

Argonàutiques III 744-824: Forma i Sentit

Xavier Riu

El caràcter tancat d'aquest passatge de les Argonàutiques ha estat ja notat¹, amb el contrast entre la caiguda de la nit i el naixement del dia, i entremig l'evolució del personatge de Medea, durant la seva nit d'insomni, des de l'estat d'incertesa fins a la decisió final d'ajudar Jasó, que li ve amb la llum del sol. Aquí es tracta principalment d'observar com en aquest petit quadre Apol·loni, mitjançant uns jocs sobretot fònics i semàntics, vol remarcar el sentit del passatge a través d'algunes idees clau.

En primer lloc, val a dir que si aquests versos constitueixen un episodi tancat no és tan sols per la successió mateixa dels fets, des del moment en què cau la nit i tot queda en silenci (vv. 744-50²) fins al moment que surt el sol i tot reprèn el moviment (vv. 824-5), successió paral·lela de l'evolució de la protagonista, sinó també per algunes repeticions verbals que en tensen l'estructura i estableixen alhora el paral·lel entre el personatge i l'entorn. *ἐέλδετο* és la més clara en aquest sentit, que apareix a 747 i a 819, en la mateixa posició dintre del vers, ocupant el final del tercer peu i tot el quart. En el primer lloc

1. Una anàlisi sensible d'aquests versos es pot trobar a E. CARRIÈRE, "En relisant le chant III des *Argonautiques*", *Euphrosyne* 2, 1959, pp. 41-63 (pp. 50-58). També noten aquest caràcter tancat tant el comentari de N. HOPKINSON, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge 1988, p. ex. p. 194 (ad 819), com el de R.L. HUNTER, *Apollonius of Rhodes. Argonautica book III* (ed., intr., com.), Cambridge 1989, p. ex. p. 185 (ad 818-19 i 823-4). Cal veure també l'anàlisi de A. HURST, *Apollonios de Rhodès. Manière et cohérence*, Rome-Genève 1967, pp. 90-93.
2. Per cert que aquests primers versos del passatge no expresen tan sols una progressió *temporal*, amb els mariners per a qui tot just s'ha fet de nit, el caminant i el guardià de les portes que busquen el son, i la mare que finalment s'adorm, com afirma J. CARRIÈRE, art. cit. pp. 51-3, i accepten d'altres, sinó també, i principalment, al meu entendre, *espacial*. La progressió comença en els mariners a alta mar, i continua amb el caminant, el guardià de les portes i la dona ja dins de casa: es va acostant poc a poc al tancament que culminarà Medea. Després de la dona, hi ha, en dos versos, una visió general, diguem-ne, de la ciutat ja tancada, en silenci i fosca. Una progressió, gairebé diria, cinematogràfica, amb plans que es van fent successivament més propers i donen lloc, sense transició, a un pla general de la ciutat.

són un caminant i el guardià de les portes qui espera el son; al final és Medea qui espera que es mostri l'aurora; també ella, però, és guardiana de la porta, perquè l'obre tot sovint per veure si es fa clar (v. 822).

El començament del passatge explica primer la caiguda de la nit, amb el silenci, la tranquil·litat, la fosca i el son, i a continuació, en paral·lel i oposant-s'hi, l'estat inquiet i insomne de Medea, que ve representat, en oposició també amb la negra nit de fora, per la imatge famosa del raig de sol, reflectit en l'aigua agitada, que salta per les parets de la cambra, d'aquí d'allà. Els primers versos trobaven al final els paral·lels que hem notat el paràgraf anterior; també aquesta segona tirada que es refereix a Medea troba l'eco de *πυκνά* (755 i 822, a començament de vers tots dos) i *αἴγλη* (756 i 823, final i començament de vers, respectivament): a 755-6 indicaven els salts del seu cor i el raig de sol, i a 822-3 diran la freqüència amb què va fins a la porta esperant veure la claror del dia. El sol, doncs, contrasta com és natural amb la fosca de la nit; però la primera vegada posa de relleu el desvetllament de Medea en contrast amb tot el defora que dorm, homes i animals, i la darrera indica precisament el contrari, l'acord entre Medea i tota l'altra gent (*ἕκαστοι*, 824), que ja es belluga. Precisament, després de baixar fins a l'Hades en el pensament (vv. 809-10), serà el sol el qui marcarà la seva resolució definitiva de viure (vv. 815-16)³.

Val la pena que ens aturem una mica en aquesta imatge famosa del raig de sol, per comentar la manera com s'integra en el conjunt del passatge. A primer cop d'ull, podria semblar una metàfora molt portada pels cabells, vist que ens trobem en el cor de la nit i que un raig de sol, habitualment, i com farà més tard (v. 823), dóna més aviat una idea d'esperança i no la que ha de donar aquí. Tanmateix, en una observació més detinguda, ens adonem de l'operació que duu a terme Apol·loni, i que consisteix precisament a capgirar la imatge per adequar-la al context: si és negra nit, allò que resulta natural és la fosca que gombolda el son, no el sol que acompanya l'activitat. Per això aquí l'agitació de Medea en contrast amb el repòs del món és descrita amb la imatge del sol, un sol que, també en una responsió clara, és oposat al que sortirà al final, i una imatge que es farà realitat, per dir-ho així, com veurem després.

Al llarg de tot aquest passatge, es posa de relleu contínuament que el conflicte de Medea durant la nit d'insomni és entre ella mateixa i els altres, el defora: d'una banda, ella està desperta mentre *tot* i *tothom* dorm, i, també, seran les *altres* dones les qui malparlaran d'ella si es mata per un home *de fora*; d'una altra banda, està lluitant entre la mort i la vida, és a dir, entre l'extrem de *tancament en ella mateixa* i la sortida vers *el defora*, la relació amb els altres. Aquesta idea que, dèiem, presideix tot l'episodi, ve subratlla-

3. Cfr. R.L. HUNTER, *op. cit.*, p. 184. També cal deixar constància de la pregunta, versemblant, de A. HURST (*op. cit.*, p. 90 n.2) si la presència del sol aquí no rep suport de l'ascendència de Medea, la seva neta.

da, de més a més, per Apol·loni amb un seguit de jocs fònics que estableix amb els sons de *αυτ-* i, subsidiàriament, amb la síl·laba *ἀλλ-*: *αυτ-* forma l'arrel de *αυτός* i *ἀλλ-* la de *ἄλλος*. No pas cada vegada que apareixen una o altra tenen aquest sentit (fóra ben poc hàbil tanta repetició de paraules d'una mateixa família), sinó que precisament la gràcia es troba en el fet que l'abundància i la situació d'aquestes síl·labes característiques, un cop marcades, condiciona el sentit.

El joc resulta especialment visible als vv. 766-9, en què repeteix *αυτ-* quatre vegades, situada en disposició quiàstica amb dues formes del verb *δίδωμι* (que certament implica una relació amb algú altre), i *ἀλλ-* tres vegades (si bé de fet en cap cas no vol dir "els altres"⁴). Precisament aquest impacte per acumulació és el qui marca els sons i els permet adquirir el seu sentit extra en la resta del passatge. El sentit d'aquests quatre versos resumeix d'allò més bé les possibilitats de Medea, que dubta entre *donar* (és a dir, relacionar-se), no donar i *matar-se*, o no donar ni matar-se, però quedar-se *immòbil* i *tancada*.

φῆ δέ οἱ ἄλλοτε μὲν θελκτῆρια φάρμακα ταύρων
 δωσέμεν· ἄλλοτε δ' οὐ τι, καταφθεῖσθαι δὲ καὶ αὐτῆ·
 αὐτίκα δ' οὐτ' αὐτῆ θανέειν, οὐ φάρμακα δώσειν,
 ἀλλ' αὐτῶς εὐκηλὸς εἶην ὀτλησέμεν ἄτην.

Pel que fa al cas, la paraula més il·lustrativa és, al meu parer, *αὐτῶς*, que surt 3 vegades, als vv. 769, 773 i 805. El primer cop, segons acabem de veure, es marca la importància dels sons en qüestió per via d'acumulació i per la sàvia disposició dintre del vers. Aquí *αὐτῶς* expressa la immobilitat que en aquell moment desitja Medea, constant, sense canvi, sempre igual a ella mateixa; és a dir, la descriu a ella. De fet, l'evolució que es dibuixa en aquest episodi, paral·lela amb la de la nit, té dos aspectes diferents i solidaris: passa de la inactivitat a l'activitat, de la impossibilitat d'acció en què els dubtes tenen sumida Medea fins a la resolució ferma que porta a l'acció immediata. Alhora, expressa també el pas des del tancament, el reconcentrament de Medea en ella mateixa i en la seva cambra (és a dir, tant físic com psíquic) a l'obertura, la sortida, també física i psíquica, vers el defora⁵. El primer *αὐτῶς* significa clarament tot això, ajudat pels obsessius *αὐτ-*, sobretot, i també, subsidiàriament, més que res com a contrast, pels *ἀλλ-*, que més tard adquiriran el sentit ple, però de moment, vist el caràcter també obsessiu de la re-

4. Si més no, serveix per carregar el context fònic dels versos. Cal fer notar que, al capdavant, a 768, l'*αὐτίκα*, que responsiona quiàsticament amb *αὐτῆ* i amb el verb, tampoc no vol dir "ella mateixa", paraula que hem d'esperar a trobar una mica més enllà. Això és el que indica que els sons en qüestió són importants per ells mateixos, més enllà del sentit estricte.

5. De nou les portes dels vv. 747 i 822 resumeixen i enclouen els sentits del passatge. La primera, que es tanca si és que el vigilant se'n va a dormir, presideix tota l'escena, el tancament tant com el reconcentrament; la segona, que Medea obre i torna a obrir, és també tant la de la seva cambra com la de la seva ment.

petició, han de suggerir alguna cosa (que en realitat és designada pel verb *donar*).

Tot seguit la mateixa paraula αὐτως torna (v. 773, ἀλλ' αὐτως φλέγει ἔμπεδον) per indicar la manera igual com la seva dissort la crema: aquesta manera també constant, immòbil, sempre idèntica, impossibilitada de canvi. Ben aviat (v. 788), ens torna a repicar l'αὐτ dues vegades seguides, començant vers i amb entremig ἐγών, que és la forma de primera persona corresponent a αὐτή en la narració.

αὐτάῳ ἐγὼν αὐτῆμαρ, ὅτ' ἐξανύσειεν ἄεθλον,
τεθναίην...

com si Apol·loni volgués recordar que no cal perdre de vista aquests sons que també vehiculen el sentit del passatge, però també, ara i aquí, amb un sentit propi molt concret i precís, que repeteix el v. 799:

τῆδ' αὐτῆ ἐν νυκτὶ λιπεῖν βίον ἐν θαλάμοισι

En tots dos casos es tracta de dir que aquell mateix dia, o aquella mateixa nit, es matarà (i es pot notar com l'αὐτή, en el cas que sigui, apareix sempre al costat de la idea del suïcidi). El primer lloc enuncia, com ja feien els versos 777-8, la seva intenció de suïcidar-se; el segon afegeix a aquesta idea la de la nit. La nit és la primera imatge, ja ho hem vist, del tancament en ella mateixa i en la seva cambra (al seu torn una imatge, que també apareix aquí acompanyant la nit). La mort és, també ho hem vist, el cas extrem d'immobilitat, d'impossibilitat de canvi. Totes dues coses vénen conduïdes de nou pel ressò dels αὐτ-.

Entremig d'aquests dos darrers versos trobem tres vegades seguides els sons que responsionaven amb aquests (vv. 794-5): ἄλλυδις ἄλλαι i ἄλλοδαποῖο, ara sí amb el seu sentit propi, com per deixar més clar que el conflicte és, com dèiem, entre ella i els altres, el defora, i que les síl·labes en qüestió són significatives: el conflicte entre Medea i el defora de nou en dos sentits, o més ben dit amb dues cares, fins i tot oposades: entre ella i els altres que apareixen esmentats aquí (les dones de Còlquide i l'home foraster), però també entre el seu tancar-se en ella mateixa que la duu a la mort, i la sortida vers el defora que la durà a la vida. Tanmateix, aquesta sortida que ara és presentada com la solució li portarà més tard un altre munt de malvestats, per a les quals podrien servir perfectament les paraules que ella imagina en boca de les còlquides (795-7),

ἢ τις κηδομένη τόσον ἀνέρος ἄλλοδαποῖο
κάθθανεν, ἢ τις δῶμα καὶ οὔς ἦσχυνε τοκῆας
μαργοσύνη εἶξασα

tot just que canviéssim el “morir” per “matar” (per exemple: el germà o els fills⁶). Totes les possibilitats que s'ofereixen a Medea tenen, doncs, resultats funestos: però Apol·loni no jutja pas quina possibilitat serà millor, sinó que escriu l'estat de la protagonista amb tots els elements que el seu art li forneix.

De seguida (v. 805), torna per darrera vegada αὐτως, amb un canvi petitíssim, però significatiu: ara indica la manera com flueixen les llàgrimes, també constants, sempre iguals a elles mateixes, com Medea; però ara es refereix ja a un moviment, un de paradoxalment immòbil, podríem dir, que es correspon molt bé amb els actes de Medea mateix, que també es mou, si bé per anar a cercar i destapar la capsula dels verins, amb intenció de matar-se; això és de nou, d'una manera o altra, un moviment immòbil (que porta a la immobilitat, a la falta de canvi més absoluta), i en conseqüència s'especifica que Medea s'està encara llarga estona quieta amb el pensament d'Hades (v. 811). Tanmateix, ha fet alguna cosa, que es corresponia amb aquell fluir quiet de les llàgrimes, i per tant, als versos següents, comencem a trobar ja tot d'imatges de moviment que duren ràpidament a la sortida del sol i de Medea.

Aquest vers 805 ens mostra, per acabar, la manera subsidiària, però ben efectiva, com ἄλλ- juga en el contrast:

...δεῦε δὲ κόλπους
ἄλληκτον δακρύοισι, τὰ δ' ἔρρεεν ἀσταγὲς αὐτως...

Aquí està també en disposició quiàstica amb αὐτως, i començant vers, cosa que en marca la importància. La síl·laba és la mateixa que fa ben poc ha estat fortament remarcada en els vv. 794-5, amb un sentit clar. També és cert que aquesta paraula anava habitualment amb una sola λ (si bé Apol·loni mateix, com altres autors de l'època, la fa servir ja altres vegades amb dues). En conjunt, doncs, compleix totes les condicions per a ser apta en el joc en qüestió. Tanmateix, pel sentit (“incessantment”) no és en absolut contrària de αὐτως, sinó a l'inrevés, més aviat sinònima⁷.

6. Certament és possible, com suggereix A. HURST, *op. cit.*, p. 91, que aquesta mort dels fills, coneguda a bastament per Apol·loni i pel seu públic, encara que no aparegui al poema, sigui recordada als vv. 747-8, amb la mare que es condorm fins i tot havent perdut els fills, i que serveix de terme d'oposició a l'insomni de Medea.

7. Val a dir que dono per adquirit que la síl·laba ἄλλ- és productiva, i que designa o evoca, segons els casos, la idea de ἄλλος per oposició a αὐτός, sigui quin sigui el sentit primer de la paraula on la trobem. Allò que permet la construcció és el fet que apareix sempre, fora del cas en què té efectivament un sentit relacionat amb “altre”, en disposicions significatives respecte de αὐτ-, i això difícilment pot ser casual. Fins i tot es pot remarcar la seqüència ἄλλ' αὐτως, que trobem dues vegades (vv. 769 i 773), la primera en el context precisament més carregat de tots, i la segona tot just després de quatre versos. Ja no he tingut en compte la darrera aparició al v. 819, precisament perquè hi està aïllada; tot i que segurament es podria, vist que apareix al costat d'una paraula significativa (δοιάζεσκεν), resposta al δοιάσατο immediat a la primera acumulació impactant.

Per resumir, doncs: l'estructura tancada d'aquest passatge ens la donen molts elements: en primer lloc, l'escenari mateix, el transcurs d'una nit, des de la posta fins a l'aurora. En segon lloc, unes repeticions verbals evidents i destacades entre el començament i el final. Aquestes repeticions mateix, amb el seu caràcter paral·lel i oposat, ens resumeixen el tema, l'evolució de la protagonista des del tancament en ella mateixa i l'oposició als altres fins al seu acord final amb tot el defora, gent i natura: l'acció que designa ἐέλδeto a 819 no és sinó la continuació lògica de l'acció del guardià de les portes a 747 (que fa allò que cal fer, allò que fa tothom: desitjar el son, tancar i anar-se'n a dormir quan es fa fosc): Medea obre quan es fa clar⁸. Per la seva banda, πυκνά i αἴγλη s'oposen a l'estat anterior de la protagonista, ja que primer designaven l'agitació d'ella i del raig de sol *antinatural* que lluia de nit i a dins de la cambra, i després indiquen en canvi el desig, ja normal i d'acord amb tothom (ἕκαστοι), d'activitat i de llum⁹.

També, igualment, totes les aparicions del sol marquen, per via d'imatge, el sentit dels versos. La primera mostra un sol nocturn i interior, antinatural com hem vist, d'acord amb l'estat de la protagonista, i s'oposa a la nit que hi ha part defora. La segona, lligada formalment a la primera per l'ἦ πάρος (v. 816), segons veurem de seguida, s'oposa a la fosca de l'Hades i és ja el sol normal que sortirà al cap de poc. La tercera és la realització d'aquesta segona i en conseqüència hi està plenament d'acord, però vist des de l'altre costat: el sol que li era més dolç de veure a ella li serà també acollidor (ἄσπασιον, 823). Tornem a tenir doncs en aquesta seqüència el pas des del desacord absolut de Medea amb el defora a l'acord ple per totes dues bandes. En aquesta utilització del sol, però, un element més de fascinació opera en el text d'Apol·loni: els vv. 815-16, quan, enfrontada a la imatge de la mort, Medea opta ja definitivament per la vida, ens diuen que llavors el sol li és més dolç de veure que no abans. A quan pot correspondre, però, aquest abans? L'única vegada que ha estat esmentat el sol prèviament és al començament, en la imatge del raig, metàfora del seu cor, i per tant hauríem de pensar que el poeta es refereix a aquell moment. Tanmateix, allò era, precisament, una metàfora del poeta, ben adequada al context, com hem vist, però no pas la realitat, constituïda pels batecs agitats del cor de Medea. Certament, hom pot pensar que "abans" es refereix simplement, en general, a l'estona en què el pensament de la mort la dominava i, *podem suposar*, la idea de reveure el sol no li era plaent. No hi ha dubte que aquest sentit planer és operatiu, aquí; però no podem pas passar per alt totes les suggerències del text, que aquí, mirat en detall, ens remet directament a la primera

8. De fet una mica abans: i aquesta precipitació no deixa de tenir el seu sentit en la pintura del caràcter de Medea (cfr. n. seg.).

9. Potser una mica excessiu, aquest desig, una mica massa agitat, suggereix el text, cosa que va molt bé amb el caràcter desficiat, una mica, si se'm permet, neuròtic, de Medea. Aquesta insinuació del text, tanmateix, que té la seva importància en la caracterització del personatge, no es contradia amb el fet que ara remarqui clarament, com fa, l'acord de Medea amb la resta del món.

aparició del sol i ens parla, doncs, d'allò que en podríem dir la capacitat demiúrgica del poeta: les metàfores es constitueixen en única realitat dintre del poema i allò que en diem "imatge" del poeta serà finalment experiència real de la protagonista. No és pas estrany, naturalment, aquest fet, vist que l'única realitat d'un poema són les paraules que el fan.

Finalment, al meu parer, tots els jocs fònics amb *αὐτ-* i *ἄλλ-* tensen també l'estructura tancada del passatge i en condueixen de nou el sentit, ara amb un altre aspecte: la lluita (no ja ara el desacord) de Medea entre ella mateixa i el defora, que la fa dubtar entre tres possibilitats (que conceptualment en són dues): relacionar-se amb els altres, o bé quedar-se tancada en ella mateixa, bé matant-se, bé restant per sempre més dins la seva cambra (metàfora constant del seu esperit), quieta i aïllada.

Un bon exemple, doncs aquest passatge, de la manera alexandrina de fer poesia, i de l'art d'Apol·loni, que vol posar en joc tots els elements que té al seu abast per crear una realitat amb les paraules.