

De l'angúnia de l'ànima a l'ἀγωνία dels textos

Carles Miralles
Universitat de Barcelona
cmiralles@ub.edu

ABSTRACT

In a moral sense, ἀγωνία occupies a temporary space between the moment in which fear, restlessness and anguish start and the moment in which the denouement takes place. The epic poet creates ἀγωνία, according to the scholia, on specific moments of his story, a resource which sometimes has been considered as peculiar to tragedy. In rhetorical terms, the ἀγωνία is the risk that, by altering the order of the words, poets or orators create in the speech and also the effect that this alteration has on those who are listening.

KEYWORDS: ἀγωνία, stoics, scholiasts, rhetors, poets, orators, public

Angúnia és una alteració del llatí *agonia*, transliteració del grec ἀγωνία, per influència d'*angoixa*, que prové del llatí *angustia*¹. Entre *agonia*, *angoixa* i *angustia*, el mot ja es veu que no ha de donar alegries; i, en efecte, la definició del diccionari rebla el clau de la recança inicial: “malestar degut a una depressió de l'activitat del cor en què hom té la sensació que hagi d'esmortir-se”, diu d'una banda, i, d'una altra, “malestar moral produït per la temença d'un esdeveniment desagradable”. Un malestar físic, que produeix una sensació desplaent, per un costat, i un malestar, per un altre, moral, causat per la por o la recança que es produeixi un fet desplaent. Posa com a exemple de la segona accepció ‘Veient que tardaves, ja començàvem a passar angúnia’². El malestar moral i la temença són del mateix subjecte (nosaltres que passà-

1. J. COROMINES 1980, pp. 316b-318a.
2. *Diccionari de la llengua catalana* 2007, p. 102b.

vem angúnia), però el fet desplaent que temem que es produeixi pot ben arribar-li a un altre (passàvem angúnia perquè tu tardaves: patiem que no t'hagués passat res, a tu).

Aquest malestar moral ve a ser el que el Bailly diu d'ἀγωνία: 'agitation de l'âme, inquietude, anxiété, angoisse' (en sentit figurat, precisa); i remet a Aristòtil, *Problemata* 2,26 etc³. També el Liddel-Scott-Jones hi remet, quan l'ἀγωνία és 'of the mind', i diu que aleshores vol dir 'agony, angrish'⁴. El sintagma de Demòstenes 3,33 ἐν φόβῳ καὶ πολλῇ ἀγωνίᾳ torna a remetre'ns a la temença del que vindrà: φόβος és la por, ἀγωνία una por expectant, una temença; el φόβος, és quelcom real, que és o passa ara, a crear-lo; l'ἀγωνία, és la por del que serà o passarà a produir-la.

Aquest sentit moral d'ἀγωνία, hem vist que era marcat com a figurat; pròpiament el mot significa competició, lluita (és confrontable Heròdot II 91,4) atlètica o a la palestra, tal com explica el diccionari d'Hesiqui, que assenyala que Eurípides a les *Troïanes* (v. 1003) el feia servir amb el significat de 'guerra'⁵. Entre el sentit original i el moral que en deriva, ja es veu que hi ha l'esforç, el neguit de la lluita. És aquest neguit, la incertesa del resultat, que va d'un moment i una situació reals (una prova, un combat), a un estat de l'ànima davant d'una situació que és de témer que arribi. En el text dels *Problemata* d'Aristòtil (869 6) a què abans ens referíem trobem una seqüència ἐν τοῖς τῆς ψυχῆς φόβοις, ἐλπίσιν, ἀγωνίαις, on no solament és perceptible una mena de gradació significativa (por, expectativa, angúnia) sinó que és clara l'adscripció d'aquest estat a l'ànima. Però és molt il·luminador que la temença, per l'expectativa, es refereix al futur, al que vindrà. Perquè de fet hi ha moltes menes de por, en els elencs dels estoics; d'entrada, el φόβος hi és descrit προσδοκία κακοῦ, que ja sembla definir la mena d'ἐλπίς que va amb la temença: l'expectativa d'un mal imminent o no tant, però que fa patir perquè al final arribarà segur, segons pensa qui en passa l'angúnia; després, en l'elenc de Diògenes Laerci (VII 112), una sèrie de mots (δειμα, ὄκνος, αἰσχύνη, ἔκπληξις, θόρουβος, ἀγωνία) cada un dels quals és objecte de definició, i concretament l'últim com a φόβος ἀδήλου πράγματος⁶. L'ἀγωνία és la mena de por (εἶδος φόβου)⁷ que més específicament es refereix a l'expectativa d'un mal, a la por davant de la incertesa d'un desenllaç (que, si fa basarda, és perquè temem que vagi malament): l'angúnia que dèiem, en sentit moral, ànima endins. ἀγωνία δὲ φόβος διαπτώσεως, podem dir en conclusió⁸, τουτέστιν ἀποτυχίας. φόβούμενοι γὰρ ἀποτυχεῖν τῆς πράξεως ἀγωνιῶμεν. L'afer que sigui és incert perquè temem que surti o acabi malament. L'angúnia ocupa un espai entre el moment en què comença la por, la inquietud i l'angoixa, i el moment del desenllaç. Com més llarg és

3. BAILLY [1894] 1960, p. 21b-c.

4. LIDDEL-SCOTT-JONES [1843] 1940, p. 19a.

5. I, p. 35 Latte.

6. Von Arnim III

7. Von Arnim III

8. Von Arnim III, 101.31-33.

aquest espai, més dura l'angúnia. Quan aquest espai és entre l'expectativa de la mort i la mort mateixa, el català conserva el mot grec, *agonia*.

Tot plegat, un malestar, una por desplaent, com indica la glossa d'Hesiqui ἀηδία⁹. Un malestar de l'ànima, una temença en sentit moral, relativament a algú que està implicat en el προᾶγμα o en la πράξις que sigui. En l'exemple de l'angúnia que passàvem perquè algú tardava, no era dit que qui ens feia passar angúnia en passés, ell. Quan es tracta d'un afer en curs per obra d'algú, hi patim perquè, implicats en l'afer, ens fa pasar angúnia; no és dit que ell en passi. De manera que aquesta mena de por és a propòsit d'algú i d'algun fet, d'algun mal (una mala sort, un empitjorament de les coses), que algú altre tem que arribi al primer; el primer pot ser o no conscient del perill (el perill, l'afegeix la *Suda* a la por: ἀγωνιῶ, explica, κινδυνεύω. καὶ φοβοῦμαι)¹⁰, però qui passa angúnia sí que n'és, de conscient. Ara, el primer, conscient o més aviat no, és ell a causar-la, l'angúnia. Això representa una situació moral, un patiment, de qui passa angúnia. A propòsit d'un fet real, d'alguna cosa que està per esdevenir-se.

També pot ser que l'angúnia la provoqui en algú algú relativament a algú altre. L'algú que la provoca ha de narrar, ha de contar el fet, real o no (com són els fets contats), i l'algú en qui l'angúnia es provocada ha de ser qui l'escolti, el destinatari dels fets narrats. Aquests fets, els protagonitza l'algú altre, la persona o persones del relat. Així, l'ἀγωνία passa diguem-ne als textos. I no és qui tarda, o qui es troba en perill, a causar-la, sinó el poeta qui la infon al seu auditori; és el poeta qui l'usa dins la seva estratègia diegètica, per tal de mantenir l'atenció del seu públic.

En el món real, de cada dia, l'angúnia la passa algú que veu a venir una desgràcia (sobre ell mateix o especialment sobre un altre). Els estoics la posaven entre les pors, entre les temences de la vida. En el relat èpic, el poeta avisa abans d'hora, posa tot d'indicis que algú o alguna situació pot acabar de mala manera; n'avisava el públic, l'audiència o els lectors. Els filòlegs antics van individuar en aquests avisos com una figura retòrica, i en van dir ἀγωνία¹¹. Perquè van interpretar que el poeta creava en l'ànima de qui sentia els seus versos, de qui seguia el seu relat, una inquietud, una angoixa: la temença que allò, un tema tot just encetat, no acabaria bé o la sensació que implicava un perill.

Un escoli als versos del 64 al 77 del cant XV de la *Iliada* mira de salvar-los contra l'atètesi de Zenòdot (són uns versos prospectius, en què Zeus anticipa el que ha de passar, i Zenòdot els devia trobar massa explícits i rotunds) . Diu l'escoli que aquests versos semblen d'un pròleg d'Eurípides (o sigui, que anticipen, que diuen d'avançada)¹² i explica que el que passa és que el poeta

9. I, p. 35 Latte.

10. I, p. 35 Adler.

11. NANNINI 1986, p. 41 ss. (amb els textos dels escolis: p. 67 ss.).

12. Aquesta referència a Eurípides implica la naturalitat, diguem-ne, en aquesta llei d'escolis, de trobar elements tràgics (o de tragèdia) referits a efectes poètics o a moments del discurs èpic.

hi és ἐναγώνιος (o sigui, que està produint ἀγωνία) i que de fet “només posa una llavor” (σπέρμα μόνον τιθείς), cosa que rebla adduint un lloc també iliàdic (XI 604) que confronta; és el moment en què fugen els aqueus perseguits pels troians; Aquil·les, que en contempla la fugida, crida Pàtrocle, i, just llavors, el poeta deixa anar κακοῦ δ’ ἄρα οἱ [Pàtrocle] πέλεν ἀρχή: aquell moment fou l’inicial de la dissort de Pàtrocle¹³. El que vindrà tot seguit en el poema serà la primacia de Pàtrocle, el relat de les seves gestes, del seu valor; però el públic del poeta no haurà pogut oblidar l’avís que el mantindrà entre inquiet i angoixat, patint per la sort del jove company d’Aquil·les, el moment culminant de la seva excel·lència heroica, preludi cert de la seva mort; i, doncs, el poeta ha sembrat, per damunt de la glòria, la llavor de la mort de l’heroi. Entremig, hi ha tots els versos en què el poeta, passant per damunt de les convencions del poema èpic, impreca directament Pàtrocle (el converteix, de la tercera persona del relat, en una segona persona: com si el tinguessin davant, ell i el seu públic)¹⁴.

En el cant XV, quan Zeus s’adona que Hera, la seva esposa, l’ha enganyat, com a part de la seva autoafirmació proclama el que passarà: ell ha promès a Tetis, mare d’Aquil·les, d’honorar l’heroi, i la seva estratègia és ara deixar que vagin venent els troians fins que, tornat Aquil·les al combat, la seva glòria culmini en la mort d’Hèctor. Tot el que ha de passar, el pare dels déus ho va avisant d’avançada, i el poeta repeteix les seves paraules. Zenòdot devia trobar que aquells versos massa clarament anticipaven fets crucials del relat; altres filòlegs, fins al nostre escoliasta, que el poeta hi causava l’expectant angoixa del seu públic, que s’hi manifestava ἐναγώνιος.

No és el final, com va acabar tot, que manté l’expectativa del públic, sinó l’ordit dels fets segons el creen les paraules del poeta; l’important no és què va passar, que ho sap tothom, sinó la disposició dels fets que hi porten i el deturar-s’hi o no (o molt o poc) del poeta; al poeta no interessa la mort de Pàtrocle ni la de Sarpèdon ni la d’Hèctor (que explica que Zeus les té decidides) sinó la implicació que ell crea del seu públic en aquestes morts. Pot anticipar els fets perquè el seu públic hi patirà igualment, n’esperarà amb angúnia el relat, les paraules que triarà. Talment, devia pensar l’escoliasta, com Eurípides es permet recordar d’entrada als espectadors què passarà; perquè els espectadors estaran atents a l’acció, al drama, al joc dels actors, a la preparació i al sentit del desenllaç. El poeta vol dominar l’expectativa del seu públic, crear-li la por no del fet en si sinó del mal que tothom sap que acabarà esdevenint-se; l’angúnia de l’empitjorament, de la caiguda.

Això permet plantejar un fet molt senzill. Que el marc de la comunicació entre el poeta èpic i el seu públic és la plaça i la festa, abans del teatre i de la tragèdia. I que en canvi els escolis veuen en els procediments del poeta trets que posen en relació amb la tragèdia. Un escolí antic al començament mateix de la *Iliada* diu que el poeta ha fet allí la troballa del proemi, tràgic,

13. RICHARDSON [1980] 2006, p. 195.

14. MIRALLES 2005, p. 85.

de les tragèdies (τραγωδίαῖς τραγικὸν ἔξευρε προοίμιον); que l'ha inventat per a les tragèdies¹⁵. I, entre altres casos, l'escoli al vers XV 64 ja hem vist que parlava dels pròlegs d'Eurípides. Advertir d'entrada del que passarà prepara el públic per a la cosa en si, que és el relat dels fets, de les desgràcies en concret; així l'escoli al primer vers continua explicant que ens fa estar particularment atents (προσεκτικῶς), a nosaltres (diu; vol dir el públic, i ara els lectors), l'anar sentint el relat dels infortunis (ἡ τῶν ἀτυχημάτων διήγησις).

Es tracta d'un fet no sense importància per a la relació entre l'angúnia de l'ànima i la mena d'ἀγωνία que estem veient que assenyalaven els escolis relativament a alguns llocs homèrics. La idea de fons, que han mantingut i treballat de diverses maneres tot de filòlegs fins avui mateix, és que hi ha en l'èpica un seguit d'elements que és dat de retrobar en les tragèdies i que, doncs, en l'èpica podrien anomenar-se tràgics, perquè representarien una troballa o invenció del poeta èpic que després haurien desenvolupat els poetes tràgics. Aquesta idea de fons és la que tenen els escoliastes que parlen de la tragicitat en relació amb l'ἀγωνία. En la poesia homèrica la manera, per exemple, d'anunciar i seguir la glòria de Pàtrocle que l'ha de dur a la definitiva caiguda, a la mort en mans d'Hèctor, ens (el públic, els lectors) posa en una situació expectant, de temor del que vindrà, que ens fa està més atents a la narració; com això mateix, en una tragèdia, ens fa estar més atents a l'acció, a les paraules i al cant. En aquests casos, la por expectant és la mateixa, l'angúnia del que sabem que arribarà.

Els escolis indiquen, com vèiem, la implicació del públic, d'oïdors o lector. I ἐναγώνιος dit del poeta el converteix en productor de l'ἀγωνία, de la temença expectant del seu públic. Alguns pensen o semblen entendre que, de fet, l'ἀγωνία la pateix també el poeta que la produeix; que afecta el poeta tant com el seu públic.

L'autor del περι ὕψους dedica un dels seus breus capítols, el 22, a l'hipèrbaton; hi diu que paraules i idees tenen un ordre habitual i que, canviar-lo, aquest ordre, és οἶονεῖ... χαρακτηρ ἐναγωνίου πάθους ἀληθέστατος (22,1); el text presenta una llacuna i no és sense problemes, però ha de voler dir que és com un tret o caràcter —podríem arribar fins a dir-ne potser un indicador—, el més ver possible, de l'existència d'una passió que causa ἀγωνία. Passió, o experiència. Situa clarament en l'àmbit de l'ànima, de la psicologia, l'angúnia de referència. Més encara quan a continuació l'autor planteja la comparació de l'hipèrbaton en els textos amb la manera de ser i la conducta de les persones. Hi ha moltes passions —moltes emocions o experiències, molts estats de l'ànima— i els homes, enduts per elles, canvien de conducta, fan salts en la línia que seguien, van enrere; arriba que semblen enduts per un vent inestable —que ara bufa d'aquí, ara d'allà, καὶ πάντη πρὸς τῆς ἀγωνίας. Ara l'ἀγωνία correspon a un estat d'agitació, entre la incertesa i la por; l'ἀγωνία va amb el πάθος i n'és naturalment resultat:

15. NANNINI 1986, p. 71; RICHARDSON [1980] 2006, p. 183.

πάντη vol dir pertot i sempre i πρὸς τῆς ἀγωνίας indica l'agent, la causa (són enduts, arreu i sempre, per l'agitació, entre la incertesa i la temença, o la inquietud i l'angoixa).

Col·loca aquest estat de l'ànima entre la natura (φύσις) i l'art o ofici (τέχνη). En literatura, és una cosa d'ofici, saber valer-se de l'eficàcia de l'hipèrbaton, però la gràcia és que l'ús tècnic doni la impressió de cosa natural; o que aquesta impressió sigui més natural perquè ha estat elaborada amb art però no ho sembla: hi està amagat, l'ofici, no s'hi veu d'entrada. Dóna a continuació un exemple d'hipèrbaton a Heròdot, mira de caracteritzar l'ús que en fa Tucídides i culmina la seva gradació amb Demòstenes (22,2-3); Demòstenes, explica, a base de servir-se d'aquesta alteració de l'ordre aconseguix, d'una banda, implicar molt i molt el seu públic (cosa que diu en termes de l'ἀγωνία que li causa: πολὺ τὸ ἀγωνιστικὸν) i, d'altra banda, que no es noti que ho fa, que semblí que improvisa, que li surti naturalment tal com ho diu (τὸ ἐξ ὑπογύου λέγειν).

A continuació comença un llarg període en el qual l'autor fa el que està explicant que fa Demòstenes: deixa penjat el lector, va introduint tot de consideracions laterals i complementàries¹⁶, i concentra la seva contundència en l'oració final, dins de la qual encara es nota la dilació del verb, deixat per a l'últim: αὐτῷ τῷ κατὰ τὰς ὑπερβάσεις παραβόλῳ καὶ ἀκροσφαλεῖ πολὺ μᾶλλον ἐκπλήττει (22,4). Aquesta estona d'espera de l'oïdor o del lector, una mica abans l'ha anomenat κίνδυνος, el perill de l'hipèrbaton (recordem la glossa de la *Suda*: ἀγωνιῶ, κινδυνεύω), i, entre aquests incisos que retarden l'arribada de la principal, trobem els següents: εἰς φόβον ἐμβαλὼν τὸν ἀκροατὴν ὡς ἐπὶ παντελεῖ τοῦ λόγου διαπτώσει, καὶ συναποκινδυνεύειν ὑπ'ἀγωνίας τῷ λέγοντι συναναγκάσας; el segon proclama que el risc o el perill del discurs, de qui parla, qui parla mateix força l'auditor a compartir-lo amb ell: l'ἀγωνία afecta així el discurs mateix, que pateix la inquietud, el perill que el final no arribi, i l'oïdor o lector, que espera anguniat, preocupat, el final que no arriba. En els termes de l'anònim, discurs i orador coincideixen: és Demòstenes a patir el perill que crea; el públic comparteix (συν-, συν-) amb ell aquest perill, a la força.

En aquest sentit, l'ἀγωνία és d'una banda el perill que, alterant l'ordre dels mots, crea el poeta o l'orador en el discurs que transmet, i, d'altra banda, l'efecte que fa en qui escolta aquesta alteració, aquest perill: la por d'un col·lapse total del discurs, com diu l'anònim. En els seus dos incisos es troben tres mots prou significatius que coincideixen amb la definició estoïca ἀγωνία δὲ φόβος διαπτώσεως¹⁷; i hi ha d'altra banda el verb de la principal a l'anònim, deixat per al final, ἐκπλήττει, en el qual poden legítimament ressonar les dues menes de pors que van amb l'ἀγωνία en el catàleg estoïc de referència: εἰς κατάπληξιν, εἰς ἀγωνίαν, εἰς ἔκπληξιν; en les definicions que venen a continuació (κατάπληξις δὲ φόβος ἐκ μεγάλης φαντασίας,

16. Nota de. DONADI 1991, p. 265.

17. SVF III, p. 101 (Andrònic).

ἐκπληξις δὲ φόβος ἐκ ἀσυνήθους φαντασίας) es constata també la relació de tot plegat amb la imaginació: vol dir a l'anònim no només que el poeta o l'orador colpeix o impressiona sinó que fa venir la por pel que l'oïdor, colpit per la grandesa o el caràcter inusual del discurs, es figura o imagina.

Sembla defensable que, en aquest punt, l'anònim *Del sublim* tingui presents les definicions estoïques. Cosa que no vol dir que, en l'aplicació d'aquests termes al seu tema, l'anònim no hagi anat més enllà. Convé no oblidar que ell parla no d'un φόβος διάπτωσεν i prou sinó d'un φόβον... ὡς ἐπὶ παντελεῖ τοῦ λόγου διαπτώσει: el colapse temut és el del discurs; la perspectiva del *Del sublim* és la de qui parla, en primera instància, però després hi associa qui rep el discurs, qui tem el colapse des del punt de vista de les definicions dels estoics: emocional, pel sentiment. L'anònim planteja aquesta relació entre l'ἀγωνία i l'hipèrbaton en termes que impliquen l'emissor i els destinataris del missatge, tant des del punt de vista del procediment tècnic de l'hipèrbaton com des de l'anímic i moral de l'angúnia, de la inquietud, temor, expectació, etc., que experimenten, ni que sigui diferentment, l'autor i el seu públic. Així, altres figures, com ara τὰ πολύπτωτα λεγόμενα, ἀθροισμοὶ καὶ μεταβολαὶ καὶ κλίμακες, poden ser a continuació presentades, en el capítol 23 del *Del sublim*, com a πᾶν ἀγωνιστικά; és una mica com si s'excusés: l'ἀγωνία no és només relacionable amb l'hipèrbaton. Però pot haver quedat del capítol 22 que aquesta relació és profunda, i que podríem considerar que, al capdavall, l'ἀγωνία vindria a ser l'hipèrbaton de les grans distàncies. Aquesta és la perspectiva, segurament, dels escolis homèrics que en parlen.

De la sintaxi de la frase a la sintaxi del discurs. Tot i que els exemples de l'anònim no són només formals (dilació, amb parentètiques diverses, del verb principal) sinó que comporten una emotivitat (dilació que crea inquietud, por) i uns efectes semàntics (dilació, amb consideracions i informacions adjacents, de la notícia en si, del nucli de la comunicació), són exemples en definitiva circumscrits a un període llarg, reductibles a anàlisi sintàctica. Continuaríem parlant en el fons del mateix, però fóra comparativament diferent, si transvasàvem l'anàlisi dels sintagmes als conceptes o idees o unitats diegemàtiques. Per exemple: començar un tema però deixar-lo en suspens i anar intercalant tot d'altres temes. Endut per ells, a l'oïdor o al lector li n'ha quedat, però, l'angúnia del tema encetat. I l'emissor, l'orador o el poeta, ha carregat així el seu discurs amb patiment que és temença del que s'esdevindrà, d'algun infortuni que es veu a venir. També pel que fa als temes hi hauria distàncies més breus i més llargues ("el perill dels hipèrbatons llargs", deia l'anònim) i podríem anar d'una escena, d'un moment en un relat, a tot un seguit d'episodis; podríem acabar parlant d'una estratègia de crear i mantenir ἀγωνία, referidament a fets diversos, en la llarguíssima distància d'una part considerable d'una obra, tot al llarg d'aquesta part.

Si passàvem al tractat περὶ ἐρμενείας de Demetri podríem trobar un exemple intermedi, d'altra banda il·lustrador de la particular situació de l'ἀγωνία entre emissor i receptor del missatge i entre dins i fora del relat. Demetri hi comenta

(216)¹⁸ un lloc de Ctèsias en termes del que hi està passant i en termes de com es construeix, tècnicament, el que hi està passant. El fet narrat i com el relat construeix la comunicació. La comunicació entre l'autor i el seu públic, però també la comunicació en el text, perquè el fet narrat és un fet de comunicació, que implica la presència d'un missatger que ha de donar una notícia. El fet, o més ben dit la notícia, és la mort de Cirus; el fet en si és com s'ho fa el missatger que ha de donar aquesta notícia a Parisàtide. Introdueix el seu exemple, Ctèsias, assenyalant que es pot dir el que ha passat no de sobte, anant directament a la cosa en si (εὐθύς λέγειν), sinó a poc a poc, κρεμνῶντα τὸν ἀκροατὴν καὶ ἀναγκάζοντα συναγωνιᾶν. Els mots i la idea es deixen relacionar amb els del tractat *Del sublim*, referits allí, com aquí en principi, a l'autor i al seu públic. Però qui després deixa penjat l'oient, en el seu exemple, és el missatger, i l'oïdor és Parisàtide. O sigui, partim d'una mena de doble desdoblament: Ctèsias-missatger, d'una banda, Parisàtide-públic, d'una altra. Ctèsias, diu Demetri, va a poc a poc (torna a dir κατὰ μικρόν, ara κατὰ μικρόν καὶ κατὰ βραχὺ), amb prou feines si progressa (προϊὼν μόλις), i mostra el missatger, μάλα ἠθικῶς καὶ ἐναργῶς (que deu voler dir tan natural que el lector ho pot ben veure), ἀκουσίως ἀγγελοῦντα τὴν συμφορὰν. No solament hem passat de Ctèsias al missatger del relat de Ctèsias sinó que Demetri ha destacat en qui dóna la notícia, en qui al capdavant haurà d'anunciar la cosa en si, que és la mort de Cirus (τὴν συμφορὰν), que està passant un mal tràngol, que per ell no ho faria (ἀκουσίως). Si això ho traslladàvem a la perspectiva del poeta èpic segons els escolis, el poeta no solament crearia en el seu auditori una expectativa de inquietud, de desgràcia que al capdavant s'acomplirà (relativament per exemple a la mort de Pàtrocle), sinó que, pel que fa a ell, vindria a expressar que no hi pot fer res i ho ha de contar així (que quina llàstima que hagi d'acabar, ell, narrant la mort d'algú com Pàtrocle). O sigui, que l'ἀγωνία afectaria qui la crea, tal com el missatger de Ctèsias, que, si per ell fos, no donaria la notícia.

Això pel que fa a Ctèsias i al seu missatger. I semblantment pel que fa al destinatari en el relat de Ctèsias, que és Parisàtide, i al públic de Ctèsias, tal com explícitament assenjala en conclusió Demetri (recuperant Ctèsias com a subjecte del primer participi): καὶ τὴν μητέρα εἰς ἀγωνίαν ἐμβαλὼν καὶ τὸν ἀκούοντα. L'historiador precipita en l'ἀγωνία (remarcant aquesta lentitud, aquest retardament del missatger en la notícia que resultarà, però, al final igualment irruptiva), d'una banda Parisàtide, que pertany al seu relat, i de l'altra el seu públic, que el rep, aquest seu relat.

El procediment de Demòstenes adduït per l'anònim del *Del sublim* ens il·lustra sobre un recurs recurrent d'estil, una manera de distanciar el subjecte del seu verb, creant expectativa amb la introducció de tot de consideracions pertinents però dilatòries. Combina l'ofici de l'orador, la seva traça expressiva, amb la naturalitat (que sembla reflectir, sense l'ordre usual, l'emoció, la veritat). L'espai entre el subjecte i el seu verb pot ser allargat indefinidament.

18. Spengel III 1866, p. 309.

L'oració principal pot ser represa o variada, rebre tota llei d'incisos i especificacions. Però es podrà mostrar en termes de sintaxi i pertany a l'argumentació. El salt de Demetri és cap al relat. I el seu exemple es refereix a un episodi, a un moment d'un relat. El seu exemple és diegemàtic i implica un narrador general (qui escriu un relat més llarg, el total d'una obra històrica, o sigui Ctèsias) i un missatger concret (el de l'episodi que Demetri separa del relat general), una persona que ha de rebre el missatge i el destinatari del total del relat, el públic de Ctèsias. Encara hi ha un altre, en l'exemple de Demetri, i és que el missatge és la mort d'algú i la receptora del missatge dins del relat és la mare d'aquest algú. Això, des del punt de vista de les passions, de les emocions, va més enllà de la manera de disposar el relat i d'articular el missatge i n'afecta el contingut. L'ἀγωνία és no solament la manera tècnica de crear una inquietud, una angúnia en qui escolta, sinó un constituent de la cosa en si, del fet en el relat, i és essencial en el relat de Ctèsias segons Demetri el presenta que la destinatària de la notícia de la mort de Cirus sigui la mare de Cirus. Ctèsias obligava el seu públic a posar-se en el lloc de Parisàtide, a compartir l'angúnia, la inquietud d'una mare.

Tanmateix, l'exemple de Ctèsias reportat per Demetri afecta un episodi, un moment en el relat. I un moment que, un cop focalitzat, per més que es retardi o allargui, es clou al final d'aquell mateix episodi. El procediment que els escolis homèrics assenyalen participa és clar d'aquestes característiques, de l'hipèrbaton sintàctic a l'hipèrbaton semàntic, diguem-ne, però va més enllà. Els escolis assenyalen en els poemes homèrics diverses formes i realitzacions de l'anticipació (προαναφώνησις, προοικονομία, etc.)¹⁹, i la creació d'ἀγωνία té a veure amb haver anticipat, el poeta, algun indici, algun senyal, que suscita en el públic la temença del que pot arribar a passar, l'angúnia. De vegades els escolis assenyalen moments puntuals i es refereixen a indicis fins fonètics, com, per exemple, al vers 479 del cant VII. El final d'aquest cant explica que els aqueus, que han construït una muralla defensiva a l'entorn de la flota, compren després vi a unes naus de Lemnos que en porten i fan una festa que dura tota la nit; tota la nit banquetegen també els troians; tota la nit, Zeus medita malvestats, coses dolentes (κακὰ μῆδετο, v. 478). Deixo de banda la qüestió si les medita només per als aqueus o només per als troians; la cosa és que el resultat és un tro i que el poeta fa servir, abans de la cesura del vers 479, el sintagma σμερδαλέα κτυπέων. I és aquí que l'escoli crida l'atenció del lector: προκινεῖ καὶ ἀγωνιᾶν ποιεῖ τὸν ἀκροατὴν ἐπὶ τοῖς ἔσομένοις ὁ ποιητής. L'ἀγωνία fa que tothom, dins del poema, es deixi estar de festes, que els vingui por, facin libacions i se'n vagin a dormir (v. 479-482); i, fora del poema, fa venir angúnia, temença de les malvestats que el tro augura (fins i tot pel so dels mots σμερδαλέα κτυπέων que el diuen), al públic del poeta.

Però el cas de Pàtrocle que abans ha estat adduït és d'una altra mena. Va més enllà perquè afecta la construcció de tot el poema. En l'exemple del tro de

19. DUCKWORTH 1931.

Zeus, el poeta avisa l'auditori: prepareu-vos, que aquest tro de Zeus confirma l'acompliment de les malvestats, de tantes coses terribles com passaran malgrat que els uns i els altres, aqueus i troians, s'ho estiguin passant bé, de festa. En l'exemple de Pàtrocle construeix, amb el relat de l'heroisme del jove amic d'Aquil·les, la tensió del relat, paral·lela a la tensió, a la inquietud, a l'angúnia del públic que el poeta farà que hi pateixi, anant-li fent senyals, des del bell començ al trist final, de la malvestat que s'acomplirà. No només en general, com en el cas del tro de Zeus, sinó tenint en el cap la total construcció del poema, la mena d'equilibri i de punt intermedi que l'episodi de Pàtrocle ha d'aportar-hi.

En el cas de Pàtrocle, aquell moment és el desencadenant, en la *Iliada*, de tota la resta, de la seqüència glòria de Pàtrocle-mort de Pàtrocle per Hèctor-retorn d'Aquil·les al combat-mort d'Hèctor per Aquil·les. Un moment comparable en l'estructura de l'*Odissea* pot ser l'acollença i salvació, al final dels seus treballs, d'Ulisses en la terra dels feacis. Però el poeta, just atesa la importància d'aquest moment, es concentra en una dramàtica dilació de l'arribada a terra (la tempesta, la costa abrupta, etc.). Els escolis subratllen llavors l'angúnia, la inquietud del moment, com una cosa del poeta amb si mateix (com un recurs tècnic, quasi, una qüestió entre ell i el seu relat). En els versos V 408-410 Ulisses contrasta el fet d'estar veient la terra, després d'haver sofert en la mar, amb el fet de no poder atènyer la terra que té al davant; en aquesta situació, el vers 410 té una intensitat especial, per la negació i per la idea de sortir de la mar (ἐκβασις οὐ πη φαίνεθ' ἄλως πολιοῖο θύραζε), i l'escolista comenta la implicació del poeta: amb el seu heroi i amb la situació, però amb si mateix (αὐτός ἐστιν ἑαυτοῦ συναισθόμενος Ὀμηρος); i en pren com a mesura fins a quin punt d'ἀγωνία el poeta ha tensat i allargat el seu relat (εἰς ὅσον ἀγωνίας προήγαγε τὸν λόγον). Retrospectivament, des del vers 365, en què, malgrat la visita d'Atena, el poeta ha volgut recrear-se en l'angúnia, recreant-se en la tempesta que reprèn el tema central de l'ira de Posidó, d'una banda, i, d'altra banda, cap endavant en el relat, fins al final del cant V, més d'un centenar de versos més tard. Ja en el vers 367 els escolis ens presentaven el poeta ἐπαγωνιζόμενος ἑαυτῷ.

Tot plegat, aquesta ἀγωνία interessa el procés de construcció del poema, la feina i la implicació del poeta en el seu relat. Afecta episodis sencers, marca punts nodals en el curs dels fets narrats. El determini, la voluntat del poeta que la construeix i la infon en el seu públic. Els escolis homèrics l'assenyalen, de diverses maneres, en diferents llocs, tenint a la vista el total de l'escena, el total de l'episodi, el total del poema. Fins i tot quan sembla que comenten només un vers, a vegades. Com l'escoli a *Odissea* V 25, l'inici de l'ordre de Zeus a Atena que acompanyi Telèmac en el retorn a Ítaca. Diu que aquí el poeta tranquil·litza l'oïdor pel que fa a Telèmac, que l'allegereix o el separa de l'ἀγωνία: ἀπαλλάττει ἀγωνίας τὸν ἀκροατὴν ἐπὶ τῷ Τηλεμάχῳ. Aquest escoli implica, retrospectivament, tot el poema, perquè el viatge i les intrigues dels pretendents, segons les ha anat presentant el poeta, anaven dirigides a fer passar ànsia al públic pel jove fill d'Ulisses; i, ara, si el poeta,

explicant la voluntat de Zeus que Atena assegurí el retorn de Telèmac, treu o allibera el públic d'aquesta angúnia, d'aquesta inquietud que els versos, les situacions concretes van creant, encara que no sigui a propòsit de l'argument en si, del desenllaç segurament conegut d'avançada; ara el poeta reconeix l'ἀγωνία com a característica compositiva de les vicissituds de Telèmac. Hi conflueixen la suspensió, tot just al començament, del relat pròpiament sobre Ulisses i la particular tensió d'unes situacions que fan que alguns altres parlin d'Ulisses, dins del viatge del fill.

En fi, la perspectiva dels escolis homèrics és la de l'hipèrbaton de les grans distàncies, tot al llarg de cada poema, referit a escenes i episodis nodals del relat, destacant com el poeta s'hi implica amb la tècnica de composició i amb la finalitat que vol donar a aquesta tècnica, que és mantenir tensa l'atenció de l'oïdor, comptar amb aquesta atenció per a compondre ell la tensió del seu relat.

Aquesta ἀγωνία dels escolis, però, tot i que d'alguna manera podria encara definir-se en termes estoics, com hem vist relativament a la definició del *Del sublim*, no es podria posar en relació amb l'interès dels estoics per la poesia homèrica, almenys en la mesura en què ens podem fer una idea d'aquest interès. Justament perquè no estem parlant només de l'angúnia de l'ànima, d'una por situable en les emocions, en l'experiència dels humans, sinó també del que aporta a la construcció poètica l'explotació en termes de tècnica, d'ofici, d'aquesta por, d'aquesta inquietud que es troba en l'ànima humana. Des del punt de vista dels escolis que consideren, en comentaris a un lloc concret, l'art del poeta en general, tot al llarg del seu poema. Perquè aquesta és de fet la diferència, pel que fa als estoics²⁰. Els estoics usen Homer, se serveixen dels mites, dels noms dels déus i dels herois que hi troben, per a desenvolupar ells aspectes per exemple cosmològics que confirmen el que com a filòsofs pensen i mantenen sobre el món. Se'n serveixen a un nivell comparable a com se'n serveix Heraclit, l'autor de l'obra sovint coneguda com *Al·legories homèriques*. No per a explicar Homer, no per a assenyalar, en funció de les situacions i els moments en cada poema, les articulacions del relat, la interacció del poeta amb el que conta, amb els herois del seu relat i amb el seu públic. Això altre és el que prova de fer la crítica homèrica, els filòlegs que llegeixen Homer, cada poema. En els escolis, també en Eustaci, estem sovint en l'àmbit de la lectura, de la interpretació literària. I és interessant quan algun terme que usen ha viatjat cap a aquesta interpretació dels textos des de l'ànima dels humans segons els filòsofs. Hem recorregut un camí, des del pensament i la classificació dels filòsofs, des de l'ànima humana fins a la manera com tècnicament el poeta, a parer de rètors i escoliastes, se serveix del sentiment humà per a impactar, per a commoure, per a especialment implicar-se ell i implicar el seu auditori en allò que conta — en la dimensió ètico-psicològica dels fets que conta.

20. LONG [1992, 1996], p. 211 ss.

BIBLIOGRAFIA

- M. A. BAILLY [1894] 1960, *Dictionnaire grec-français*, Paris.
- J. COROMINES 1980, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. I, Barcelona.
- Diccionari de la llengua catalana* 2007, Institut d'Estudis Catalans, segona edició, Barcelona.
- F. DONADI 1991, *Pseudo-Longino, Del sublime* (introduzione, traduzione, premessa al testo e note di), Milà.
- G. E. DUCKWORTH 1931, «ΠΡΟΑΝΑΦΩΝΗΣΙΣ in the Scholia to Homer», *American Journal of Philology* 52, pp. 320-338.
- H. G. LIDDEL-R. SCOTT-H. S. JONES [1843] 1940, *A greek-english Lexicon*, Oxford.
- A. A. LONG [1992, 1996], «Stoic readings of Homer, a A. LAIRD (ed. by), *Ancient Literary Criticism*, Oxford 2006, pp. 211 ss.
- C. MIRALLES 2005, *Homer*, Barcelona.
- S. NANNINI 1986, *Omero e il suo pubblico*, Roma 1986.
- N. J. RICHARDSON [1980], «Literary Criticism in the Scholia to the *Iliad*», a A. LAIRD (ed. by), *Ancient Literary Criticism*, Oxford 2006, p. 195.