

HISTÒRIA DE LA FILOSOFIA GREGA

PER QUÈ GRÈCIA?

INTRODUCCIÓ A L'ANTÍGONA DE SÒFOCLES

ÍNDEX

Mínima introducció a la tragèdia

Elements estructurals de la tragèdia grega

Tragèdia i filosofia

L'heroi en Sòfocles

Els conflictes d' *Antígona*

L'hubris i la catarsi al text

Les *Antígones* de la modernitat

De la tragèdia antiga al drama modern: un tema de debat

Elements per a una lectura de l'*Antígona* en la traducció de Carles Riba.

Ramon ALCOBERRO i PERICAY.

PER QUÈ GRÈCIA?

El món present no mereix que fem res per ell, perquè allò existent pot passar igual que l'instant. Per al passat i per al futur cal que treballem; per al primer amb el reconeixement dels seus mèrits, per al segon amb la intenció d'augmentar els seus valors. J.F.W. Goethe.

*He navegat com Ulisses pel noble mar que separa
amb un titànic somris d'obediència a l'atzur,
l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia,
i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant*

Carles Riba: *Elegies de Bierville* (VII)

Una de les qüestions més apassionants de la història de la filosofia és *per què Grècia?*. La resposta a aquesta pregunta condiciona d'una manera radical la nostra manera de fer filosofia i fins i tot de comprendre per què serveix la filosofia. Grècia es pot considerar com l'arrel de la nostra cultura (i en aquest sentit tots som un producte del "miracle" grec). Però també és com una ombra: l'ombra del paradís perdut per a la racionalitat.

Hi ha dues o tres Grècies fetes de substància mítica, que constitueixen el nostre imaginari, el nostre somni i la nostra esperança. Hi ha, primer, la Grècia del blau de mar i del marbre blanc. Les seves pedres escapçades ens recorden que tota cultura humana és, per definició, fràgil i, finalment, mortal. La ruïna grega és una meditació sobre l'efímer de la nostra existència. Però alhora hi ha quelcom que depassa les pedres mortes. Grècia és també la nostra esperança d'un món harmònic, una estètica del temps ideal i quasi impossible. Un espai sagrat -dèlfic- en què, ben sovint, projectem les nostres mancances i que reconstruïm segons les nostres necessitats. Finalment Grècia és també la paraula filosòfica, que pugna per a ser més duradora que les pedres i per ressonar més enllà dels oracles com a paraula de la racionalitat, ara i sempre, entre tots els qui aspirem -i volem merèixer- *ser Grecs*, és a dir, alhora humans i joiosos. La nostra fidelitat a Grècia és la fidelitat a la paraula filosòfica, que es construeix com a reflexió des de la *polis*.

Convindria analitzar, abans de començar el curs, el sentit de dos "tòpics" culturals fonamentals no tan sols per a l'ètica, sinó per a la nostra pròpia imatge com a humans:

- 1.- *El miracle grec*
- 2.- *La nostàlgia de Grècia*.

Anomenem *miracle grec* l'afirmació segons la qual el naixement de Grècia constituí un "succés extraordinari" que ha marcat la nostra vida cultural i, si cal dir-ho així, "espiritual". Que els Grecs fossin una cultura absolutament original ha estat negat amb bones raons per bona part dels estudiosos anglesos més importants des de la II Guerra mundial ençà. Dover i Finley molt especialment s'han dedicat a mostrar les innegables arrels dels mites grecs en mites mesopotàmics, hitites, egipcis, etc. Tanmateix la seva filologia incontestable no omple la necessitat espiritual de qui s'acosta a Grècia.

Ell *miracle grec* és fonamentalment l'humanisme, entès com a creença bàsica en el valor de la paraula l'home i específicament de l'home a la *polis*, que li permet fins i tot desafiar

els déus. Ni els egipcis amb el seu culte a la mort, ni els sumeris amb els seus monarques dèspotes, ni els babilònics amb la seva casta sacerdotal no poden ser considerats els fundadors d'Europa. La doctrina segons la qual: *l'home és la mesura de totes les coses*, intuïda per Homer i desenvolupada per Protàgores és el nucli mateix del miracle grec. Aquesta doctrina només és possible perquè la *polis* dona un marc d'autonomia, i d'individualisme (tot i que no un individualisme insolidari com el de la modernitat). Podem copsar la reivindicació de l'humanisme a la *Ilíada* (llibre IV, vers 208) quan Hippolocos aconsella al seu fill: *lluitar sempre per l'excel·lència i quedar sempre pel davant dels altres* i també al llibre XI, vers 789, quan Peleu aconsella a Aquilines: *ser sempre el primer... ser sempre l'home millor*. Aquesta idea de què cal buscar l'excel·lència (*areté*) i que només es podrà assolir a través d'una carrera d'acció decidida i d'afirmació heroica del propi jo és fonamentalment grega. La idea de la profunda dignitat de l'home, entès com a centre del món; i, si cal, de la seva dignitat tràgica quan s'enfronta al fat és una de les grans aportacions gregues a la història espiritual humana.

El *miracle grec* no consisteix només en l'afirmació de la dignitat humana. Hi ha, encara, un segon element íntimament vinculat al de la centralitat de l'home en el cosmos: el descobriment de l'eficàcia investigadora de la raó. I convé recordar que en grec raó es diu *logos*, és a dir que per a l'home grec raó i llenguatge són inseparables. A diferència del cosmos estàtic dels egipcis o dels sumeris, que gairebé no coneixia el pas del temps, els grecs tenen plena consciència de viure en un món dinàmic. La *polis* és un espai de debat, de discussió, de freqüència humana i, per això mateix, la ciutat és el lloc on pot néixer la paraula que ens salva. Els grecs fan obres d'art meravelloses perquè tenen consciència de ser lliures i de que aquesta vida de la ciutat és al mateix temps llibertat i tensió. La idea que apareix a l'*Antígona* de Sòfocles segons la qual l'home és admirable i no hi ha res superior a ell resumeix l'essencial del *miracle grec*.

El *miracle grec* és, finalment, el regne de la crítica. El fet que Anaxàgores (500-428), Protàgores (485-411) i Sòcrates (470-399) fossin acusats de impietat mostra, també, la profunda lluita que el pensament hagué de mantenir amb la tradició. Davant un saber propi de *sofos* que ofereix respostes per a qualsevol dubte, allò propi dels *filo-sofos* serà presentar dubtes a qualsevol resposta, mostrant-ne la seva profunda provisionalitat.

Allò que s'anomena *nostàlgia de Grècia* és una mena de curiosa malaltia. Ja el romàntic Novalis deia que tota filosofia és nostàlgia. Però com concreten Horkheimer i Adorno a *Dialèctica de l'il·luminisme* (1944), aquesta nostàlgia *només resulta justa si no s'exhaureix en el fantasma de quelcom antiquíssim i perdut, sinó que mostra la pàtria (...) la salvació assolida* (p.99). En certa manera els filòsofs som "grecs a l'exili". És com si l'essència grega provoqués una nostàlgia impossible de guarir. Deia Hegel a l'*Estètica* que Grècia era un poble eternament jove. La seva història comença amb la mort del jove Aquilines a la *Ilíada* i acaba també amb un emperador que mor jove, Alexandre Magne. Per a Hegel, allò que converteix Grècia en una nostàlgia inguarible és la sensació que sempre ha tingut la humanitat d'haver "estrenat" a Grècia un vocabulari polític i una manera de mirar el món que ens ha constituït posteriorment.

Tendim a pensar que Grècia fou una mena d'època de plenitud, en què l'home fou "autènticament humà" i la societat "veritablement comunitària". Certament, Grècia no coneixia aquest magnífic invent cristià que és la "pietat"; però volem creure que en una societat d'harmonia, la pietat serà innecessària. És endebades que els filòlegs, els

historiadors i els arqueòlegs insisteix a dir-nos que aquella Grècia somniada mai no va existir: ni les columnes de marbre dels temples no eren blanques, ni la democràcia no tenia res a veure amb allò que nosaltres anomenem tal, sinó que més aviat era un despotisme. En realitat, *el problema no és la nostàlgia de Grècia, sinó la nostàlgia de nosaltres mateixos*: ens mereixem ser grecs quan volem ser lliures, harmònics i viure en plenitud, assolint l'excel·lència que recomanava Homer als seus herois.

Ens hem construït una Grècia que gairebé repeteix l'estructura del desig: mai no està del tot curull ni del tot buit. En grec hi ha una paraula interessant: *akoé* (d'aquí ve el nostre "eco"), que significa "vaig sentir un dir", "va arribar-me a l'oïda una cosa que s'explica". Els mites eren un *akoé*, que no se sabia ben bé d'on havien sortit. Només els qui havien estat a l'origen podien saber de veritat què havia passat, però el temps acabava esborrant les diferències, es desfeia la veritat, s'oblidava i es reconstruïa: per als altres el mite era com el ressò meravellós, sovint increïble del que havia passat i que ben bé mai no podríem arribar a conèixer. Grècia tota és el nostre *akoé*.

Hegel a la seva *Estètica* (llibre: *La forma de l'art clàssic*) ens presenta Grècia com el lloc de la *bellesa clàssica*. Aquest mite de la perpètua harmonia, del punt mig i de la vida portada amb dignitat, sense subordinació ni al subjectivisme ni al col·lectivisme, és encara per a nosaltres la més preuada herència grega. Ja sabem que la Grècia històrica i concreta no és com la imaginem, *però nosaltres ens la mereixem així*. Per a Hegel, l'important dels grecs és que per una banda no van caure en *la unitat oriental, mancada de llibertat, que té com a conseqüència el despotisme polític i religiós, (...) ni en el particularisme, perquè un grec com a individu no té drets, sinó que els té com a ciutadà*. (p.35). Un grec, a diferència d'un mesopotàmic o d'un egipci, no està subordinat cegament a l'autoritat que té al mateix temps una sobirania política i religiosa. El grec és *polítés* (membre d'una ciutat) però al mateix temps és autònom. A Grècia no hi ha un grup religiós centralitzat o una confraria religiosa organitzada que tingui l'exclusiva del poder religiós. Cada ciutat té els seus propis mites que poden ser reinterpretats amb criteris localistes o de simple oportunisme polític, com mostra, per exemple, el debat sobre el lloc on va néixer Apol·lo.

Però al mateix temps cap grec no es pot desentendre radicalment de la seva ciutat. Hi està vitalment compromès i implicat: la seva supervivència en el combat i en la vida quotidiana serà inseparable de la dels seus conciutadans. Si algú pretengués passar per alt les seves obligacions a l'àgora seria considerat un *idiotés*, un tranquil i, en certa manera també, un estúpid. Precisament allò que fa reaccionar Sòcrates i Plató, després de la derrota d'Atenes a les guerres del Peloponès, és la consciència del trencament de la xarxa fonamental de complicitat intel·lectuals i econòmiques que constitueix la ciutat. Quan a finals del segle Vè a.n.e. apareixen les màfies a la ciutat (*tihásies*) Sòcrates i després Plató s'adonen que alguna cosa està apunt de trencar-se. Són els símptomes d'aparició de l'individualisme els qui porten Sòcrates a autoconstituir-se en mestre de la ciutat i Plató a cercar una altra mena de societat en *La república*.

Al fons de la nostàlgia de Grècia hi ha també un element de consciència de la crisi de la comunitat en llibertat i de l'equilibri entre l'home i el seu entorn.. Nosaltres tenim una incurable nostàlgia de Grècia perquè, equivocats o no, sentim també propera aquesta malaltia de la ciutat. També avui hi ha que voldria un món tòpicament asiàtic, és a dir, col·lectiu, socialitzat "prietas las filas, rectas y marciales", amb negació de la

individualitat. Hi ha qui creu que l'home individual és una passió inútil o, com a molt, un símptoma o un exponent del social. I, a l'altra banda, hi ha qui ha decidit simplement anar passant, fent la viu-viu i prescindint de qualsevol sentit del col·lectiu. Deia el poeta alemany Gottfried Benn que: *ser tonto i tenir treball, això és la felicitat*. Potser algú si encara visqués avui matisaria encara més i afegiria que l'ideal és tenir un "treball tonto", que és habitualment el més ben pagat.

Contra aquestes dues tendències innates de l'esperit humà (subsumir-se en la massa i negar-la), Grècia és un ideal clàssic, una crida a l'harmonia i al punt mig. Com deia Hegel: *en la vida ètica grega l'individu era autònom i lliure, sense allunyar-se no obstant, dels interessos universals existents de l'Estat real i de la immanència afirmativa de la llibertat espiritual en el present temporal. L'universal de l'eticitat (Sittlichkeit) i la llibertat abstracta de la persona en l'intern i l'extern es manté com el principi escaient de la vida grega en impertorbable harmonia....* (op. cit. p. 36).

El nucli de l'esperit grec és aquesta idea de mesura i de punt mitjà. Ja deia Heròdot que *als déus els agrada mutilar el qui sobrepassen sobre els altres un cap*. Si no hi ha harmonia hi ha *hubris* i perill per a la ciutat. Ser social i individual alhora, conjuminant ambdós principis, és l'ideal grec: la llibertat d'esperit (personal) i la consciència de formar part d'un col·lectiu (polis) que ens dona l'ésser. Només perquè hi ha individualitat hi pot haver art. Però només perquè aquesta individualitat es troba i s'identifica amb la col·lectivitat, podem posar aquest art en els temples i, en conseqüència, objectivar-lo. Fídies o Sòfocles prenen els seus motius d'Homer i del mite, però els reinterpreten i els universalitzen precisament perquè els particularitzen. Si podem aplicar a Grècia el qualificatiu de *sublim* és perquè els seus motius artístics, filosòfics etc. són al mateix temps molt universals (molt "de tothom") però al mateix temps molt propis, molt individuals. Ni triomfa l'art "oficial" (de fet, Fídies serà acusat, com Sòcrates, de manipular els mites en profit propi) ni triomfa tampoc la pura subjectivitat ("romàntica") que sobrevalora la forma per sobre -i contra- el contingut.

La nostàlgia de Grècia és estètica i vital. És l'enyor d'una situació -potser del tot inexistent des del punt de vista de l'objectiviat històrica- en que simplement l'ètica no era necessària. La nostra Grècia idealitzada és un espai en què la primera obra d'art és la pròpia vida. El món grec és esplendorós, té la llum viva. El pensament grec detesta el desordre. Cal buscar l' *arkhé*, l'estructura i l'ordre del món i defugir l'*hubris* (el desordre, l'excessiu).

La conversió de la vida en un projecte d'harmonia, de bellesa, és fonamental: la idea de *kalós kai agathós* serà l'expressió d'aquest ideal. Tucídides, l'historiador de les guerres del Peloponès explica quin és el seu objectiu intel·lectual d'una manera molt senzilla: *"veure clar"*. Aquesta aspiració a la claredat que és la bellesa alhora ètica i estètica sintetitza tota l'aspiració clàssica. Es tracta d'evitar l'*até*, la temuda "ceguesa de l'ànima". Si ser cec físic és una dissort per a un grec, és encara infinitament pitjor ser "cec d'ànima". no copsar amb l'esperit que és l'eina a través del qual tots ens humanitzem. Per a un grec la ceguesa de l'ull podia ser, fins i tot, una benedicció dels déus. Homer era cec i Tirèsies, el savi endeví, també. Però això els permetia estar encara més atents a l'autèntica bellesa que és la bellesa interior, la bellesa de l'ànima que cerca l'harmonia.

Grècia és, a més, una aspiració a l'universalisme cultural. Pot semblar estrany, però no hi ha textos grecs que parlin sobre la tolerància. I no n'hi ha, simplement i senzilla, perquè no són necessaris. Per a un grec, com mostra un text del sofista tardà Isòcrates l'essencialment universal és el seu model cultural: *S'anomena grec més aviat a la gent que participa de la nostra educació que aquells que tenen la mateixa sang que nosaltres* (*Panegíric*, 50). La participació en la cultura (no en la religió, estrictament localista) és el nucli de l'extensió de l'esperit grec arreu. I la cultura no necessita teoritzar la tolerància perquè, simplement, la practica cada dia. No hi ha guerres de religió en una societat politeïsta. Al llibre II d'Heròdot, que tracta sobre Egipte, ho diu ben clar: *En llengua egípcia Apol·lo és Horus, Démeter, Isis ; i Artemis, Bubastis*. (II, 156) El grec no té uns déus "nacionals", en tot cas el que li és propi són uns rituals locals, amb un gust de terror molt aspre; però accepta i assumeix que la divinitat és "una manera de parlar" (no una *manera de ser*: ser com déu serà una aspiració dels cristians que per als grecs sona a incompreensible).

Un mite consisteix, en primer lloc i d'una manera òbvia, en l'explicació d'una història. Un conte que ens expliquem a cada polis d'una manera diferent i que, sovint, intercanviem: perquè els mites es poden comerciar igual com el blat o el vi. Tothom té accés al coneixement dels mites i les organitzacions secretes, ni que tinguin un component religiós de caire iniciàtic com pot ser el culte a Orfeu, estan mal vistes perquè para un grec el coneixement és inseparable de la publicitat.

Les estàtues dels déus *hermosos y vencidos*, com diu el poeta andalús Cernuda, no són només una herència per a grecs. Arreu els mites continuen tenint un ressò en la cultura viva. Des del particular de la polis, els grecs són capaços de construir un món intel·lectual que val arreu. Tant li fa que el comunisme de Plató no tingui res a veure amb el nostre comunisme. I el mateix passa amb la paraula *daimon* que no és tampoc l'esperit ni la intel·ligència. El significat dels conceptes grecs s'ha transformat, però resta viva la sensibilitat grega. *Grècia és una educació* (una *paideusis*) Acostar-se als clàssics grecs és educar-se en el respecte per l'home i en la recerca sense aturador ni termini.

En resum: Grècia és allò que construïm com a desig d'harmonia i, al mateix temps, és el que ens mereixem (o desitgem) ser: individus no esquinçats, no alienats, sinó plens.

Bibliografia: G. Reale (1996). *La sabiduría antigua*. Herder, Barcelona.

Introducció a l'*Antígona* de Sòfocles

Mínima introducció a la tragèdia.

Potser les dues herències culturals més importants que hem rebut de Grècia són la tragèdia i la filosofia. Entre ambdues formes culturals hi ha semblances, perquè neixen del mateix context (el del descobriment de l'autonomia moral), però també hi ha diferències serioses que no convé passar per alt. La primera constatació que fa l'home grec a mesura que es consolida la *polis* és la de la dificultat de l'autonomia. L'home està abocat a l'acció, no pot restar assegut com un asceta i s'ha de fer responsable. Però l'acció és perillosa i la raó la controla molt malament. *La tragèdia neix com una expressió d'aquesta dificultat, com una forma d'expressar els perills que arreu sotgen la convivència i, molt especialment, els perills d'hubris que poden arruïnar qualsevol projecte de vida en comú.*

La tragèdia és per a un grec la representació d'un misteri sagrat. Convé tenir present que una representació tràgica a Grècia no és "art" en el sentit de gaudi estètic i desinteressat que li donem nosaltres. La tragèdia és una representació teatral molt especial: el seu origen és clarament religiós. La paraula prové de *tragos*: boc, i *ôidos*, derivat d'*aidô* que significa cantar (grec *ôidè*, català "oda"). El mot significa, potser a l'origen: "el qui canta per un boc" (¿el boc era víctima del sacrifici o premi al concurs de cant? No ho sabem). En grec clàssic *oi tragôdoi* són "els membres del cor tràgic". De la mateixa manera la paraula comèdia ve de *komos*, el seguici dionisiac; *koimodios* és el qui canta en un cortegi o un seguici dionisiac.

Conservem només 32 tragèdies i de només de tres autors. En el cas concret d'Èsquil i Sòfocles conservem 6 i 7 tragèdies respectivament exclusivament gràcies a un manuscrit del segle X, (una còpia feta per a us escolar) i portat a Florència el segle XV (el famós Laurentianus 32, 9) i d'Eurípides en tenim 19, especialment perquè s'ha conservat un fragment d'una edició que anava per ordre alfabètic (lletres H,I, K). De totes maneres els temes de les tragèdies conservades, mínimes restes d'un naufragi, sembla que cobreixen força bé els grans trets de l'estil tràgic a l'època clàssica.

Una tragèdia és sempre un *agon*: és a dir, un "enfrontament", un "debat" entre dos personatges principals, moderats per un cor que és generalment la veu col·lectiva. L'enfrontament s'esdevé sobretot en llargues tirades de versos monologats, comentades breument pel cor i replicades per l'altre personatge fins a la resolució clàssica.

Segons la *Poètica* d'Aristòtil hi ha tres mitjans o tres instruments essencials en la tragèdia:

- 1.- *La peripècia* transcripció d'un mot grec que significa "una acció que es gira en sentit contrari".
- 2.- *L'anagnòrisi* o "reconeixement", és a dir, el fet de passar de la ignorància al saber.
- 3.- *L'esdeveniment patètic* "acció que provoca destrucció o dolor" (una agonia, una ferida, un duel).

Aquests tres mitjans són utilitzats a totes les tragèdies, però en escena el que més apareix és el tercer.

Cal recordar que la tragèdia no es representava tal com nosaltres la veiem avui, sinó formant part d'un cicle, que durava tot el dia. Les tragèdies s'interpretaven durant tres dies seguits, cada dia un cicle sencer (tres tragèdies i un drama satíric: això de "drama satíric" cal entendre-ho textualment: els sàtirs, companys de Dionís sortien a escena i representaven una barreja d'accions heroiques i bufonesques). Cada dia s'interpretaven obres d'un poeta diferent i al final de les festes s'atorgava un premi (en diners) al guanyador, mentre paral·lelament es reunia una assemblea per revisar com havia anat la festa.

Cada any al mes de març durant cinc dies a Atenes es feien les anomenades: *Grans dionisíaques*, per distingir-les d'altres festes dionisíaques a la resta de l'any. Dionís era el déu de la vinya, del vi i dels banquets cívics, era també el déu del teatre (i més específicament el deu del cor teatral). Se l'adorava en forma d'una màscara, barbut amb el cabell llarg, coronat de pàmpols o d'heura, situat dalt d'una columna i vestit amb robes vaporoses. En honor del déu es cantaven cançons anomenades *ditirambes*. La tragèdia neix dels debats que s'estableixen a partir dels cants ditiràmics del cor dionisiac. Del cor en destaca un *proto-agonista* que porta el pes de l'acció en els recitats que es fan al voltant del *thymelé*, l'altar del déu situat al centre del "teatre de Dionís" (atenció: viatgers a Atenes, el teatre de Dionís és el petit; no confondre amb el d'Herodes Àtic!!). Les festes dionisíaques eren pagades per un arcont *epònim* ("el qui dóna el nom a l'any") que encarregava a un cor de quinze ciutadans (*choreutes*) i a alguns autors professionals que s'aprenguessin els textos dels poetes-músics que concorrien al concurs.

Per entendre'ns quan es parla de la tragèdia grega cal no oblidar tres aspectes:

1.- *És un espectacle religiós*. L'espectador no és conscient de veure "art", separat de la vida, sinó quelcom que d'alguna manera parla dels orígens i ens ve d'un temps primordial i sagrat. A Atenes fins i tot era presidit pels sacerdots de Dionís.

2 .- *És un espectacle pedagògic*. A Atenes en l'època de Pèricles s'arriba a fer obligatòria l'assistència a la tragèdia i es paga els pagesos per tal que abandonin la seva tasca per un dia i vagin a la capital a veure l'espectacle. A través de la tragèdia es tracta d'educar els ciutadans en el compliment dels seus deures i molt especialment es tracta d'evitar l'*hubris*.

3.- *És un espectacle catàrtic*. És un espectacle sacrificial; sempre al final hi ha sang i aquesta sang provoca un sentiment d'horror que ens purifica. La paraula *catarsi* significa neteja, purificació, purga. L'espectador que assisteix al llarg de tot un dia (perquè les tragèdies es representaven en cicles de tres i continuadament) a la narració de les dissorts d'un heroi, quedava primer horroritzat i després purificat, net d'ambicions que fossin *hubris*. La *moira*, el *daimon* i l'*até* eren posats sobre l'escenari per produir un calfred, una íntima sensació d'horror que buidava qualsevol desig asocial.

Quan Aristòtil a la *Poètica* afirma que hi ha més filosofia en la poesia que no pas en la història està afirmant que aquests tres elements en l'àmbit del coneixement tenen una capacitat d'expressió d'un sentit existencial que la història no té. En qualsevol cas, la història és per a un grec un simple espectacle atzarós, un seguit de casualitats, mentre que en la tragèdia hi ha un element de necessitat (ontològic) que la història no pot tenir.

Elements estructurals de la tragèdia grega.

La tragèdia era una forma literària reglada força estrictament. Es representaven, com s'ha dit, en grups de tres al mateix dia, tot i que no sempre (excepte en Eurípides) hi havia unitat d'acció. En concret el ritme tràgic es pot esquematitzar així:

1.- *Pròleg* en què s'exposa l'acció.

2.- *Parodos* en què entre el cor.

3.- *Episodis* aproximadament semblants als "actes" del nostre teatre (A Grècia la tragèdia no es tallava amb actes).

4.- *Stasima* (etimològicament: "cants al lloc") cants del cor fets des de l'orquestra, que separen els episodis.

5.- *Èxodos* o sortida del cor amb un cant final que serveix de moralitat a la història.

Tragèdia i filosofia.

Cal deixar clar que *les filosofies gregues -els sofistes, Plató i Aristòtil, especialment- són antitràgiques*. Hi ha un llarg debat en la història de la filosofia sobre com situar la tragèdia en relació a la filosofia. Nietzsche ha considerat que és en la tragèdia on s'expressa l'originalitat de l'esperit grec. Els filòlegs del segle XX i especialment els seguidors de Dodds, s'han dedicat a posar en crisi aquesta afirmació, mostrant que els arguments de la tragèdia tenen antecedents a Babilònia i a tota la Mediterrània oriental. Després de Nietzsche, sembla evident que la filosofia clàssica -postsofística- és una reacció contra l'*hubris* tràgica. Una altra cosa és, però, si aquests arguments de la tragèdia no expressen, també, elements eterns del ser i el fer humans.

Caldria distingir entre *conflicte existencial* i *conflicte filosòfic*. En el primer cas, que apareix magníficament expressat en la tragèdia grega, un heroi s'està preguntant per la qüestió del sentit i el cerca no només en la racionalitat sinó en la tradició històrica, o en la transcendència religiosa expressada en sentiments i emocions. El conflicte existencial pot derivar en conflicte filosòfic, si per a resoldre'l hom decideix emprar exclusivament la racionalitat lògica, o pot esdevenir literatura, religió o mística si es cerca la resolució en altres menes d'ús de la racionalitat. Òbviament el conflicte existencial és la matriu dels altres i es diversifica en ells, mostrant les seves diferents cares; però no sembla prudent identificar globalment ambdós nivells (existencial i filosòfic) sense estar atent a la radical diferència que hi ha entre les diverses menes de resolució que admet el conflicte.

En esquema les diferències entre tragèdia i filosofia poden expressar-se així:

La tragèdia insisteix sobre els riscos i els perills que hi ha en la convivència; la tragèdia és cega, imparabile, divina. La filosofia, en canvi, busca solucions racionals, és un pacte, un esforç que no apel·la a cap divinitat sinó a la raó.

En la filosofia no hi ha sacrifici, com en la tragèdia, sinó debat racional.

En la filosofia no hi ha un heroi sublim que carrega amb una culpa còsmica, sinó homes que discuteixen la millor manera, sempre provisional i oberta, de resoldre un problema.

Allò que a la tragèdia se soluciona amb sang, la filosofia ho vol resoldre amb paraules.

Allò que en la tragèdia té un origen secret i diví, en la filosofia es resol a través del debat públic i profundament humà.

La tragèdia és, a més, una expressió coral mentre que la filosofia implica una radical i assumida individualitat: mentre que la tragèdia expressa la veu de la ciutat, la filosofia expressa la visió sempre parcial de la individualitat.

A la tragèdia sempre sabem qui té raó: només és prudent el qui escolta la veu de la terra i la compleix sense enfrontar-se amb els déus. El nucli de la tragèdia està en què algú s'ha fet sord a l'exigència divina de la moderació. En la filosofia, en canvi, la raó no és possessió de ningú, està sempre en joc i oberta a l'àgora.

La tragèdia està feta per a ser admirada o temuda perquè allò que succeeix és terrible, la filosofia -en canvi- està feta per a ser discutida.

Molt en resum, allò que veiem en la tragèdia és un saber, una saviesa còsmica i divina, totalitzadora, en canvi la filosofia ens proposa quelcom més elemental: un enteniment, molt més provisional i humà.

En presentar aquestes tesis, òbviament ens separem de Nietzsche -i de Heidegger- en un fet bàsic. Ells consideraven que el déu moral ha estat refutat pel déu tràgic. Hi ha una "felicitat dels abismes" tràgica i dionisiaca que els sembla incomparablement millor a la modèstia del diàleg filòsof. Si no ens convenç el posat sublimoide de la proposta nietzschiana és perquè creiem que en la figura del sofista i en la de Sòcrates hi ha una aposta per l'acció que resulta més moral -en el sentit de més adient a la vida humana. Allò que hem après després d'Hiroshima, del Gulag i de la crisi ecològica és la primacia d'una ètica del diàleg.

L'ètica que hom pot aprendre en la tragèdia és sobretot l'abstenció: no incitar la rancúnia dels déus amb accions o amb paraules inoportunes. La tragèdia busca la moderació de l'home provocant-li la por i un íntim calfred. La filosofia, en canvi, no apel·la als sentiments ni a l'íntima sensació d'angoixa sinó que, al contrari, pretén aconseguir la moderació a través de la racionalitat. Això no vol dir que la tragèdia no s'infiltri algun cop en la filosofia -per exemple i molt especialment, aquell gran acte tràgic que fou la mort de Sòcrates. Però la filosofia, com la democràcia, consisteix molt bàsicament en un esforç, un treball per trobar solucions potser provisionals però racionals -no pas una guia per a assolir-les amb seguretat. La filosofia tracta de curar-nos del món sublim de la tragèdia i de posar-nos al món de la "raó comú" que s'expressa en el llenguatge. Una figura com Antígona és admirable en el que expressa, però l'heroïna filosòfica no és ella sinó la dama de Mitilene que revela a Sòcrates en el *Convit* els secrets de l'amor. I això perquè la filosofia tracta de des-velar el que en la tragèdia està velat.

L'heroi en Sòfocles.

Sòfocles com a dramaturg posa en escena la situació cultural i política que ha auspicat la sofística: té una preocupació fonamental que és la de desplegar davant l'espectador un caràcter. Per fer-ho, sovint utilitza la tècnica bàsica de la sofística que és el contrast. Els sofistes usaven com a eines l'*antítesi* i el *paignon retòric*: el joc d'opinions contrastades. En la tragèdia de Sòfocles la tècnica per desplegar el caràcter és la del contrast, que es pot veure, per exemple, en la contradicció entre germanes (Antígona i Ismene) o entre pare i fill (Creont i Hèmon). L'acció contrastada d'aquestes figures, vinculades per llaços de sang i diferenciades per les seves opinions, marca el tarannà general de la tragèdia: en el cas d'Antígona la contradicció entre les lleis de la sang i les de la polis. Com diu Geoffrey S. Kirk: "*el tema principal de Sòfocles és la idea d'un home explorant sense cap descans la seva veritable situació a risc de la pròpia destrucció*". Tots els personatges d'*Antígona* s'estan buscant a si mateixos, constantment. Volen saber "qui són" en un món de valors contradictoris. I aquesta recerca de la identitat té una profunda significació existencial.

El tema de la contradicció entre parells de valors és una constant en Sòfocles (vell-nou, paraula-acció, vida-mort, passat-present, déus i homes, aparença-realitat). Com en la sofística cada un d'aquests valors serveix per a il·luminar el contrari. És significatiu que Sòfocles, a diferència d'Èsquil i d'Eurípides, no tregui mai conseqüències explícites d'una situació. És l'espectador qui s'haurà de situar ell tot sol davant l'acció i fer la tria. El cor de la tragèdia, que sovint és l'expressió de la veu de l'autor, en l'obra de Sòfocles no s'involucra mai, sinó que dóna les idees generals (la "filosofia") desvinculades de l'acció directa.

Per guiar-nos a través de les seves tragèdies, Bowra (*Sofoclean tragedy*, p.9) proposa analitzar tres elements:

- ? El cant final.
- ? Les divinitats.
- ? Les opinions dels humans imparcials.

A l'*Antígona*, el cant final és una defensa radical de la *sofrosine*: *De molt és el seny el primer que fa la felicitat i no cal ser gens impiu amb els déus*. Els déus no hi apareixen i el personatge imparcial és el vell Tirèsies.

Podem trobar en el pensament de Sòfocles una sèrie de constants intel·lectuals. La primera i més important és la de l'*existència d'un ritme universal que regula el món físic i també l'existència dels humans*. Hi ha uns principis generals d'origen diví que l'home ha de respectar i quan no són respectats produeixen *hubris* i porten, per tant, de manera inevitable, al càstig: Quan l'ordre de les coses és pertorbat, inevitablement sobrevé un càstig. Així Èdip ha comès parricidi i incest (és a dir, ha desafiat lleis fonamentals de la vida humana tot i que ho ignori) i Creont a *Antígona* ha negat el tribut que deu als morts i ha desafiat el poder universal de l'Amor, de manera que és víctima de la seva insensatesa.

La segona és la idea que l'univers no és caòtic: no és un simple atzar, sinó que obeeix a una llei. D'aquí la intervenció d'oracles i profecies. Excepte *Antígona* i *Ajax*, totes les tragèdies de Sòfocles comencen amb l'anunci d'un oracle i acaben amb el seu

acompliment. Això és important perquè revela un tret d'arcaisme, precisament quan després de les guerres del Peloponès, Delfos està molt desprestigiada. El respecte als déus és la garantia última de la convivència (Aquest és un tret que es repeteix en Sòcrates: el respecte al *daimon* i la fidelitat a l'oracle de Delfos com a guies de la seva vida i l'acceptació de la llei per sobre de qualsevol interès particular, àdhuc la vida).

El tercer element és la concepció de l'heroi tràgic. Seguint Knox: *L'heroi tràgic és el personatge que, sense estar recolzat pels déus i enfrontat a les decisions humanes, pren una decisió que neix del més fons de l'ànima humana, de la seva physis, i aleshores, cegament i heroica, manté aquesta decisió fins el punt de la seva pròpia autodestrucció.*

L'heroi tràgic té quatre elements: *tenacitat, coratge* (noblesa d'ànim), *sentit profund de la seva pròpia dignitat* i *enteresa davant el dolor*.

L'heroi tràgic no sap cedir; si ho fes renunciaria a la seva mateixa essència. Electra ho diu textualment, cedir no forma part del seu caràcter. Lacan va arribar a afirmar que: *heroi és el qui pot ser traït impunement*. Sense afirmar-ho d'una manera tan radical, si és cert que la característica de l'heroi -i el preu que paga per ser-ho- és la més espantosa soledat. L'heroi sofocli és digne en la seva vida i compleix el que ha promès, al preu de la solitud més absoluta (*Èdip a Colonos*). Té un sentiment de l'honor absolut i això no li permet pactar: de manera que l'única sortida a la seva situació és el suïcidi. A més l'heroi ha de patir i fer-ho tot sol, sense recolzament dels homes ni dels déus. Però aquesta solitud no és negativa, sinó que és la condició per al descobriment de la veritat. Com diu J. Pallí Bonet: *La soledat permet que l'heroi s' autodescobreixi. En soledat pot fer una anàlisi de la seva conducta sense que ningú no el destorbi. Aleshores s'adona del que és, es coneix a si mateix i aprèn el que és l'home. Si la saviesa consisteix en conèixer-se i en saber-se vèncer a si mateix, l'heroi assoleix la saviesa en vèncer-se a si mateix*. En definitiva, només podem tenir fe en l'home perquè l'hem vist sol i nu.

Convé recordar que Antígona és un mite pagà i que hi ha una diferència bàsica entre el món de la tragèdia clàssica i el de la tragèdia judeocristiana. L'heroi tràgic grec sempre és culpable (tot i que la seva sigui una mena de culpa còsmica). Èdip i Antígona efectivament han violat la llei. En canvi l'heroi jueu (Abel) o cristià (Jesús) és de totes totes innocents. El tema del just que pateix (potser reflectit magistralment en el deuterotestament) no és grec per a res, com no és mentalment grec el problema de la compassió. Precisament allò que fa brutal la tragèdia és l'absoluta manca de redempció. L'heroi -solitari- converteix la seva vida en un acte d'autoconixement i en un gest que ens espanta per la força de la pròpia desmesura.

Els conflictes d'Antígona.

La tragèdia d'*Antígona* és una més de les que esdevenen a la nissaga dels Labdàcides [Labde és fill de Cadme i pare de Laius], maleïda des que Laius, rei de Tebes, havia desobeït els déus deixant néixer Èdip (nom que significa "peu inflat"). Laius, a més, havia provocat els déus raptant el minyó Crisip i això el fa encara més odiat per les divinitats. La història d'Èdip ja era coneguda per Homer *Odissea* XI, 271 i ss. i *Il·liada* XXIII, 679) però el desenvolupament que en fa Sòfocles, amb Antígona, sembla ser original.

Antígona és una de les filles d'Èdip. Quan aquest abandonà el poder es decidí que els seus dos fills mascles Etèocles i Polinices ocuparien el govern per torn, però aquest pacte es trencà i s'originà la guerra que narra Èsquil a *Els set contra Tebes*. Els argius marxen contra la ciutat i l'assetgen. Tots dos germans moren a les portes de la ciutat, enfrontats en lluita singular. El senat de Tebes ha prohibit enterrar Polinices per haver matat Etèocles, que era el seu germà i alhora rei per torn. Fou, doncs, una batalla fratricida en què moriren tots dos, però un amb honor i l'altre deshonorat. El governador Creont, oncle dels combatents, vol que es compleixi la sentència consuetudinària quan es tracta d'un fratricida: El germà lleial a la ciutat ha de ser enterrat amb honors mentre que Polinices (el nom del qual significa *Poli*: moltes *Neikès*: baralles, querelles) ha de ser deixat sense tomba per tal que sigui menjat pels ocells i animals salvatges. Però Antígona, germana de tots dos, creu que ha de complir el seu deure sagrat envers tots dos germans, perquè les lleis de la sang no poden ser prohibides per cap llei de la ciutat. La paraula potser clau de tot el text és *philia* (*filia*), que significa: "amic", "proper", "estimat", "membre de la família". Antígona considera que ha de complir amb els deures imprescriptibles que imposen les relacions de *filia*, ni que sigui al preu de la mort.

El conflicte s'estableix, doncs, en un doble nivell de legalitats:

- ? La llei de la sang no escrita i provenint dels déus.
- ? La llei de la ciutat escrita i provenint de les convencions humanes.

El que es tràgic és, precisament que Antígona i Creont entenen les mateixes paraules ("vergonya", "impietat", "bo", "dolent", "amic", "enemic") en un sentit del tot diferent i rigorosament contradictori. Es tracta del que, en un vocabulari més cristià que grec, en diríem la contradicció entre la consciència (llei natural) i les lleis positives, fetes pels homes i canviants. L'enfrontament entre Creont (veu de la ciutat i home poderós) i Antígona (veu de la sang i dona sotmesa) és etern. *No són d'ara ni d'ahir, sinó que aquestes normes sempre han tingut vigència i ningú no sap ni quan aparegueren. Per temor al que pensi un home qualsevol no m'exposaria a sofrir un càstig etern per incomplir-les.* (versos 450-460). [Traducció de Carles Riba, p. 164: *Car no és d'ara ni és d'ahir que viuen elles i ningú no sap de quan*].

Però hi ha dos debats (*agons*) secundaris que amplifiquen i desenvolupen el conflicte principal:

- ? El debat entre les dues germanes: Ismene és la germana sotmesa, passiva, que representa el rol tradicional de la dona. Antígona, en canvi, és la dona activa, orgullosa de la transgressió. [Carles Riba, p.151: *Ismene: no, no s'oblidi això, que dones hem nascut no per lluitar amb els homes i, després, que com que som manades per més forts hem d'obeir... Antígona: ... tu pensa com et sembli: jo, el que és ell l'enterraré ... amiga vora d'un amic, sagradament culpable*]
- ? El debat entre Creont, l'autoritat severa, el deure cívic, fred i el seu fill Hèmon, promès d'Antígona, que malda per la pietat i la tendresa. Per a Creont si ell no complís la llei vindria: *l'anarquia, no, no hi ha pitjor flagell Ella arruïna els pobles* [Riba, 172] Hèmon, en canvi, demana al seu pare: *No tinguis un caràcter tan absolut.* [Carles Riba, p. 174 en un llarg debat sobre la naturalesa del poder, *Hemon (a Creont): En un país sense homes regnaries bé*]. Convé tenir present que en aquest

debat toca el tema del poder: per una banda el poder de l'Estat s'ha de mantenir en mans fredes, i el poder de l'amor (Creont acusa el fill de ser esclau d'una dona). És important que en aquest *agon* el fill no derrota el pare, altrament la recta llei còsmica sortiria tocada, sinó que és Tirèsies qui representa el seny.

Hi ha una peculiaritat molt interessant en l'*Antígona* de Sòfocles i és que el cor no sembla adonar-se de què succeeix realment en escena. Quan Antígona, desafiant el decret de Creont, enterra el germà, el cor no canta l'audàcia de la noia que ha sebolit Polinices, sinó "els errors de l'home", com si l'equivocació fos de la noia i no de l'encaparrament de qui té el poder, i quan ho sabem canta "l'audàcia de l'home", en un dels textos que millor exemplifiquen la dignitat de l'home i la relació entre home i ciutat, tot i que no té gran cosa a veure amb el drama. [Carles Riba. p.160-161: *Moltes són les coses que admiren i cap n'hi ha que admirí més que l'home. (...) i el llenguatge i el pensament que és com un vent i l'impuls d'habitar ciutats ... de la pàtria s'exclou qui amb el mal fa companyia, per bravata ...*] En qualsevol cas la funció del cor és la generalització i universalització d'un drama privat i familiar fins convertir-lo en un paradigma universal.

L'hubris i la catarsi al text.

En tota tragèdia es busca una finalitat educativa: es tracta de mostrar a l'auditori què pot succeir quan l'excés i la desmesura (*hubris*) s'apoderen del cor dels homes. La tragèdia grega sempre expressa contradiccions de valors (A l'*Orestíada* es tracta de la contradicció entre valors tribal i valors urbans, a *Antígona*, la contradicció entre família i societat, a *Les bacants* la contradicció entre raó i passions). L'*hubris* és sempre expressada en termes de lleialtats rivals. Aristòtil considerarà que l'expressió estètica de les passions ens pot alliberar i produir una *catarsi*, és a dir, una neteja i una purificació moral.

Hubris i *catarsi* s'impliquen mútuament de manera que una no pot existir sense l'altra. Totes dues només es poden resoldre per la mediació que exerceix la ciutat, expressada a través de la veu del cor de la tragèdia.

A l'*Antígona* hi ha una primera situació d'*hubris* que és l'enfrontament entre germans. Però també hi ha un segon nivell que és més important:

- ? L'enfrontament entre Antígona i Creont: És *hubris* enfrontar-se a les lleis de la ciutat i voler fonamentar les relacions humanes exclusivament en els sentiments (lleï de la sang)
- ? L'enfrontament entre Creont i Hèmon: També és *hubris* voler governar amb excessiva confiança en ell mateix, sense escoltar mai la veu del cor.

La forma per a fer aparèixer la *hubris* és la confrontació. Només de l'enfrontament entre dues posicions antagòniques, ambdues exagerades, en sortirà el terme mig i la moderació que fa possible la vida civil.

Al mateix temps la confrontació es fonamenta en el diàleg, com en un exercici sofístic. La veritat no és quelcom ontològic, sinó dialògic: l'aprenentatge de la prudència només pot aconseguir-se fent triomfar la llei de la ciutat, però moderada per la veu de la sang.

Les Antigones de la modernitat.

George Steiner al seu llibre *Antígones* (1984), pedant de vegades, erudit i suggeridor sempre, ens diu que *Antígona* fou la tragèdia grega més valorada entre 1770 i 1905 quan el desenvolupament de la psicoanàlisi va fer passar *Èdip* al centre de l'interès crític. Per a Steiner la centralitat d'*Antígona* s'explica per la seva semblança amb la Revolució Francesa: com en la revolució a la tragèdia hi ha un conflicte de legalitats, un conflicte entre la veu desvalguda de la terra (*Antígona*, el poble) i la veu prepotent del poder (*Creont*, l'Antic Règim), resolt amb sang. L'*Antígona* seria, a més, una expressió de la dialèctica entre allò públic i allò privat, allò cívic i allò domèstic que finalment han descobert que es necessiten mútuament.

La revalorització d'*Antígona* depèn especialment de tres grans autors del segle XIX: Hegel, Hölderlin i Goethe.

Molt esquemàticament explicat, Hegel a l'*Estètica* considera que *Antígona* i *Creont* estan al mateix nivell. *Antígona* respecta un deure interior i natural *Creont* defensa un dret social i col·lectiu. La posició de *Creont* és justificada perquè l'individu s'ha d'adherir a "la racionalitat objectiva de l'Estat" en la perspectiva de la historicitat. L'oposició principal s'estableix entre "la vida moral en la seva generalitat que encarna l'Estat" i "la moral natural que encarna la família". *Creont* no és un tirà sinó *eine sittliche Macht* ("una potència ètica"). Es produeix, doncs, la lluita entre els déus de l'Estat i els déus domèstics. Cadascuna de les dues parts és necessària però unilateral, perquè depenen l'una de l'altra dialècticament. Hegel observa que quan *Antígona* s'enfronta amb *Creont* s'enfronta també amb ella mateixa (al cap i a la fi, és filla de rei i promesa d'Hèmon i faria bé si reconeixés els drets de l'Estat); i quan *Creont* s'enfronta a *Antígona* s'enfronta també a ell mateix (al cap i a la fi també és pare i espòs i per tant faria bé respectant també la llei de la sang). L'un i l'altre, tots dos personatges mostren la seva unilateralitat. Per a Hegel la tragèdia mostra com la dialèctica és una forma de la reconciliació entre ambdós principis: l'objectiu i el subjectiu: *La justícia eterna es realitza (...) restablint la seva substància i la unitat moral*

Friedrich Hölderlin, amic i company d'estudis de Hegel i de Schelling a Tübingen va traduir l'*Antígona* (1804) i l'any 1800 havia escrit unes *Observacions sobre Antígona*. La traducció al seu moment va ser un escàndol i va provocar molta brometa perquè no era gens textual i segurament fa més referència a la poesia hölderliniana que a Sòfocles. En la interpretació hölderliniana *Antígona* és l'heroïna del que no té ni llei ni forma, mentre que *Creont* és formal, encarna la llei i tot allò que és estructurat i previsible. *Antígona* és una *Antithéos*: algú que es revolta contra el déu en nom del déu (*en el sentit de déu es comporta com contra déu i sense llei reconeix l'esperit més alt*). Si *Antígona* s'enfronta amb els déus de la ciutat és en nom de la pietat que també és divina. *Antígona* es revolta contra el déu (la llei de la ciutat) en nom de la sang (de l'informe, del pastós, del primitiu...). *Antígona* venera un déu viu, Hölderlin en diu: *un déu immediat* (la sang) i té una pàtria íntima, mentre que *Creont* venera un ídol (una estàtua, un cos fred que és el de la llei). El conflicte entre aquestes dues menes de pàtries és l'essència de la tragèdia

La interpretació de Hölderlin està òbviament influenciada per la revolució francesa, anuncia la revolució republicana, perquè la revolució es fa per salvar allò íntim (la vida

del poble) contra l'abstracte i la llei. Hegel, en canvi, reconeix i valora el paper de l'Estat burocràtic prussià i demana una reconciliació dialèctica.

Entre tots dos, Goethe a les *Converses amb Eckermann* (21 març i 1 abril 1827) és el qui s'apropa més a la sensibilitat del segle XX quan identifica Creont amb la tirania i Antígona amb la unió de bellesa i bondat. (Aquesta és també la visió d'Espriu entre nosaltres). Goethe no acceptava la interpretació hegeliana de la tragèdia com a contraposició entre l'Estat (Creont) i la família (Antígona). Creont és culpable d'un crim polític i fa una revenja contra un cadàver, que és sempre innocent i aquesta blasfèmia acaba pagant-la.

Entre els hereus de la versió hegeliana potser la més lúcida fou la novel·lista anglesa George Eliot en una edició per a estudiants de l'*Antígona*, publicada el 1856, que presenta el text com un conflicte de deures i fa una observació que encara conserva interès: "*Els reformadors, els màrtirs, els revolucionaris no lluiten només tan sols contra el mal; també estan en contra d'un bé, d'un principi vàlid que no es transgredeix sense pena*". Precisament l'essència de la tragèdia rau en què no s'enfronta "bé" contra "mal" sinó dues formes de bé que en elles mateixes porten el seu mal.

En definitiva l'*Antígona* serveix per a respondre una qüestió que havia plantejat Schelling: *pot la filosofia convertir-se en literatura i encara reconèixer-se a si mateixa?* Com observa Steiner els grans lectors de la tragèdia traspassen el problema: ja no es tracta de "reconèixer-se a si mateixa" sinó de "ser ella mateixa". Per a tots tres lectors *Antígona* és una forma literària que traspassa també una filosofia.

De la tragèdia clàssica al drama modern: un tema de debat.

Una de les qüestions més debatudes en la crítica literària postexistencialista (anys 1960) fou la possibilitat de continuar *encara* escrivint drama. El text que ha quedat d'aquella polèmica és el capítol: "La mort de la tragèdia" (1963) del llibre de Susan Sontag: *Against Interpretation* (1ª ed. espanyola, 1969). Cal distingir curosament entre el significat de "tragèdia" i el de "drama" per copsar el plantejament del problema. El drama no és simplement una forma degradada de la tragèdia, sinó estructuralment un altre gènere.

En la tradició postexistencialista, la tragèdia es caracteritza per la manca d'autoconsciència. El personatge tràgic segueix impetuosament el seu caràcter, la seva exigència interna (*daimon*) fins topar amb el món. En la tragèdia és cospa el sagrat com a terrible i no hi ha càlcul ni -sobretot- autoconsciència, sinó que l'heroi se sent portat per una força terrible superior a ell. En canvi, en drama hi ha autoconsciència i autocontrol: el personatge calcula -de vegades fredament. Allò dramàtic és que els càlcul no surt com s'havia previst i, en conseqüència, es desencadenen forçós que no poden ser controlades.

Per altra banda en el drama hi ha una tendència del protagonista a l'autocomprensió: els protagonistes dramàtics s'interroguen constantment sobre sí mateixos i sobre el sentit de la seva acció. En canvi, en la tragèdia el protagonista és tot un caràcter que no es permet el dubte -i per això és tràgic, sobrehumà. Només finalment, quan tot està perdut,

descobrirà coses sobre sí mateix que ni tan sols ell sabia: però llavors ja serà massa tard i s'haurà complert inexorablement el destí.

Hi ha, encara, una altra diferència entre tragèdia i drama: la tragèdia és “pagana”, en el sentit que no hi ha compassió ni perdó: els déus, en la seva relació amb els humans són inflexibles; qui la fa, la paga. Cal restaurar un ordre trencat i el pagament d'aquesta restitució es fa amb sang. En canvi, el drama és “cristià”: hi ha sempre esperança d'un perdó, caritatiu i sovint immerescut, que acaba alliberant de culpa al transgressor (convertit també en “pecador”). Com a forma cristiana, en el drama hi ha culpa (bons i dolents). En canvi, en la tragèdia hi ha senzillament destí: més terrible i còsmic i menys humà. Precisament un dels elements amb que juga l'*Antígona* és el contrast entre la feblesa i la innocència de la protagonista i la força brutal del seu destí, amb la injustícia última i definitiva.

Allò que el teatre modern pretén fer passar per “tragèdies”, manca de la capacitat sublim-terrible que tenia l'antiga tragèdia i no passa de ser teatre naturalista amb efusió sentimental. No n'hi ha prou amb el plor per tal que es pugui parlar de tragèdia: cal que en aquest plor hi hagi una desesperació còsmica que el cristianisme no pot sentir perquè, al cap i a la fi, és una religió del perdó. No hi ha tragèdia cristiana perquè el cristianisme: “és enemic de la visió pessimista de la tragèdia” (Sontag).

Sontag criticà la teoria del crític Lionel Abel (*Metatheatre*) per a qui si en la modernitat no hi ha drama es deu a que ens hem tornat “liberals i escèptics”. Per a ella aquest no és el nucli del problema, perquè liberalisme i escepticisme són actituds intel·lectuals tardanes i la tragèdia havia desaparegut prou abans: caldria buscar la resposta en la diferent manera de comprendre la religió

El debat postexistencialista se centrava en el teatre de l'absurd que ja no és cristià, sinó clarament ateu: ¿pot ser, o no, autènticament tràgic? Sontag no va respondre la pregunta, tot i que sembla que consideri que el teatre de l'absurd és més “èpic” que no pas tràgic. El sentiment de terror de Genet i Beckett es dona en la història, dimensió desconeguda (metafísicament) per a l'ànima grega. En tot cas, per a una teoria de la tragèdia, la distinció respecte al drama és pertinent en la mesura que marca dos camps intel·lectuals molt diversos.

Elements per a una lectura de lectura de l'Antígona en la traducció de Carles Riba.

La numeració de les planes pren com a referència l'edició de Carles Riba, publicada per Ed. Curial (Clàssics Curial, Barcelona, 1993), a cura de Carles Miralles. Sense entrar ara en els problemes que planteja la traducció, ens sembla important recomanar la dificultat d'aquest text aspre en la traducció ribiana que es pot (o s'hauria de) complementar amb les *Elegies de Bierville*, a parer nostre el text més important de la literatura catalana al segle XX.

p. 149: *Conversa entre Antígona i Ismene -filles d'Èdip i germanes d'Etèocles i Polinices- Plantejament del problema de la legalitat "Creont l'un amb sepulcre i l'altre el deixa sense honor". La "trista mort" de Polinices.*

p. 150 : *Proposta d'Antígona: "Ves si em vols ser companya d'obra i de fatic"*

p. 151: *Negativa d'Ismene: "dones hem nascut" i revolta d'Antígona "sagradament culpable". Ismene té por i Antígona no.*

p.152-153: *El cor no intervé en la decisió; no hi ha judici. Resumeix l'argument de Els set contra Tebes.*

p. 154-155: *Apareix Creont: la llei de la ciutat. Resum de la virtut política: "A mi, aquell qui mena tota una ciutat/ i no s'ajusta a les millors decisions,/ ans té la llengua enclosa per alguna por/ em sembla i sempre m'ha semblat que és un roí". Expressió del racionalisme polític.*

p.156-157: *El guarda fa saber el robatori del cadàver de Polinices.*

p.158: *Creont planteja la contradicció sang-ciutat: "¿O veus que els déus es posin a honorar els roïns?". Cal evitar "l'esgarriament del pensament" (p.159)*

p. 160: *El cor entona el gran himne sobre l'home. Antenció: la traducció és feixuga. Elements a destacar: El domini de la mar i de la terra, l'ensinistrament dels animals, el llenguatge i el pensament, la previsió del futur, la ciutat i el poder (destacar l'ordre ascendent el pas gradual de la natura a la cultura i paper del poder com a culminació natural del procés). Idea sofística del poder.*

p.162-163: *El guarda descobreix Antígona que ho confirma orgullosa.*

p.164: *Antígona entona l'himne de la llei de la sang: "Car no és d'ara ni d'ahir".*

p.165: *Creont pronuncia la condemna a mort.*

p.166: *Conversa entre Creont i Antígona: ella defensa un sentit col·lectiu de la vida i rebutja qualsevol referència a l'individualisme. No es veu com a ésser personal, sinó com a expressió de la veu de la terra.*

p.169-171: *El cor és més aviat contrari a Antígona. Crítica de la vagabunda esperança. Final amb la frase: "Quem deus perdere vult, prius dementat". Tenim així ja plantejada la situació d'hubris. "El mal ve que li sembla un bé/ a aquell a qui un déu mena l'esperit/ cap a viaranys de desastre: poquíssim temps ja viu des d'aleshores a cobert del desastre".*

p.171-172: *Entra Hèmon: Creont parla sobre la dona associant-la amb l'anarquia. "Escup aquesta noia, doncs, com una hostil/ i deixa-la que cerqui nuvi a l'altre món". Resum del paper tradicional de la dona.*

p.172-173: *Enfrontament d'Hèmon amb el pare. Imatge de la capsa tancada que usa també Alcibiades referida a Sòcrates: Banquet 216,e.*

p.174: L'hubris de Creont: creure que ell pot governar sense sentir la ciutat: "Així és Tebes qui em dirà el que he de manar?". Vol ser el cap sense escoltar la ciutat. Per això Hèmon li retreu: "En un país sense homes regnaries bé".

p.175: Creont ignora el sentiment "(A Hèmon): Amb plors et faràs el savi quan de seny ets buit". Hèmon anomena "orat" el seu pare.

p.176: Ordre d'occir Antígona i oda a l'amor per part del cor; és significatiu que el cor no destaca la tristesa de la mort sinó la bellesa de l'amor: "Amor invencible en la batalla". L'amor apareix com a forma d'immortalitat i, per tant, la situació queda "oberta".

p.179: El Corifeu marca el punt mig entre les dues hubris (Creont i Antígona): "Honorar els difunts és de cor piadós/ però el poder d'aquell a qui el poder/ pertoca no s'ha pas de transgredir". Es reafirma, doncs, la llei de la ciutat.

p. 179-181: La solitud de l'heroïna i l'autoconeixement en la dissort que ni tan sols els déus no poden auxiliar-la: "¿Quina ordenança dels eters he transgredit?/ ¿Per què infeliç, giraria els ulls/ als déus? ¿Qui cridaria que em valgués?...." "Patint puc reconèixer el meu error".

p. 182: El cor incita a reconèixer el Fat: "potència terrible" indefugible.

p.183: Tirèsies, l'home neutral que dona el sentit global de la situació. Ell és la veu de l'experiència, el mitjancer impossible (el seny en mig de l'hubris).

p.183: Tirèsies fa l'anàlisi de l'hubris: "La condició dels homes vol que sigui a tots comú l'errar". "però comesa l'erra ja no és un pec/ ni un miserable l'home que si ha caigut/ en mal, repara". Incitació a la prudència. La prudència, que implica saviesa - coneixement- és la base de l'ètica.

p. 185: L'até (folia) com a força que és hubris "el dany més gran". Creont ho reconeix, però no la reconeix en ell mateix.

A partir d'aquí l'acció es desencadena amb un final inevitable. Antígona mor, Hèmon se suïcida i Eurídice, mare d'Hèmon, també.

p.194-195: Creont reconeix la seva culpa i el corifeu dona el resum: incitació a la prudència: "De molt és el seny el primer que fa la felicitat; i no cal ser gens impiu amb els déus".

.- Textos d'acompanyament a la lectura.

Emilio Lledó: El modelo filosófico griego y la filosofía contemporánea.

Sarah B. Pomeroy: Diosas, rameras, esposas y esclavas.

Claude Mosse: La mujer en la Grecia clásica.

Friedrich Hölderlin: Sobre Antígona.

George Steiner: *Antígonas*