix cinc o sis anys abans de conèixer la seva existència. Eliot m'ha ajudat a percebre més nítidament aquest sentiment que jo intentava expressar llavors, no tant des del punt de vista crític, sinó novel·lístic.

I així continua Seferis en un altre dels seus assajos sobre Eliot, que també podria haver subscrit el mateix Angelopoulos (Moreno 1989, 129):⁶

El sentit històric per a Eliot porta en si mateix el concepte no sols del pretèrit, del passat, sinó també del seu present i obliga l'home a escriure no sols amb la seva pròpia generació en els ossos, sinó amb la sensació que tota l'escriptura europea, començant per Homer, i dins d'ella la literatura del seu propi país, conforma un ordre simultani. (...) El poeta ha de tenir i desenvolupar contínuament la consciència de passat com a present.

Una cosa que el mateix Eliot va posar en sintonia amb els seus pròxims James Joyce i Ezra Pound.

Així, si Eliot, a *The Waste Land* (1922) fa que un passant es trobi, per la King William Street de Londres, amb un combatent de la Primera Guerra Púnica, o si al tebà Tirèsies li criden l'atenció les combinacions d'una mecanògrafa penjades en una finestra, Angelopoulos, per exemple, en el periple del protagonista de *la mirada d'Ulisses*, sincronitzarà esdeveniments que provenen de diversos moments del segle XX.

Tot i que en *La mirada d'Ulisses* podem trobar alguna petjada encara més explícita d'Eliot. Just en el moment en què el protagonista decideix iniciar el viatge a la recerca de les bobines extraviades, el farà amb el vers que tanca el segon dels *Four Quartets* (1943), «East Coker»: «En la meua fi hi ha el meu començament». Aquest vers projectarà la seva ombra fins a l'últim pla de la pel·lícula, quan el protagonista, malgrat haver aconseguit el seu objectiu, començarà les seves últimes paraules amb un «quan torni...» Amb tot, l'Eliot dels quartets ha operat un desplaçament important en la seva concepció del temps: ja no importa tant la sincronia com el moment en què aquest es veu sacsejat per un instant revelador que el projecta més enllà de qualsevol cronologia. Un fet que trobarà un perfecte acomodament en el cinema d'Angelopoulos, que té com a pedra angular i factor constituent la figura del cercle. Des de l'anècdota de la seva expulsió de l'escola de cinema parisenc per obstinar-se a resoldre una escena amb una panoràmica de 360 graus, en comptes de fer-ho amb el tradicional pla-contraplà, aquesta figura marcarà i determinarà tots els aspectes de la posada en escena i la narració angelopoulosiana. En *La mirada d'Ulisses* l'estructura narrativa de la pel·lícula està concebuda, a semblança de l'Infern de Dante, en una progressió de cercles descendents cap al centre de l'horror. Però en la filmografia d'Angelopoulos, més encara que aquesta construcció entorn d'una estructura

⁵ Traducció al català del francès per l'autor de l'article.

⁶ Traducció al català de l'espanyol per l'autor de l'article.

circular, serà fonamental la seva transcendència, que permetrà projectar els personatges cap a un nou cercle i una nova consciència, com abans em referia al jove Alexandre d'*Alexandre el Gran* quan fracturava el seu temps històric per travessar el segle i entrar en una moderna Atenes. En obres posteriors trobarem la marca d'aquesta ruptura molt sovint associada a versos de diferents poetes, inclòs el mateix Angelopoulos. Si en l'arrencada de *La mirada d'Ulisses* es trobava Eliot, en el final, quan sembla que l'horror ho paralitzarà tot, el conservador de la Filmoteca de Sarajevo decidirà revelar les antigues bobines deixant gravats aquests versos de *Das Stundenbuch* (*El llibre de les hores*, 1918) de Rilke.⁷

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Uns versos que l'emparenten amb les últimes paraules d'afirmació a la vida que pronuncia el poeta malalt de *L'eternitat i un dia*, quan incorpora el vers de Paul Celan (Reina 1999, 157): «El meu pas a l'altra riba aquesta nit».

En aquesta utilització simbòlica⁸ i transcendent que fa Angelopoulos d'aquests poetes, Seferis només havia estat utilitzat per a remetre'ns a unes paraules de Plató que apareixen, com a cita, en iniciar-se *La mirada d'Ulisses*:

I una ànima
si el que vol és conèixer-se
en una ànima
diferent ha de veure's.⁹

Paraules que ens remeten, d'una banda, al viatge i, de l'altra, a un nou moviment circular que, partint de l'individu, li retorna la seva imatge transformada per la seva confrontació amb l'altre i que apunta, des del seu inici, a aquesta dimensió cíclica de l'obra d'Angelopoulos. No obstant això, on la presència de Seferis emergia amb una gran potència simbòlica i transcendent (tenint en compte, a més, que la poesia de Seferis no té aquesta càrrega transcendent i metafísica que sí que té la d'Eliot, Rilke o Celan) era en la pel·lícula que estava rodant i que quedarà inconclusa per la seva mort. El seu guió està encapçalat per una altra cita del mateix poema, «Argonautes», amb el qual començava *La mirada d'Ulisses*, encara que ara sense al·ludir a Plató: «Hem passat la mar que ens porta a l'altra mar». D'aquest vers extreia Angelopoulos el títol de la pel·lícula *L'altra mar*, que recull la mateixa idea dels nens clandestins de *L'eternitat i un dia* que també havien de

⁷ En traducció espanyola: «Vivo mi vida en círculos crecientes / el último quizá no lo complete / pero quiero intentarlo» (Bermúdez-Cañete 1998, 19).

⁸ Entenent simbòlic en el seu sentit més original, és a dir, com la fusió de dos fragments prèviament separats i que després del seu retrobament desencadenaran una revelació o un reconeixement (*anagnòrisi*). Aquest era també el sentit de la contrasenya entre els dos amics de *La mirada d'Ulisses* a la qual em referia més amunt.

⁹ Plató, *Alcibiades* 133b; amb aquestes paraules inicia Seferis el seu poema «Argonautes» (*Mithistórima* IV).

travessar la mar i de tants altres personatges obstinats a superar proves o fronteres per a assolir aquesta altra riba. En aquest cas, la referència a Seferis al·ludeix a un cicle mític que Angelopoulos no havia utilitzat anteriorment: el viatge dels Argonautes, que, entre altres proves, hagueren de superar les fins llavors insuperables roques Simplègades per a poder accedir a l'altra mar: la Mar Negra.

Si fins a *L'altra mar* no hi havia cap referència al viatge dels Argonautes (en Seferis en podem trobar alguna més), tots dos autors compartiran recurrentment el suport mític d'altres dues sagues: l'*Odissea* i l'*Orestea*. Els dos relats desencadenen sengles viatges d'aprenentatge. La tradició occidental ha mirat amb més entusiasme el d'Ulisses pel que té d'aventura i d'experiència individual, mentre que la saga dels Atrides, tal com la conforma Èsquil, incideix en aspectes més col·lectius i, sobretot, resalta la importància del deure i del sacrifici, i els seus tons són més foscos i menys hedonistes, tal com anuncia el cor en l'inici de la trilogia: «Zeus que ha obert als moridors els camins per a ésser savi, que ha establert com a llei «pel sofriment la comprensió».¹⁰

Tots dos autors assumeixen el mite com a suport i referència del relat, però, com va subratllar Angelopoulos arran d'*El viatge dels comedians*, aquest mite ha estat baixat i col·locat en la història, i, com ha subratllat tantes vegades Seferis, aquesta història arriba i se superposa al present. Angelopoulos, durant el rodatge de la seva primera pel·lícula, *Αναπαράσταση* (*La reconstrucció*, 1970), va prendre consciència que aquella història sobre una família de pagesos pobres, amb el marit emigrat a Alemanya, s'assimilava a la història d'Agamèmnon i la seva família. Allò que en un primer moment va ser inconscient, ho començarà a aplicar amb rigor a partir d'*El viatge dels comedians*, en la qual la família d'Agamèmnon s'encarna en una companyia d'actors i és col·locada en els vaivens de la història. Aquest mite, portat al present, queda desproveït del seu to solemne i immutable, i, amb la seva capacitat per connectar subterràniament temps diversos, serà el mecanisme precís per a articular una lectura sobre el present. Seferis, que recorrerà moltes vegades a l'*Odissea*, repartirà el protagonisme d'Ulisses amb el de la figura col·lectiva dels «companys», i entre ells el més insignificant i desafortunat de tots, Elpènor, que només adquirirà rellevància per la seva absurda mort, en caure des d'una teulada quan dormia una nit de borratxera. D'aquesta història extraurà Seferis l'atribut del personatge, el seu rem, i en farà una imatge de gran potència simbòlica que recorrerà la seva obra, similar a altres imatges extretes de l'*Orestea*, com la xarxa, el bany on va ser assassinat Agamèmnon, la fictícia carrera de carros on havia mort Orestes, o aquells versos en els quals la mar es carrega de funestos presagis que ell identifica amb la destrucció de la seva ciutat en 1922. Aquest aprenentatge i aquesta recerca a partir de la poesia formular d'Homer i de les imatges percucients amb les quals Èsquil sembla les seves obres, serà un bagatge que tant Seferis com Angelopoulos potenciaran, repetiran i reformularan constantment al llarg de les seves obres.

¹⁰ Èsquil, *Agamèmnon* 176-178.

Angelopoulos encara recorrerà a l'estructura del mite, en aquest cas l'*Odissea*, en unes quantes pel·lícules posteriors. En *Viatge a Citera* mantindrà els dos relats creuats provinents del viatge d'Odisseu i de la recerca del pare per part de Telèmac, el ressò del qual, entrellaçat amb unes formes més pròximes a la dels contes populars podem reconèixer en *Τοπίο στην ομίχλη* (*Paisatge en la boira*, 1988) i, ja de forma molt més explícita, en *La mirada d'Ulisses*, malgrat que en el muntatge definitiu han desaparegut algunes referències puntuals a la peripècia d'Ulisses. És remarcable que Angelopoulos recorregués a l'*Orestea* en les seves pel·lícules més polítiques o de major incidència social dels anys setanta, mentre que l'*Odissea* ocupa el seu lloc en les pel·lícules més centrades sobre l'individu, a partir de *Viatge a Citera*. En qualsevol cas, s'apartarà sempre del *happy end* homèric, per a centrar el seu interès en el procés per sobre del resultat, i en aquest procés mantindrà, en tot moment, la màxima citada d'Èsquil: «pel dolor a la saviesa». També, a diferència de tots dos clàssics, els seus finals quedaran sempre en suspens i oberts. Les revelacions o l'*anagnòrisi*, al cinema d'Angelopoulos, no conduiran mai a un establiment a Ítaca, sinó a un nou impuls per a continuar el viatge, o per a tornar a dibuixar un nou cicle.

Si l'obra de Seferis actua moltes vegades com a referència o com a trampolí per a projectar-se cap al passat clàssic de Grècia, moltes altres serà en la mateixa obra del poeta on Angelopoulos trobarà el material per a integrar en el seu propi relat, conscient que una obra es va elaborant amb les aportacions dels seus predecessors. Ja hem vist les referències directes i explícites a Seferis en *La mirada d'Ulisses* i en la pel·lícula que preparava. *L'altra mar*, però la presència del poeta irromp amb força ja en *Alexandre el Gran*. Aquesta pel·lícula de tres hores i mitja de durada, sense a penes diàlegs a l'ús, té un protagonista que les dues vegades que intenta comunicar-se sofreix atacs d'epilèpsia i aconseguirà articular una sola frase al llarg de la pel·lícula:

M'he despertat amb aquest cap de marbre a les mans
que m'esgota els colzes i no trobo on recolzar-lo.

Es tracta d'una cita textual del poema III de *Mithistórima* de Seferis, un poema amb un lema que és un vers de l'*Orestea*, «Recorda't del bany en què fores assassinat»,¹¹ un advertiment que bé podia aplicar-se al mateix Alexandre.

No és aquesta l'única referència textual a la poesia de Seferis que apareix. En l'última lliçó que donarà el Mestre al jove Alexandre, abans que l'un sigui assassinat i l'altre travessi el segle per a entrar en la moderna Atenes, li dirà:

I si et parlo amb rondalles i al·legories
és perquè les sents més dolçament, i del terror
no se'n parla perquè és viu
perquè és callat i avança.

¹¹ El vers d'Èsquil és *Coèfores* 491.

Els versos pertanyen a un dels poemes escrits per Seferis a Cava dei Tirreni, «Darrera etapa», de *Diari de bord II*, que fa referència, precisament, a l'última etapa del llarg exili de Seferis durant la Segona Guerra Mundial, pocs dies abans de tornar a Grècia. No obstant això, el poema, lluny de transmetre la il·lusió pel retorn, es va carregant de presagis funestos que preludien la imminent Guerra Civil i a la pel·lícula seran el pròleg dels assassinats desencadenats per Alexandre el Gran.

Aquests versos, incorporats en moments particularment rellevants i simbòlics de la pel·lícula, exemplifiquen la importància que, a partir d'aquest moment, Angelopoulos atribuirà a les cites d'altres poetes i a la incorporació de poemes propis. No és d'estranyar, doncs, que en la pel·lícula més íntima i autobiogràfica d'Angelopoulos, el documental sobre Atenes per a la sèrie *Capitals culturals d'Europa*, torni a convocar la figura de Seferis per a deixar disseminats, al llarg del text, uns quants passatges de la seva obra, en aquest cas la prosa de *Sis nits a l'Acròpolis*.

Però encara hi ha un altre element de la poesia de Seferis que apareix en *Alexandre el Gran* i que tindrà un enorme desplegament en la filmografia posterior. De fet, podem situar el seu punt d'arrencada en aquelles úniques paraules pronunciades per Alexandre: «Em vaig despertar amb un cap de marbre entre les mans». Aquest cap de marbre, representant al mateix Alexandre, apareixerà al final de la pel·lícula enmig de la plaça, en el lloc on el tirà ha estat fagocitat. Aquest serà el primer fragment d'una extensa galeria escultòrica que podem reconèixer en els estudis televisius de *Viatge a Citera*, en la mà treta de l'aigua a *Paisatge en la boira*, en el Lenin trossejat de *La mirada d'Ulisses*, o en la disseminació d'imatges de Stalin abandonades a *Τριλογία II: Η σκόνη του χρόνου* (*Trilogia II: la pols del temps*, 2008). Aquesta cosificació i fragmentació a què el temps i la història sotmeten el que va ser viu i encara poderós, serà una altra de les incorporacions que Angelopoulos farà de la poesia de Seferis. La multiplicitat de fragments escultòrics constitueix una de les imatges més poderoses en l'obra del poeta, en les quals ressona un dels esdeveniments de major enrenou a l'Atenes embarcada en la Guerra del Peloponnès: el conegut com a episodi dels Hermocòpides, durant el qual van ser mutilades nombroses escultures del déu Hermes. Ja en una obra primerenca com *La cisterna*, podem descobrir la importància que les escultures mutilades adquiriran a la poesia de Seferis i també al cinema d'Angelopoulos (vv. 23-25):

Petrificada en el contacte amb el temps
l'estàtua cau nua dins l'ample
si que l'endolceix a poquet a poquet.

O en un conjunt més compacte de poemes, els reunits dins *Mithistórima* (XX 8 s.):

Veig els arbres que respiren la negra serenor dels morts
i després el somriure, que no progressa, de les estàtues.

I també (XXI 1 s.):

Nosaltres que emprenguérem aquest pelegrintge
veiérem les estàtues rompudes.

O en «Una paraula sobre l'estiu», de *Quadern d'exercicis I* (v. 52), en el qual es fon el tema de les estàtues amb el dels companys de referències odisseïques:

Els companys van portar les estàtues.

O en «Raven», també de *Quadern d'exercicis I* (vv. 5-8) en el qual el poeta contraposa dos dels seus temes recurrents i que podia haver estat també l'origen del títol d'aquesta última pel·lícula inacabada d'Angelopoulos:

Els que viatgen miren la vela i les estrelles
senten l'aire senten enllà de l'aire l'altra mar
com una petxina tancada prop seu, no senten
res més, no busquen dins les ombres dels xiprers (...)

Mentre el poeta, aïllat en aquesta època a Albània (*Quadern d'exercicis I*, «Raven», vv. 11 s.):

Resta immòbil sobre les meves hores una mica més amunt
com l'ànima d'una estàtua que no té ulls.

Vers que sembla ressonar en la història de Delos que explica el protagonista de *La mirada d'Ulisses* a l'estació de Skopje. Un ressò, aquest de Seferis, que perviu en la singular reflexió sobre Grècia posada en boca del taxista, quan la neu bloqueja la carretera:

Saps una cosa? Grècia es mor. Com a poble ens morim. Es va acabar el cicle. No sé quants milers d'anys entre ruïnes i estàtues!, i ara ens morim. Però si Grècia ha de morir, que sigui ràpid! Perquè si l'agonia és llarga es fa insuportable.

Un sentiment que sintonitza plenament amb un dels versos més commovedors de tota la poesia de Seferis, el primer vers de «A la manera de I. S.», *Quadern d'exercicis I*:

Sigui on sigui que viatjo Grècia em fereix.

L'obra de tots dos creadors se sintonitza i se superposa en aquesta constant «revisitació» del passat, especialment en la via que els condueix a Homer i a Èsquil. En aquest camí, Angelopoulos ha integrat la figura de Seferis com a model i com a primera estació d'avituallament per a aquest viatge de remunta. La funció de tots dos, formant una interminable cadena, apareix perfectament formulada en un altre poema de Seferis: «L'últim ball», de *Quadern d'exercicis II*, que comença (vv.1-8):

Un conte alterat també el paguem nosaltres
i els altres
com també els vells incinerats
que tenien gaiatos a les mans i parlaven serenament.

El bany enterbolit, la xarxa, el punyal
la porpra i la veu que preguntava sobre el mar
qui l'esgotarà,
han nodrit la nostra vida.

I acaba (vv. 16-23):

Tanmateix les arrels
les arrels no es marceixen fàcilment
no se'n van fàcilment els miasmes
del deliri, de la injustícia, de la futilitat.
Tres mil anys i més
sobre les mateixes roques
paguem el conte alterat.
Tingues llàstima d'aquells que esperen!¹²

BIBLIOGRAFIA

Gaspar, Lorand. 1973 *Georges Séféris. Journal. 1945-1951*. París: Mercure de France, 1973.

Moreno Jurado, José Antonio. 1989. *Yorgos Seferis. Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Júcar.

Bermúdez-Cañete, Federico. 1998. *Rainer Maria Rilke. El libro de las horas*. Barcelona: Editorial Lumen.

Reina, José Luis. 1999. *Paul Celan. Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta.

¹² Seferis, *Quadern d'exercicis II*, «L'últim ball», 1-8, 16-23.