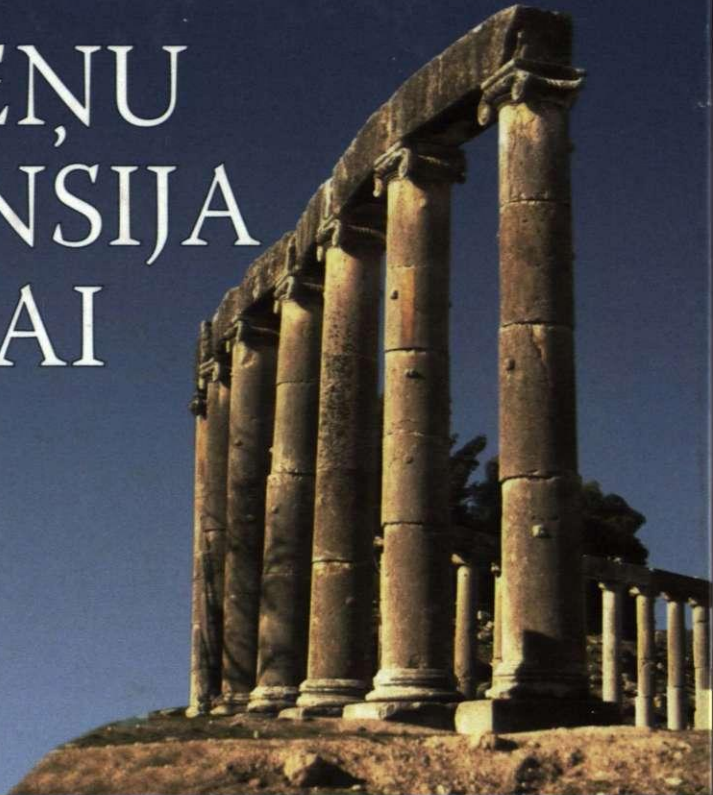


HELLĒNU DIMENSIJA EIROPĀI



Rīgas 1. starptautiskās
hellēnistikas konferences
“HELLĒNU PASAULE
UN MĒS” materiāli

HELLĒŅU DIMENSIJA EIROPAI

Rīgas 1. starptautiskās
hellēnistikas konferences
“Hellēņu pasaule un mēs”
materiāli

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
KLASISKĀS FILOLOĢIJAS KATEDRA
HELLĒNISTIKAS CENTRS

HELLĒŅU DIMENSIJA EIROPAI

Rīgas 1. starptautiskās
hellēnistikas konferences
“Hellēņu pasaule un mēs”
materiāli

UDK 94(4)(063)
He 396

Redakcijas kolēģija:
ANDREJS BANKAVS,
JERKERS BLOMKVISTS
(Lundas universitāte, Zviedrija)

VALDA ČAKARE,
KONSTANTĪNS DIMADIS
(Berlīnes Brīvā universitāte, Vācija)

BENEDIKTS KALNAČS,
IRINA KOVAĻOVA
(Maskavas Valsts Lomonosova universitāte, Krievija)

INĀRA ĶEMERE, OJĀRS LĀMS,
VITA PAPANINSKA, ILZE RŪMNIECE

Sastādītāji:
OJĀRS LĀMS, ILZE RŪMNIECE

Māksliniece INĀRA JĒGERE

Grāmata izdota
ar GRIEKIJAS KULTŪRAS MINISTRIJAS atbalstu

The book is financially supported
by the GREEK MINISTRY OF CULTURE

ISBN 9984-698-77-0

© Ojārs Lāms, Ilze Rūmniece,
sastādījums, 2003

© "Zinātne", 2003

Saturs

Ievads	9
ALKISTIS SOULOGIANNI (Greece)	
Bilateral Cultural Relations between Greece and Europe	
Divpusējās Grieķijas un Eiropas kultūras attiecības	11
HARIJS TUMANS (Latvija)	
Hellēņi un mēs – dialogs vai muzejs?	
Hellenes and Us – a Dialogue or a Museum	15
ILZE RŪMNIECE (Latvija)	
Grieķi/hellēņi: ieskats vārdu lietojuma vēsturē	
Greeks/Hellenes – Insight in the History of Word Function	28
ROLF HESSE (Denmark)	
The Influence of Western European Languages on the Greek Language	
Especially after Greece Joined the European Union in 1981	
Rietumeiropas valodu ietekme uz grieķu valodu, īpaši pēc Grieķijas iestāšanās Eiropas Savienībā 1981. gadā	36
VITA PĀPARINSKA (Latvija)	
Cilvēki, dievi un liktenis grieķu arhaiskā lirikā	
Gods, Destiny and Man in the Greek Lyric of the Archaic Period	45
INGARS GUSĀNS (Latvija)	
Artemīdas tēla mākslinieciskais veidojums Kallimaha himnā “Artemīdai”	
Poetic Techniques on Artemis' Character Portrayal in Callimachus' Hymn To Artemis	55
GITA BĒRZIŅA (Latvija)	
Līdzīgais un savrupais sengrieķu un mūsdienu dialogiskajos tekstos	
The Similar and the Different in the Ancient and Modern Dialogical Texts	65
OJĀRS LĀMS (Latvija)	
Longīna atgriešanās: cildenā recepcija klasicisma un apgaismības laikmetā	
The Sublime from Longinus to Edmund Burke	77

JERKER BLOMQVIST (Sweden)	
The Geography of the Baltic as Seen by the Greeks –	
from Claudius Ptolemy to Laskaris Kananos	
Baltijas ģeogrāfija grieķu skatījumā –	
no Klaudija Ptolemaja līdz Laskarim Kananam	
	86
ELENA ILVES (Russia)	
Photios as a Transmitter of Greek Romance	
Fotijs un grieķu romāna tradīcija	
	98
MAXIM KISSILIER (Russia)	
Spiritual Meadow and Narrative Structures	
"Dvēseles pļavas" narratīvās struktūras	
	110
KONSTANTĪNS DIMADIS (Grieķija/Vācija)	
XIX un XX gadsimta grieķu literatūras raksturīgākās iezīmes	
Characteristic Features of the XIX and XX Century Greek Literature	
	118
DINARA ABDRAKHMANOVA (Russia)	
Alexander Papadiamantis: Lingua nova graeca inventa?	
Aleksandrs Papadiamantis: Lingua nova graeca inventa?	
	124
DENS DIMIŅŠ (Iceland, Latvia)	
Metamorphoses of Hellenism in A. Sikelianos' Poetry	
Hellēnisma metamorfozes A. Sikeliana dzejā	
	136
ANNE-LAURE BRISAC (France)	
Translation is a Strange Journey. A Few Remarks on a Recent Translation	
of Cavafy's Poems	
Tulkošana ir dīvains ceļojums. Jaunākie Kavafja dzejas tulkojumi	
franču valodā	
	150
IRINA KOVALEVA (Russia)	
Three Odysseys by Cavafy, Seferis and Brodsky	
Odiseja tēls Kavafja, Sefera un Brodskā dzejā	
	159
ANNA BORISOVA (Russia)	
Iambic Entekasyllabic Metre in Greek and Russian Poetry	
Jamba vienpadsmitzilbnieks grieķu un krievu dzejas tradīcijā	
	169

ZANE ŠILIŅA (Latvija)	
Mīts par Trojas karu Žana Žirodū interpretācijā	
Myth of the Trojan War in Jean Giraudoux's Interpretation	175
SILVIJA RADZOBE (Latvija)	
Marinas Cvetajevas "Faidra" kā grieķu mīta interpretācija	
Sudraba laikmeta ideju kontekstā	
Phaedra by Marina Tsvetayeva as an Interpretation of Greek Myths	
in the Context of Silver Age	184
BRIGITA CĪRULE (Latvija)	
Par dažiem saskares punktiem hellēņu un baltu mītiskajā telpā	
On Some Common Mythical Aspects of the Hellenes and the Balts	195
DACE STRELĒVICA (Latvija)	
Sengrieķu mitoloģijas elementi Latvijas uzņēmumu nosaukumos	
Elements of Ancient Greek Mythology in the Names	
of Business Enterprises in Latvia	203
MĀRA GRUDULE (Latvija)	
Talijas ceļojums uz Rīgu 1595. gadā	
Thalia's Voyage to Riga in 1595	210
DACE LŪSE (Latvija)	
Mūsdienu parafrāze par Platona dialogu "Valsts" Alberta Bela	
pēdējās romānos	
Contemporary Paraphrase on Plato's Dialogue The Republic in Recent	
Novels by Alberts Bels	222
VALDA ČAKARE (Latvija)	
Sfinksas mikla hellēņiem un mums	
Enigma of Sphynx for Hellenes and Us	231

Ievads

*nav ne senās, ne jaunās Grieķijas,
ir tikai viena – pasaule,
kas iecerēta un radīta uz mūžiem.*

Henrijs Millers

Eiropas vēsturiskā kopība un identitāte nav jaunatklājama – tā ir antīkā pasaule, Hellāda, vēlāk Roma. No antīkās pasaules viedokļa senās barbaru tautas, vēlākās kristīgās ticības un kultūras nesējas no Viduseiropas arī līdz mūsu reģionam atnesa ziņas par šo klasisko senatni.

Divdesmit pirmā gadsimta ieskaņā, kad jau trešo gadu desmitu Grieķija ir piederīga Eiropas Savienībai, bet mūsu valsts tikai gatavojas tajā iestāties, ne tikai senā, bet arī mūsaiķu hellēņu kultūrtelpa jau visai plaši apgūta un pazīstama pasaulei ar saviem kultūras korifejiem: pirms mūsu ēras Homērs, Sofokls, Sokrats, Platons, divdesmitajā gadsimtā – Jorgs Seferis, Konstantīns Kavafis, Marija Kallasa, Mikis Teodorakis, Angelopuls un Melina Merkuri. Ja klasiskās senatnes vārdi un darbi mums vairāk vai mazāk pazīstami, tad jaunās Hellādas vārdi un veikums dažādās dzīves jomās Eiropas ziemeļaustrumu zemēs un tautās vēl gaida detalizētu izpēti, pat vienkārši uzmanību un iespēju (valodas apguve, kvalitatīvi tulkojumi, tikšanās) uzzināt, izlasīt, ieraudzīt.

2001. gada nogalē Latvijas Universitātes Klasiskās filoloģijas katedra un Hellēnistikas centrs pulcēja šai nolūkā vairāku valstu hellēnistus uz konferenci par hellēniskās dimensijas nozīmi Eiropas kultūras telpā. Daugavas krasti kļuva par vietu, kur satikās antīkā Hellāda, Bizantija, mūsdienu hellēnisms, kas saista valstis un tautas centienos izprast esamību, kurā esam ievesti. Par tālās barbaru zemes notikumiem neviltota interese bija pašai Hellādai, ko konferencē pārstāvēja Kultūras ministrijas starptautisko sakaru departamenta direktore Dr. Alkiste Sulojani, kura darbojas arī literatūrzinātnes laukā. Īpašs prieks bija par Berlīnes Brīvās universitātes profesora Konstantīna Dimaža klātbūtni, jo viņš jau gadiem ilgi sniedzis būtisku atbalstu jaungrieķu studijām Latvijas Universitātē. Tomēr hellēņu dimensijas pamatā ir klasiskās studijas. Gan vēsturnieka Harija Tumana apcerīgums, gan jauno pētnieku Gītas Bērziņas un Ingara Gusāna,

gan viņu skolotāju Vitas Paparinskas un Ilzes Rūmnieces pētījumi seno tekstu un valodas vēsturē ir liecība klasiskās filoloģijas stiprajām tradīcijām Latvijā. Grieķu un citu Eiropas valodu saskarsmes jautājumi ir valodnieku Daces Strelēvicas no Latvijas un Rolfā Hesses no Dānijas pētījumu pamatā. Latvijā svešādāka ir Bizantijas pasaule, bet tāpēc jo interesanti ir uzzināt, ka arī Bizantijā Baltija un Rīga nebija gluži *terra incognita*, par to var lasīt Lundas Universitātes profesora Jerkera Blomkvista apcerējumā. Bizantijas mantojums ir arī jauno Pēterburgas hellēnistu Elenas Ilvesas un Maksima Kisiljera uzmanības lokā. Viņu kolēģes Dinara Abdrakmanova un Anna Borisova pievēršas grieķu un krievu kultūras saskarsmei un savstarpējai ietekmei. Sengrieķu mīta interpretācija krievu literatūras sudraba laikmetā ir LU profesores Silvijas Radzobes izpētes objekts. Savukārt Brigita Cīrule pievēršas sengrieķu un latviešu mitoloģijas paralēlēm. Grieķu un krievu dzejas paralēles ir Maskavas Universitātes profesores Irinas Kovaļovas pētniecības lokā, bet franču rakstniece un tulkotāja Anna-Laura Brisaka pēta K. Kavafja skanējumu franciski. Franču un hellēņu kultūras mijiedarbe ir ieinteresējusi arī Latvijas Kultūras akadēmijas pasniedzēju Zani Šiliņu. Gluži jaunas atklāsmes latviešu lasītājam par grieķu literatūru piedāvā Islandē dzīvojošā grieķu literatūras tulkotāja poliglota Dena Dimiņa pētījums. Tomēr konferences un rakstu krājuma lielākā vērtība ir tā, ka hellēņu dimensija ir vērtīga un nozīmīga arī latviešu literatūras un mākslas pētniecības kontekstā. Teātra zinātniece Valda Čakare, literatūrzinātnieces Māra Grudule un Dace Lūse gan uz zināmām, gan mazāk zināmām lietām liek paskatīties svaigi un neierasti.

Gadu tūkstošus pēc Sokrata un viņa klausītāja Platona laikiem Eiropā atkal aktuāls ir dialogs – saruna, lai vairāk un precīzāk izziņātu lietas un cilvēkus un bagātinātu sevi un savu vidi. Zinātniskās sarunas formas – konferences dalībnieku viedokļi apkopoti šajā krājumā. Hellēņu dimensija mūs dara bagātākus, Hellādu mums tuvāku. Bet arī mēs tai ceram tuvojies.

Sastādītāji



ALKISTIS SOULOGIANNI (GREECE)

Bilateral Cultural Relations between Greece and Europe

According to the Roman historian Cornelius Tacitus (c. 56 – c. 120), there had been great development in commercial relations between the Mediterranean and the Baltic region, especially between the Latvian people and the Roman Empire, since the hellenistic years, from the second century B. C. until the second century A. D. Nowadays, Greece has been dedicating a significant part of the foreign cultural policy to the relations with the countries in the Baltic Sea area.

In this framework, Greece participated in 2001, in the celebration for the 800-anniversary of Riga as a capital of Latvia. Namely, the Greek Ministry of Culture, through the Department of Cultural Relations, supported financially the participation in the Riga celebration, of the New Hellenic Quartett, which is a prominent Quartett of international reputation. The New Hellenic Quartett presented works by the contemporary Greek composers Nikos Skalkottas (1904–1949) and Dimitris Mitropoulos (1896–1960).

Likewise, the Greek Ministry of Culture through the Department of Cultural Relations, participating in the year 2000, in the celebration for the 75-anniversary of the National Ballet of Lithuania, supported financially the production of the ballet *Zorba the Greek* by Mikis Theodorakis (1925), at the State Opera and Ballet Theatre of Lithuania.

But the most important part of the foreign cultural policy as applied by the Greek Ministry of Culture, for the promotion of the Greek culture

abroad, is the offer of scholarships to students from the Greek Studies Departments at the foreign Universities, so that they are able to attend the International Summer School for Greek Language, History and Culture, which has been held in Thessaloniki, in August, for 25 years now, by the Department of Cultural Relations, in fruitful cooperation with the Institute for Balkan Studies. The director of this School is Professor Konstantinos Dimadis, from the Frei Universität Berlin.

In this framework, we have had the pleasure to receive the last seven years, eleven very prominent students from the University of Latvia as our scholars. These scholars are the distinguished result of the work which is being done at the University of Latvia, by Professor Ilze Rumniece – work of a very high level, as it is internationally acknowledged. Last August, I had the pleasure to meet in Thessaloniki Mr Dens Dimiņš and Mr Ojārs Lāms.

May I now proceed to the cultural life in the Baltic region, which is very close to the Greek culture – to the Greek world. And here and now let me focus on the music, which is the most universal or general code of communication, and the most oecumenic instrument for forwarding the message of the creator.

Having these data as a working hypothesis, I would like, first of all, to refer myself to the distinguished Latvian composer Pēteris Plakidis (b. in Riga, 1947) and to his favourite genre: the concerto for orchestra with solo group. The distinguished maestro Odysseas Dimitriadis (1908), of international reputation and of prominent career in Russia and in Greece, has once mentioned the deep roots of a distant Greek origin of the composer Plakidis.

Speaking of contemporary Latvian composers, I would like to mention that by surfing the Internet, I learnt that Aeschylus's drama has inspired Maija Einfelde (b. in Valmiera, 1939) to create her chamber oratorio *At the Edge of the Earth* (as the title appears in English).

On the other hand, the famous Estonian composer Arvo Pärt (b. in Paide, 1935) has composed *Kanones* and *Kontakia*, following the Byzantine tradition of choral music. If I may go further and more deeply, let me stress a point to the fact that among the most important twelfth century cantors at Smolensk, Belarus, was Manuil, one of the three Greek singers in the city.

As it is known, later Greek chants were brought in Belarus, in 1588, by a choir from Constantinople, some 100-and-more years after the fall of the *βασιλεύουσα*. During the 17th century, Greek-rite cantors were able to compile *heirmologia* and hymnbooks, often richly decorated with miniatures. An early 17th century *Cherubicon* was composed as a four-part chorale with florid bass and alto runs.

And may I also stress a point to the fact that in the 19th century, Glinka received his basic musical education with his uncle's capella near Smolensk.

Most of the composers of the Baltic countries studied at the Conservatorium of Saint-Petersburg. A very prominent student and later teacher at this Conservatorium was Vasily Pavlovitch Kalafati (b. in Crimea, 1869), of Greek origin, the "Greek teacher", as his famous pupil, Igor Stravinsky named him in his book *Musica Poetica*. Among Kalafati's pupils, there was also the Estonian composer Heino Eller (1887–1970). Kalafati studied composition with Rimski-Korsakov, and he was a friend of Shostakovitch. Kalafati was killed at the siege of Leningrad, in March 1942.

These elements, in an almost epigrammatic form, represent documents of a perpetual multicultural dialogue of diachronic value, between the cultural South and the cultural North, a cultural bridging between mentalities, a real process of mutual understanding and communication.

This is a representative element of identity in our world of globalization – globalization being a main katalyst of supermodernism, according to Marc Augé and his book *Non-lieu; introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Edition du Seuil, Paris, 1992).

Dīvpusējās Grieķijas un Eiropas kultūras attiecības

Jau romiešu vēsturnieks Kornēlijs Tacits (ap 56. g. m. ē. – ap 120. g. m. ē.) ir rakstījis par ciešām savstarpējām tirdzniecības attiecībām starp Vidusjūras un Baltijas reģionu kopš hellēnisma laikmeta (II gs. p. m. ē. – II gs. m. ē.).

Mūsdienās Grieķija īpašu uzmanību ārējā politikā pievērš kultūras sakariem ar Baltijas jūras reģiona valstīm. Grieķija, īstenojot šīs politiskās nostādnes, piedalījās Latvijas galvaspilsētas Rīgas astoņsimt gadu jubilejas svinībās.

Vismaz pēdējos septiņus gadus Grieķija ir veicinājusi Latvijas Universitātes studentu iespējas apgūt grieķu valodu, literatūru, vēsturi un kultūru, piešķirot stipendijas mācībām Kultūras ministrijas un Balkānu institūta organizētajā Starptautiskajā grieķu valodas, vēstures un kultūras vasaras skolā, kas augustā jau 25. gadu notiks Thesalonikē (Perejā).

Sērfojot internetā, ir iespējams uzzināt par grieķu kultūras iedvesmotām latviešu kultūras izpausmēm – latviešu komponistes Maijas Einfeldes kameroratoriju “Zemes malā”, kurā izmantota Aishila teksti.

HARIJS TUMANS (LATVIJA)

Hellēņi un mēs – dialogs vai muzejs?

Jau no bērnības mēs esam pieraduši dzirdēt un lasīt par antīkās Grieķijas kultūras mantojuma nozīmi mūsu, t. i., visu eiropiešu kultūrā. Šodien pilnīgi banāla šķiet doma, ka senā Hellāda ir modernās Eiropas šūpulis vai, teiksim, vecmāmiņa. Tik tiešām, ieejot jebkurā mākslas muzejā, lasot literatūras klasiķu darbus, klausoties klasisko mūziku vai apskatot iepriekšējo gadsimtu arhitektūru, mēs visur atrodam sengrieķu tēlus un sižetus. Tāpat, ieskatoties Eiropas domas vēsturē, var labi redzēt antīko ideju dzīvīgu cauri daudziem gadsimtiem. Tas viss ir labi zināms, bet mēģināsim izprast, kādu vietu antīkā kultūra ieņem mūsu dienās, tieši šodien. Mēs automātiski uzskatām sevi par senās Hellādas mantiniekiem un parasti neaizdomājamies par to, vai sengrieķu mantojums ir aktuāls mūsu kultūrā? Mēs pētām, kā mūsu latviešu kultūras klasiķi ir izmantojuši antīko mantojumu, bet kā ir ar mums pašiem? Vai mēs saprotam šo mantojumu, vai mēs to izmantojam savā radošajā darbā? Es nepretendēju uz to, lai pilnībā atbildētu uz šiem jautājumiem, bet piedāvāju tikai dažas pārdomas par šo tēmu, pārdomas, kas veiktas plašā perspektīvā, “no putna lidojuma”

Tēlaini runājot, jebkurš kultūras mantojums pastāv divos veidos – “dzīvā veidā”, kad tas turpina dzīvot radošo cilvēku daiļradē, t. i., kultūrā, un – “mirušā veidā”, kad tas tiek iekonservēts muzejos, bibliotēkās un skolu programmās. Aplūkojot mūsdienu situāciju Latvijā, var secināt, ka antīkās kultūras mantojums samērā ciešami ir pārstāvēts “mirušā” veidā – tas ir iekļauts skolu un dažu augstskolu programmās, fragmentāri pārstāvēts bibliotēkās un muzejos. Daudz bēdīgāka situācija ir ar antīkā mantojuma dzīvi mūsdienu kultūrā. Sabiedrības lielākajai daļai ir ļoti pavirši un aptuveni priekšstati par sengrieķu kultūru (bieži vien tādu pat nav), un radošā inteliģence ārkārtīgi reti un epizodiski izmanto to savā daiļradē. Tas ir asā kontrastā ar to situāciju, kāda Latvijā bija vēl pirms Otrā pasaules kara, kad skolās ļoti nopietni tika mācītas latīņu un sengrieķu valodas. Līdz ar to sabiedrība bija daudz lielākā saskarē ar antīko kultūru, un mākslinieki daudz biežāk izmantoja to savā daiļradē, demonstrējot arī tās dziļu izpratni.

Tā tad mūsu kultūrā ir noticis lūzums attieksmē pret Hellādas mantojumu. Šķiet, ka šodien absolūti lielākajai mākslinieku un skatītāju daļai tas vairs neliekas aktuāls un tiek uztverts tikai kā muzejiska vērtība. Par to liecina tie mūsu mākslinieku darbi, kuros kaut kādā veidā tiek izmantotas antikās tēmas. Piemēram, tagadējais Aristofana “Lisistrates” iestudējums, kas atbilstoši masu kultūras gaumei tiek pasniegts kā “erotiskā opera” (vai tas nozīmē, ka Aristofans ir rakstījis erotisku komēdiju?). Šajā izrādē var atrast visu ko, tikai ne Aristofanu un hellēņu kultūru. Tas pats vērojams arī citās jomās. Piemēram, šodien grieķu autoru rakstu darbi pie mums iznāk vispār bez ilustrācijām, bet kad vēl pirms dažiem gadu desmitiem tika izdotas antikās traģēdijas un komēdijas, to ilustratīvais materiāls pēc savas stilistikas vairāk atbilda latviešu literatūras darbu ilustrēšanai nekā grieķu tekstiem. Līdzīgus piemērus varētu sameklēt ļoti daudz, bet tāpat ir skaidrs, ka mūsdienu māksliniekos nav motivācijas un mērķu iedziļināties antīkajā kultūrā, izprast to un atrast tajā tēmas, kas ir aktuālas mūsu dienās. Un, ja viņi arī gribētu to darīt, tad diez vai to spētu savas izglītības trūkumu dēļ. Modernie mākslinieki lielākoties ir orientēti nevis uz kultūras analīzi, bet uz sensāciju un skandālu. Viņu mērķis ir nevis atklāt no jauna klasiku, bet parādīt sevi. Viņi darbojas postmodernisma pasaulē, kam raksturīga paviršība, un, kā precīzi atzīmējis teologs un filozofs Edvards Vīts, uztver pagātni nevis kā tādu, no kā var mācīties, bet gan kā “stilu”, kā rezultātā pagātne viņu darbos pārvēršas par tagadnes spoguļi¹. Tādēļ mūsdienu uzvedumos antīko traģēdiju personāži var uz skatuves staigāt mūsdienīgos tērpos un lietot mūsdienu žargonu vai pat lamu vārdus. Kā zināms, postmodernisms ir globāla parādība, kas būtībā ir modernās kultūras stāvoklis, un tas nozīmē, ka antīkās kultūras mantojuma deaktualizācija ir raksturīga ne tikai mums šeit, Latvijā, bet visā modernajā pasaulē. Kas ir tas, kas pēc būtības atšķir mūsu kultūras? Lai atbildētu uz šo jautājumu, ir jāsaprot, kas raksturo sengrieķu kultūru, kas ir tās mugurkauls vai stūrakmens, un ar ko tā atšķiras no modernās kultūras pamatprincipiem. Nav iespējams īsā rakstā izanalizēt tik globālu jautājumu, tāpēc es tikai ieskicēšu dažas pamatlīnijas, balstoties uz it kā vispārzināmām lietām. Par analīzes pamatu esmu izvēlējis divas kultūras sastāvdaļas, kurās visspilgtāk atklājas katras kultūras būtība – tie ir māksla un izglītība. Mākslu es izvēlējos tādēļ, ka tajā ļoti uzskatāmi un spilgti atspoguļojas sabiedrības ideāli un pasaules uztvere,

bet izglītību – tādēļ, ka tajā koncentrētā veidā atspoguļojas visa kultūra un it īpaši tās attieksme pret cilvēku.

Lai iegūtu pirmo priekšstatu par to, kas šķir mūsu kultūras mākslas jomā, pietiek ar vienkāršu mākslas pamatprincipu salīdzināšanu dažādās nozarēs. Tā, piemēram, sengrieķu arhitektūra balstījās uz proporcijas un simetrijas principiem, dabiskajiem materiāliem un saskaņu ar apkārtējo vidi; turpretī modernā arhitektūra visā savā būtībā pauž diametrāli pretējus principus – disproporciju un asimetriju, tā balstās uz mākslīgiem materiāliem un veido kontrastu ar dabas vidi. Par galvenajiem mūzikas principiem senie grieķi uzskatīja harmoniju un melodiskumu, turpretim modernajā mūzikā izteikti dominē disharmonija un ritms, kas bieži vien apspiež melodiju. Tēlotājā mākslā un literatūrā mēs redzam līdzīgu situāciju. Klasiskajā sengrieķu tēlniecībā un glezniecībā viss tika pakļauts proporcijas un simetrijas likumiem, bet mūsdienu mākslā valda disproporcija un asimetrija. Pat sengrieķu literatūrā par kompozīcijas pamatprincipiem kalpoja proporcijas un simetrijas likumi, nosakot darba struktūru un izklāsta veidu². Mūsdienu literatūrā dominē asimetriska vai pat izteikti haotiska kompozīcija.

Minētie principi raksturo tikai mākslas darbu formālo pusi – to uzbūvi, struktūru utt., bet aiz tās stāv dziļāki, t. i., saturiskie jeb konceptuālie, principi. Mēs tos varam definēt:

- ja tiek noskaidrotas katras kultūras pamatkategorijas jeb, citiem vārdiem sakot, vērtību orientieri, kas atspoguļojas konkrētos mākslas darbos;
- apzinot, kā dotā kultūra izprot mākslas uzdevumus un mērķus. Runājot par grieķu mākslas konceptuālajiem pamatiem, ir viegli pamanīt, ka proporcijas un simetrijas principi izsaka harmonijas ideju vai, precīzāk, tie ir līdzekļi, ar kuriem tiek panākta harmonija. Grieķu vārds “harmonija” (ἡ ἀρμονία) nozīmē “saikne”, “savienība”, “samērība”, “visu elementu saskaņa” Šī elementu saskaņa tiek panākta, ievērojot proporcijas un simetrijas likumus. Savukārt pati harmonija ir līdzeklis, kas veido skaistumu un ir galvenais skaistuma priekšnosacījums. Grieķi domāja pēc formulas – viss, kas ir harmonisks, ir skaists, un otrādi. No tā var secināt, ka viņu klasiskās mākslas būtība un galvenā vērtība nav nekas cits kā skaistums (τὸ καλόν).

Tāpat skaistums izpaužas kārtībā, tādēļ tas ir imanents pasaulei, jo pasaules uzbūves pamatprincips ir kārtība. Par to liecina vārda κόσμος

etimoloģija – vispirms tas ir “rotājums”, “tērps”, skaistums”, “kārtība” un tikai pēc tam “pasaule” Tas nozīmē, ka visaugstākais mākslas darbs ir pats kosmos, jo tajā vispilnīgāk realizējas kārtība un harmonija³. Skaistums ir mūžīgās pasaules mūžīgais pamatlikums, līdz ar to arī pats ir dievišķs. No šī principa dabiski izriet, ka grieķu dievi ir skaistuma iemiesojums. Tāad skaistums ir dievišķa parādība un dievu īpašība, kas cilvēku pasaulē ienāk kā dievu dāvana. Tādēļ grieķi nav mēģinājuši to teorētiski formulēt. Pat Sokrats, sarunā ar Aristipu, sekojot sofistu piemēram, atteicās no abstraktā skaistuma analīzes un reducēja to līdz konkrētām utilitārām lietām, relativizējot un profanējot pašu skaistuma jēdzienu kā tādu (Xen. Memor., III, 8.). Toties, izejot no tā, ka skaistumu veido harmonija, netrūka mēģinājumu izrēķināt, izskaitļot skaistumu, par pamatu liekot proporcijas un simetrijas principus. Pirmie to sāka darīt tieši mākslinieki. Nav nejauši, ka klasiskā grieķu kultūra ir sākusies tieši ar “ģeometrisko” mākslu, kas vispilnīgākā mērā atspoguļoja grieķu priekšstatus par sakārtotu pasauli, kurā valda harmonijas likums. Šis ģeometriskais pasaules modelis ir balstīts uz proporcijas un simetrijas likumiem un liecina par to, ka jau VIII gs. p. m. ē. grieķu mākslinieki ir nonākuši pie domas, ka ar skaitļu un matemātiskā aprēķina palīdzību var aptvert pasauli un tajā esošas lietas, tas nozīmē, radīt skaistumu⁴. Vēlāk klasiskā māksla visās tās jomās tika balstīta uz šāda veida aprēķiniem, kas sasniedza savu kulmināciju Polikleita skulptūrās un viņa traktātā “Kanons”, kur viņš izklāstīja harmonijas matemātiskos principus. Paši grieķi uzskatīja Polikleita skulptūras par ideāla paraugiem un iesauca viņa Doriforu par “kanonu”, jo šis tēls iemiesoja visu viņa mācību par proporcijām un simetriju (Plin. Nat. Hist. XXXIV, 55). Daži pētnieki uzskata, ka Polikleits savā darbā ir izmantojis pitagoriešu mācību par skaitļiem⁵. Kā zināms, pitagorieši par visu lietu pamatu lika skaitli un ar skaitļu proporcijām “izmērīja” visu pasauli, atklājot tajā likumsakarības, kas pakļaujas matemātiskam aprēķinam. Viņi pasludināja skaitli par harmonijas dvēseli un līdz ar to radīja pirmo estētikas teoriju⁶. Pitagorieši arī izstrādāja pirmo mācību par mūzikas harmoniju.

Cilvēka skaistumu klasiskajā grieķu pasaulē noteica divi aspekti – ārējais un iekšējais skaistums. Abi šie aspekti vislielākajā mērā bija saistīti, jo par skaistu cilvēku sauca tikai to, kurš bija ārēji un iekšēji skaists. Tā radās skaista cilvēka koncepcija – *καλοκαγαθία*, kur *καλός* apzīmē

fizisko skaistumu, un *ἀγαθός* – iekšējo. Pēc grieķu ieskata, gan fiziskais, gan garīgais skaistums ir dievu dāvana cilvēkam, un cilvēks ir skaists par tik, par cik viņš ir līdzīgs dieviem. Skaistā cilvēkā atspoguļojas dievišķas kvalitātes – miers, iekšēja brīvība, harmonija. Bet dievi, kā jau teikts, iemiesoja sevī pasaules skaistumu, un tādā veidā visas lietas sakārtojās universālā harmonijā. Cilvēka fiziskais skaistums ir redzams ar acīm un ir pieejams analīzei, tādēļ mākslinieks to var pakļaut matemātiskam aprēķinam, kā to izdarīja Polikleits. Turpretī dvēseles skaistums nav fiziski uztverams, tādēļ tas tika definēts ar morāles kategorijām. Pēc grieķu uzskatiem, morāles likumi pieder pasaules kārtībai, tos ir radījis Zevs, tādēļ tie ir mūžīgi un nemaināmi⁷ Skaists cilvēks savu rīcību samēro ar mūžīgajiem morāles likumiem un izvēles situācijā ir gatavs atdot dzīvību, bet nepārkāpt šos likumus un nezaudēt godu. Viņš ir varonis, t.i., cilvēka ideāls. Šādas varoņus apdzied visa klasiskā grieķu māksla gan caur vizuāliem tēliem, gan caur traģēdiju varoņiem (atcerēsimies kaut vai tikai Sofokla Neoptolemu, Antigoni vai Aiaku!).

Grieķi ticēja, ka cilvēka iekšējais skaistums atspoguļojas viņa ārienē, tādēļ vispirms pievērsa uzmanību tieši ārējam izskatam, meklējot tajā tās pazīmes, kas raksturo cilvēka īsto dabu. Piemēram, Homēra Nausikaja, kad viņa ieraudzīja kailu un netīru Odiseju, kurš nule kā bija izcietis smagu vētru uz jūras, nemaldīgi atpazīna viņā dižciltīgu varoni un skaistu cilvēku, jo nekādi ārēji apstākļi nespēja noslēpt cilvēka iekšējo skaistumu, kas atspoguļojās viņa ārienē (Od., VI, 135–247). Aplūkojot skaistu cilvēku, grieķi guva lielu estētisku baudījumu, tāpēc viņi godināja skaistus cilvēkus un rīkoja skaistuma konkursus. Skaistuma dievišķā daba viņus sajūsmināja tik lielā mērā, ka reizēm tas aizēnoja visu citu. Par to liecina Pausanija izbrīns, kad viņš Atēnu Akropolē ieraudzīja Kilonu statuju (Paus. I, 28. 1). VII gs. p. m. ē. Kilons mēģināja sagrābt Atēnās tirānisko varu, bet cieta neveiksmi. Pausanijs, kurš dzīvoja II gs. p. m. ē., pats deva šim faktam vienīgo pieņemamo izskaidrojumu – viņaprāt, atēnieši uzcēla Kilonam statuju viņa neparastā skaistuma dēļ (Paus. *Turpat.*). Dīvaini ir tas, ka šī statuja nostāvēja tur tik ilgi un palika savā vietā pat demokrātijas laikā, jo demokrātija, kā zināms, principiāli ienīst visas vienvaldības formas. Tātad cieņa pret skaistumu izrādījās pārāka pat par politisko ideoloģiju! Šis piemērs ir diezgan tipisks. Īpaši skaisti cilvēki izpelņījās tik lielu

godu, kā neviens cits mirstīgais. Hērodots stāsta par kādu krotonieti Filipu, kurš sava skaistuma dēļ jau dzīves laikā saņēma īpašu reliģisko godu un kuram pēc nāves tika izveidots kulta kā varonim (Hdt. V, 47).

Vispār skaistums klasiskajā grieķu kultūrā bija universāla kategorija un universāls vērtību kritērijs, kas tika attiecināts uz visām lietām. Šķiet, ka tieši tāpēc grieķi centās padarīt visas lietas skaistas, piešķirot sadzīves priekšmetiem blakus utilitārai vērtībai arī estētisko vērtību. Tādēļ šie priekšmeti pārvērtās par mākslas darbiem, vienalga, vai tie bija parasti keramikas trauki, bronzas katli vai bruņas. Arī cilvēku dzīve tika pakļauta skaistuma kritērijiem, un visas profesijas tika vērtētas atkarībā no tā, vai šis konkrētais nodarbošanās veids dara cilvēku skaistāku vai ne. Šajā ziņā grieķu kultūra rāda apbrīnojamu noturību cauri dažādiem laikmetiem. Piemēram, jau Homēra Odisejs jutās ārkārtīgi aizvainots, kad kāds jauneklis nodevēja viņu par tirgotāju, jo tirgotāji rūpējas tikai par peļņu, un viņiem ir svešs krietnums, tātad viņi ir neglīti cilvēki⁸. Gandrīz četrsimts gadus vēlāk Ksenofons savā "Ekonomikā", runājot par dažādiem nodarbošanās veidiem, amatniecību raksturoja kā sliktu un apkaunojošu darbu, jo tas spiež cilvēku caurām dienām salīkušam sēdēt darbnīcā bez saules gaismas, un tas kaitē viņa ķermenim, turklāt, kad miesa paliek vārga, arī dvēsele kļūst vāja (Xen. Memor., Oek. 4, 1–3; 6, 5). Turpretī zemkopība, pēc Ksenofonta domām, ir vislabākais darbs un dzīves veids, kāds vien var būt, jo darbs ar zemi veido cilvēku fiziski izturīgu, stiprina un padara skaistu viņa ķermeni, kā arī audzina daudzus tikumus (*Turpat*, 5, 1–17; 6, 6–10). Loģika šeit ir ļoti skaidra – labs ir tas darbs, kas dara cilvēku skaistu, savukārt slikts ir tas, kas dara pretējo.

Tātad var secināt, ka skaistums ir bijis centrālā sengrieķu kultūras kategorija jeb tās dvēsele. Pateicoties tam, viņu dzīvē tik lielu lomu spēlēja māksla, jo tā atspoguļoja skaistumu visdažādākajos veidos. Tas nozīmē, ka par mākslas būtību un tās uzdevumu senie grieķi uzskatīja vienīgi skaistumu. Mākslas uzdevums bija nest pasaulē harmoniju un vairot skaistumu, un, izejot no tā, tika vērtēti visi mākslas darbi. Tātad mākslas galvenā funkcija bija audzinoša. Katrs mākslas žanrs pildīja šo uzdevumu savā veidā: vizuālā māksla un arhitektūra – caur ideāliem tēliem, kas pauž harmoniju, literatūra – caur pamācošiem piemēriem, mūzika – caur nomierinošu un cēlu harmoniju, teātris – caur *katarsi*⁹, ko pārdzīvo skatītājs,

jūtot līdzīgu pozitīvajiem varoņiem uz skatuves. Pat vēsturnieki, kuri par sava darba uzdevumu uzskatīja informācijas saglabāšanu par pagātnes notikumiem (Hdt., I, 1; Thuc., I, 20–22), centās ne tikai vienkārši atstāstīt faktus, bet atstāt nākamajām paaudzēm kaut ko pamācošu. Hērodots nenogurstoši pamāca lasītājus, ik uz soļa atgādinot tiem par likteņa taisnīgo varu un morāles likumiem, kas valda pasaulē; rezultātā viņa vēsture kļūst par audzināšanu piemēru krājumu. Arī izcili racionālais un sausais Tukidīds nepārprotami liek saviem lasītājiem saprast, ka no vēstures ir jāmacās, jo tā mēdz atkārtoties (Thuc., I, 22). Tāpat visi citi, kas rakstīja, vairāk vai mazāk darīja to audzināšanas nolūkos. Šī tradīcija bija tik fundamentāla, ka pat vēlākos laikos dzīvojušie grieķi turpināja pie tās pieturēties. Piemēram, Polibijs II gs. p.m.ē. izteica to šādos vārdos: “Ja no vēstures izmestu to, kas var mums kaut ko iemācīt, tad tā pārvērstos par kaut ko nevajadzīgu un nekam nederīgu” (Pol. XII, 25, 2). Apmēram divsimt gadu vēlāk Plutarhs maksimāli realizēja šo principu, padarot vēsturi par tikumu un krietnuma mācību grāmatu. Šie piemēri liecina par to, ka jebkura veida radošais darbs klasiskajā Grieķijā tā vai citādi bija veltīts audzināšanai.

Ļoti uzskatāmi klasiskie priekšstati par mākslas uzdevumiem ir atspoguļoti Aristofana komēdijā “Vardes”, kurā autors attēlo fantastisku strīdu pazemes valstībā starp Aishilu un Eiripīdu par viņu mākslas būtību. Strīda karstumā Aishils jautā Eiripīdam, par ko sabiedrība slavē dzejniekus, un tas atbild:

*Tik par saprātu, protams, un padomu gudru! Tik
tāpēc mēs dzimtenē savā
Ļaudis labākus audzināt varam.*

(1009f, A. Ģiezena tulk.)

Šajos vārdos ir skaidri pateikts, kāds ir mākslinieka uzdevums – “ļaudis labākus audzināt” Tālāk Aishils pārmet Eiripīdam, ka viņš nav pildījis šo uzdevumu un ir strādājis pretējā virzienā, rādot savās lugās nevis pozitīvus piemērus, bet negatīvus, un attēlojot cilvēka dabas nejaukās puses. Aishils parāda, kādai jābūt mākslinieka nostājai pret šīm lietām:

*...Bet dzejniekam jāprot slēpt
cilvēces riebigās čūlas,*

*Ne jau tūdaļ tās visas celt publikai priekšā un
drāmās likt aktieriem tēlot.
Kā mēdz skolotājs vadīt un audzināt zēnus, tā
jaunāko paaudzi – dzejnieks.
Visu cēlu un daiļu pauž dzejnieks!*

(1053–1056, A. Ģiezena tulk.)

Pats Aristofans stingri pieturējās pie šiem principiem un vienā no savām pirmajām komēdijām atklāti pasludināja, ka arī komēdija pazīst patiesību, ka arī tā var darīt cilvēkus labākus, un ka tas ir viņa paša galvenais uzdevums (Aham., 497–501; 626–664). Ir pietiekoši daudz liecību, kas pierāda, ka šāda mākslas izpratne nepiemita tikai Aristofanam, bet bija visas klasiskās grieķu kultūras viedoklis. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir atgādiņš ar Frīniha lugu “Milētas ieņemšana”, kas tika uzvesta 494. gadā p. m. ē. Atēnās. Šajā drāmā stāstīts par Milētas pilsētas bojāeju, kuru tajā pašā gadā triecienā ieņēma un pilnīgi izpostīja persiešu karaspēks. Šī drāma satrieca skatītājus, izsaucot tajos izmisumu un šoku. Tieši tādēļ šī luga tika aizliegta, bet tās autoram – piespriests naudas sods. Šāda lēmuma motivācija ir acīmredzama – Frīniha drāma izraisīja negatīvas emocijas bez pozitīva risinājuma, tā nerādīja cēlo un skaisto, neko neaudzināja, tātad tā neatbilda mākslas darba statusam un bija kaitīga.

Runājot par grieķu klasiskās mākslas būtību, mūsu uzmanības centrā dabiski nonāk audzināšana un izglītība. Visiem ir zināms fakts, ka no senās Hellādas Eiropa ir mantojusi vispārējās izglītības ideju un vispusīgi attīstīta cilvēka ideālu. Tikpat labi ir zināms, ka grieķu vispārējās izglītības (*ἐγκύκλιος παιδεία*) uzdevums bija audzināt cilvēku, veidot viņu par vispusīgi attīstītu personību. Audzināšanas mērķis bija izveidot *kalokagatijas* ideālu, ārēji un iekšēji skaistu cilvēku. Skaists cilvēks ir vispusīgi attīstīts cilvēks, jo viņā tiek panākta fiziskā un garīgā elementa harmonija, bet harmonija, kā mēs jau redzējām, ir grieķu skaistuma pamatprincips. Tādēļ klasiskās izglītības programma kā obligātas iekļāva trīs disciplīnas – sportu ķermenim, mūziku dvēselei un literatūru prātam un dvēselei¹⁰. Rezultātā tika veidots universāls cilvēks, cilvēks savā veselumā, kas var tikt galā ar ikvienu uzdevumu, kas ir iekšēji attīstīts un var realizēt savas spējas ikvienā jomā, kuru viņš ir apguvis. Tātad cilvēks tika audzināts un izglītots kā

cilvēks, nevis kā kāda konkrēta sociāla funkcija, un šajā faktā izpaužas patiesais sengrieķu kultūras humānisms¹¹. Senie romieši to saprata un pārtulkoja grieķu vārdu *παιδεία* (izglītība) kā *humanitas*¹². Tādējādi izglītība senajiem grieķiem nozīmēja audzināšanu, un tai piešķīra tik lielu nozīmi, ka pat persiešu uzbrukuma laikā, kad visi spējīgie atēniešu vīrieši devās karot, bet sievietes un bērnus evakuēja, tika gādāts par to, lai svešumā bēgļu statusā esošie bērni turpinātu mācīties un netiktu pārtraukts audzināšanas process (Plut. Them. X).

Pielietojot tos pašus kritērijus modernās kultūras analizē, jau no pirmā acu uzmetiena ir skaidrs, cik radikāli mēs atšķiramies no senajiem hellēņiem. Postmodernisma kultūra noraida visas universālības un patiesības, atstājot vienīgo “patieso” dogmu par vienas absolūtas patiesības neesamību un visu viedokļu vienādu patiesumu. Iznāk gluži kā Orvelam – visas patiesības ir vienādi patiesas, bet viena ir patiesāka par citām. Šajā situācijā kultūrai nevar būt nedz pamatprincipu, nedz pamatkategoriju, nedz arī kaut kādu ideju, par audzināšanu nemaz nerunājot. Ja absolūtas patiesības nav, tad nav ko mācīt un audzināt. Vienīgais, kas tiek prasīts un audzināts, ir politiskais korektums, kura būtība ir tā pati dogma par universālu patiesību un vērtību neesamību. Tas veido radikālu kontrastu ar sengrieķu kultūru, kas izauga un balstījās tieši uz universālu patiesību atzišanu un audzināšanu. No otras puses, ja mākslai nav vairs ko teikt un mācīt, tā zaudē saturu, un tad tai neatliek nekas cits kā tikai eksperimentēt ar formu, ko mūsdienu mākslinieki arī dara. Tad par vienīgo mākslas kritēriju kļūst izpildījuma tehnika, oriģinalitāte un ekstravagance.

Postmodernisms noraida visu iepriekšējo kultūru un visas iepriekšējās vērtības¹³. Tādējādi tiek noraidīts gan klasiskais priekšstats par skaistumu, ko Eiropa mantoja no antīkās kultūras, gan skaistuma jēdziens kā tāds. Senajiem grieķiem skaistums bija universāla kategorija, kas balstījās universālās likumsakarībās. Turpretī šodien, kad visas universālības ir likvidētas, skaistuma jēdziens tiek relativizēts un līdz ar to iznīcināts. Tādēļ klasiskais skaistums šodien nav modē un tiek atzīts par “banālu” un “primitīvu” Tajā pat laikā skaistuma estētiku aizvieto neglītuma estētika, kas harmonijas vietā pasniedz disharmoniju, miera vietā pauž nemieru vai pat agresiju. Modernā māksla cenšas mūs pārliecināt, ka mākslinieciska vērtība piemīt haosam, tehnokrātiskiem lūžņiem vai kokakolas pudelei. Kā

raksta Edvards Vīts, "tā vietā, lai radītu mākslu, kas ir skaista un patīkama, daži mākslinieki eksperimentē ar mākslu, kas ir neglīta un tracinosa"¹⁴. Jāsecina, ka mūsdienu māksla, kas ir atteikusies no audzinošās funkcijas un skaistumu aizvietojusi ar neglītumu, ir zaudējusi to pamatu, uz kura ir radusies māksla kā tāda. Var teikt, ka šodien māksla noraida pati sevi.

Noslēgumā vēl daži vārdi par mūsdienu izglītību. Vai tā joprojām par savu mērķi uzskata harmoniska, vispusīgi attīstīta cilvēka izveidi? Droši var teikt, ka tā tas bija, kamēr pastāvēja klasiskā Eiropas izglītības sistēma, kas bija izveidota uz antikās kultūras pamata un kuras mugurkaulu veidoja humanitārais priekšmetu cikls. No šīs sistēmas eiropieši atteicās XX gs. vidū, un tas nozīmē, ka tajā laikā tika mainīta izglītības koncepcija. Spriežot pēc izglītības satura, tās uzdevums vairs nav harmoniska cilvēka, bet gan vidusmēra sabiedrības locekļa veidošana. Mūsdienu izglītība vairs nenodarbojas ar audzināšanu (ja nav absolūtu vērtību, tad nav arī ko audzināt), tā dod tikai zināšanas un attīstīta iemaņas, kas ir vajadzīgas ierindas sabiedrības loceklim vai šauram speciālistam. Tādēļ skolā šodien tiek gatavots nevis cilvēks kā personība, bet cilvēks kā sociāla funkcija, instruments, kas ir piemērots dažādu uzdevumu veikšanai. Humānisma vietā ir stājies utilitārisms. Faktiski cilvēks šodien ir pārvērties par naudas pelnīšanas/"taisīšanas" ierīci. Nauda ir kļuvusi par galveno vai pat vienīgo sabiedrisko vērtību un kritēriju. Šādā situācijā cilvēks ir tikai skrūvīte milzīgā sociāli ekonomiskā mehānismā, un šādā kvalitātē viņš tiek gatavots¹⁵ Par to spilgti liecina humanitārā izglītības bloka marginalizācija un pagrimums, kas notiek ne tikai pie mums¹⁶, bet arī visā mūsdienu pasaulē. Kā zināms, tieši humanitārās disciplīnas ir visvairāk nepieciešamas personības veidošanai (ne velti uz tām balstījās klasiskā izglītība!). Bet tieši tās šodien vairs nav vajadzīgas! Šo kontrastu ar klasisko izglītību labi ir formulējis franču izglītības vēstures pētnieks Marrū: "Klasiskā audzināšana tiecas izglītēt cilvēku kā cilvēku, nevis kā elementu politiskā aparāta kalpošanā un nevis kā biti stropā"¹⁷ Tātad, ja audzināšana kā princips ir atcelta, tad nav jābrīnās, ka arvien straujāk pieaug neaudzinātu, nekulturālu un neizglītotu jeb vāji izglītotu cilvēku skaits. Var teikt, ka šodien notiek ne tikai izglītības, bet visas sabiedrības dehumanizācija. Acīmredzot arī šajā laukā mūsu kultūra atrodas radikāli pretējās pozīcijās sengrieķu klasiskajai kultūrai.

Rezumējot visu teikto, būtu jāatbild uz virsraksta jautājumu – vai mūsu kultūra ir spējīga veidot dialogu ar hellēņu kultūru, saprast to un no tās mācīties, vai arī antikais mantojums mums ir tikai muzejs, uz kuru var aiziet, apskatīties, pabrīnīties un pasmīkņāt par toreizējiem jocīgajiem cilvēkiem? Pēc visa sacītā šis jautājums šķiet visai retorisks, jo negatīva atbilde, t. i., atbilde par labu muzejam, ir acīmredzama. Mūsdienu kultūra nespēj veidot šādu dialogu, jo visā savā būtībā, visos pamatrādītājos tā atrodas diametrāli pretējās pozīcijās sengrieķu kultūrai. Ja pagātne ir tikai “stils” vai, labākā gadījumā, šodienas spogulis, tad ko no tās var mācīties? Ierindas modernajam cilvēkam pagātne saistās galvenokārt ar atpalcību un neattīstību. Postmodernisms negrib un nevar saprast pagātnes mantojumu, tas pretendē uz pārākumu un ir pašpietiekams sevī. Būtībā mūsu kultūra atšķiras no sengrieķu kultūras ar to pašu, ar ko masu kultūra atšķiras no kultūras vai arī dekadence no klasikas. Turklāt postmodernisms ne tikai nesaprot, bet arī apzināti noraida visas iepriekšējās kultūras tradīcijas. Tādēļ mūsdienu kultūrai nav pat nekādas vēlēšanās izprast citas, īpaši senās, kultūras. Lai to varētu izdarīt, ir jāatsakās no mūsdienu ideoloģiskajiem šabloniem, augstprātības un “civilizētā” narcisisma, bet uz to ir spējīgi tikai reti entuziasti – speciālisti. Viņi savos speciālistu “kaktos” veido šādu dialogu ar pagātņi, par ko mūsdienu kultūra kā tāda bieži vien pat nenojauš.

Atsauces un avoti

Dž. E. Vits. Postmodernie laiki. – R., 1999. – 104 lpp.

² Skat. piem.: *P. Гордезиани*. Проблемы гомеровского эпоса. – Тбилиси, 1978. – С. 38 сл., 102 сл.; *Т. Кузнецова, Т. Миллер*. Античная эпическая историография. Геродот. Тит Ливий. – Москва, 1984. – С. 29 сл.

³ Sīkāk skat.: *А. Лосев*. История античной эстетики. Ранняя классика. – Москва, 1994. – С. 72 сл., 502 сл.

⁴ Skat.: *В. Полевой*. Искусство Греции. – Москва, 1984. – С. 42; *Ю. Колпинский*. Великое наследие античной Эллады. – Москва, 1988. – 45 сл.

⁵ *А. Лосев*. История античной эстетики... – С. 286 сл.

⁶ Turpat. – 245. lpp.

⁷ Šādu priekšstatu par mūžīgo dievišķo likumu labi atspoguļo fragments no Sofokla:

“Nāk tas no augstajām debesīm;
 Tas ēterā dzimis, tam Olimps ir tēvs
 To radījis nav tikai
 Mirstīgais sev;
 Tam aizmirstam, atstātam nebūt nemūžam,
 Jo mājo tur mūžīgi spēka pilns dievs.”

(Soph. *Oid. Rex.* 868–871)

⁸ Uzskatāmības pēc atļaušos citēt šeit šo vietu:

“Svešniek, pēc skata patiesi es līdzināt varētu tevi
 Vīram, kam sacikstes svešas – starp mirstīgiem ļaudīm daudz tādu.
 Tiešām, tu esi tik tāds, kas braukdams ar daudzairu kuģiem,
 Jūrniekus vada pa bangām, lai gūtu kā tirgotājs peļņu,
 Tāds, kas tik precī grib pārdot un atkal to iepirkt no jauna,
 Lielāku labumu gūstot. Tu sacikstēs nejēga esi”
 Pavēris īgušu skatu tā daudzpratējs Odisejs teica:
 “Svešniek, nav labi šie vārdi! Tu nekautrīgs jauneklis esi!...

(*Od.*, VIII, 159–166)

⁹ Katarse (gr. *κάθαρσις*) – “šķīstišanās”, “tīrīšanās”; šajā gadījumā ir domāta Aristoteļa ideja par dvēseles “šķīstišanos” ar mākslas palīdzību.

¹⁰ Literatūra grieķu izglītības programmā iekļāva sevī vairākus komponentus sākumā gramatiku un dzeju, bet vēlāk arī filosofiju un retoriku.

¹¹ Skat.: *A. И. Марру. История воспитания в античности (Греция).* – Москва, 1998. – С. 307слл, 313 слл.

¹² Turpat. – 306.lpp.

¹³ Skat.: *Dž. E. Vits. Postmodernie laiki.* – R., 1999. – 43., 98. lpp.

¹⁴ Turpat. – 101. lpp.

¹⁵ Ļoti precīzi cilvēka stāvokli modernā pasaulē raksturo fantastiska, sarkastiski ironiska Viktora Pejevina radītā *Oranusa* koncepcija – skat.: *В. Пелевин. Generation “П”* – Москва, 1999.

¹⁶ Spilgts apliecinājums tam ir Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultātes bēdīgais stāvoklis.

¹⁷ Skat.: *A. И. Марру. История воспитания.* – С. 316 слл.

Hellenes and Us – a Dialogue or a Museum

It is a widely accepted idea that the culture of modern Europe is the heir of the ancient Hellenic culture. There are many things around us that could confirm this contention. At the same time we rarely think of the role

the ancient Greek heritage plays in our lives. Is this still actual for us today? Is there a dialogue between our cultures, or has the antiquity become only a museum for us? It is not possible in this short review to answer these questions comprehensively, but we can find out the main approaches and most important viewpoints. To fulfill this task, it is necessary to compare the basic principles of both cultures. For this analysis I have chosen two spheres of culture – art and education.

Analysis of the ancient Greek art shows that it is based on the concept of beauty, which is seen as harmony. Beauty was considered to be the fundamental principle of universe, and this principle was expressed in order and harmony. Beauty, therefore, was an absolute category, which was divine by its source and nature. The highest expression of this beauty was man, specifically, a man in whom his physical perfection was united with his inner – spiritual beauty. Art in many various forms has portrayed this ideal – wholeness of man's beauty. Many examples show that beauty was the centerpiece and essence of the classical Greek culture. The ancient Greek culture had a distinctly educational character, based on the concept of a universal ideal of beauty. The goal of the ancient Greek education was to bring up a beautiful, versatile person (ideal of *kalokagathia*).

Our modern culture demonstrates a sharp opposition to the Hellenic culture. Postmodernism denies all universality and truth, replacing them with the only true dogma which states that there is no absolute truth whatsoever, and all points of view therefore are equally true. The category of beauty becomes relative and eventually is discarded. The aesthetics of beauty therefore is substituted with aesthetics of ugliness, harmony is replaced with disharmony. With absence of any values, education also has lost its traditional function. Because of its ideological characteristics, postmodernism makes delving into other cultures, especially into ancient ones, impossible and unnecessary. Therefore the dialogue with the Hellenic culture continues only on the level of rare enthusiasts and professional experts, but the general modern culture is no longer involved in it.

Grieķi/hellēņi: ieskats vārdu lietojuma vēsturē

Daudzu tautu un valodu likteņi ir gana sarežģīti, tomēr grieķi jeb hellēņi šai ziņā īpaši izceļas. Pierādījumu tam daudz gan vēsturē un kultūrprocesos, gan grieķu valodas vairāk kā triju gadu tūkstošu ilgajā mūžā. Viens no zīmīgākajiem faktiem – pats “dubultais” etnonīms un ar tā divējādību saistītie jēdzieni, apzīmējumi un to atvasinājumi, kurus visai dažādi lieto mūsdienu valodās.

Etnonīmu “grieķi”, “hellēņi”, zemes/vaists apzīmējumu “Grieķija”, “Hellāda” un dažādo atvasinājumu lietošanas tradīcija vairumā Eiropas valodu izsenis veidojusies samezglota ne tikai paša dubultā apzīmējuma dēļ, bet arī saistībā ar noteikta laikposma un vides attieksmi pret grieķu tautības pārstāvjiem, visa grieķiskā uztveri u. tml.¹

Runājot par kādu vidusmēra tendenci abu apzīmējumu lietošanā, jāteic, ka tā ir varianta “grieķis” (Grieķija, grieķiskais) prevalēšana pār apzīmējumu “hellēnis” (Hellāda, hellēniskais) divdesmitā gadsimta lielāko (un arī ne tik lielo) Eiropas valodu lietojumā.

Pirms iztīrīt latviešu valodas pieredzi šo vārdu “apgūšanā” un lietošanā, noderīgs būtu kaut vispārīgs attiecīgs ekskursrs pašā grieķvalodīgajā vidē.

Zināms, ka paši grieķi vēl šobaltdien saka par sevi “hellēņi” – *Ἕλληνας* (mūsdienu grieķu valodas ortogrāfijā).

Kā apgalvo visi leksikogrāfiskie avoti, etnonīmam “hellēņi” nav rasta pārlicecinoša etimoloģija.² Senākajās grieķu dievu un varoņu ģeoloģijās, kuras raksturo pasaules vēršanos no haosa kosmosā, t. i., civilizētā pasaules kārtībā, rodam ziņas, ka pēctecis vārdā Hellēns dzimis Deikalionam un Pirrai; tātad viņš ir daudzās tautās slaveno “pēcplūdu” laiku pirmā atvase (jo zināms, ka grieķu mitoloģijā Deikalions un Pirra ir vienīgais cilvēku pāris, kam lemts šos milzu plūdus pārdzīvot).³

Homēra “Iliādas” vārsnās (2. 683.–684.) Trojas iekarotāju uzskaitē rodam pieminētu Hellādu, apdzīvotu vietu Tesālijā (Grieķijas centrālās daļas ziemeļu pusē), un arī pašus hellēņus (vēl gan tikai kā vienu no daudzajām šī novada ciltīm):

*...Vīri, kas dzīvoja Ftijā un Hellādā, daiļavu zemē.
 Saucā par ahajiem viņus, par hellēņiem, mirmidoniešiem.
 Vadonis Ahillejs veda tos cīņā ar piecdesmit kuģiem.*

Zīmīgi, ka ar šīm centrālās un Ziemeļgrieķijas ciltīm saistīts neviena cita kā Trojas kara diženākā grieķu puses varoņa Ahilleja vārds, Ftija ir viņa dzimtais novads Tesālijas ziemeļaustrumos. Homēra tekstos minēta vēl arī cilts vārdā “sellī”, kas ir Dodones novada (Grieķijas centrālās daļas ziemeļrietumu apgabali), senās Zeva orākula vietas, pravieši (“Iliāda” 16., 234–235).

Hēsihija glosu (novecojušo/reto vārdu vārdnīcā (5. gs.) vārds ΕΛΛΑ (Hella) komentēts kā “Zeva svētņica Dodonē”⁴, savukārt vārds ΕΛΛΟΙ (Helli) – kā hellēņi (ΕΛΛΗΝΕΣ), priesteri Dodonē. Šos hellus jeb sellus pēc vairākiem gadsimtiem piemin arī Aristotelis (Meteor. 1, 352), atzīmējot, ka sellī agrāk saukti par “grieķiem” (Γραικοί), tagad (viņa laikos un valodā) – hellēņiem (Ἑλληνας).⁵

Uz apzīmējuma “hellēņi” saikni ar iespējami senāko etnonīmu “grieķi” (Γραικοί) norāda arī kāda sena inskripcija (5. gs. p.m.ē.), tā saucamā Paras marmora uzraksta fragments:

...kopš laikiem, kad Hellēns, Deikaliona dēls, bija valdnieks Fokidā un kad *hellēņu* vārdu ieguva tie, kurus līdz tam saucā par *grieķiem*”.⁶

Te vietā atgriezties pie jau pieminētā Apollodora teksta (skat. atsauci nr. 3), no kura saprotams, ka Hellēna mītisko ģimeni veido četru klasiskās Hellādas lielāko dialektu grupu – doriešu, aijoliešu, ahajiešu, joniešu – ciltstēvi. Jo Apollodors (I, 7, 2–3) vēsta, ka Hellēnam bijuši trīs dēli: Dors, Ksūts un Aiols; savukārt Ksūta pēcnācēji (tātad Hellēna mazdēli) ir Ahajs un Ions.

Tradicionāli otrā etnonīma varianta “grieķi” lietojuma ieviešanu piedēvē romiešu kultūrtaikiem un latīņu valodas videi.

Hellēņu cilšu senie sakari ar saviem rietumu kaimiņiem, kuri pēc vairākiem gadsimtiem kļuva pazīstami kā romieši un arī Grieķijas pakļāvēji (2. gs. p.m.ē.), noprotami pēc visagrīnākajiem – mītiskajiem un ģeoaoloģiju – avotiem: Hēsiods vēsta, ka Kirkei un Odisejam dzimst “krietns un varens vīrs”⁷, vārdā Latīns, – latīņu ciltstēvs. Tātad viena no daudzajām Itālijas ciltīm – un laiku gaitā ekspansīvākā, savas valodas “devēja” visai

Itālijai un vēlāk arī lielai daļai antīkās oikumēnes – latīņi – hellēņiem jau labi zināmi Hēsioda laikos (8. gs. p. m. ē.) un skaidrs, ka arī vairākus gadsimtus pirms viņa (Latīna saistība mītiskajā laikā ar varoni Odiseju liek domāt par laikiem pēc Trojas kara).

Šai sakarā uzmanības vērts Hjalmara Friska grieķu valodas etimoloģiskajā vārdnīcā sniegtais skaidrojums: iespējams, ka Hellādas ziemeļos dzīvojošo cilti – doriešus – par grieķiem (*GRAES*) dēvējuši viņu kaimiņi illīrieši (to dzīves vietas Balkānu pussalas ziemeļrietumos un zemes Itālijas ziemeļdaļā); latīņu valodā šis apzīmējums iegājis kā attiecināts uz visiem grieķiem jeb visām hellēņu ciltīm.⁸

Arī latīņu valodā izmantotā etnonīma “*Graeci*” etimoloģizēšanas varianti atzīti tikai par hipotētiskiem: *graeci* varētu būt adjektīva forma, kas veidojusies no ģenitīva formas *Γραῖης* – Grajas.⁹ Graja – sens auglības dievietes Dēmetras pievārds, bet arī apdzīvotas vietas nosaukums Boiotijā, Hellādas centrālajā daļā.

Saprotams, ka latīņvalodīgā romiešu kultūrvidē kā antīkā mantojuma “pārcēlāja” cauri viduslaikiem uz jaunlaikiem arī apgādāja Eiropas valodas ar etnonīmu “grieķi” (*Graeci*), kamēr variants “hellēņi” sākotnēji nāca kā sekundārs, šaurākā un ar laiku arī profesionālākā¹⁰ kontekstā lietojams (pirmkārt, šis apzīmējums tika apgūts kā apgarotības, zināma romantisma vai poētisma “ietonēts”, proti, attiecināms uz t. s. klasisko laiku hellēņiem un viņu Hellādu).

Varianta “grieķis” (*Γραικός*) iesakņošanas jaunās jeb kristietības laiku Eiropas valodās veicinājis arī fakts, ka apzīmējumu “hellēņi” (*Ἑλληνες*) kopš pirmajiem kristīgās ticības izplatības gadsimtiem antīkajā oikumēnē sākuši attiecināt uz senās, politeiskās reliģijas piekritējiem (hellēņiem – pagāniem), kamēr *Γραικοί* tā laika grieķu valodas apritē arvien vairāk tika saistīts ar grieķiem – kristiešiem; vēl vairāk, kristīgajai domai attīstoties, pretstatā vārdam *Λατίνοι* latīņi, tātad katoļi, *grieķi* ir *pareizticīgie* kristieši (*Ορθόδοξοι*), kā komentē grieķu valodnieks G. Babiniotis (skat. atsauci nr. 1).

Senākais grieķu pieminējums latviešu rakstītos avotos acīmredzot ir Jaunās Derības latviešu tulkojums, kur 1685. gada izdevuma variantā Pāvila grāmatas trešajā nodaļā lasām, ka Kristus pasaule ir jauna, tajā “Kristus ir viss un iekš visiem” un tajā nepastāv dalījums pēc tautības:

“kur ne ir Grieķeris jeb Žīds.”¹¹ Forma “Grieķeris” runā pati par sevi: tā to laiku latviešu tekstā nākusi no vācu valodas – “*Griecher*” Tā aptuveni gadsimtu vēlāk Stendera “Augstas gudrības grāmatā” lasām: “Pie *Grieķeriem* un *Romeriem* vien bija visa gudrība – bet tad kristīgā ticība visur izplatījās, tad līdz ar tās it kā jauks gars pār visām *Europēru* tautām nāce...”¹² Stendera tekstā pēc parauga “Grieķeri” rodami arī citu tautu nosaukumu latviskojumi: “Olanderi”, “Spāneri”, “Šveicēri”, “Aprikaneri”

Ja pārceļamies vēl par gadsimtu mūsdienām tuvākā vēsturē, tad Dravnieka “Vācu–latviešu vārdnīcā”¹³ atrodam šādus šķirkļus: “Grieche” grieķis, “Griechenland” – Grieķija, “Griechentum” – *hellēnisms*, “griechisch” – grieķu, grieķisks. Šajā pašā – pagājušā gadsimta sākuma – vārdnīcā lasām vēl arī šķirkļus: “Hellas” – Hellāda, “Hellene” – *hellēns*, *grieķis*, “Hellenenvolk” – *hellēņu jeb grieķu tauta*, “hellenisch” – *hellēņu, grieķu*, “Hellenismus” – *hellēnisms*, “*grieķu valodas savādība*”, “Hellenist” – *hellēnists, grieķu valodas un literatūras pratējs*.

Šo Dravnieka vārdnīcas piedāvāto visai skaidro un konsekvento ainu rodam diezgan saraibinātu mūsu 20. gadsimta pēdējās trešdaļas vārdnīcās un sevišķi uzziņu literatūrā latviešu valodā. Tā “Latviešu padomju enciklopēdija” (4. sēj.) skaidro, ka vārds *Hellāda* attiecināms uz Grieķiju, bet ar piebildi – seno. Turpat lasām, ka “hellēņi” ir “grieķu pašnosaukums un visu grieķu cilšu kopīgs apzīmējums no senlaikiem”; citos šķirkļos, kur minēta Grieķija pirms mūsu ēras, tiek lietots apzīmējums “sengrieķi” (nevis hellēņi).

Kāda aina šai sakarā paveras “Latviešu literārās valodas vārdnīcas” trešajā sējumā (1975.)?¹⁴ Lūk, “hellēņi” (tolaik ar vienu “l”) – “sengrieķi” – un tikai! Salīdzinājumam – 1910. gadā izdotā vārdnīca pieļāva paralēlo “hellens – grieķis”, neattiecinot pirmo vienīgi uz sengrieķiem. Atgriežos pie septiņdesmito gadu aprites vārdnīcas, kur lasām: “hellēnists – *sengrieķu valodas un literatūras speciālists*”, tātad – atkal izcelta šaurākā nozīme. Varētu to interpretēt arī tā: jaunāku laiku grieķu valodas un literatūras speciālistiem apzīmējums nepastāv; varbūt nav arī tādas pētniecības jomas un paša pētījumu objekta – mūsdienu grieķu literatūras un valodas, kuru lieto mūsdienu grieķi?!

Visbeidzot, minētajā vārdnīcā rodamais skaidrojums jēdzienam “hellēnists” labi iekļaujas kopainā, kad izlasām šķirkli “hellēnisks” (arī hellēnistisks –

ar vienādības zīmi!): “saistīts ar helēnismu, helēņiem, raksturīgs helēņiem” (domāti, protams, tikai senās Hellādas iedzīvotāji).

Pieminot vēl citus leksikogrāfiskus avotus latviešu valodā, atzīmēšu, ka arī astoņdesmito gadu vidū latviešiem jēdziens “hellēņi” saistāms tikai ar “sengrieķu ciltīm, šo cilšu locekļiem”, kā uzziņām no “Latviešu valodas vārdnīcas” (izdevniecība “Avots”, 1987.). Interesanti, ka 1969. gadā klajā nākušajā T. Jakubaites “Latviešu valodas biežuma vārdnīcā” (izdevniecība “Zinātne”) figurē tikai apzīmējums “grieķi” (“hellēņu” vispār nav!) – tehnikas un rūpniecības, laikrakstu un žurnālu, daiļliteratūras un zinātnes sadaļās.

Divdesmitā gadsimta beigās Eiropas vēsturiskā un kultūrtelpa atkal – jau kuro reizi gadsimtos kopš hellēņu hegemonijas laikiem pirms mūsu ēras – ir būtiski mainījusies.

Tā Eiropas pamatu licējas – Senās Hellādas – mantiniece Grieķijas valsts septiņdesmitajos gados lūdz to uzņemt Eiropas Savienībā. Grieķu valoda kļūst par vienu no oficiālajām šīs organizācijas valodām, un jaunā gaismā “iznāk” jautājums par variantu “grieķi/hellēņi”, “Grieķija/Hellāda” lietojumu oficiālos apzīmējumos pārējās ES valodās. Izrādījās, ka adjektīvi “grieķu” un “hellēnisks” abi tiek lietoti dažādās valodās bez īpašas konsekvences to nošķiršanā, vēl jo vairāk – bez saskaņotības attiecībā uz oficiālo jēdzienu pielietojumu.

Deviņdesmito gadu sākumā abu adjektīvu lietojumā Eiropas Savienības dokumentos tika akceptētas noteiktākas direktīvas¹⁵: oficiālais Grieķijas valsts nosaukums, piemēram, franču valodā ir *République Hellénique* (“vai attiecīgie ekvivalenti citās valodās”). Tātad latviski – Hellēņu Republika (kas šobrīd reāli netiek lietots). Apzīmētājs “hellēņu/hellādas” lietojams arī tādos stabilos savienojumos kā “Hellādas Banka”, “hellēņu nācija” (franču *nationalité hellénique*). Adjektīvs “grieķu” saistāms ar tādiem jēdzieniem kā “valdība”, “delegācija”, “varas pārstāvji”, “populācija”, “produkti” u. tml.

Astoņdesmito gadu sākumā, deviņdesmito beigās, veroties uz Austrumeiropas zemju rietumu robežām, šo reģionu kultūrapritē ienāk arī nepastarpinātas ziņas par mūslaiku Hellādas dzīvi, ļaudīm, valodu; agrāk tās bija pastarpinātas, proti, jaungrieķu valodu varēja apgūt tikai dažās lielākajās bijušās PSRS augstskolās. Valodu tiešā saskarsme (piemēram, latviešu – jaungrieķu), neizmantojot kādas trešās, “lielās”, valodas starpniecību,

liek tām risināt jaunus, nebijušus jautājumus. Galu galā – Hellādas vēsture un grieķu valodas vēsture mums, latviešiem, vēršas plašāka, bagātāka un jātver vienota savā attīstības periodu daudzveidībā.

Nobeigumā – daži pozitīvi priekšlikumi terminoloģijas jomā latviešu valodas videi.

Ar vārdu “hellēnists” būtu apzīmējams grieķu valodas un literatūras speciālists diahronā aspektā, ne šaurā nozīmē antīko grieķu kultūrvērtību pētnieks; tas būtiski tieši divdesmitā gadsimta un mūslaiku kontekstā, kad attīstījusies jaungrieķu valodas, literatūras, citu kultūrfenomenu izpēte un augusi interese par tiem Eiropā un pasaulē.

Bez jēdziena “hellēnistisks”, kurš apzīmē noteiktu sengrieķu vēstures periodu (kā minēts 1996. gadā publicētajā “Svešvārdu vārdnīcā”)¹⁶, būtu vēlamas latviešu valodas lietojumā aktīvāk iesaistīt jēdzienu “hellēnisk/hellēņu”, atkal domājot par vērtībām diahronā skatījumā, proti, kā “vishellēnisk” – dažādos vēstures lokos hellēņiem raksturīgais.

Pēdējo laiku speciālajā literatūrā arvien vairāk ieskanas doma, ka hellēniskā kultūrtelpa vismaz līdz šim tekstuāli apzināto divu gadu tūkstošu garumā diez vai būtu uzskatāma par tik radikāli sašķeltu senajā (antīkajā) un jaunajā (mūslaiku), kā tas ilgu laiku ticis uzturēts pētījumos par to (šai ziņā savu konservatīvismu – citkārt simpātisko – demonstrējuši klasiskās filoloģijas speciālisti).

Var jau būt, ka cilvēka kā “īslaicīgas” (kā sengrieķu dzejnieks Pindars saka – epameroi – viendieņi) būtnes prāts nespēj (nepūlas?) aptvert ko daudz plašāku un tādēļ sadala to atsevišķos nogriežņos, kuri kā pētniecības jomas, protams, pastāv un pastāvēs, bet arvien vairāk taču laikam nāktos paturēt prātā to iekšējo savstarpējo kopsaikni.

No viduslaikiem, kad latīņvalodīgajā Eiropas daļā grieķu mēle kļuva arvien svešāka un pat galīgi nesaprotama, nācis latīņu teiciens “Graece est. Non legitur.” – “Tas ir grieķiski. Nav izlasāms.” Manuprāt, mums Latvijā – gan plašākā ziņā kultūras jomā (verot un attīstot sakarus ar Hellādu), gan arī valodas laukā – būtu jādarbojas, sakārtojot jēdzienus mērķtiecīgi un atbilstoši mūsdienu situācijai regulējot to lietojumu, tā, lai pēc gadiem varētu pārfrāzēt latīņu teicienu šādi: “Graece est. Legitur.”

Ar to te domāju ne jau tikai izlasāmo. Grieķu valoda, tāpat kā latviešu, Eiropas Savienībā, protams, būs tā saucamo mazo valodu statusā, un abu

pratēji starp latviešiem un grieķiem nebūs īpaši daudzi. Domāju, ka, pakāpeniski rūpīgāk iepazīstot arī “postklasisko” Hellādu un vēlāko gadsimtu hellēņus – līdz pat mūsdienu –, viss grieķiskais/hellēniskais iegūs arī skaidrākas, konsekventākas aprises valodas lietojumā un mūsu apziņā kopumā.

Tē nu darba lauks hellēnistiem – gan senās, jau vairāk apgūtās, gan jaunās Hellādas pētniekiem.

Atsauces un komentāri:

- ¹ Skat., piemēram, Ž. Losona (G. Losson) rakstu “Faut-il dire “grec” ou “hellenique” // Terminologie et traduction, Nr. 3, 1991.
- ² Dati pēc šobrīd pilnīgākās grieķu valodas vārdnīcas (autors: G. Babiniotis): *Γ. Δ. Μπαμπινιώτης. Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα, 1998.*
- ³ Pēc grieķu valodas tezaura: *ΤΗΣΑΥΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ, Αθήνα, 1999.*
- ⁴ Pēc G. Babiniotis vārdnīcas datiem (skat. ats. Nr. 1).
- ⁵ Skat.: leksikons *Der Neue Pauly*. Bd. IV. – Stuttgart.
- ⁶ Skat.: *Inscriptions Historiques Grecques. Trad. et comment. Par J.-M. Bertrand.* – Paris, Les Belles Lettres, 1992. – P. 18.
- ⁷ *Hēsiods*. Teogonija. – Zinātne, 1998. – 1012.–1013. rinda.
- ⁸ *H. Frisk*. Griechisches Etymologisches Wörterbuch. – Heidelberg, 1960.
- ⁹ Skat.: *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*. Bd. I. Von A. Walde und J. B. Hofmann. Heidelberg, 1982.
- ¹⁰ Etnonīms “hellēn” Eiropas valodās ieguva it kā “otro elpu” humanitāro zinātņu – vēstures, mākslas vēstures, kultūrvēstures, filoloģijas – terminoloģijas laukā. Ievirze tam – kopš “dzimšanas” brīža līdz pat šodienai apstrīdētais, proti, nelabprāt pieņemtais, tomēr visu aktīvi lietotais jēdziens “hellēnisms” Tā 19. gs. 30. gados vācietis Droizens nosauca kultūrvēsturisko laikmetu no Maķedonijas Aleksandra iekarojumu laikiem (4. gs. p. m. ē. beigas) līdz Romas impērijas sākumiem (1. gs. p. m. ē.) – tāpat periodu, kad hellēņu kultūras un arī valodas ietekme izplatās plašā Vidusjūras dienvidaustrumu areālā (austrumos līdz pat indiem).
- ¹¹ Skat.: *Tas Jauns Testaments*. – Rīga, 1685. – 400. lpp.
- ¹² Tā Vecā Stendera Augstas Gudrības Grāmata no jauna pārtulkota un vairota no tā Jaunā Stendera. – Jelgava, 1796. – 50. lpp.
- ¹³ *J. Dravnieks*. Deutsch-Lettisches Wörterbuch. – Rīga, 1910.
- ¹⁴ *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. – R., Zinātne, 1975. – 3. sēj.
- ¹⁵ Skat. ats. Nr. 1.
- ¹⁶ *Svešvārdu vārdnīca*. – Norden, 1996.

Greeks/Hellenes – Insight in the History of Word Function

There are a great number of ethnonyms whose historical usage displays the original variant along with lexically different names of nations in other languages.

Greeks and their native Greece in this respect have had a peculiar fate throughout the millennia of their history and culture.

It is known that within the framework of the antiquity, there have existed two different names for the Greek ethnos: they called themselves “Hellenes”, however, the Latin – speaking environment (Romans) used the word “Graeci”, referring to all Greeks by the local name of an individual Greek tribe.

The information, provided on either of the ethnonyms by the ancient Greek texts and lexicographic sources, is heterogeneous. Both words (*Ἕλληνας, Γραικός*) at times occur in interesting semantic relations in Middle and Modern Greek.

In the larger modern European languages the dominant ethnonym is the one derived from the Roman, i.e. Latin tradition (naturally, modified according to each language environment). In all these languages it is referred to modern Greeks and Greece – by tradition they are always “separated” from the ancient Greeks (Hellenes).

Considering the functioning of the words “grieķis” and “hellēnis” in the history of the Latvian language, lack of consequence can be traced both in terms of facts and explanations. This is well displayed by the synchronic and diachronic comparison of sources.

This multifaceted background, upon all-round study, might form the basis for further detailed considerations concerning the use of the notions and explanations “grieķis/hellēnis” and “Grieķija/Hellāda” in modern Latvian.

ROLF HESSE (DENMARK)

The Influence of Western European Languages on the Greek Language Especially after Greece Joined the European Union in 1981

In November 2001, the young Greek Commissioner of the European Commission, Anna Diamantopoulou, aroused a storm in the Greek media when she proposed to make English the second official language of Greece. She was given the nickname of “Anti-Korai”, i.e. a person striving to do the opposite of what Adamantios Korais did 200 years ago when he tried to create a functional Modern Greek by gradually leading the language back to linguistic forms similar to Ancient Greek, thus “ennobling” the language and enabling it to express everything that the Western European languages could express. Anna Diamantopoulou has country-wide support as to the necessity of learning more and better English and as to its practical advantages for communication in a globalized world. However, recognizing English as an official language would not only imply a risk of reducing Greek to a secondary language, it might also be in conflict with the aims of the European Union to support and accept the use of all 12 official languages.

The proposal was met with both positive and negative reactions. One example of the latter is a caricature in the newspaper “Kathimerini” (Nov. 21):

One boy says (the English elements being transcribed back to English):

“Wow! Τελείως unplayable! Αυτή η γκάου Λιαμαντοπούλου λέει ότι παίζει πιο in και glamouράτο και πιο must και trendy να έχει η New Age επίσημη γλώσσα τα Αγγλικά!”

And the other asks:

“Τι θα πει επίσημη;”

(“– Wow! Completely unplayable! This terrific Diamantopoulou says, it ‘plays’ more ‘in’ and more ‘glamorous’ and more ‘must’ and ‘trendy’ if the New Age has English as its official language.

– What does ‘official’ mean?”)

The first boy is speaking a horrible mixture of Greek and English and is convinced that her proposal is ‘unplayable’ (irresistible). His friend

understands him excellently except for one Greek word: *επίσημη* = 'official', the only word that does not belong to the most basic vocabulary of everyday speech.

This uncritical adoption of foreign (English) words is to some extent counterbalanced by the language policy of the European Union. The EU supports in principle the minor languages and the need both for maintaining a thorough knowledge of our mother tongue and for learning one or more of the languages of the other member states. Texts written in any of the official languages of the EU are, with some exceptions, equally authentic. Nevertheless, in everyday practice only two *de facto* working languages are generally spoken in the institutions of the Community: English and French.

The EU has, however, supported and influenced Modern Greek (and other minor languages) in various ways, e. g.:

- through its translation services;
- through supporting educational programmes for Greek-speaking children and for foreign students;
- through programmes concerning language technology.

Of course, the influence of Western Europe on the development of Modern Greek is no new phenomenon. This influence is discernible in two contrary directions: on the one hand, the inflow of foreign words, and on the other hand, the puristic effort to develop the language through its own elements. There is a long tradition of educated Greeks living in Western Europe contributing to the enlightenment of the Greek nation (*το γένος*, as it was called until Greece became a state). Here I shall focus exclusively on three points: Korais, Psycharis, and the linguistic impact of the European Union.

ADAMANTIOS KORAI

Adamantios Korais (1748–1833) was born in Smyrna, moved to Amsterdam and later to France. In France, he studied medicine, but spent most of his time editing ancient Greek texts and publishing articles and books in an endeavour to help the Greek people (*το γένος*) under Turkish rule to reach the cultural level of the enlightened Europe, with its new ideas about freedom, democracy and education, thus preparing Greece for national independence.

One central problem for a future Greek state was the lack of a common written form of the language. Korais was not a linguist. His ideas about the *μέση οδός*, the middle way, between a utopian revival of Ancient Greek and an unconditional acceptance of the so-called vulgar spoken language were not always very clear. Nevertheless, these ideas led to the creation of a modern vocabulary based on the long history of the Greek language. Korais used, as others did before him, etymologically transparent elements to create loan translations, like *πολιτισμός* corresponding to the French *civilisation*.

Thus Korais and other highly educated Greeks in Western Europe gave birth to the first wave of purifying the Greek language, removing disparate foreign elements and enriching its syntax with features from Ancient Greek. He established a tradition of loan translations that was continued after the foundation of the Greek state and still characterizes Greek translation practice today.

During the first decades of the new Greek State, a growing archaizing tendency can be observed in official as well as in literary language. The reaction to this “back to Ancient Greek” tendency came in the 1880s in a second wave sweeping over the Greek language from “Europe” with a purifying effect. This was the demotic movement.

GIANNIS PSYCHARIS

Giannis Psycharis (1854–1929) was born in Odessa and spent most of his life in Paris. He only knew Greece from short visits. Psycharis was a professor of linguistics and teacher of Modern Greek. He knew that languages change through the centuries, but also that the actual state of a language is an internally consistent system. When writing in pure *δημοτική* and supporting his work by scientific arguments, he felt that he was doing his “patriotic duty” to Greece (*έχω χρέη και στην Ελλάδα*).

His work appeared at a time (1888) when it had become evident to many that *καθαρεύουσα* was an obstacle to an efficient national education system. Like Korais he applied Western European thoughts and theories to free the Greek language from “foreign elements” And like Korais he used Ancient Greek elements to build new words, but he differed radically

from him in that for Psycharis “foreign elements” were those not in accordance with the phonetic and morphological system of the spoken language. He proved that you can use the language you speak to write not only poetry, but also prose – which few had done before him¹. On the other hand his over-rigid and consistent use of grammar rules cut off half of the living Greek linguistic tradition. He was therefore followed to the letter only by minor authors, living far away from Greece, like Argyris Eftaliotis and Alexandros Pallis.

The *δημοτική* movement, however, had important long-term consequences. 90 years later (1976), *καθαρεύουσα* was officially abolished. During the following years even legal texts began to be written, not without difficulty, in a modified *δημοτική*.

TODAY

The intellectual and abstract language of today is in many respects much closer to Korais’ solution than to Psycharis’ rigid *δημοτική*. I am convinced that Korais would be, if not happy, at least happier than Psycharis if he could read, for example, the Greek texts from the Court of Justice of the European Communities. The morphology follows roughly the demands of the demoticists², but phonetics and vocabulary (terminology), and partly also syntax, are closer to the *καθαρεύουσα* tradition. Most important of all are the semantic changes: well-known words or words consisting of well-known elements acquire new meanings, as terms in international or EU terminology.

The list (p. 40) shows actual EU terminology. As *επιτροπή* means both ‘commission’ and ‘committee’, in informal language the Commission is often called *η Κομισιόν*. *Κοινοτικός* means ‘belonging to the community’, which inside Greece refers to the administrative entity of a village community (*κοινοτικό γραφείο* = municipal office), a meaning it still has parallel to that of ‘belonging to the European Communities’

A weak point, however, of current practice is that many texts and terms are created outside the country where the language is spoken. The danger of “Eurospeak”, incomprehensible to the normal citizen outside the corridors of Brussels and Luxembourg, is always present. Fortunately, the EU

<i>Greek</i>	<i>French</i>	<i>English</i>	<i>German</i>
Ευρωπαϊκή Ένωση	Union Européenne	European Union	Europäische Union
Επιτροπή των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων (η Κομισιόν)	Commission des Communautés européennes	Commission of the European Communities	Kommission der Europäischen Gemeinschaften
κοινοτικός	communautaire	Community (adj.)	gemeinschaftlich Gemeinschafts- der Gemeinschaft
κράτος μέλος	état membre	Member State	Mitgliedstaat
σύμβαση	convention	convention	Abkommen Übereinkommen Konvention
συμφωνία	accord	agreement	Abkommen Übereinkommen
συνθήκη	traité	treaty	Vertrag

also supports linguistic activities in and between the member states. In Greece, a central position is held by the Institute for Language and Speech Processing in Athens (ILSP).

The main activities of the ILSP are: language technology, speech technology, educational technology, including also Ancient Greek, machine translation and lexicography.

Like its predecessor EUROTRA, the ILSP is a very competent institute of computational linguistics and coordinator for other related organisations in Greece. This is one of the main reasons why Greece has been quite successful in this field. But the ILSP has no normative functions – its work is based on *πολυτυπία*, that is on the variety of expressions currently in use.

TRANSLATION PRACTICE IN THE EU – AN EXAMPLE

Finally, I will consider an example of actual translation work where different languages can be seen to interact. The example is taken from a recent case at the Court of Justice of the European Communities³ where the Greek text is in the original but contains a quotation from a French original. It deals with the conditions for granting export refunds on beef. How much scrap and irregular pieces must the authorities discover before they are entitled to reject the whole carton? Here are three lines of the Greek original:

Στην προκειμένη περίπτωση η αποδοχή της ελαστικής λύσεως, αντί να είναι “πραιτωριανή”, βασιζόμενη στην επιείκεια, “όλως εξαιρετικώς διορθωτική” λύση, νομίζω ότι μάλλον θα άνοιγε τους ασκούς του Αιόλου προς την κατεύθυνση να επικυρώνονται ενδεχόμενες ατασθαγίες (..)

In contrast to the football-inspired language of the boys, here there is not a single word of English origin: everything is pure Greek, except for the quotation “πραιτωριανή” (for which see below).

The text says that if the Court adopts a flexible solution of the rules to be applied, this would not, as alleged in a similar case by the Court in 1990, be regarded as “opening the bags of the god of winds (Aiolos)” – an often-used idiomatic expression taken from ancient mythology. How can this be translated?

The English translation says:

In the present case, I consider that if the elastic solution were accepted it would – instead of being a ‘judge-made’ solution based on equity, and a ‘very exceptional corrective’ – **tend to disturb the waters** by sanctioning irregularities which may have occurred (..)

The French says:

En l’occurrence, loin d’être “prétorienne”, fondée sur l’équité, et de constituer “un très exceptionnel correctif”, nous craignons qu’une solution de flexibilité n’**ouvre une boîte de Pandore**, en ce sens qu’elle conduirait à valider des irrégularités (..)

My Danish translation (to be revised by the translators of the Court):

I det foreliggende tilfælde mener jeg, at en accept af en elastisk løsning snarere end at være en “dommerskabt løsning”, der byggede på billighed, og en “korrektion, der var en ren undtagelse”, **vill**e åbne for sluserne for godkendelser af eventuelle uregelmæssigheder, (..)

The translators are usually jurists and therefore not likely to be specialists in Greek mythology.

What have they done?

The English rendering “**tend to disturb the waters**” seems to me to lack the connotation of a dangerous development out of control. The French translator has chosen another metaphor from Greek mythology, actually used in French: **ouvrir une boîte de Pandore**. This expression successfully evokes the image of a judge succumbing to a temptation, while unable to recognize its consequences. My Danish solution: **vill**e åbne for sluserne (“**would open the floodgates**”) contains no mythology, but at least a metaphor, also known in English, covering the meaning of the Greek legal text.

On the other hand the Greek text quotes a French original containing the expression “(une solution) prétorienne” This adjective is left untranslated as *πραϊτοριανή*⁴, used in a sense completely incomprehensible to most Greeks⁵ The English version explains the meaning by rendering it “judge-made”, which I have transferred to Danish by “dommerskabt”

CONCLUSION

Modern Greek has been repeatedly influenced from Western Europe.

This influence has of course brought foreign words to Greece, but through the work of competent Greeks living outside Greece the language has repeatedly undergone a “puristic modernisation”, either by following older patterns (Korais), or by adhering strictly to the structure of the spoken language (Psycharis), and currently by consistent translation practice, by creating a relatively uniform terminology, but also accepting a variety of solutions (*πολυτυπία*). This *πολυτυπία* is also necessitated by

the specific difficulties of Greek, a language with its own alphabet and a strong reluctance to use the common Latin vocabulary of the Western European languages.

The common European heritage includes a marvellous patchwork of cultures and languages, inspiring and influencing each other. In order to maintain the “plurality in the unity” it is important to strive for a balance between the use of English as a lingua franca and the survival and development of the minor languages such as Greek, Danish and Latvian.

References and Sources

I wish to express my gratitude to my son Karsten Hesse and to Steve Myers, Associate Lecturer at Malmö University, Sweden, for invaluable assistance in putting the text into proper English, and to the Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund for the travel grant.

- ¹ E.g. Ioannis Vilaras (*Η ρομεηκη γλωσσα* 1814) and Dionysios Solomos (*Διάλογος*, 1824, published only in 1859).
- ² But learned (or ancient) vocabulary often brings with it the use of ancient morphology. For instance: *λόγω του ταχέως ρυθμού εργασίας* ('because of the rapid work rate...'): the collocation is *ταχύς ρυθμός* (*γοργός ρυθμός* being stylistically too colloquial) and the only possible genitive is the ancient form *ταχέως*. A certain development can, however, be observed from the first texts in the 1980s until today. Thus the genitive in *-εως* (*της χορηγήσεως*), dominant 20 years ago, is today challenged by *-ης* (*της χορήγησής*), both forms often being used side by side for rhythmical reasons: *ο κίνδυνος αλλοιώσεως και τροφικής δηλητηρίασης*. This change, partly due to the linguistic development in Greece and partly to experiences and discussions inside the Community, needs further investigation. The background and personal preferences of each author or translator must also be taken into consideration.
- ³ Case C-436/98 [2000], Opinion of Advocate General Cosmas (*Προτάσεις του Γενικού Εισαγγελέα κ. Γεωργίου Κοσμά*).
- ⁴ Texts in other languages must always be quoted in the original translation if available. In the present case, however, the original French has not been translated in full. Therefore, the translations are made by the actual translators.
- ⁵ *πραιτοριανός/πραιτωριανός* is well known in the sense of 'belonging to the ancient Roman praetor', or 'member of the praetorian guard' (and metaphorically: *οι πραιτοριανοί του δικάτορα*). But here it means 'created by the judge' in a case where he cannot base his decision on (the interpretation of) any enacted law and is thus forced to create his own rule of law. I owe this information to Mr Jens Frausing, Danish translator at the European Court.

Rietumeiropas valodu ietekme uz grieķu valodu, īpaši pēc Grieķijas iestāšanās Eiropas Savienībā 1981. gadā

Jau kopš antīkās senatnes laikiem grieķu valoda ir ietekmējusi rietumu valodas un arī pati ietekmējusies no tām.

Divu pēdējo gadsimtu laikā trīs nopietnu inovāciju viļņi ir nākuši no Eiropas, galvenokārt balstoties uz grieķiem, kas dzīvojuši ārpus Grieķijas. Katrs vilnis ir centies attīrīt grieķu valodu no kādiem svešiem elementiem. Šie trīs viļņi ir: katarēvasas kustība (apmēram no 1800. gada), dimotikas kustība (apmēram no 1880. gada), Eiropas Savienības lingvistiskais spiediens (no 1981. gada).

Grieķu valoda ir oficiāla Eiropas Savienības valoda. Dažādu ES institūciju tulkošanas nodaļas cenšas, lai savienības jēdzienus piemērotu nacionālo valodu stilam un noteikumiem, lai gan ne mirkli nezūd briesmas, ka varētu tikt izveidota "eirovaloda", kas ierindas pilsonim būtu nesaprotama.

ES atbalsta nelielu valstu valodas dažādos veidos, lai palīdzētu tām izdzīvot globalizācijas apstākļos, tajā skaitā datorvalodas jomā. Grieķijā šīs sadarbības centrālā institūcija ir Valodas un runas tehnoloģiju institūts Atēnās. Tādējādi ES valodas politika var tikt uzskatīta par trešo vilni Rietumeiropas ietekmē uz jaungrieķu valodu.



VITA PAPANINSKA (LATVIJA)

Cilvēki, dievi un liktenis grieķu arhaiskajā lirikā

Seno grieķu pasaules skatījumā viens no pasaules kārtības nozīmīgākajiem aspektiem ir no trīs elementiem sastāvošas kopsakarību ķēdes – dievi–liktenis–cilvēki – atsevišķo elementu būtības, ķēdes savstarpējā izkārtojuma un pakārtotības izpratne. Laika gaitā skatījums uz šo problēmu ir daudzkārt mainījies. Dažādos laikmetos cilvēks dievu un likteņa savstarpējo sasaisti, kā arī dievu spējas ietekmēt mirstīgā cilvēka likteni ir izprātis atšķirīgi.

Par mērķi izvirzot vēlmi noskaidrot, kā 7./6.gs. grieķi ir sapratuši dievu un likteņa lomu viņu dzīvē, par izziņas materiālu ir izmantoti sengrieķu literatūras arhaiskā perioda lirikas dzejnieku teksti, kuros autori vai nu piemin dievu ietekmi uz cilvēka likteni vai atklāj šīs ietekmes dažādus aspektus.

Arhaiskā perioda dzejnieki, kuru dzejā šī tēma izskan visplašāk, ir Solons un Teognīds, divi dzejnieki, kas dzīvojuši ar aptuveni gadsimtu ilgu laika distanci (Solona dzīves laiks – apm. 640.–559. g. p. m. ē. Teognīda dzīves laiks datējams tikai aptuveni – iespējams, ka dzejnieks dzimis 6. gs. vidū). Abi dzejnieki pauž daudzējādā ziņā līdzīgas domas. Tomēr ne mazums ir arī atšķirīgā, ko ir noteikuši citi vēsturiskie apstākļi, dzejnieka personiskās dzīves pieredze, kā arī hronoloģiski attālinātu laikmetu cilvēku pasaules izkārtojuma un kārtības izpratne.

Solons un Teognīds ir vienis prātis, ka cilvēka liktenis ir pilnībā atkarīgs no dievu gribas.

Apskatot kopsakarību ķēdi dievi–liktenis–cilvēki pa komponentiem, visvairāk neskaidrību rada likteņa jēdziens. Solons likteni apzīmē ar vārdu

savienojumu *theōn moira* (burtiski – dievu “iedalītā” daļa jeb liktenis).¹ Teognīds likteņa apzīmēšanai izmanto vārdu *moira* (burtiski – “iedalītā” daļa jeb liktenis),² un uz dievu līdzdalību cilvēka likteņa piešķiršanā norāda konteksts.

Abos gadījumos likteņa jēdziens ir pēc būtības un Solonam arī leksiski no diviem komponentiem sastāvošs veselums, t. i., dievi un viņu cilvēkam iedalītā daļa. Teorētiska vispārīnājuma līmenī liekas interesanti noskaidrot šo elementu iespējamo sasaisti.

Dievu iedalītā daļa/liktenis, domājams, ir dievu gribas un rīcības izpausme, t. i., dievu lēmumu īstenošana vai īstenošanās. Lai dievu lēmumus varētu identificēt ar likteni, pastāv daži loģiski priekšnosacījumi:

– dievu lēmumi ir laika ziņā prioritāri, t. i., tie ir pieņemti pirms cilvēka dzimšanas vai vismaz vienlaicīgi ar to;

– dievu lēmumi ir pietiekami konstanti un negrozāmi, tādi, kurus nav iespējams mainīt vai vismaz to izdarīt nav viegli, un tas nav pa spēkam kuram katram.

Šie priekšnosacījumi sasaistās ar noteiktiem secinājumiem. Tie nevar būt jebkuri dievi, kas ir tiesīgi un spējīgi lemt par cilvēka likteni. Cilvēku likteņa lemšana neapšaubāmi ir īpašu likteņa dievu pārziņā. Pretējā gadījumā viņu lēmumiem nebūtu likteņa nozīmības.

Svarīgs ir jautājums par likteņa dievu un citu dievu (vai vismaz Zeva) varas un atbildības jomu samēru. Ja likteņa dievi ir augstāki par citiem dieviem, tad viņu lēmumiem ir spiesti pakļauties visi dievi, ieskaitot Zevu, un šādi dievi pēc sava funkcionālā statusa iegūst dominējošu lomu grieķu dievu panteonā. Savukārt, ja likteņa dievi ir pielīdzināmi pārējiem dieviem, tad viņi pakļaujas Zevam, un vismaz Zevam viņu lēmumi nav saistoši.

Senie grieķi ticēja likteņa dieva/dievu eksistencei. Homēra eposos darbojas likteņa dieve *Moirā*³ (tikai vienreiz viņš runā par *Moirām* daudzskaitlī⁴). Hēsioda poēmā “Teogonija” ir pieminētas trīs *Moiras* – *Kloto* (Vērpēja), *Lahese* (Lozes/likteņa lozes iedalītāja) un *Atropa* (Nemaināmā/Nenovēršamā) – likteņa darbības personifikācija, kuru galvenā funkcija ir noteikt cilvēka dzīves ceļu viņa dzimšanas brīdī.⁵

Homēra eposos dievi, arī pats Zevs, pakļaujas liktenim. Tomēr tā ir drīzāk likteņa un Zeva attiecību ārējā puse, jo ne vienmēr Zeva un likteņa spēka samērojumā veidojas pārliecība, ka spēcīgāks ir liktenis. Atsevišķās

epizodēs (piemēram, Ahilleja un Hektora likteņa svēršana "Iliādas" 22. dziedājumā, Zeva šaubas, redzot dēlu Sarpēdonu uzsākam cīņu ar Patroklu "Iliādas" 16. dziedājumā) ir skaidri redzams, ka Zevs būtu spējīgs iejaukties, nepieļaut vai vismaz daļēji koriģēt likteņa lēmuma piepildīšanos, jo tas viņu personiski skar ļoti sāpīgi. Tomēr Zevs savaldās un ļauj īstenoties liktenim. Tātad tā nav tik daudz likteņa varas dominance kā Zeva neiejaukšanās citas dievības atbildības jomā.

Hēsioda izpratne par dievu un likteņa savstarpējām attiecībām ir nekonsekventa. Likteņa dievēm Moirām "Teogonijā" ir divējāda ģealoģija. Viņas pieder pie senākās dievu paaudzes, kas hronoloģiski ir bijusi radīta pirms olimpiskajiem dieviem⁶, un vienlaikus viņas ir olimpiskā dieva Zeva un Temīdas meitas.⁷ Mītu sižetu izklāstā iezīmējas tendence, kas nostiprināsies nākamajā gadsimtā – liktenis ir spēks, kas stāv pāri visiem dieviem, izņemot Zevu, bet atsevišķos gadījumos Zevs pats lemj citu dievu likteni.⁸ Citi dievi zina savu gaidāmo likteni, bet nevar tajā neko izmainīt.⁹

Kā liecina 7. gs. lirikas autoru teksti, šajā laika posmā ir nostiprinājies uzskats, ka Zevs ir varenākais spēks uz pasaules. Raksturīgas ir 7. gs. pirmās puses dzejnieka Terpandra dzejas rindas¹⁰:

*Zevs ir visa sākums,
Visa valdnieks.*¹¹

Terpandra pārdomas labi raksturo vispārējo pasaules skatījumu 7. gadsimtā. Tādi paši uzskati izskan Arhiloha dzejā:

*Ak Zev, tēv Zev, tu valdi pār debesīm,
Tu redzi cilvēku darbus,
Noziedzīgos un taisnos. Tev rūp
arī zvēru netaisnība un taisnība.*¹²

Un tas jau ir tikai viens solis no Amorgas Simonīda paustā uzskata, ka Zevs ir vienīgais spēks, kas nosaka cilvēka likteni:

*Zēn, skaļi dimdošā Zeva varā ir noteikt galu
visam, kas pastāv, un viņš to nosaka, kādā veidā grib.*¹³

un Solona pārlicības, ka Zevs ir visvarens:

*...Zevs izvēlas visa galu.*¹⁴

un ka daļa no dievu absolūtās kontroles pār pasauli ir nemaināmais, stingri determinētais cilvēkam dievu piešķirtais liktenis:

*...liktenis mirstīgajiem nes gan bēdas, gan priekus,
un no nemirstīgo dievu dotā nav iespējams izvairīties.¹⁵*

Solona skatījumā cilvēka liktenis, dievu piešķirtā daļa, ir cilvēka dzīves gājums kopumā, viss cilvēka dzīves ceļš, kuru cilvēks saņem no dieviem. Cilvēks to nevar mainīt. Cilvēks pat nevar ietekmēt nevienas uzsāktās darbības iznākumu, tādēļ jebkura iniciatīva vai aktīva un mērķtiecīga darbība ir bezjēdzīga. Bieži cilvēks savu pūliņu un centienu vēltīgumu nemaz neapzinās. Un tomēr – jebkuras darbības iznākumu nosaka dievi, un viņu izvēlei nav jābūt loģiski izskaidrojamai. Vienmēr pastāv risks, ka dievi vienkāršas iegribas dēļ pilnībā izmainīs cilvēka veiksmes un neveiksmes līdzsvaru:

*...patiesi, visos pasākumos slēpjas briesmas,
Un nav zināms, kāds būs uzsāktā gals!
Tas, kuram klājas labi, neparedzējis (neveiksmi),
Nokļūst lielā un smagā nelaimē,
Bet neveiksmīniekam dievi visās lietās sūta pilnīgu
Veiksmi..¹⁶*

Līdzīgas ir Teognīda domas. Teognīds uzskata, ka dievi katram cilvēkam piešķir/dāvā noteiktu likteni, kurš realizējas kā cilvēka dzīves ceļš. No šī dievu piešķirtā likteņa izvairīties nevar neviens cilvēks, tādēļ ar to ir jāsamierinās.¹⁷ Dievu izlemtais liktenis cilvēkam nav izzināms, jo dievi visu dara pēc sava prāta.¹⁸

Teognīda izpratne par cilvēka pilnīgo bezspēcību un nespēju kaut ko mainīt liktenī, kuru viņam ir lēmuši dievi, rūgta samierināšanās ar to un pakļaušanās šai pasaules kārtībai izskan vienā no viņa spilgtākajiem dzejoļiem:

*Dvēsele, esi mierīga, lai cik smagi tu ciestu,
Tikai zemu dzimuša cilvēka sirds ir nesavaldīga.
Nedz skumsti, sāpes pastiprinādama neizdarāmā dēļ,
Nedz mokies, nedz apbēdini draugus,
Nedz sagādā prieku ienaidniekiem. No dievu lemtā
Mirstīgajam nav viegli izbēgt.*

*Pat ja viņš nolaistos purpura jūras dibenā,
Pat ja viņš nonāktu drūmajā Tartarā.¹⁹*

Un tomēr – gan Solons, gan Teognīds nereti piemin, ka dievi soda cilvēkus. Šis fakts izraisa daudzus jautājumus. Ko nozīmē dievu sods? Kāds ir tā iemesls un būtība? Kādēļ dažkārt dievi soda vainīgā cilvēka pēctečus?

Dievu sods nozīmē, ka cilvēks ir izdarījis kaut ko tādu, kas ir izraisījis dievu dusmas, jo ir pretrunā ar dievu gribu, t. i., cilvēkam lemto dzīves ceļu. Tātad, runājot par sodu, *a priori* ir nepieciešama rīcība, kas izraisītu dievu neapmierinātību vai pat dusmas, jo tā neatbilst dievu lemtā cilvēka likteņa būtībai. Sods nebūtu vajadzīgs un būtu pat nepiedienīgs, ja cilvēks darbotos iepriekš noteikta dievu lemta likteņa ietvaros. Tas nozīmē, ka dzejnieks, uzskatot, ka dievi patiesi izlemj cilvēku likteņus kopumā, pieļauj zināmu, kaut arī ierobežotu, cilvēka brīvas izvēles iespēju. Tādēļ arī cilvēks atbild par savu izvēli, īpaši, ja viņš ir izšķīries rīkoties nekrietni. No dievu puses ir iespējama ekspromta individualizēta reakcija uz konkrētu darbību un konkrētu situāciju.

Cilvēks nevar ietekmēt predestinēto likteni, bet, tā kā dievu lēmumi ir atbilde uz pašu cilvēku noziedzīgu rīcību, tad cilvēki var ietekmēt dievu lēmumus. Šī doma ļoti skaidri izskan Atēnu liktenim veltītajā Solona rezignētajā pārdomu dzejolī. Dzejnieks uzsver, ka paši cilvēki ir atbildīgi par patvaļu un netaisnību, kuru viņi ir izdarījuši un kas galu galā arī nosaka viņu likteni:

*Mūsu pilsēta iet bojā nevis saskaņā ar Zeva
Piešķirto likteni un svētlaimīgo dievu lēmumiem....
Bet paši pilsoņi grib pazudināt lielo pilsētu.
padoties alkatībai, neprāta pārņemtī,
Netaisnības pilni ir arī tautas vadoņi, un viņiem ir lemts
par savu lielo augstprātību ciest lielas sāpes.²⁰*

Arī Teognīds uzsver paša cilvēka individuālo atbildību par ļaunajiem darbiem:

*Mūsu lieta iet uz pazušānu, uz galu! Bet mūsu priekšā,
Kirn, nav vainīgs neviens no mūžīgajiem dieviem.
Tikai cilvēku varmācība, zemiskā alkatība, pārdrošība
No lielas laimes ir noveduši pie nelaimes.²¹*

Abi dzejnieki atzīst, ka cilvēki ir atbildīgi par saviem darbiem, īpaši par nekrietnu rīcību. Tomēr dievi dažkārt par cilvēku pārkāpumiem soda nevis pašus vainīgos, bet viņu pēctečus.

Tomēr dzejniekiem ir atšķirīga attieksme pret dievu sodu, kas jāizcieš pārkāpumā vai noziegumā neiesaistītiem nevainīgiem pēctečiem. Solons īpaši šo jautājumu neizvērš, objektīvas neitralitātes tonī konstatējot, ka sodu izcieš noziedzīgo senču nevainīgie pēcteči.²² Dzejnieku šāda situācija nesatrauc.

Teognīda attieksme pret pēctečiem uzliktu sodu ir sarežģītāka. Dzejnieks atzīst, ka dzīvē tā mēdz notikt, bet kopumā viņš šo faktu vērtē skeptiski. Ja dievu sods nāk pārāk vēlu, cilvēki bieži neizprot uzbrukušās nelaimes cēloni, un tātad dievu soda didaktiskā jēga ir zudusi, kaut arī atsevišķās Teognīda dzejas rindās izskan doma, ka šāds pēctečiem uzlikts sods ir novēlota taisnības iedibināšana.²³

Tomēr liekas, ka dzejnieku ne tik daudz satrauc soda uzlikšana nevainīgiem pēctečiem, kā problēmas otra puse – fakts, ka nekrietni un noziedzīgi cilvēki par saviem pārkāpumiem dzīves laikā sodu nesāņem, bet tieši pretēji – dzīvo labklājībā. Acīm redzami Teognīds uzskata, ka pats cilvēks ir atbildīgs par saviem nodarījumiem, un, ja viņš sodu ir pelnījis, viņam pašam tas arī jāsaņem.

Solona un Teognīda attieksme pret pēcteču sodīšanu par senču pārkāpumiem atklāj divus dažādus izpratnes līmeņus cilvēka kā individuālas personības izpratnē. Solons atzīst vainas un līdž ar to soda pārmantotību. Šī uzskata pamatā ir arhaiskā laikmeta pārliecība, ka cilvēks ir svarīgs nevis kā individualitāte, bet tikai kā savas dzimtas loceklis. Ja viņš izdara pārkāpumu, tā nav viņa personiskā lieta, un atbildību uzņemas visa dzimta. Tādēļ dievu sods, kas nāk pār noziedzīgā cilvēka pēctečiem, ir taisnīgs, arī tad, ja konkrētais pēctecis ir nevainīgs. Teognīda nostādne, atzīstot un pieprasot atbildību no konkrētā pārkāpuma izdarītāja, liecina, ka dzejnieka skatījumā cilvēks ir indivīds, nevis bezpersoniska daļa no savas dzimtas.

Tā kā Teognīds reālajā dzīvē neredz, ka indivīds saņem sodu par izdarītu nekrietnību, dzejnieks mēģina saprast tā iemeslus.

Teognīds saskaņā ar tradicionālo uzskatu ir pārliecināts, ka cilvēku liktenis ir dievu (un tieši Zeva) pārziņā. Tādēļ šī varētu būt tieši tā joma, kurā vislabāk atspoguļojas dievišķais taisnīgums – krietnie un taisnie dzīvo

labklājībā, bet nekrietnie saņem (un vēlams, ka tas notiek drīz) pelnīto sodu. Tomēr reālajā dzīvē Teognīds šādu dievu taisnīgumu un taisnību nesa-skata. Nereti viņa dzejā izskan rūgtas pārdomas, kas pāraug neizpratnē un pat asos pārmetumos dieviem par viņu vienaldzību un no ētikas viedokļa nepieņemamo attieksmi, reaģējot uz cilvēku rīcību:

*Mīļais Zev! Es brīnos par tevi; tu valdi pār visu,
Visi tevi godā un tavs spēks ir liels,
Tev labi zināmi ir cilvēku nodomi un ikkatra dvēsele,
Tev, valdniek, pār visu ir augstākā vara!
Kronīd, kā tavs prāts pieļauj, ka grēcīgajiem
Ir tāds pats liktenis kā taisnīgajam?²⁴*

Minētais piemērs, kad Teognīds ar neizpratni uzrunā Zevu, nav vienīgais. Dzejnieks atkal un atkal atgriežas pie šīs tēmas, to izvēršot un konkrēti-zējot:

*Un, dievu valdniek, vai tas ir taisnīgi,
Ka taisnais vīrs, kas ir tāls netaisniem darbiem,
Kurš nav izdarījis pārkāpumu un nav devis melīgus zvērestus,
būdam taisnīgs, cieš netaisnīgi?
Kurš gan no mirstīgajiem, uz to visu skatoties, varēs
Cienīt mūžīgos dievus? Ko viņš pārdzīvos,
Redzot, ka netaisnīgs un noziedzīgs cilvēks, kam nav baiļu
Ne no cilvēku dusmām, ne no dievu dusmām,
Ir lepns, lepojas ar pārmērīgu bagātību, bet godīgie cilvēki
Nožēlojamā nabadzībā vada tumšas, smagas dienas?²⁵*

Atšķirībā no Solona Teognīds jautājumu par dievu taisnīgumu uztver ļoti saasināti un personiski. Tas ir arī saprotams, ja atceramies, ka Teog-nīds ir demokrātiskajos pārkārtojumos zaudējušās puses – aristokrātijas – uzskatu paudējs. Viņa skatījumā izmaiņas sociālajā un politiskajā dzīvē bija acīm redzama netaisnība, jo tie, kas bija nākuši pie varas, Teognīda vārdiem runājot, “nemaz nebaidās no nemirstīgo dievu dusmām, bet tikai domā par svešu mantu, par svešu bagātību”.²⁶ Teognīda skatījumā tā ir daļa no morālo vērtību sabrukuma, jo “uz zemes nav neviena, kas baidītos no dieviem”.²⁷

Tādējādi Teognīda dzejā iezīmējas pretruna. Būdams aristokrātiskas izcelsmes dzejnieks, Teognīds neapšaubā tradicionālo uzskatu, ka Zevs kā dievišķā spēka un varas iemiesojums lemj un pārzina cilvēku likteni un ka dievi kopumā vai vismaz galvenās līnijās rīkojas taisnīgi. Tomēr reālā dzīve atklāja citu ainu. Pietiekami bieži dzejniekam nācās pieredzēt varmācības, patvaļas, bezatbildības un nekrietnības (vismaz viņa skatījumā) triumfu uz pašiniciatīvu balstītas indivīda rīcības rezultātā. Cilvēks savā visuzdrīkstēšanās un nesodāmības apziņā meta izaicinājumu visām tradicionālajām vērtībām, apgriežot kājām gaisā nostabilizējušās sociālās attiecības, kas aristokrātiskas dzimtas pārstāvja Teognīda skatījumā bija pret dievu kārtību vērsta, klaji destruktīva rīcība. Bet dievi klusēja.

Šī pretruna Teognīda daiļradē starp pārlicību par dievu lomu cilvēka likteņa lemšanā un cilvēka personības nozīmīgumu atklāj mītiskā līmenī pārceltu dzejnieka dzīves laikā veidojušos sabiedrības garīgās dzīves tendenci – pieaugošo orientāciju uz indivīda nozīmīguma apzināšanos, kas bija krasā konfliktā ar tradicionālo ticību dievu dominējošajai lomai cilvēka dzīves ceļā veidošanā.

Atsauces un avoti

¹ Solon. XIII, 30; 63

² Theognis. 817

³ Homerus. Ilias. III, 101; IV, 517 et al.; Odyssea. I, 100; III, 238 et al.

⁴ Homerus. Ilias. XXIV, 49

⁵ Hesiodus. Theogonia. 216–218; 904–906

⁶ Ibid. 211–217

⁷ Ibid. 901–904

⁸ Zevs iedala Okeāna un Tetijas meitām (Theog. 346–348) un Hekatei (Theog. 425–426) viņu “daļu”

⁹ Hēsioda “Teogonijā” gan Urāns, gan Krons, zinot, ka viņus abus no troņa gāzīs dēls, kurš ir varenāks par tēvu, nekādi nevar novērst gaidāmo nelaimi (463–464; 474–476).

¹⁰ Dzejas teksti doti autores prozas tulkojumā.

¹¹ Terpander. Fr. 1

¹² Archilochus. Fr. 88

¹³ Simonides Amorginus. Fr. 1, 1–2

¹⁴ Solon. XIII, 17

- ¹⁵ Ibid. XIII, 63–64
¹⁶ Ibid. XIII, 65–70
¹⁷ Theognis. 817
¹⁸ Ibid. 141–142
¹⁹ Ibid. 1029–1036
²⁰ Solon. I, 1–2; 5–8
²¹ Theognis. 833–836
²² Solon. XIII., 25; 31–32
²³ Theognis. 203–206
²⁴ Ibid. 373–378
²⁵ Ibid. 743–750
²⁶ Ibid. 1148–1149
²⁷ Ibid. 1141

Izmantotā literatūra

- Poetae Lyrici Graeci. Rec. T. Bergk. Vol. II. – Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1872.
Hesiodus. Carmina. – Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1913.
Homerus. Ilias. – Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1914.
Homerus. Odyssea. – Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1906.
Van Groningen B. A. Théognis: le premier livre édité avec un commentaire. – Amsterdam, 1996.
Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990.
Доватур А.И. Феогнид и его время. – Ленинград: Наука, 1989.

Gods, Destiny and Man in the Greek Lyric of the Archaic Period

The ancient concept of the interrelationship of gods, fate and man has experienced considerable transformation that manifests itself in literature.

Greek poets of the archaic period who are most concerned with this problem are Solon and Theognis. Contrary to the unambiguous concept of the gods-fate-man relationship in the archaic epic poetry, Solon and Theognis consider Zeus to be the most powerful element of the cosmos and, in this respect, also the critical force in managing human lives. Solon

and Theognis admit that man is capable of influencing his fate to a certain degree, especially by committing some evil actions that subject him to the divine punishment.

Solon's and Theognis' attitude to postponed divine punishment discloses different levels of world perception. Believing man to be basically a member of his *genus*, Solon does not question the postponed divine punishment. Theognis, considering man to be an individual, expects individual responsibility for criminal actions.

Another reason for Theognis' negative attitude to the postponed divine punishment is his assessment of the political and social changes of his time as injustice. This makes Theognis question the justice and fairness of the gods – on the one hand, the gods are all-powerful and contribute to the establishment of the world order by making reasonable decisions about human fates, but on the other hand – life experience has convinced the poet of the limitless capabilities of evil and criminal self-initiative efforts on behalf of the humans.

INGARS GUSĀNS (LATVIJA)

Artemīdas tēla mākslinieciskais veidojums Kallimaha himnā “Artemīdai”

Kallimahs ir viens no spilgtākajiem aleksandriešu dzejas pārstāvjiem. Starp dzejnieka dzejas darbiem nozīmīgu vietu ieņem himnas. Tās viņam ir sešas: pirmā veltīta Zevam, otrā – Apollonam, trešā – Artemīdai, ceturtā – Dēlas salai, piektā – Pallādas peldei, sestā – Dēmetrai. Šis pētījums ir veltīts Kallimaha 3. himnai, kas veltīta Artemīdai un kuru tradicionāli uzskata par “zinātniskāko” dzejnieka himnu.

Himnas centrālais tēls ir olimpiskā dieve Artemīda, Zeva un Lēto meita, Apollona dvīņumāsa. Tradicionāli Artemīdu uzskata par medību, jaunatnes aizstāvi, arī dzemdētāju aizbildni. Kā vairumam olimpisko dievu vārdu, arī Artemīdas vārda etimoloģija ir neskaidra, taču ir vairāki mēģinājumi to saistīt ar viņas funkcijām. Piemēram, ir uzskats, ka vārds Artemīda ir cēlies no “*ἀρτεμής*”, kas nozīmē ‘spirts, vesels’ un ko var saistīt ar Artemīdas šķīstību, nevainību, līdz ar to arī izskaidrojot tai piešķirto jaunatnes sargātājas lomu. Otrs izplatīts pieņēmums ir saistīt Artemīdas vārdu ar šādiem vārdiem: *ἄρταμος* – miesnieks, kāvējs; *ἀρταμέω* – kaut, nokaut. Tātad Artemīda kā *kāvēja, nokāvēja* – šie skaidrojumi ir viegli saistāmi ar Artemīdas kā medību dievietes funkcijām. Šī daudzfunkcionalitāte, kas nedaudz iezīmējas jau pašas dieves vārda skaidrojumos, ir arī galvenā himnas tēma.

Šī pētījuma mērķis ir, pirmkārt, aplūkot atsevišķus spilgtākos Kallimaha paņēmienus Artemīda tēla veidošanā un tās dažādo lomu raksturošanā, otrkārt, salīdzināt izteiksmes paņēmieni atbilstīgi hellēnisma dzejas prasībām. Artemīdas tēla mākslinieciskā veidojuma aplūkošana dotu iespēju vēlāk salīdzināt to ar dievu tēlu māksliniecisko veidošanu homēriskajās himnās, konstatējot abu literāro posmu poētiskās konstantes vai arī katram laikam raksturīgās.

Autors, līdzīgi kā citās himnās, arī šajā izmanto pamatā divus paņēmienus Artemīdas literārā tēla izveidei:

- uzrunas un pavārdus, kas ietver sevī daudzas funkcijas un nepārtraukti maina viņas izpausmes formas;
- netiešos vēstījumus.

Šajā pētījumā uzmanība tiek vērsta uz netiešajiem vēstījumiem, kas savukārt atkal izpaužas divos veidos, un tie ir:

- vizuālie vēstījumi;
- darbības un rīcības apraksti.

Aplūkojot vizuālos vēstījumus, jāatzīst, ka tos nevar viennozīmīgi attiecināt tikai uz tiešo tēla veidojuma komponentu, jo Kallimaha himnā Artemīda tiek atklāta gan portretējumā, gan apdzejojot viņas atribūtus.

Vēršot uzmanību uz Artemīdas portretējumu, var teikt, ka tas praktiski vispār netiek sniegts. Nav neviena izvērsta viņas izskata apraksta. Tikai no dievietes lūguma tēvam ir nojaušamas atsevišķas detaļas par viņas izskatu, kas vēlākajos mītos, attēlos, skulptūrās atbilst Artemīdas tradicionālajam ietērpam. Artemīda lūdz tēvam dot viņai:

..ές γόνυ μέχρι χιτώα
ζώννυσθαι λεγνωτόν.
..hitonu ar krāsainu malu
līdz celim apjozt^(1, 56).

No tā var spriest, ka Artemīda ir ģērbta īsajā hitonā. Iespējams, ka dzejnieks šo detaļu uzsver tāpēc, ka tas apģērba ziņā ļoti zīmīgi atšķir Artemīdu no pārējām dievēm, kuras parasti nēsā garus hitonus. Īsā hitona izvēle neapšaubāmi ir saistīta arī ar vienu no dieves pamatnodarbēm – medībām; to viņa pati aplicina savā lūgumā Zevam:

..ἴν' ἄγρια θηρία καίνω.
..lai es [Artemīda – I. G.] mežonīgos zvērus nogalinātu^(1, 56), –

tāpat tīri praktiskām vajadzībām – brīvai, ērtai skriešanai, dzīvnieku vajāšanai.

Tē, manuprāt, izvirzāmas vismaz 2 versijas, kāpēc autors nesniedz plašāku Artemīdas portretējumu:

– lasītājam jau ir priekšstats par to, kā dieve izskatās (noteikti skaista, gracioza), tā var būt informācija gan no citiem literatūras darbiem, gan no mākslas darbiem, kuros tika iemūžināti dievu tēli;

– Kallimahs dievieti neiedomājas bez atribūtiem, kuri ir neatņemama Artemīdas vizuālā tēla sastāvdaļa. Kallimaha himnā, tāpat kā pašā dieves sūtībā, primārā loma atvēlēta Artemīdas atribūtiem, nevis ķermeņa grācijai (atšķirībā no Afrodītes un Apollona).

Attiecībā uz atribūtiem dzejnieks cenšas uzskaitīt tos pēc iespējas vairāk, kas loģiski dod pamatojumu un izskaidrojumu dieves daudzajām funkcijām. Ir pieminama arī tāda tīri kompozicionāla īpatnība, kas gan parādās arī citās himnās, tomēr krietni samazinātās devās, ka Kallimahs pats ir aktīvs himnas dalībnieks. Autors nepārtraukti uztur dialogu ar Artemīdu, paužot savu sajūsmu, pietāti un pakļāvību dievei. Tāpēc arī atribūtu pielietojuma raksturojumu pats autors sniedz pārmaiņus ar Artemīdu, kas savu nolūku galvenokārt pauž sākotnējā monologā. Piemēram, himnas sākumā Kallimahs piemin, ka

..τῆ τόξα (..) μέλονται...
 ..viņai [Artemīdai – I. G.] rūp loks...^(1.56)

Turpinājumā ir lasāms, ka Artemīda, jau maza būdama, kā pirmos no atribūtiem prasa tēvam:

δὸς δ' ἰούξ και τόξα...
 dod bultas un loku...^(1.56)

Tas, ka arī pati dieve lūdz tieši šos rīkus, liecina, ka medības, līdz ar to arī saistība ar dzīvnieku pasauli un dabu, ir viena no svarīgākajām Artemīdas funkcijām. Plašākā kontekstā šo ieroču izmantošanu var saistīt gan ar dieves iznīcinošo, postošo, gan pasargājošo, glābjošo dabu. Arī Apollonam, viņas brālī, loks ir viens no galvenajiem "darbarīkiem", kas ļauj secināt, ka viņiem kā dvīņubērniem intereses ir līdzīgas, lai gan ir arī sava veida konkurence, ko atklāj mazā dieviete savā lūgumā Zevam:

Δός μοι...
 και πολωνυμῖην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη.
 Dod man ...
 arī daudzus vārdus, lai Foibs ar mani nesacenstos.^(1.56)

Vēl Artemīda tēvam lūdz lāpu, ko parasti saista ar medībām tumsā vai arī ar Artemīdas kā mēness dieves izpausmi, kas atkal ir kā pretstats Apollonam – saules dievam, taču kopā tie veido pilnības ciklu.

Nākamais atribūtu pieminējums ir tad, kad dieviete lūdz Kiklopiem:

κῆμοί τι Κυδώνιον εἰ δ' ἄγε τόξον

ἦδ' ἰοὺς κοίλην τε κατακλιθεὶς βελέμων
 τεύξατε
tad nu ātri man kādu kidoniešu loku
un bultas, un tukšu bultu maku
izgatavojiet! ^(1,60)

Interesanti, ka katru reizi tiek papildināts dieves “darbarīku” skaits. Ja sākumā Kallimahs nosauc tikai loku, vēlāk mazā dieve jau lūdz loku un bultas, tad šajā gadījumā jau tiek prasīts pilns strēlnieces apbruņojums – loks, bultas un bultu maks, kas arvien vairāk atklāj Artemīdas mednieces un pavēlnieces dabu. 110. rindā dzejnieks nosauc ratus, kas ir daudzu dievu neatņemams pārvietošanās līdzeklis, un izņēmums nav arī Artemīda. Raksturojot šos dieves atribūtus, izmantotajos epitetos uzsvēta varenība:

..χρύσεια μὲν τοι
 ἔντεα καὶ ζώνη, χρύσειον δ' ἐξεύξαο δίφρον,
 ἐν δ' ἐβάλευ χρύσεια, θεά, κεμάδεσσι χαλινά.
 ..zelta tev
ieroči un josta, zelta ratus tu iejūdzi,
dieviete, zelta iemauktus stirnām tu uzliki, ^(1,62)

kur *zelta* kā varenības un bagātības idejas paudējs sastopams ne tikai Artemīdas, bet arī viņas brāļa Apollona raksturojumā 2. himnā, vēlreiz apliecinot abu pilnību un izredzētību. Zinot to, ka Arsinoja II bija precēta ar savu brāli Ptolemaju II, kura slavināšana ir saskatāma himnā “Apollonam”, ir vēlēšanās izvirzīt hipotēzi un saistīt Artemīdu ar Arsinoju II. Jo šajā himnā tiek nosaukti kulta centri un vietas, kas ļauj spriest par Artemīdas kulta izplatību un varētu būt zināmā mērā arī Arsinojas II ietekmes zemes, kuras valdniece iespaidoja ar sava brāļa – valdnieka Ptolemaja II – palīdzību. Par labu šim pieņēmumam kalpo arī tas, ka Arsinoja II tiek raksturota kā varu mīloša sieviete un faktiskā Ēģiptes valdniece^(2,51).

Ņemot vērā to, ka dievu atribūtu raksturojumā parasti izmanto apzīmētāju *zelta*, interesanta liekas Kallimaha dzejas rinda, kurā viņš jautā:

Ποσσάκι δ' ἄργυρέοιο, θεή, πειρήσαο τόξου;
Cik reizes, dieviete, tu izmēģināji sudraba loku? ^(1,62)

Akcenti te ir likti uz vārdu *sudraba*, kura izmantojumam varētu būt divi iemesli: pirmais grūtāk pierādāmais, to noteica pantmērs. Ja veido nesavilkto formu *χρυσέοιο* (hrū/se/oi/o), iznāk gara, īsa, gara un īsa zilbe, kuru ir grūti izmantot daktila pēdā, savukārt vārds *αργυρέοιο* (ar/gu/re/oi/o) sastāv no garas, divām īsām zilbēm, atkal garas un īsas zilbes un veido pilnu daktila pēdu un trohaju, kuru var papildināt līdz daktilam. Otrais cēlonis varētu būt tāds, ka dzejnieks atklāj dieves bagātību, ļaujot lasītājam noprast, ka bez zelta ieročiem Artemīdai ir arī tādi paši sudraba rīki.

Kā sava veida īpatnība ir jāatzīmē arī tas, ka Kallimahs šos dievietes atribūtus tikai nosauc, bet nerāda tos darbībā, aprobežojoties ar sava veida rezultātu konstatēšanu vai arī paužot mērķi un nolūku, piemēram:

αὶ δὲ κ' ἐγὼ τόξοις μονιὸν δάκος ἢ τι πέλωρον
 θηρίον ἀγρεύσω, τὴ δὲ κεν Κύκλωπε ἔδοιεν.
*Ja es ar loku kādu vientuļu kuili vai kādu
 milzīgu dzīvnieku nomedīšu, to kiklopi ēdis.* ^(1,60)

Jāatzīmē, ka blakus priekšmetiskiem atribūtiem Artemīdai līdzās ir arī daudzas dzīvas būtnes, kuras tad būtu dēvējamas par nosacītiem atribūtiem, bet kuras paplašina vizuālo un simbolisko Artemīdas uzveres loku. Tā, piemēram, vēl maza viņa lūdz tēvam:

Δὸς δέ μοι ἐξήκοντα χορίτιδα Ὀκεανίνας...
 δὸς δέ μοι ἀμφιπόλου Ἀμνισίδας εἴκοσι νύμφας...
*Dod man sešdesmit Okeāna meitas dejotājas...
 dod man arī kalpones – 20 Amnisidas nimfas...* ^(1,56)

Tās dieviete vēlāk arī saņem. Te var vilkt paralēles ar tā laika galma dzīvi, jo, sākot ar Maķedonijas Aleksandru, valdnieku dzīvē austrumu kultūras iespaidā ienāk liela, spoža greznība, kas izpaužas arī lielos galminieku – pavadoņu pūļos. Apdzejojot šīs Artemīdas pavadones un sekojot hellēnisma laikmeta tendencei – mīta desakralizācijai, pārvēršot dievišķās būtnes par literāriem tēliem un parādot kā sava laika sabiedrībai raksturīgus cilvēkus, Kallimahs ataino viņu pārdzīvojumus, kad Okeanīdas dodas līdzī Artemīdai pie kiklopiem:

..κείνους γε καὶ αἱ μάλα μηκέτι τυτθαί
 οὐδέποτ' ἀφρικτὶ μακάρων ὀρώωσι θύγατρεις.

*..arī nelielās laimīgo [dievu – I. G.] meitas
nekad bez drebēšanas neskatās uz tiem.* ^(1.58–60)

Aprakstot Artemīdas kalpones, dzejniekam ir iespēja atainot, kā dievības nodarbojas ar ikdienišķām lietām – gan ar saimnieciskām, gan ar tādām, kas attiecas uz izklaidi, piemēram:

*Σοὶ δ' Ἀμνισιάδες μὲν ὑπὸ ζεύγλῃφι λυθείσας
ψήχουσιν κεμάδας, παρὰ δὲ σφισι πουλὺν νέμεσθαι
Ἥρῃ ἐκ λειμῶνος ἀμησάμεναι φορέουσιν
ὠκύθοον τριπέτηλον, ὃ καὶ Διὸς ἵπποι ἔδουσιν·
Amnisidas no tava iejūga atbrīvoitās
stīrnas tīra ar skrāpi, viņām no Hēras
pļavas savākušas nes dot daudz ātri augošā
āboliņa – tā pašā, ko arī Zeva zirgi ēd* ^(1.64).

Šis apraksts atgādina ganu dzīves ainas, kuras ir aprakstījis Teokrīts savās bukolikās, izrādot interesi ne tikai par pilsētu dzīvi, bet pievēršoties arī lauku ikdienai. Te nimfas:

*..σε χορῶ ἔνι κυκλώσσονται...
tevi [Artemīdu – I. G.] kordejā ielēncā* ^(1.64),-

tādējādi sniedzot lasītājam ieskatu kā dievību, tā arī cilvēku sava veida izpriecu un atpūtas jomā.

Kā neatņemamus Artemīdas pavadoņus Kallimahs min suņus, kurus dieve iegūst no Pāna. Dzejnieks tos apraksta sīki un skrupulozi, jo detaļu precīzs uzskaitījums ir tā laika dzejas raksturīga iezīme, un tas sniedz pilnīgu priekšstatu par dieves pavadoņiem, piemēram:

*Τὴν δ' ὁ γενειήτη δυο μὲν κύνας ἦμισυ πηγούς,
τρεις δὲ παρανατίου, ἓνα δ' αἰόλον,
..ἐπτὰ δ' ἔδωκε
θάσσονας ἀύραων Κυνοσουρίδας,
tev [Artemīdai – I. G.] divus suņus pa pusei baltus,
trīs ar nokarenām ausīm, vienu raibu,
..septiņus Kinosuridas suņus
ātrākus par vējiem iedeva [Pāns – I. G.]* ^(1.60).

Artemīdas pavadoņu pulkā bija arī četras stirnas, kas vilka dievietes zelta ratus un kuru apkopšana tika uzticēta Amnisidas nimfām.

Izmantojot darbības aprakstus, autoram ir iespēja vēl plašāk izvērst un atklāt Artemīdas tēla izpausmes formas, kā arī pieminēt citas viņas funkcijas, rodot iespēju gan pievērsties detaļu apdzejošanai, gan izrādīt erudīciju, gan kļūt par vienu no pirmajiem autoriem, kurš pievēršas bērnu apdzejošanai, kas agrāko laikmetu literatūrā gandrīz nav sastopami. Savukārt hellēnismā šie tēli cenšas ieņemt noteiktu vietu laikmeta literatūrā, sevišķi dzejā. Tas ir izskaidrojams ar to, ka hellēnisma literatūras centrā ir cilvēks kā personība, tēla izpratnei svarīgs arī cilvēka personības tapšanas laiks, un līdz ar to arī bērni kļūst par literāriem tēliem. Himnas sākumā Kallimahs atsauc atmiņā to laiku, kad Artemīda:

*παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα·
 "Δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
 καὶ πολωνυμίην, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη·
 δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα...
 Δὸς δέ μοι ἐξήκοντα χορίτιδα Ὀκεανίνας...
 δὸς δέ μοι ἀμφιπόλους Ἄμνισίδα εἴκοσι νόμφας...
 Δὸς δέ μοι οὖρεα πάντα..."*

*vēl maza būdama, šo teica tēvam:
 "Ļauj man, tēt, mūžīgu jaunavību saglabāt
 un dod daudzus vārdus, lai Foībs ar mani nesacenstos,
 dod arī bultas un loku...
 dod man sešdesmit Okeāna meitas dejotājas...
 dod man arī kalpones – 20 Amnisidas nimfas...
 dod man visus kalnus..." (1.56)*

Jau no šī fragmenta ir saprotams, ka Artemīda būs varena dieve, ko aplicina viņas prasības, kuras tēvs apsola izpildīt un vēl dažas lietas pielikt klāt. Vēl pēc vairākām rindām Kallimahs atkal piemin kādu Artemīdas bērnības epizodi, kad trīsgadīgā dieviete nenobijās no kiklopiem, bet vienam no viņiem – Bronto, kurš Artemīdu auklēja, – pat izrāva apmatojumu uz krūtīm. Varbūt tādā veidā dzejniekam ir ne tikai iespēja apdzejot dievietes bērnības dienas, bet arī atklāt viņas dievišķību, neaizskaramību,

izredzētību būt pavēlniecei, ko apliecina autora rindas, kad Artemīda ierodas pie kiklopiem un uzvedas pretēji pārbiedētajām pavadonēm:

*Τῶ μάλᾳ θαρσαλέῃ σφε τάδε προσελέξαο τῆμος·
 “Κύκλωπες, κῆμοιβ τι Κυδώνιον εἰ δ’ ἄγε τόξον
 ἠδ’ ἰοὺς κοίλην τε κατακληῖδα βελέμων
 τεύξατε...”*

“Εννεπε οἱ δ’ ἐτέλεσσαν ἄφαρ δ’ ὠπλίσσοα, δαῖμον.

Tad tā [dieve – I. G.] [oti droša viņiem šo pateica:

“Kiklopi, tad nu ātri man kādu kidoniešu loku

un bultas, un tukšu bultu maku

izgatavojiet!...

Tu [Artemīda – I. G.] pateici, bet viņi izdarīja,

dievība, tūlīt tu apbruņojies.” (1.60)

Plašāk ir izvērsti arī mīts, kā dieviete iegūst stirnas saviem ratiem:

*εὖρε ἐπὶ προμολῆσ’ ὄρεο τοῦ Παρρασίοιο
 σκαιρούσας ἐλάφους...*

Πέντ’ ἔσαν αἱ πᾶσαι· πίσυρα δ’ ἔλε ὦκα θεούσα

νόσφι κυνοδρομῆς, ἵνα τοι Θεὸν ἄρμα φέρωσι·

tu atradi Parrasija kalna pakājē

lēkājošas stirnas...

piecas tās bija pavisam, četras tu saķēri ātri skriedama

bez suņu pavadības, lai patiesi ātros ratus viņas vilktu (1.60–62).

Tā kā visbiežāk pieminētie dieves atribūti ir loks ar bultām, tad Kallimahs plaši stāsta par dieves pirmajiem šaušanas mēģinājumiem, kur sevišķi uzsver ceturto šāvienu, kuru

..εἰς ἀδίκων ἔβαλε πόλιν, οἳ τε περί σφραας

οἳ τε περί ξείνους ἀλιτήμονα πολλὰ τέλεσκον,

uz netaisnīgo [cilvēku – I. G.] pilsētu tu [Artemīda – I. G.] izšāvi,

kuri daudzus noziegumus gan attiecībā uz savējiem,

gan viesiem izdarīja (1.62).

Šī epizode dod Kallimaham iespēju apdzejot Artemīdu kā nāves dievieti, viņas sodošo dabu, atgādinot par cilvēka atkarību no dievu un

valdnieku gribas. Ievērojot antagonisma principu, dzejnieks tūlīt pat atgādina lasītājam, ka Artemīda ir arī dabas un zemkopības dieviete, kas saistīta ar augšanu un auglību, lopkopības veicinātāja un arī cilvēku aizsargātāja un glābēja no grūtībām:

Οἷς δὲ ἦεν εὐμειδής τε καὶ ἴλαος ἀυγάσσει,
 κείνοι εὖ μὲν ἄρουρα φέρει στάχυιν, εὖ δὲ γενέλθη
 τετραπόδων, εὖ δ' ὄλβος ἀέξεται· οὐδ' ἐπὶ σῆμα
 ἔρχονται πλὴν εὖτε πολυχρόνιον τι φέρασιν·
 οὐδὲ διχοστασίη τρώει γένος,
*bet uz kuriem tu smaīdoša un labvēlīga paskatisies,
 tiem lauks nes labu ražu, labi gan četrkājaino
 dzimums, gan labklājība palielinās; nedz uz kapiem
 viņi iet pirms kādu ilggadību iztur [nodzīvo – I. G.],
 nedz naidis saimi aizskar* ^(1.62).

Ir sajūta, ka dzejnieks brīžiem negrib dot lasītājam ne mirkli atslodzes vienkārši baudīt dzeju, bet cenšas pēc iespējas mazākā formā sniegt pēc iespējas vairāk informācijas, apliecinot to, ka liela daļa aleksandriešu dzejas ir domāta tikai izglītotiem cilvēkiem.

Aplūkojot tikai daļu no tēla veidošanas paņēmieniem, var secināt, ka, pirmkārt, Kallimahs ir spējis, atainojot tikai dievības ārieni un tās atribūtus, izcelt Artemīdas galveno – mednieces – funkciju. Otrkārt, dzejnieks, apdzejojot dievietes darbības, turpina viņas funkciju uzskaitījumu, atklājot daudzas hellēnisma laikmeta dzejas tendences – pārdzīvojumu atainošanu, "zinātniskumu", bērna tēla ieviešanu.

Izmantotā literatūra

Καλλίμαχος. Ὕμνοι. – Ἀθήνα: Ἐκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, 1996.

Словарь античности. – Москва: Изд-во Эллис Лак, 1994.

Poetic Techniques on Artemis' Character Portrayal in Callimachus' Hymn *To Artemis*

The objective of this research is to discuss mythological characters, particularly Artemis' artistic figuration in Callimachus hymn *To Artemis*.

Callimachus is a poet of hellenistic age, who is famous not only for advancing and protecting of basic principles and claims of his own time poetry, but also for observation of these novelties:

- small amount form;
- finished style;
- refined poetry language;
- original and unconventional content.

The hymn *To Artemis* is artistically originally framed because it is composed of many separate epic episodes that justify Artemis' attributes and functions acquiring. The compositional splitting motivates different solutions for determining and characterization of the main character as well as the aim of creating of the hymn. The main character of the hymn is Artemis, considered to be the goddess of hunting according to the traditional basic functions, as well as women-in-labour guardian. In the hymn, the author emphasises her interlinks with the world of nature.

Several methods are used to discover Artemis' as a powerfullness:

- in the direct way with different addresses;
- by indirect narrations.

Indirect narrations, that are the main method to discovering the image both qualitatively and quantitatively, are expressed in 2 ways:

- as visual narrations;
- as descriptions of activities.

More attention is devoted to acquiring of attributes in the descriptions of actions, in its turn function possibilities are emphasised in the visual narrations. From novations of hellenistic literature Artemis' childhood experiences are brightly reflected in this hymn. The detailed revealing of them in every day life elements, lets to anticipate goddess' mission, and to estimate indirectly social and moral spirit of the century.

Considered methods let conclude, that Callimachus has managed not only to reveal the main function of Artemis' mission, – goddess of hunt, but also to show her power and greatness, pointing out her main cult centres and people interlinked with them.

GITA BĒRZIŅA (LATVIJA)

Līdzīgais un savrupais sengrieķu un mūsdienu dialogiskajos tekstos

Antīkajā pasaulē un sevišķi klasiskajās Atēnās gan sociālpolitiskajā, gan kultūras¹ vidē dzīvais runātais vārds dominē pār rakstīto. Jo svarīga loma tam ir *poles* demokrātiskajā iekārtā, kas balstās uz tiesību vienlīdzīgu – katram pilsonim ir tiesības uz vārda brīvību, tiesības aizstāvēt savu viedokli, uzklaut citus un ar atklātu un pārliecinošu runāto vārdu atēniešu Tautas sapulcē, Padomē ietekmēt visas valsts un katra indivīda likteni. Visa grieķu antropocentriskā kultūrvidē tiecas pēc iespējami uzskatāmāka, konkrēti apjaušamāka cilvēka tēla, un brīvi pausts mutiskais vārds ir viena no tā pamatiezīmēm.

Dabisks runātā vārda funkcionēšanas modelis jau kopš cilvēces pirmsākumiem ir dialogs, un tas ar savām raksturīgām iezīmēm rod noteiktu vietu demokrātiskās *poles* intelektuālajā dzīvē. (Patiesībā dialogiska komunikācija ir demokrātijas pamatā!)

Kā specifiska komunikatīvā prakse dialogs ir tiešs, divpusējs, uz savstarpēju izpratni un līdzdalīgu aktivitāti balstīts vārdisks kontakts. To raksturo ne tikai spēja izklāstīt savu viedokli, bet – vēl jo vairāk – atvērtība pret citādo: prasme ieklausīties un tūlīt izvērtēt sarunbiedra piedāvāto, gatavība, savstarpēji vienojoties ikvienā komunikācijas momentā, meklēt un radīt kopīgo pozīciju. Dialogs nav sastingusi “galīga” attiecību struktūra, bet gan kopīgs izziņas un mācīšanās ceļš, kas no “daudzā” un “dažādā” ved uz vienoto, kas līdzsvaro un saskaņo atsevišķu indivīdu pašus par sevi nepilnīgos skata punktus un caur abpusēji labprātīgu piekrišanu rada vienotu izpratni. Tā ir iedarbīga saziņas prakse, kas transformē tajā iesaistītos sarunbiedrus. Cilvēks mainās šādas īpašas sarunas gaitā un *pēc tās* vairs nav tas pats, kas bijis *pirms*.²

Minētās dialogiskās komunikācijas iezīmes noteiktā aspektā aktualizējas līdz ar filosofiskās domas attīstību Senajā Grieķijā 5. gadsimtā p. m. ē.

Atēnietis Sokrats (470.–399. g. p. m. ē.), apjaušot divpusēji aktīvas sarunas pavērtās iespējas un uzskatot to par īsto patiesības dzimšanas ceļu,

izmanto šādu praksi savās filosofiskajās aktivitātēs. Tiecoties izzināt īstenību un rast patiesās zināšanas, kas pēc Sokrata pārliecības nav mehāniski otram nododams gatavu formulu komplekts³, bet meklējamas abpusēji auglīgā domu apmaiņā, savās sarunās ar skolniekiem viņš pielieto dialektisko jautājumu – atbilžu metodi. Uzsverot savu nezināšanu, Sokrats nesniedz uzskatus galīgi formulētu spriedumu veidā, bet uzdod jautājumus, mudina atbildēt, kopīgi vienojoties konstatē kļūdas un neatbilstības ikkatrā sarunas posmā un tā pamazām virzās uz vienotu *patieso pozīciju*.

Sokrats iedibina vēl nerakstītu tradīciju – dialogu kā filosofiskās domas izteiksmes formu, bet viņa klausītāji piešķir tai fiksētu literāro veidolu. Uzskatot mērķtiecīgi vadītu jautājumu – atbilžu miju par sava skolotāja metodes raksturīgāko īpatnību, viņi paši savus darbus raksta dialogu formā, kā sarunas provocētāju, virzītāju rādot Sokratu, un tā rada t. s. *sokratiskos dialogus*.⁴ Tie sākotnēji rodas kā apomnemeumata, proti, memuārtaipa, sacerējumi, kuru mērķis – pēc atmiņas fiksēt vēsturisku personu starpā reāli notikušas sarunas. Bet ar laiku, dialogam kā speciālai literārai formai attīstoties, notiek distancēšanās, un dialogiskā izteiksme kļūst par pašpieņemamu diskursu autora individuālās poētiskās pasaules atklājumam. Šāda virzība vērojama gan Ksenofonta (~ 430.–354. g. p. m. ē.), gan – jo īpaši – Platona (427.–347. g. p. m. ē.) literārajā praksē.⁵

Platons, sekojot Sokrata darbības principiem, uzskata, ka filosofija var nopietni attīstīties tikai mutiskas diskusijas ceļā – nepiespiestā ikdienas situācijā ar vienu labvēlīgi un atklāti noskaņotu sarunbiedru⁶. Tad ir iespēja izteikt dažādus viedokļus par tēmu, iespēja uzdot jautājumus un uzklaut atbildes, kā arī pašam atbildēt uz partnera šaubām un neskaidrībām.⁷ Transformējot mutisku sarunu, viņš pirmais izmanto dialogu kā māksliniecisku literāro formu savas filosofiskās un politiskās mācības izteikšanai un tā rada filosofiskā dialoga žanru. Viņa sacerējumi atklāj visplašākās iespējas divu indivīdu tiešas komunikācijas atveidojumā: te vērojams gan narratīvais, gan dramatiskais dialogs, gan dinamiskas īsu jautājumu – atbilžu repliku virknes, gan garāki vēstījumi ar mītu iestarpinājumiem un tēlainiem aprakstiem. Platona dialogi paliek kā izcilākais žanra paraugs arī turpmāk.

Savus akcentus liekot Sokrata sarunu atainojumā, 4. gadsimtā top arī Ksenofonta morāli ētiskie dialogi, bet Aristoteļa (384.–322. g. p. m. ē.) agrīnajos sacerējumos dialogs kalpo viņa mākslinieciski kritiskās domas izteiksmei.⁸

Pēc ilgāka laika dialogs atkal atdzimst Plūtarha (~ 46. – ~ 120.) sacerējums, kurš lielākoties seko jau priekšteču (Platona, Aristoteļa) izmantotajām saturā un formas variācijām, pats neienesot būtiskus jauninājumus, taču drīz pēc tam – 2. gadsimtā – dialoga kā īpašas literāras formas tradīciju un žanriskās iespējas savos nu jau satīriskajos sacerējumos aktualizē Lukiāns (~ 120. – ~ 180.), sakausējot to ar komēdijas elementiem un tā izmantojot kritiska pasaules skatījuma atklājumam.

Tā dialogs, sākotnēji pastāvot tikai kā viens no mākslinieciska teksta strukturāliem komponentiem, kas kalpo tiešas personāžu vārdiskās komunikācijas atveidei un šādi vērojams visdažādāko žanru sacerējumos, antīkajā pasaulē izveidojas arī par īpašu literāru žanru ar savām saturiski strukturālām īpatnībām.

Kā atzīmējis jau izcilais 20. gadsimta literatūrteorētiķis M. Bahtins, dialoga žanra tekstos atšķirībā no klasiskās antikvitātes augstajiem žanriem attēloti sava laika cilvēki, bieži pavisam konkrētas vēsturiskas personas, ikdienišķā vidē bez episkās vai traģiskās distances.⁹ Mākslinieciskā teksta centrā ir sarunā iesaistīts cilvēks ar savu pasaules uzskatu un vērtību (gan pozitīvo, apliecinošo, gan noliedzošo) sistēmu, kas atklājas dzīvā, uz patiesības izziņu vērstā komunikatīvā praksē.

Katrs literārais dialogs – vai tas būtu Platona, Ksenofonta vai Lukiāna – atklāj galvenokārt vienas tēmas dramatisku izvērsumu ar konkrētu tās aizsākumu, kulmināciju un noteiktu rezultātu. Turklāt attēlojuma objekts, zaudējis distanci un nonācis tuvā kontakta zonā, arvien ir vienā vērtību un laika līmenī ar pašu autoru. Tā ir ne augstajos žanros vērojamā episkā, tālā pagātne, bet sava laika realitāte, nepabeigtā tagadnība, kuru iespējams vērtēt, pārvērtēt un ar savu pozīciju – ietekmēt. Dzimst jauna cilvēka izpratne, jauns literārā varoņa tips un vērojamas jaunas formas tā portretēšanā, kur viena no dominējošām praksēm ir tieši vispārējās dialoga lingvistiskās struktūras maksimāls tuvinājums ikdienišķas *viva voce* paraugam.

Tā, piemēram, Platona dialogā “Eutifrons” apsūdzētais Sokrats nejauši pie arhonta bazilika portika satiek priesteri Eutifronu, kurš apsūdz savu tēvu slepkavībā, un viņu starpā raisās izteiksmes ziņā šķietami vienkārša, ikdienišķa saruna par dievbijību, kuras gaitā priestera zināšanas izrādās vien ilūzijas un pārsteidzīga pašpārliecinātība. Bet dialogā “Protagors” plaši ieskicēts sadzīviskais fons – Sokrata tikšanās ar Draugu, dzīvi

atstāstītā Hipokrata ierašanās un gājiens uz bagātā Kallija māju, publikas pulcēšanās tur sakarā ar ievērojamā sofistā ierašanos – būtiski balsta tālāk lielā mērā pēc ikdienas sarunvalodas parauga raisošos Sokrata un Protāgora dialogu par tikumu un tā apgūstamību. Tāpat pārējos Platona dialogos filosofija un patiesības meklējumi nav abstrakti vispārināti, bet arvien piesaistīti konkrētai reālai situācijai.

Līdzīgs dialogiskā teksta strukturējums vērojams arī Ksenofonta un Lukiāna sacerējumos. Ksenofonta darbos “Atmiņas par Sokratu”, “Mājsaimniecība” un “Dzīves” atsevišķu – kā ētisku, tā tīri praktisku – principu un jēdzienu iztīrījumi lielākoties atklāti kā reālā autora laika vidē centrēta Sokrata un viņa laikabiedru ikdienišķa komunikācija. Savukārt satīriķa Lukiāna dažādos dialogos¹⁰ reālistisks sadzīvīsku ainu iezīmējums apvienojumā ar pēkšņas, gadījuma rakstura, laicīgas saziņas formējumu ir viena no autora izmantotām pamatpraksēm, lai mitoloģiskās tradīcijas absolūtās pagātnes tēlus (piemēram, dievus – Zevu, Haronu, Hermeju, Plotonu un varoņus – Ahilleju, Hēraklu u. c.) pielīdzinātu vēsturiskā laika – *tagadnes* – apdzīvotājiem, nostādot tos vienā laika un līdz ar to vērtību līmenī un tā ironiski paraudzītos uz tradicionāliem ideāliem un vispārpieņemtiem standartiem.

Vēsturisku laikabiedru tieša komunikācija kā pašpietiekams diskurss garīgo vērtību – gan sava laika, gan mūžīgo – apzināšanā izrādās aktuāla arī pēc vairāk nekā 2000 gadiem – 20. un 21. gadsimta mijā. Tā spilgtākais apliecinājums latviešu kultūrvīdē ir 1999. gadā iznākušais G. Repšes interviju krājums “Gadsimta beigu skatiens” Te apvienotas grāmatas autores sarunas ar 31 intervējamo, kuri pārstāv gan latviešu prozu, dzeju, dramaturģiju, gan literatūrzinātni un kritiku, gan tuļkošanu, publicistiku un pat izdevējus.

Krājuma autore, ņemot vērā dzīva mutiskā vārda un tieša neoficiāla “es – tu” kontakta priekšrocības cilvēka patiesā pasaules redzējuma izziņā, intervijas (respektīvi, dialoga paveida) žanru izvirza par piemērotāko formu 20. gadsimta visdažādāko garīgās pieredzes aspektu apjēgsmei. Īpaši aktuāli tas šķiet šodienas izolācijas, fragmentārisma un moderno tehnoloģiju laikmetā, kad kultūra pārakcentējusies uz individuālismu.

Reāli notikušas sarunas ar reāliem, noteiktu jomu pārstāvošiem sava laika cilvēkiem, katram – ar viņa individuālo pagātni, dzīves pieredzi un

pasaules skatījumu, risinās par šķietami dažādiem jautājumiem. Runāts tiek gan par intervējamā atsevišķiem biogrāfiskiem momentiem, viņa attieksmi pret literatūru, filosofiju, reliģiju un noteiktām dzīves norisēm, gan par vispārējām kultūras un literatūrvēstures iezīmēm, gan – par globāliem cilvēka dzīves un mūžības jautājumiem. Tomēr sarunu mērķtiecīgs apvienojums vienotā krājumā atklāj dažādo individuālo skatpunktu saskari un sabalsošanos kopējas laikmeta garīgās konstitūcijas iezīmēšanā. Līdzīgi kā Platona, Ksenofonta un Lukiāna dialogos idejas un tēzes arvien pakļautas runātāju personībām un subjektīvā *patiesība* tiecas kļūt par intersubjektīvu, arī šodienas sarunās atklājas virzība uz vispārīgo caur konkrēto: caur personīgo pozīciju sastatījumu uz noteiktam lokam – konkrētajiem sarunbiedriem un plašāk, t.i., viņu pārstāvētām “grupām” – kopīgām atziņām un vērtībām. Dialogiskā diskursa izvēle modernajā kultūrvidē, akcentējot atsevišķa individa identitātes nozīmību, tajā pat laikā apliecina vēlmi ne monoloģiski paust savu vai kāda cita vienpersonisko pozīciju plašākai auditorijai, bet, apzinoties adresāta kā pausto domu uztvērēja un tūlītēja atbalstāja klātbūtni, atklāt arī citus, iespējams, pretējus, uzskatus un pārbaudīt, apstiprināt izvirzītās, varbūt tikai šķietamās, vērtības neformālā kontaktā ar otru. Teksta struktūras līmenī to apliecina kaut vai biežais 2. personas (lielākoties – vienskaitļa) formu lietojums intervētājas un nereti tāpat atbildētāju replikās:

Vai tev ir izveidojies kāds skaidrojums šīs pasaules kārtībai – nekārtībai?

Kā tu raksturotu savas attiecības ar latviešu dzeju?

Vai tīci, ka Latvijā atgriezies cieņa pret gudrības vērtību?

Tu uzskati, ka šodien pastāv kāda ideoloģija?

Neorientējos... noprotu... Kā ir ar tevi?

Kā tu skaidro?...

Es tev pastāstīšu...

Tu pati raksti un tāpēc zini...

Ja tas tev tai intervijā vajadzīgs...

Vai gribi, lai es pasaku, kas ir literatūra?

Jāatzīmē, ka atšķirībā no antikvitātes literārā dialoga G. Repšes vadītās sarunas kā modernas intervijas raksturo noteiktas teksta tapšanas iezīmes. Pirmkārt, nenotiek teksta kā vienota veseluma formēšanās viena individa (*autora*, pierakstītāja) apziņā. Ja antīkajā dialogā galvenokārt viena autora

domas, uzskati vai vesela mācība tika izvērsta divu vai vairāku personu sarunas/strīda veidā, rādot dialektisko patiesības dzimšanas ceļu caur pārrunām, apstiprinājumiem un atspēkojumiem, tad intervijās runātā diskursa veidošanā patiešām piedalījušies divi, bet fiksējamā teksta atlasī tālāk mērķtiecīgi veikusi krājuma autore (viena!) pēc savas izvēles – gan izmantojot tikai atsevišķus būtiskākos sarunas fragmentus, gan, iespējams, mainot to kompozicionālo izkārtojumu. Līdz ar to lasītājam pieejamais teksts vairs nepretendē uz vienas tēmas pakāpenisku risinājumu dabiskas sarunas formā ar antīkajam paraugam raksturīgo secīgo domas aizsākumu, kulminējumu un noteiktu atrisinājumu.

Otra intervijas žanra diktēta iezīme, kas ļauj dominēt rakstītā teksta autorei šajos dialogos, ir – jau pirms sarunas paredzētie intervējamā provocēšanas virzieni, respektīvi, iepriekš sagatavoti vai vismaz aptuveni iecerēti jautājumi. Šī mūsdienu intervijām raksturīgā prakse, kuras rezultātā veidojas strikti nošķirtas jautātāja un atbildētāja pozīcijas, vērojama arī lielākajā daļā minētā krājuma sarunu. Jautātāja lomu tad izpilda G. Repše, bet atbildētāja privilēģijas piešķirtas konkrētajai intervējamajai personai. Atsevišķos gadījumos šāda intervētāja pozīcija pielīdzināma dominējošā rakstura un sarunas virzītāja lomai sengrieķu dialogiskajos tekstos, kur viens no sarunbiedriem dažādu iemeslu dēļ izvairās tieši paust savus uzskatus. Lemjot par apspriežamo, viņš tad, balstoties uz savu pieredzi, attieksmi un uzskatiem, ar apzināti izvēlētu jautājumu palīdzību mērķtiecīgi ievirza atbildētāja domu noteiktā gultnē, tādā veidā šķietami tikai asistējot konkrētās patiesības dzimšanā. Tā Platona un vietām Ksenofonta dialogos¹¹ darbojas Sokrats, Lukiāna sacerējumos – Menips, Diogens, Likīns, Kīniķis¹² un minētajās intervijās – G. Repše.

Modernais dialogiskais teksts tomēr šajos gadījumos atšķiras no antīkā parauga ar konkrēto repliku strukturāli jēdzienisko formējumu. Gan Platona, gan Lukiāna dialogos – fragmentos, kur darbojas mērķtiecīgas izjautāšanas metode, vērojamas garākas savstarpēji saturiski un formāli saistītas jautājumu/atbilžu repliku ķēdes. Tās apliecina ikreizējā adresāta ieinteresētību par runātāja tikko izteikto domu un tūlītēju reakciju uz to savā replikā, kas savukārt atkal kalpo par stimulu nākamajam partnera izteikumam.

Interviju tekstos, gluži pretēji, lielākoties katrs jautājums līdz ar tam piesaistīto atbildes repliku strikti nošķirts pašpietiekamā veselumā no nākamās

jautājuma—atbildes dialogiskās vienības gan jēdzieniski, gan strukturāli. Sarunā ar A. Vālodzi, piemēram, ir 11 jautājuma—atbildes vienības, kuras savstarpēji nav tieši strukturāli un jēdzieniski saistītas, arī dialogā ar U. Bērziņu no 19 repliku pāriem ar izvērstiem atbildētāja vēstījumiem neviens atbildes izteikums nav tiešs impulss komunikācijas turpinājumam. Tāda pati strikti nodalīta struktūra, kad jautātājs nereaģē uz pēkšņu izaicinājumu partnera vārdos, bet turpina izvaicāt pēc savas ieceres, vērojama arī G. Repšes sarunās ar L. Muižnieci, R. Mūku, A. Ivasku, A. Aizpurieti, A. Kolmani, N. Ikstenu u.c. Pretēji dabiskas sarunas modelim un līdz ar to arī antikajiem dialogiskajiem tekstiem, kas tiecas to maksimāli ievērot, G. Repšes intervijās it bieži zūd domas loģiskā attīstība, ko ikdienišķā komunikācijā nodrošina katras iepriekšējās atbildes un nākamā jautājuma saķēdējums. Sava loma šai aspektā ir arī jau minētajai fiksējamā teksta atlasei.

Tikai atsevišķos gadījumos, dialogam zaudējot intervijai raksturīgo distancētību un raisoties patiesai, abpusēji aktīvai domu apmaiņai, kad sarunbiedrs nemitīgi reaģē un atbalso partnera konkrētos izteikumus, garākās strukturāli un jēdzieniski saistītās repliku ķēdēs vērojams domas tapšanas ceļš un, sarunbiedriem vienojoties, – arī kopīgas pozīcijas veidošanās. Tas redzams, piemēram, sarunās ar G. Bereli, A. Ozoliņu, E. Raupu. Šie fragmenti tad arī līdzinās antikajam dialogam ar tam raksturīgo domas drāmas atklāsmi.

G. Repšes intervijas savā ziņā tomēr iezīmē atkāpšanos no klasiskās intervijas paradigmas ar tās gandrīz anonīmo intervētāju un absolūti iecentrēto atbildētāju.

Lai arī konkrētā intervējamā pozīcija un tās atklāsmē ir primārais katras sarunas mērķis un pati G. Repše uzsvērusi, ka ir tikai fons šajos pašas virzītajos dialogos¹³, tomēr viņas loma neaprobežojas vien ar bezkaislīgu jautājumu uzdošanu un vēlāk iegūto datu apkopošanu. Lielākajā daļā sarunu (izņemot vēstules formā realizētās intervijas) viņa ir līdzvērtīgs dialoga partneris ar savu “es”, savu izpratni un izpētei pakļauto aspektu izvērtējumu. Pirmkārt, to apliecina G. Repšes ekspozicionālie ievadi, kas līdzīgi Ksenofonta autora “priekšvārdiem” sokratiskejām sarunām monoloģiska vēstījuma formā lasāmi pirms lielākās daļas tālākās tiešās komunikācijas. Tē nav izvērsta sarunas vides un apstākļu raksturojuma, bet

pieteikts intervējamais un ieskicēti būtiskākie momenti sarunbiedra personībā vai dialoga procesā, ko bieži caurstrāvo pašas G. Repšes personīgā pieredze, viedoklis un izjūtas. Tamlīdzīgas prelūdijas ar subjektīvu ievirzi vērojamas pirms sarunām ar U. Bērziņu, G. Saliņu, A. Ozoliņu, Viku, I. Ābeli, A. Rožkalni, P. Brūveri, G. Bereli. Tālāk intervētājas aktīva līdzdalība dialogiskās kopainas iezīmējumā jaušama izvēlētajos sarunbiedriem uzdodamajos jautājumos un visas komunikācijas mērķtiecīgā virzībā, bet pavisam tieši viņas pozīcija atklājas reizēm izteiktos minējumos, konkrētos vērtējošos spriedumos – apgalvojuma vai nolieguma formā, vai ievirzošos komentāros, kam tad seko kāds precizējošs jautājums sarunas partnerim. Tādas, piemēram, ir *intervētājas* G. Repšes replikas dažās sarunās:

Man šķiet, ka cilvēkos mājō bezizejas sajūta, kas nesakņojas tikai ekonomiskajos apstākļos. Varbūt problēma ir brīvībā. [...] (Saruna ar P. Pētersonu, 171. lpp.)

Mani gan mulšina tādas kolektīvas, ne individuālas programmas. Bet ko jūs sakāt par absolūto kultūras krīzi? (Saruna ar V. Kaijaku, 15. lpp.)

Tev ir ārkārtīgi sātīga valoda un izsmalcināta tās jušana. Rodas priekšstats, ka valoda tev ir filozofija. Varbūt arī mājas... (Saruna ar T. Rulli, 212. lpp.)

Tādējādi arī intervētāja līdzās 31 atbildētājam ar savu pasaules redzējumu un noteikto vērtību sistēmu piedalās laikmeta garīgās pieredzes kopainas veidošanā. Un gandrīz katrā intervijā atklājas dialogam raksturīgais divu (nereti dažādu) pozīciju sastatījums. Tālāka to mijiedarbe gan neiezīmējas – atšķirībā no sengrieķu dialogiskajiem tekstiem, kur viena no būtiskākajām pamatiezīmēm ir domas spriegums, ko rada divu dažādu viedokļu sadursme un pakāpeniska virzība caur vienošanos uz to izlīdzinājumu un kopīgas pozīcijas radīšanu. Modernie dialogiskie teksti atklāj vien šī domas ceļa sākumposmu.

Nobeigumā jāatzīmē arī zināma tradīcija dialogisko tekstu intonatīvajā formējumā. Dialoga kā mutiskas neformālas komunikācijas atveidojums rakstītā tekstā arvien pretendē uz maksimāli precīzu cilvēka balss un acumirkliņu viņa spontāno reakciju, kas notiek sarunas gaitā, atspoguļojumu. Šim nolūkam vispārējās lingvistiskās struktūras ietvaros kalpo visu valodas līmeņu elementi, it īpaši sintaktiskie un leksiski semantiskie. To stilistiskās potences daudzpusīgi izmantotas gan antīkās pasaules dialogos, gan

mūsdienu intervijās, abos gadījumos akcentējot mutiskā vārda dzīvīgumu tuvā kontakta zonā ar personisko intonatīvo tonējumu.

Sengrieķu dialogiskajos tekstos atbilstoši katra autora – Platona, Ksenofonta vai Lukiāna – nolūkiem un izpratnei par ikdienišķas komunikācijas lingvistiskām īpatnībām personāžu valodas raksturojumam līdzās mērķtiecīgai leksikas izvēlei un tekstuālo struktūru plašākam formējumam izmantotas gan uzrunas, iespraudumi un iestarpinājumi, gan retoriski jautājumi, izsauzieni un domas noklusējumi. Šie elementi kalpo gan individuāla personāža sociālpsiholoģiskam raksturojumam un viņa reakcijas iezīmējumam konkrētā dialoga momentā, gan vispārējās komunikācijas atmosfēras atklājumam, akcentējot īpašu dinamismu divu indivīdu saziņā. To lietojums ir visumā līdzīgs gandrīz visos konkrētā autora tekstos, jo autora stils atsevišķa sacerējuma izveidē dominē pār iecerētām diskursa niansēm.

Visi šie komponenti un paņēmieni sastopami arī G. Repšes intervijās. Taču to funkcionējums katrā atsevišķā dialogā nav vairs tik viendabīgs kā antīkās pasaules tekstos. Un tas saistās ar reālā cilvēka konkrēto valodas izmantojumu, ko, pateicoties moderno tehnoloģiju pielietojumam, vairs nav vajadzības censties imitēt, bet iespējams precīzi fiksēt. Tā rezultātā ir sarunas, kur dominē monoloģiski izvērsti stāstījumi vien ar atsevišķiem iespraudumiem (piemēram, intervijas ar A. Vālodzi, L. Muižnieci, J. Kronbergu, I. Beķeri), ir citas – ar spēcīgu stilistiski tonētu leksiku (U. Bēziņš, G. Berelis), izsauzieniem (T. Rullis) un daudzkārtējiem retoriskiem jautājumiem (R. Mūks, M. Misiņa), bet vēl citas – ar biežiem domu aprāvumiem un noklusējumiem (Viks).

Tādējādi mūsdienu dialogiskie teksti no jauna aktualizē vēsturisko laikabiedru tiešu komunikāciju kā pašpietiekamu diskursu garīgo vērtību apzināšanā, noteiktos aspektos turpinot būtisku sengrieķu dialoga tradīciju, bet citos savukārt jau izmantojot modernās prakses pavērtās iespējas.

Atsauces un avoti

¹ Arī literatūra Senajā Grieķijā līdz 5. gs. p. m. ē. un nereti arī vēlāk tiek rakstīta, respektīvi, fiksēta rakstītā tekstā ne tik daudz lasītājiem, cik klausītājiem. Skat., piem., *Dickey E. Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian. Oxford – Clarendon Press, 1996. – P. 31; Bellinger A. R. Lucian's Dramatic Technique // Yale Classical*

- Studies. I, 1928. – P. 3; *Рождественский Ю. В.* Общая филология. – Москва, 1996. – С. 193.
- ² Par dažādiem dialoga teorijas un prakses aspektiem padziļināti skat. *Ellinor L., Gerard G.* Dialogue: Rediscover the Transforming Power of Conversation. – New York, 1998. – P. 9–34; *Herman V.* Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays. – London / New York, 1995. – P. 1–17; *The Interpretation of dialogue.* Ed. by T. Maranhao. – Chicago/London, 1990; *Рождественский Ю. В.* Теория риторики. – Москва, 1999. – С. 229–351.
- ³ Smp. 175d, Men. 81de, Tht. 150d, Ep. VII, 341c-e, 344 a-d. Atsaucoities uz antikās pasaules autoru sacerējumiem, izmantoti vispārpieņemtie Lidela – Skota – Džonsa (LSJ) saīsinājumi.
- ⁴ Aristot. Poet. 1447b10; skat. arī *Clay D.* The Origins of the Socratic Dialogue // The Socratic Movement. Ed. by P. Vander Waerdt. – New York, 1994. – P. 23–47; *C. W. Müller.* Die Kurzdialoge der Appendix Platonica. – München, 1975. – S. 17.
- ⁵ *Hirzel R.* Der Dialog: Ein Literarhistorischer Versuch. Vol. I. – Leipzig, 1895. S. 140–151, 174–80.
- ⁶ Apol. 31cd, Tht. 167e – 168c, Men. 75de, Sph. 217d, Phd. 91a – c, Prt. 319b, Grg. 453b, 454c, 487ab, Chrm. 158e, Ep. VII, 344b.
- ⁷ Tieši šo iespēju trūkums ir viena no galvenajām rakstīta vārda nepilnībām. Par to: Phdr. 275d–276a, Prt. 329a.
- ⁸ Tā kā no Aristoteļa dialogiem mums saglabājušies vien atsevišķi fragmenti, par to iezīmēm un īpatnībām varam uzzināt tikai no citu autoru liecībām: Cic. Fam. I, 9, 23; Q. F.III, 5; Att. IV, 16; XIII, 19,4; De Oratore III, 21, 80; III, 18, 67; Quint. Inst. II, 17; D. L. II, 55.
- ⁹ *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Литературно–критические статьи. – Москва, 1986. – С. 392–427.
- ¹⁰ Šāda tehnika darbojas gan miniatūrdialogu ciklos (DDeor., DMort., DMar.), gan atsevišķos plašākos dialoģiskos sacerējumos: piem. Sat., Deor. Conc., JTr., JConf., Nec., Tim., Cont. u. c.
- ¹¹ Piemēram, Euthphr. 6d–15c, Cri. 46d–48b, 49b–50c, Phd. 64c–66a, 67b–69a, 70d–81e; Xen. Mem. II, 1,1–11, III, 3, 2–7, III, 4, 8–10, IV, 2, 10–25, 31, 33, 37–38, IV, 6, 2–11, Symp. IV, 57–60, V, 3–4.
- ¹² Piemēram, DMort. 16, 17, 26, 28, 30, Herm. 6–8, 15–18, 39–40, Cyn. 2–7, JConf. 1–4.
- ¹³ Intervija par interviju: Gundega Repše sarunā ar Ausmu Cimdiņu // Feministica Lettica, 1. – Rīga, 1999. – 161. lpp.

Izmantotā literatūra

- Luciani Samosatensis opera. Rec. C. Jacobitz. Vol. I–III. – Lipsiae, 1878–1913.
Platonis Dialogi. Rec. M. Wohlrab. Vol. I–V. – Lipsiae, 1915.

- Xenophontis Memorabilia. Rec. C. Hude. – Lipsiae, 1934.
Xenophontis Scripta Minora. Ed. Th. Thalheim. – Lipsiae, 1910.
Repše G. Gadsimta beigu skatiens. – R.: Pētergailis, 1999.
Herman V. Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays. – London / New York: Routledge, 1995.
Hirzel R. Der Dialog: Ein Literaturhistorischer Versuch. Vol. I, II. – Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1895.
Intervija par interviju: Gundega Repše sarunā ar Ausmu Cimdiņu. // *Feministica Lettica*, 1. – R.: Zinātne, 1999. – 158.–164. lpp.
The Socratic Movement. Ed. by P. Vander Waerdt. – New York, 1994.
Бахтин М. М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – Москва, 1986. – С. 392–427.
Фиштелиус Э. Десять заповедей журналистики. – Стокгольм: Sveriges Utbildningsradio, 1999.

The Similar and the Different in the Ancient and Modern Dialogical Texts

A dialogue is a natural functional model of a spoken word since the beginnings of mankind. As a specific communicative practice characterized by direct verbal contact based on mutual understanding and activity, common road of cognition and learning, listening and appraisal, dialogue found its place in the intellectual life of the ancient world. In written form dialogue reached its culmination as a separate literary genre with a number of varieties. Equally direct communication of historical contemporaries as a self-sufficient discourse for exploration of spiritual values (contemporary, eternal) has become topical in the beginning of the new millennium. Collection of interviews “Gadsimta beigu skatiens” (“A Vision at the End of the Millennium”) by G. Repše is the confirmation of this in the Latvian culture.

The article deals with a number of similarities, parallels and differences found in the ancient Greek (Plato, Xenophon, Lucian) dialogical texts and G. Repše’s modern conversations. The author comes to the conclusion that in certain aspects modern texts continue the tradition of the ancient dialogue, revealing the possibility to inquire the common position through interaction of individual points of view, the importance of the informal

“I – You” contact, dominance of one of the interlocutors, vitality of a personally intoned speech. But determined by the specific character of the genre of an interview are such techniques as planning beforehand the possible directions of the dialogue; discourse, developed by two interlocutors interacting from their distinctly separate positions; purposeful selection of the recorded text made by one person that results in broken structural and notional unity of natural conversation; technically precise rendition of different statements, etc.

OJĀRS LĀMS (LATVIJA)

Longīna atgriešanās: *cildenā* receptija klasicisma un apgaismības laikmetā

“Dīvaina bij’ laimes balva” – tā, citējot latviešu klasiķi Vili Plūdoni, gribētos teikt par traktāta ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ (*Par cildeno*) neparasto likteni. Radies mūsu ēras I gadsimtā antīkās retorikas tradīciju teorētiskas apko-pošanas un sakārtošanas laikmetā, šis dziļi novatoriskais un oriģinālais darbs nav atstājis nekādu iespaidu uz saviem laikabiedriem, tā vismaz liek domāt pilnīgs pieminējumu, atsauču vai citātu trūkums citu autoru darbos. Arī vēlākajos gadsimtos darbs ir lemts pilnīgai aizmirstībai līdz būtiskam pagriezienam renesanses beigu posmā, kad tas tiek tulkots un interpretēts, tajā tiek meklēts atbalsts izpratnei par mākslu un literatūru un tas kļūst par pamatu jaunām estētiskām koncepcijām. No klasicisma līdz pat modernis-mam, tātad no XVII līdz XX gadsimtam, tas ir viens no būtiskākajiem antīkās humanitārās domas avotiem tiem, kas cenšas izprast mākslas un literatūras būtību. Ne velti apcerējumos par traktātu ir sastopama atziņa, ka tas savas nozīmības un ietekmes ziņā uz literatūras teorijas un estētikas veidošanas pielīdzināms Aristoteļa mantojumam.

Kā jau minēts, par Longīna traktātu viņa laikabiedru darbos nav sagla-bājušās nekādas ziņas vai atsauces uz to. Arī pats autors ir vēstures tumsas aizsegts, par viņu nav zināms tikpat kā nekas un pat vārds ir vien nosacīts pieņēmums. Protams, nav iespējams izdarīt viennozīmīgus secinājumus par to, ka šis darbs savā laikā nav izraisījis nekādu interesi un rezonansi. Tomēr nebūtu arī nekas dīvains, ja patiešām būtu bijis tā, ka laikabiedros šis teksts neradīja atsaucību. Longīns, it kā turpinādams retorikas tradīci-jas un iesaistīdamies aktuālā disputā, ir tālu pārsniedzis hellēnisma un arī iepriekšējos antīkās kultūras attīstības posmos pastāvējušās retorikas tra-dīcijas un skolu savstarpējo polemiku problemātiku. Neviļus vai tīšuprāt Longīna uzmanības lokā ir nonākuši jautājumi par literatūras, mākslas vispār, būtību. Tādējādi no tradicionālās retorikas ievirzes uz praktisku padomu izstrādi teksta veidošanā Longīns ir pievērsies vispārestētiska rakstura pārspriedumiem un savā traktātā atklājas kā īsts literatūras

teorētiķis un estēts šo vārdu gluži mūsdienīgā izpratnē. Tas arī noteicis to, ka Longīns bija kļuvis par vienu no būtiskākajām autoritātēm vēlāku laiku estētiskām koncepcijām un to teorētiķiem. Gadsimtu gaitā *cildenais*, kuru kā estētisku kategoriju pirmais tiecās apzināt Longīns, bija būtisks aspekts literatūras un mākslas izpratnē, savu nozīmību zaudējot vien XX gs., kad māksla, realitātes baismu nomākta, ilgas un tiecību pēc *cildenā* ir rūpīgi maskējusi zem cinisma, vienaldzības, nihilisma un antiestētikas, tomēr ne spējot, ne arī vēloties atteikties pilnībā no domas par *cildenā* pastāvēšanas iespējām.

Sākot ar klasicisma laikmetu, kad estētiskā doma lielu uzmanību pievērsusi *cildenajam*, Longīna mantojums uz vairākiem gadsimtiem bija kļuvis par nopietnu argumentu filozofu un literatūras teorētiķu meklējumos pēc mākslas būtības. Interesanti, ka Longīnu, interpretējot atbilstoši savai mākslas izpratnei, par savējo cenšas padarīt gan klasicisti, gan romantiķi, gan reālisma piekritēji, padarot estētiskās kategorijas *cildenais* mūžu bagātu un daudzveidīgu.

Longīna traktāta istā dzīve sākās renesanses laikmetā. Būtisks pagrieziena punkts ir 1674. gads, kad izcilais franču klasicists **Nikolā Bualo** publicēja brīvu Longīna tulkojumu franču valodā un nedaudz vēlāk arī apcerējumu "Pārdomas par Longīnu" Var apgalvot, ka šiem darbiem bija izšķiroša nozīme gan Longīna mantojuma aktualizācijā, gan *cildenā* kategorijas teorētiskā apgūvē. Diskusijā ar Bualo izpratni veidojās koncepcijas par *cildeno* jau jaunākos laikos. N. Bualo pamatā uz *cildeno* raugās kā uz stilistikas un poētikas sastāvdaļu. *Cildenā* izpratne ir stipri racionalizēta un kalpo žanru hierarhijas pamatojumam. *Cildenais* attiecas uz traģēdiju, odu, eposu, bet nav saistīts ar komēdiju. N. Bualo par *cildeno* raksta: "*Cildenais* ir zināms spēks teikumā, spējīgs pacelt un iepriecināt dvēseli, un tas rodas vai nu no cildenām domām, vai no atlasītiem vārdiem, vai no harmoniska izteiciena, izteikuma gleznainības, t.i., vai nu no kāda atsevišķa cēloņa vai, kas dara *cildeno* pilnīgu, no visiem trim cēloņiem kopā" (3,191). Divi pēdējie cēloņi nepārprotami attiecas uz stilistikas jomu, pirmais – formulēts tautoloģiski un tāpēc paliek neskaidrs. Varētu teikt, ka šis apgalvojums ir tieši pārņemts no Longīna un tam piemīt tieši tās pašas nepilnības, kas Longīna formulējumam. Iespējams, ka N. Bualo laika tradīcijas kā aprioru noteica izpratni par to, kas ir *cildenas* domas, kāpēc tās

pastāv un kā rodas, ja reiz autors nav uzskatījis par vajadzīgu šo aspektu atšifrēt. Lai gan N. Bualo turas cieši pie retorikas tradīcijām, tomēr viņš uzsver, ka *cildenais* Longīnam nav tas pats, kas retorikas tradīcijā augstais stils: "...ir jāzina, ka par *cildeno* Longīns nesauc to, ko oratori par augsto stilu, bet to neparastumu un brīnumainību, kas panāk, ka darbs paaugstina, savaldzina, sajūsmina. Augstais stils prasa atlasītus vārdus, bet *cildenais* var būt ietverts vienā domā, vienā figūrā, vienā izteicienā. Augstā stilā izteikts priekšmets var nebūt *cildens*"(3, 96). *Cildenais* ir neparastais un dižais. Te gan atkal Bualo izteikumos veidojas tautoloģija (gluži tāpat kā reizumis viņa iedvesmotājam), jo Longīna traktātā *cildenais* un diženais tiek lietoti kā sinonīmi. Tikai dižiem cilvēkiem izdodas pateikt ko dižu un neparastu, un ne visiem dots to arī saprast. Bualo apgalvo: "Zemu domu, kas izteikta labiem vārdiem, vieglāk paciest nekā cildenu domu, atveidotu nejdzīgiem vārdiem. Cēlonis – ne visi var spriest par domas pareizumu un svarīgumu, bet nav gandrīz tādu, kas nejt vārdu zemumu"(3,80). No iepriekš minētā var secināt, ka *cildenais* nav vispārpieejams, tas dots izglītotajiem un skolotajiem. To Bualo uzsver vairākkārt, kritizēdams sava laikabiedra Perolta viedokli par Homēru. Longīns Bualo piesaista kā sabiedrotais pret jaunās paaudzes radošās brīvības centieniem, kas ir saistīti arī ar nihilistisku attieksmi pret senatnes mantojumu. Longīnā Bualo meklē atbalstu, lai apkarotu uzbrukumus Homēram, Pindaram un citiem senatnes autoriem, kurus Bualo uzskatīja par literatūras etaloniem. Dažviet šī literatūrteorētiskā diskusija iegūst gluži sīkmanīgu raksturu, taču sīkmanīgi ir arī oponentu uzbrukumi Homēram. Tā apcerējuma 3. nodaļā, kurai par moto doti Longīna vārdi "Viņš tiecās kritizēt citu trūkumus, lai gan neredzēja savus" (arī visām pārējām nodaļām no Longīna ņemti epigrāfi). Šī nodaļa iekļaujas Homēra jautājuma vēsturē, jo Bualo apkaro Perolta pausto viedokli, ka Homēra nav bijis, pamatojoties uz to, ka nav zināma viņa dzimšanas vieta un ka eposu teksti ir savākti. Bualo steidzas Homēra autoritātei palīgā, jo viņam kā klasicistam ir vajadzīgs gan episkā dzejnieka, gan viņa sacerēto eposu iedvesmojošais paraugs. Jāatzīst arī Perolta argumentu nenopietnība. Bet Peroltam netrūkst arī citu mazisku pārmetumu dižajām senatnes poēmām. Balstoties uz Plīnija rakstiem, viņš runā par suņu dzīves ilgumu un par to, ka Odiseja suns attiecīgi dzīvojis nejdzīgi ilgi. Interesanti, ka Bualo vēršas pret šiem izteicieniem, tāpat

meklējot atbildi rakstos, lai gan liktos jēdzīgāk un loģiskāk balstīties dzīves materiālā. Bet Bualo izmanto to pašu Pīniju, kuru Perolts ir nepareizi iztulkojis, tādējādi Bualo lieku reizi izdodas akcentēt izglītības nozīmi literatūras uztverē, par kuru runāts ne reizi vien. Tā 66. lpp viņš raksta: "Ir jāzina šo rakstnieku valoda. Ja to nezini un tajā nevingrinies, tad neredzi skaistumus."

Galveno uzmanību apcerē Bualo veltījis vārdu izvēlei kā *cildenā* avotam, analizēdams Homēra, Bībeles un Pindara tekstus. Īpaši interesanta ir Bībeles frāzes analīze, kuru savulaik jau pieminējis arī Longīns. Šai frāzei Bualo laikabiedrs Leklerks pārmeta cildenuma trūkumu. Bualo piekrit, ka šī frāze neatbilst augstā stila prasībām, bet šinī gadījumā tieši vienkāršums nodrošina cildenumu: "Vārdi, būdami vienkārši, no ikdienas valodas, labāk par visiem atlasītajiem vārdiem parāda, ka Dievam, lai radītu debesis un zemi, bija jāpasaka tikai kā kungs saka kalpam: "Atnes manu mēteli" " (3, 113). Šis piemērs varbūt visspilgtāk raksturo *cildenā* izpratni Bualo uzskatos. Tomēr būtiskākais Bualo attieksmē pret *cildeno* un šīs kategorijas pirmo teorētiski ir vēlme šo antikās kultūras mantojuma daļu padarīt par vienu no klasicisma normatīvās poētikas balstiem, kas viņam visumā arī izdodas.

Longīna uzskati par *cildeno* ir spēcīgi ietekmējuši arī angļu estētisko domu. Īpašu uzmanību *cildenā* izpētei veltījis **Edmunds Bērks** (1729–1797), apgaismības laikmeta publicists, politiķis un estēts, kas, balstīdamies uz sensuālista filozofijas teorētiskajiem pamatiem, radījis novatorisku *cildenā* izpratni, kas spēcīgi ietekmējusi Eiropas kultūru vairāku gadu desmitu garumā. Viņa apcerējums *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, kas pirmo reizi publicēts 1757. gadā, trīsdesmit gadu laikā piedzīvo desmit izdevumus. Maz ir estētiskās domas vēsturē apcerējumu, kas varētu lepoties ar līdzīgu popularitāti. Bērka uzskati ir ietekmējuši gan Lesingu, gan arī romantiķu estētiskos uzskatus. Pats pilnībā piederēdams apgaismībai un pauzdams tās ideālus, Bērks pārkāpj sava laikmeta robežas, savā veidā gatavodams romantisma revolūciju. Galvenais Bērka oponents ir klasicisms un tā racionalizētā *cildenā* izpratne. Bērks atgriežas pie Longīna psiholoģizētās izpratnes, *cildenā* pamatā redzot tieksmi, kaislību, afektu. Pārņemdam šo Longīna pamatkonceptiju, Bērks izstrādā dziļu un pamatīgu *cildenā*

izpratni, kas balstās uz stingru skaistā un *cildenā* nošķiršanu. Longīns izpelnās Bērka kritiku par to, ka viņa darbā šīs divas estētiskās kategorijas nav pietiekami skaidri nošķirtas. Šī nošķiruma jēgu un loģiku Bērks pamato ar to, ka skaistā un *cildenā* pamatā ir radikāli atšķirīgas jūtas un emocijas. Skaistais balstās uz pozitīvām jūtām, ko rada patikas izraisīts apmierinājums, mīlas jūtu radīta tieksme pret objektu, tas ir saistīts ar objekta izvēli no daudzām citām tā paša veida parādībām, kas nav skaisti. *Cildenā* pamatu Bērks saskata baiļu un šausmu emocijās. Te varbūt būtu vietā sniegt pilnu Bērka piedāvāto *cildenā* definīciju, kas bija polemiska un gana pārsteidzoša viņa laikā un nepārstāj tāda būt arī mūsdienās. Bērks apgalvo: “Viss, kas kaut kādā veidā ir veidots tā, ka izraisa neapmierinātību un briesmu ideju, citiem vārdiem, viss, kas kaut kādā veidā ir briesmīgs vai ir saistīts ar priekšmetiem, kas iedveš šausmas vai tām ko līdzīgu, ir *cildenā* avots, tas ir, izsauc visspēcīgāko emociju, kuru dvēsele ir spējīga pārdzīvot.” (2, 72) Skaistais ir saistīts ar apmierinātību, bet *cildenais* – ar neapmierinātības ideju, un pēdējā ir daudz spēcīgāka par pirmo. Bērks *cildenā* un skaistā nošķirumam atrod vēl dziļāku psiholoģisku pamatojumu, sadalot cilvēka tieksmes divās grupās – pašsaglabāšanās tieksmēs un komunikācijas tieksmēs. Skaistais attiecas uz komunikācijas tieksmēm, *cildenais* – uz pašsaglabāšanos. “*Cildenais* ir ideja, kas attiecas uz pašsaglabāšanos, tāpēc tā ir viena no spēcīgākajām mūs ietekmējošajām idejām; tās spēcīgākā emocija – nelaimes emocija.” (2,116) Komunikācijas trūkums, protams, arī cilvēkam ir traumējošs, bet pašsaglabāšanās ir dzīves vai nāves jautājums. Šādā prizmā aplūkojot skaistā un *cildenā* attiecības, Bērka modelis ir loģisks un pamatots. Savu paradoksālo ideju (vismaz iepriekšējo tradīciju kontekstā) Bērks atklāj dziļi un pamatīgi, raksturodams dažādu mākslas veidu un dažādu poētikas paņēmieni ietekmi uz cilvēku, pie tam šie apgalvojumi daudzkārt saskan ar Longīna vēl bikli pieteiktām idejām. Bērks piedāvā arī savu izpratni par tiem psiholoģiskajiem mehānismiem, kas notiek cilvēkā, saskaroties ar *cildeno*: “Tieksme, ko izraisa dižais un *cildenais* dabā, kad šie cēloņi darbojas visspēcīgāk, ir izbrīns, bet izbrīns ir tāds dvēseles stāvoklis, kurā visas dvēseles kustības ir apstājušās kaut kādā mērā šausmu ietekmē. Šajā gadījumā dvēseli tik ļoti ir piepildījis tās objekts, ka tā nevar uztvert neko citu un attiecīgi nevar arī domāt par to objektu, kas to nodarbina. No šejienes

rodas *cildenā* dižais spēks, ko ne tikai neizraisa mūsu pārspriedumi, bet pat apsteidz tos un ved mūs kaut kur ar savu nepārvaramo spēku.” (2, 88) Neviena cita tieksme tik ļoti neatņem visas darbības un spriešanas spējas kā bailes. Bērks ir pārliecināts, ka viss, kas ir biedējošs, ir arī *cildens*, un pamatojums ir visnotaļ saprātīgs – tas, kas var būt bīstams, nevar tikt uzlūkots kā kaut kas sīks un nicinājumu pelnījis. Savu apgalvojumu par *cildenā* un baiļu nesaraujamo saistību, to, ka bailes ir *cildenā* valdošais princips, Bērks pamato arī ar lingvistiskiem piemēriem: *thambos* ir gan bailes, gan izbrīns, tāpat arī *deinos* ir gan briesmīgs, gan cienījams, tādu pašu semantisku ambivalenci var vērot latīņu valodas vārdos *stupeo*, *vereor* un vēl citos. Skaidri briesmu apjomi, konkrēta apziņa par tiem tās mazina. Tāpēc ceļš uz *cildeno*, ko daudzkārt izmantojusi māksla un tikai tā, ir obskuritāte. Krēsla valdija gan antikajos tempļos, gan kristiešu dievnamos, arī barbaru svētnīcas atradās ēnainos tumšos mežos un nevis saules pielietās ielejās (vai spilgts piemērs šai atziņai nav arī Latvijas ezotēristu jezga ap Pokaiņu mežu?). Tumsu un krēslu prasmīgi savā daiļradē izmantojuši gan antīkie autori, piemēram, Vergīlijs, gan renesanses dižie dzejnieki Dante un Miltons. Nenoliedzami Dantes tēlotā elle ir daudz iespaidīgāka par šķīstītavu un paradīzi, kuras gaisma, tikai apžilbinādama līdz tumsai, acīs spēj panākt to izbrīnu un pārsteigumu kā elles tēlojums. Gaismai kā *cildenā* avotam Bērks ir veltījis īpašu uzmanību, apgalvojot, ka gaisma tik tad spēj kalpot *cildenam*, ja ir pavadīta ar kādu citu lietu, piemēram, ar kustību – zibeni, saules gaismu – ar apžilbinošu spiedienu uz acīm. Gaisma un tumsa apvienojas savās galējībās – skatīšanās saulē var izraisīt aklumu. Obskuritāte kā ceļš uz *cildeno* attiecas uz krāsām gan realitātē, gan tēlotājā mākslā, gan poēzijā, un te nu nevaru iztikt bez liriskas atkāpes – ieraugot janvāra vētrā melnos Itakas kalnus, kuri atdūrās tumši pelēkos mākoņos, šķiet, tika pārdzīvots kaut kas *cildens*, atskārstot visu, ko cilvēks var iegūt un var zaudēt šajā pasaulē. Obskuritāte, Bērkaprāt, vislielākajā mērā piemīt tieši vārda mākslai, jo pat dzīvākais un iedvesmotākais priekšmetu apraksts izraisa neskaidru un nepilnīgu ideju par tiem. Šajā ziņā spēcīgāka ir tikai instrumentālā mūzika, kas pārdzīvojuma izraisīšanā balstās vien uz abstraktu skaņu. Bērks ir pārliecināts, ka pašā dabā pastāv cēloņi tam, ka neskaidrai idejai ir lielāks ietekmes spēks nekā skaidrai. Faktiski tas, ko mēs pazīstam vismazāk, ietekmē mūs visvairāk. Attiecībā uz *cildeno*

bezgalība un mūžība ir vieni no nozīmīgākajiem avotiem. Šajos uzskatos vērojama tieša sasaukšanās ar Longīnu, kuram tuvošanās mūžīguma apjaušmai ir viens no būtiskākajiem *cildenā* kritērijiem. Cilvēkam, protams, ir dota tikai tuvošanās iespēja. Starp cilvēku un mūžību vienmēr paliek nepārvarama robežjosla. Bērks uzskata, ka tam, kas kaut kādā veidā netuvojas bezgalībai, nez vai var piemist cildenums. Gan dabā, gan mākslā cilvēkam iznāk vairāk saskarties nevis ar reālu bezgalību, bet ar šķietamu – ar to, ko cilvēka acs nevar aptvert. Visuzskatāmāk tas redzams arhitektūrā, kur šķietamo bezgalības efektu labi var vērot rotundas veidojuma principos – atsevišķas daļas turpinās viena aiz otras, visas vienādi veidotas un proporcionālas (faktiski tā arī ir, ka rotundai nav ne sākuma, ne beigu). Tas pats attiecas arī uz grieķu tempļiem, kuros kolonnu rāmais un vienādais ritms rada nebeidzamības ilūziju. Šāda uztveres maldināšana ir būtiska *cildenu* mākslas darbu iezīme. Līdztekus centieniem par bezgalības apjaušmu, *cildena*is ir saistīts ar spēku: “Nav nekā *cildena*, kas nebūtu kaut kāda spēka variants” (2,97). Uz *cildenā* sfēru Bērks attiecina arī kaut kā iztrūkumu (*privations*) – tukšumu, tumsu, vientulību un klusēšanu. Šie stāvokļi ir *cildeni* tāpēc, ka tie visi izraisa bailes, kas ir spēcīgākas par pašu cilvēku. Par klusēšanu rakstīja arī Longīns, taču tīri poētiskā nozīmē, kad varoņa klusēšana var būt spēcīgāka par runāšanu (variācija par šo pašu atziņu skan latviešu dzejnieka rindā “..būs klusums spēcīgāks par vārdu plūdiem” Domas pamatošanai Bērks min to pašu piemēru, ko Longīns, proti, par Ajanta klusēšanu pazemes valstībā. No Longīna Bērks ir pārņēmis atziņu, ka *cildenam* jābūt ar īpaši lieliem kvantitatīviem rādītājiem (vastness). Izmēru plašums ir nozīmīgs *cildenā* cēlonis. No trim dimensijām – augstums, dziļums, garums – visnozīmīgākais ir dziļums, jo tieši skatā uz leju cilvēks visasāk izjūt savas traulās attiecības ar pasaules plašumu. Starp *cildenā* pazīmēm Bērks min arī darba sarežģītību un grūtumu (*difficulty*). Dažkārt ar šo apziņu ir pietiekoši, lai rastos dižuma izjūta.

Cilvēkam apkārt esošā skaņu, krāsu, smaržu un smaku pasaule noteiktās situācijās un proporcijās arī ir *cildenā* avots. Piemēram, realitātē spēcīgas smakas un pretīgas garšas izraisīs riebumu un fizisku nelabumu, bet literatūrā estētiski pastarpinātas, verbālajā izteiksmē mīkstinātas, var kļūt par *cildenā* avotu (Vergīlijs, Eneīda VII, 81–84; VI, 327–341).

E. Bērks ir konkretizējis un specificējis *cildenā* izpratni, bet pamatā palicis uzticīgs Longīna mantojumam. Mūsu materiālisma laikmetā liekas paradoksāla cildenuma avotu saskatīšana bailēs, kas it kā pašu cilvēku padara sikāku un nevarīgāku. Bet vai pēc būtības E. Bērkam nav taisnība? Vai mūsu laikmets nav sīks un nožēlojams tieši tāpēc, ka cilvēkam ne pret ko vairs nav bijības, ne no kā nav baiļu? Kosmoss ir iekarots, kodolspēks pakļauts, gēni atšifrēti, cilvēks pats ir reizē dievs un sātans, gala rezultātā saskaldījies, atsvešinājies no jēgas, pats no sevis, tālāks no bezgalības un mūžības izpratnes kā jebkad. Ne velti postmodernisma teorētiķis Ž. La-kāns apgalvo, ka mūsdienu cilvēks vairs nav indivīds, bet divīds. E. Bērks atbilstoši apgaismības laikmeta ideāliem balstās uzskatos par dabisko cilvēku, tāpēc viņa estētikas koncepcija un tieši *cildenā* izpratne pretēji klasicismam attiecas uz cilvēku kā tādu, bez jebkādiem specifiskiem ierobežojumiem attiecībā uz estētisko uztveri. Tas, kas ir apgaismības laikmeta spēks attiecībā pret klasicismu un sava laikmeta kontekstā, attiecībā pret vēlākajiem laikmetiem kļūst par vājumu. Jau minētā dabīgā cilvēka koncepcija, laikmetam raksturīgs mehānistiskums E. Bērka izpratni ierobežo. Tomēr nenoliedzami ir viņa nopelni *cildenā* idejas aktualizēšanā un modernizācijā, tomēr nezaudējot saikni arī ar tradīciju un kļūstot par atspēriena punktu vēlākiem teorētiķiem, jaunu, laikmetam atbilstošu estētisku ideālu meklētājiem, jo “daba nav lēmusi cilvēkam būt nožēlojamam radījumam – tā ieved cilvēku pasaulē kā uz svinībām, un tieši tāpēc, lai mēs kļūtu par tās veseluma vērotājiem un apbrīnotājiem, tā ar reizi un uz visiem laikiem iedēstījusi mūsos neiznīdējamu tieksmi pēc *cildenā*” (1: 35,4).

Izmantotā literatūra

1. ЛОГГИНОС. ПЕРИ ΥΦΟΥΣ. – А., 1999. – 205 σσ.
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М. 1979. – С. 236.
3. Буало Н. Критические рассуждения на некоторые места ратора Лонгина. М., 1807. – С. 134.

The Sublime from Longinus to Edmund Burke

Although Longinus himself has mostly remained in the darkness of history, he has left a strong influence on the European aesthetic thought. Deriving from the traditional rhetoric the concept of 'the sublime' as a distinct aesthetic category, he has created an important tradition of the modern aesthetic thought.

In his treatise *On the Sublime* Longinus offers the category of the sublime for the concept of understanding art. This category characterizes art both from the aspect of reflection it stimulates, and from the aspect of its irrational appeal.

The world of antiquity did neither understand nor accept Longinus' innovative ideas, at least no information about perception of Longinus' works has been preserved until the modern times.

Longinus' ideas have given a strong impulse to the aesthetic thought of modernity. The category of the sublime is an important part of the aesthetic system both in Classicism and Enlightenment, it has an outstanding place in Kant's, Hegel's and Schiller's philosophy.

The most important interpreter of the sublime in the modern times is the 18th century English aesthetic E. Burke. Borrowing Longinus' basic concept, he developed deep and substantial understanding of the concept, strictly distinguishing between 'the beautiful' and 'the sublime' and criticizing Longinus for the lack of this distinction. The distinction is explained by the different emotions that are the base of these concepts. According to Burke, beauty is based in positive feelings, whereas the sublime is based in fear and horror men experience when encountering something greater and more powerful than they are.



JERKER BLOMQVIST (SWEDEN)

The Geography of the Baltic as Seen by the Greeks – from Claudius Ptolemy to Laskaris Kananos

During some months in 1438 – from the beginning of February to the beginning of May – the city of Riga was the temporary residence of a delegation of Russian church dignitaries with their retinue. They were on their way from Moscow to Ferrara in Italy, to take part in the ecumenical council that met there between 1438 and 1445. Their journey was interrupted temporarily in Riga, because the Grand Duke of Lithuania took his time before giving the Russians permission to pass through his country. They had to spend three whole months in Riga, before leaving, first for Lübeck and then continuing their journey through Germany to Italy. The details of the travel are known to us from an account written by one of the travellers and from documents existing in archives of cities around the Baltic.¹

The leader of the Russian delegation was Isodoros, metropolitan of Kiev and all Russia, with his seat in Moscow. He was a Greek, probably born in Monemvasia in the Peloponnese and formerly the abbot of the Dimitrios monastery in Constantinople. There were several other Greeks in his company. Possibly, one of them was the person that this presentation deals with, a certain Laskaris Kananos, the author of a short description of the countries of Northern Europe that has been preserved in a 16th-century manuscript in Vienna.² I use the word possibly, because there is no direct evidence that links Kananos with the Russian ecclesiastical dignitaries, but the text he wrote contains indications that point to a date precisely in 1438 or 1439.

It is his description of the political situation in Livonia that provides a clue to the date. He says: “After Svezia is the state of Livania [i.e., Livonia]. That state has a capital city, which is called Riga, and a country town Rivoule (i. e., Reval – present-day Tallinn). These are governed by the archbishop both in mundane and spiritual matters, but the state is governed by the Duke of the Grand Master of the white cloaks and the black cross (i.e., the Teutonic Order).” What he describes is the political situation in Livonia, present-day Estonia and Latvia. The two cities Riga³ and Reval/Tallinn are ruled by the archbishop of Riga, we are told, whereas the rest of the country is ruled by the duke of the Grand Master, *Hochmeister*, of the Teutonic Order. That describes a situation existing in the years 1438–1439. The ruler of a region that stood under the domination the Teutonic Order normally had the title *Meister*. But as a result of a competition for power between the archbishop of Riga and the Order, the local Master of Livonia had been removed from office in those years, and the Teutonic territories of Livonia were ruled directly by the Grand Master of the Order, who resided in Marienburg (Malbork of present-day Poland), or rather by his representative, the man whom Kananos calls *δούξ*. His precise description makes it possible to date the text to the years 1438 or 1439.⁴

The text that we have from the hand of Kananos is a short one; it contains less than 500 words. His description of the region starts with the Baltic, for which he uses the name *Οὐνεδικὸς κόλπος*. He then describes the six states, *ἐπαρχίαι*, that are situated along the coast of the gulf, in the order Norway, Sweden, Livonia, Prussia, a region called Sthlavounia, the most prominent city of which is Lübeck, and finally Denmark. He then relates his visit to Iceland and what he experienced there, and concludes his report by indicating the sailing distances from Bergen in Norway to Sluis in Flanders and from there to Cape St. Vincent in Portugal.

According to the text itself, all the information given in it depends on the author’s autopsy. In the very first lines of the text, Kananos claims that he had visited great part of Europe and that he also had travelled along the whole coast of Western Europe. And when he speaks of Iceland, he uses first person verbs, which clearly indicate that he himself had crossed the sea from England to that island and back again. Thus, although he never

states explicitly that he visited all the other places he mentions, the text obviously implies that everything he writes about is an eye-witness report.

However, not everything stated in the text is correct. It is true that Kananos makes several correct observations on details, and that inspires confidence. His description of the political situation in Livonia is one example. He also observes that Norway and Sweden are ruled by the king of Denmark, that silver coins minted in Stockholm are, or are rumoured to be, of inferior quality,⁵ that Copenhagen is the resident city of the Danish king, and that the Slavic dialects spoken in Germany are identical with those of the Slavic-speaking inhabitants of the Peloponnese. But there are less reliable statements too, in particular regarding the two northernmost localities mentioned in the text, the city of Bergen in Norway and Iceland. In Bergen, Kananos declares, no coins of any sort are in use, but commodities are being bought and sold only by bartering, and from the end of June until the end of July the day lasts for one month. In Iceland even the whole year consists of only one day and one night, each of them lasting for six months, and the Icelanders eat only fish and drink nothing but water. Earlier commentators of course noticed these less reliable statements too, but they explained them as either misunderstandings or as literary embellishments, that did not diminish their faith in Kananos' general claims on being an eyewitness.

But now the doubts have come.⁶ We may ask ourselves: Was it possible for Kananos to obtain the information he passes on without visiting the northern countries himself? What other sources of information were available to him, if his account is not based on autopsy? We shall focus on the outlines of the Baltic Sea, as imagined by Kananos.

The name that Kananos gives to the Baltic is *Wenedikos Kolpos*, a name he has taken over from Ptolemy's *Geographia*. Kananos gives the lengths of the circumference and the diameter of this *Wenedikos Kolpos*, so we can form an idea of what he imagined its shape to be. The circumference (*περίμετρος*) was according to Kananos 4,000 Italian miles and its diameter (*διάμετρος*), reckoned from the promontory that confined the inlet of the gulf on its northern side (*τὸ καλούμενον ἄκρον τῆς Νορβηγίας*) to its innermost nook (*μυχός*) in the state of Prussia, 2,000 miles, i.e., the diameter is half of the circumference. What shape would a gulf with those measurements have?

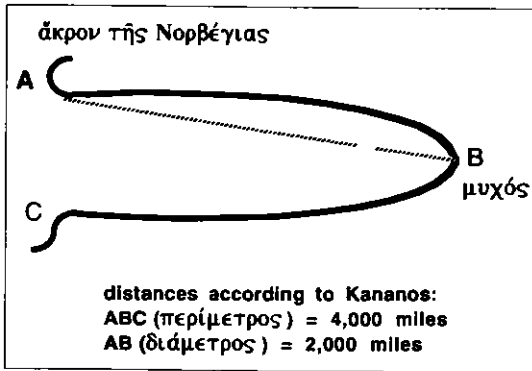


Fig. 1

First of all, we must recognise that there exists no geometric figure in which the diameter is equal to half its circumference. In a circle, the diameter is much shorter than half the periphery, and in a rectangle a line joining opposite corners or two opposite sides is much less than half the sum of the four sides. Thus, strictly speaking, there exists no shape that agrees with the measurements given by Kananos.

But if we suppose that the Baltic was conceived as a narrow, oblong bay, like the one shown in fig. 1, then the difference in length between a straight line joining a point at the inlet of the gulf and its innermost corner will not be much shorter than the slightly curved coast-line between the same two points (A and B in fig. 1). Admittedly, those distances are not equal, but the oblong shape is more compatible with the measurements given by Kananos than the actual shape of the Baltic, especially so, since he is content with giving the distances only in round numbers.

Today we know of course that the Baltic has quite a different shape; any map will make that clear to us. But in the 14th and 15th centuries the cartographic images were different, and there actually existed maps or sea-charts where the Baltic was drawn with a shape much similar to the one in fig. 1, a sausage-like stretch of sea, extending in an east-westerly direction.⁷ One example is shown in fig. 2. It is a detail of Giovanni Leardo's world map of 1448.⁸ The Baltic has the postulated oblong shape. It is a narrow gulf, extending from west to east, with Norway on the north



Fig. 2

side of its mouth and Denmark on its south side. Another example of the same type is Juan de la Cosa's map of c. 1505, shown in fig. 3.⁹ An interesting detail is that this map has the toponym *c. norvega* at the mouth of the gulf, on its northern side. That corresponds to *Kananos' áκρον της Νορβηγίας*, from where the diameter of the *Wenedikos Kolpos* is measured.¹⁰ The most extreme example of a sausage-shaped Baltic that I am familiar with appears on a map in the Topkapi Museum of Istanbul (fig. 4).¹¹ It was probably drawn in Constantinople for one of the early sultans, but it is based on Italian or Spanish sea-charts of the 15th century.

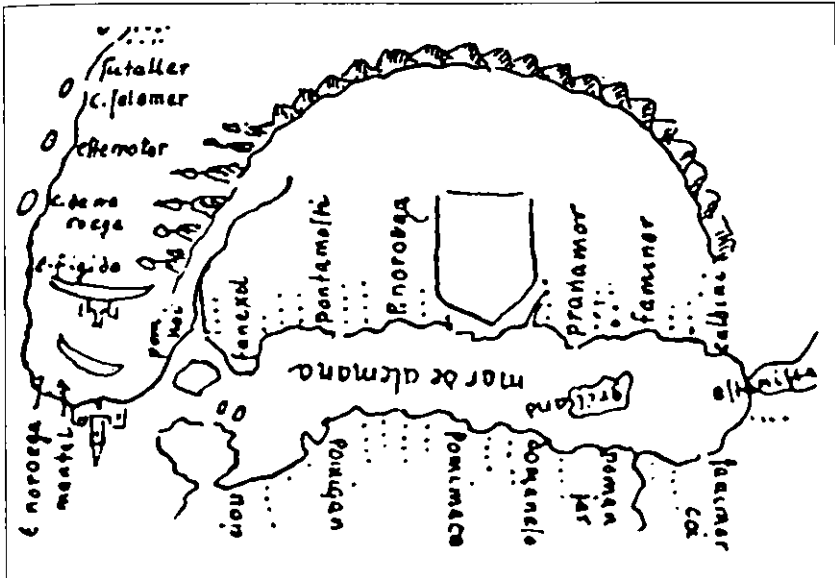


Fig. 3

Thus, Kananos may have followed Italian or other Mediterranean sources for the measurements of the Baltic and the shape they imply. There are other traces of Italian influence in the text as well, for some of the toponyms are given in their Italian form: *Norβέγια*, *Σουήτζια* (with that accent, not *Σουητζία*, as would be the correct Greek accentuation; the name of Norway occurs both as *Norβέγια* and *Norβεγία*), *Στοκόλμω*, and *Εγκλητέρα*, and, as remarked above, distances are measured in Italian miles. So if Kananos was present at the council in Ferrara, he may have met Italians there and got some of his information from them.

However, the Mediterranean sea-charts do not explain everything. One clearly false statement by Kananos is that Norway is the first country you come to when you arrive in the Baltic area from the east (*καὶ πρῶτον μὲν ἀπὸ ἀνατολῶν καὶ ἐν τοῖς βορειοτάτοις μέρεισιν αὐτοῦ ἐστὶν ἡ ἐπαρχία τῆς Νορβεγίας*). Also the statement that the Cape of Norway, *τὸ ἄκρον τῆς Νορβεγίας*, is the northernmost promontory of the region is incompatible with the sea-charts in figs. 2–4. Kananos evidently imagines the six states he speaks of, Norway, Sweden, Livonia, Prussia, Sthlavonia, and Denmark,

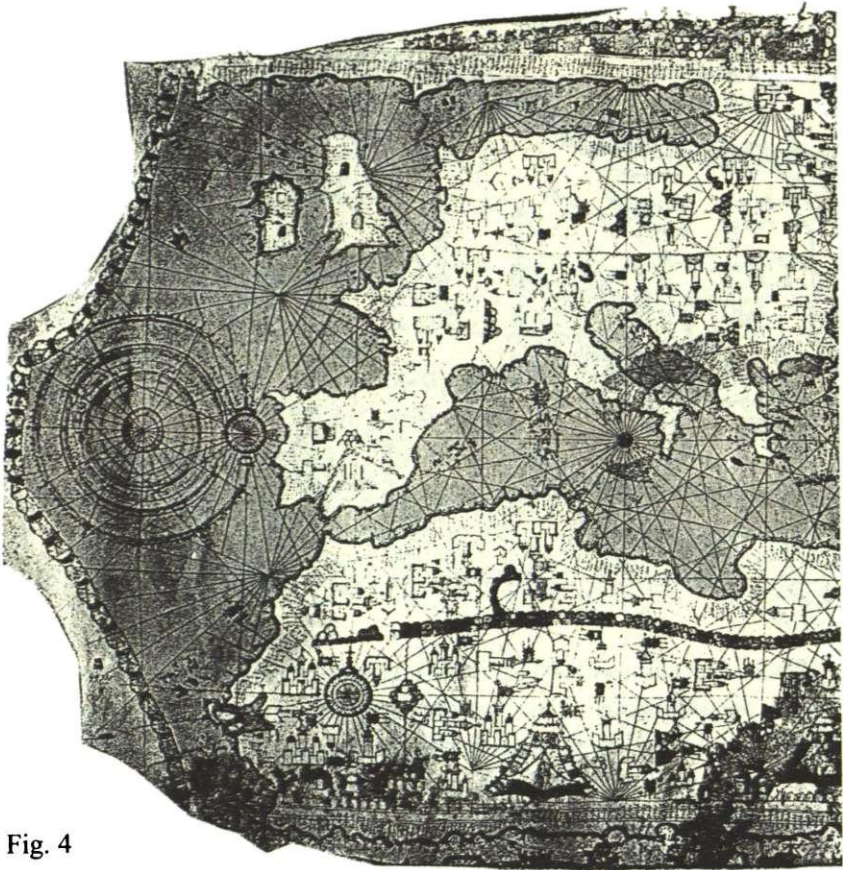


Fig. 4

as lying in a row along the shore of the *Wenedikos Kolpos*, with Norway in the northeast and Denmark in the west.

The image of the Baltic that he has in mind when he makes those statements is also attested on maps of the 15th century, but on maps that belong to a different tradition from the one that produced the Italian and other Mediterranean sea-charts with the sausage-shaped Baltic. It is a learned tradition, that is based, not on practical experiences by contemporary seafarers, but on the ancient authorities, such as Strabo, Pliny the Elder and above all Claudius Ptolemy, the Alexandrian geographer of the second century AD.

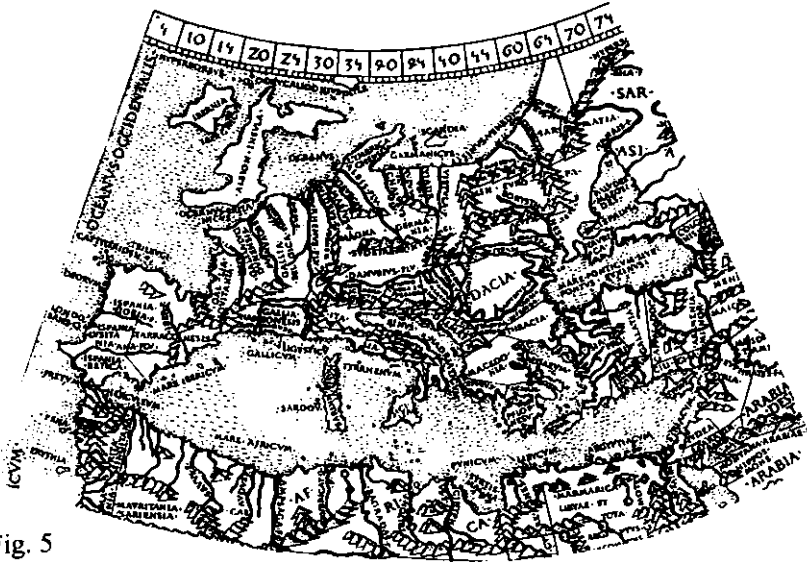


Fig. 5

Kananos had some knowledge of Ptolemy. He refers to him once by name, when speaking about Iceland and, when he speaks of the Baltic as *Οὐνεδικὸς κόλπος*,¹² he is also dependent on Ptolemy, for Ptolemy calls it so, too, but that name does not appear on any chart or map of the 14th and 15th centuries that I know of, except those dependent on Ptolemy.

There were maps current in this period that are dependent on Ptolemy.¹³ They occur in manuscripts dating from the 14th and 15th centuries containing Ptolemy's *Geographia*, and they also find their way into the printed editions of that work.

One example is shown in fig. 5; it is taken from the Rome edition of Ptolemy's *Geographia* of 1478.¹⁴ The Baltic appears on the map as *Sinus Venedicus*, part of the *Oceanus Germanicus*. From the Jutland peninsula (*Cimbricus chersonesus* on the map), which is clearly recognisable, the southern shore of the sea first runs straight eastwards, then turns into a north-easterly direction and continues all the way to the edge of the map. To the north of the continent there is a vast expanse of sea. There is no trace of the Scandinavian peninsula except an island called *Scandia*, the largest among a group of islands immediately east of Jutland. If the Baltic

has the shape shown here, it is possible to imagine the northern countries as lying in a row along its coast. Norway is in the northeast, and the promontory that limits the Baltic on its east side is the northernmost promontory of Norway.

This is the Baltic area as seen by the Greeks of antiquity. It is also the image of the Baltic that Kananos probably had in his mind when he wrote his account. He may have seen a map of this sort, for there were a number of them current in his days, or he may have read the description of the *Wenedikos Kolpos* in Ptolemy's *Geographia*. When writing his account, he tried to integrate information that was provided by people he met in Italy—or by other contemporary informants – with his mental image of northern Europe. He was not completely successful, and that is the reason why we can trace two different geographical or cartographic traditions in his text.

Most of the information provided by Kananos can be traced back to one of these sources, either to the ancient geographical tradition or to contemporary Mediterranean merchants and sea captains. But what about his very precise knowledge of the political situation in Riga and Livonia in 1438 and 1439? Neither Ptolemy nor the Italians are likely to have informed him about that, but the source was most probably a person who had actually travelled through the Baltic area. We cannot exclude the possibility that Kananos himself got that information precisely here in Riga and that, for some months in 1438, he walked the same streets as we walk today.¹⁵

References and Sources

¹ Cf. F. Karge, 'Die Reise der russischen Konzilsgesandten durch die Ordenslande', *Altpreussische Monatsschrift* 32, 1895, 488–515. German translation of the account of the journey by Günther Stökl in Franz Grabler, *Europa im XV. Jahrhundert von Byzantinern gesehen*, Graz 1954 (Byzantinische Geschichtsschreiber 2), 149–189 (based on an edition of the Russian text by V. Malinin, *Starec Eleazarova Monastyrja Filofej*, Kiev 1901, 76–87).

² *Österreichische Nationalbibliothek* hist. gr. 113. Editions of the Greek text: Spyridon P. Lambros, 'Καναῶς Λάσκαρις καὶ Βασίλειος Βατάτζης. Δύο Ἑλληνες περιηγηταὶ τοῦ 14^{ου} καὶ 14^{ου} αἰῶνος', *Παρνασσός* 5, 1881, 705–719, and Vilhelm Lundström, *Smärre Byzantinska skrifter. I: Laskaris Kananos' reseanteckningar från de nordiska länderna*, Upsala & Leipzig 1902. A new edition of the text will be

published in *Noctes Atticae: Articles on Greco-Roman Antiquity and its Nachleben, presented to Jørgen Mejer on his 60th birthday*, Copenhagen 2002.

- ³ To my knowledge, this is the first time the name Riga appears in a Greek text.
- ⁴ This is how the text is interpreted by Nikolaus Busch, 'Was Laskaris Kananos in Livland?', *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands* 1903 (1904), 230–233. There may be some doubt if Busch has understood the crucial words ὑπὸ τοῦ δουκὸς μεγάλου μαϊστόροϋ correctly. Anyway, the text provides other indications that point to a date in the period 1420–1450.
- ⁵ King Erik of Pomerania was accused by his opponents of reducing the silver content of his coins, and that accusation was known to Kananos. It seems to have been an unfair allegation, for Swedish coins of the period did not contain less silver than was normal; cf. Brita Malmer, *Den senmedeltida penningen i Sverige*, Stockholm 1980, 39. I am indebted to Kenneth Jonsson for valuable advice on numismatic matters.
- ⁶ Cf. in particular G. Makris, 'Geographische Kenntnisse bei den Griechen am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit', in: J.R. Lauer & P. Schreiner (edd.), *Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 1996, 89–105, especially 100–102.
- ⁷ On the Baltic on medieval sea-charts cf. Heinrich Winter, 'The changing face of Scandinavia and the Baltic in cartography up to 1532', *Imago mundi* 12, 1955, 45–54, in particular pls. 3a–h. For other maps, cf. J.B. Harley & David Woodward (edd.), *The History of Cartography. I: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago & London 1987, pls. 19 (Pirrus de Noha, early 15th cent.), 23 (Cornaro Atlas, 15th cent.), and 24 (Valseca chart, 1439); cf. also the Catalan world map of c. 1450 reproduced by Peter Whitfield, *The Image of the World. 20 Centuries of World Maps*, San Francisco 1994, 27, where some of the toponyms cited by Kananos are recognisable: *bergis, riga, revalia*. There is also relevant cartographic material in two works by Adolf Erik Nordenskiöld, *Facsimile-Atlas till kartografiens äldsta historia/Facsimile-Atlas to the Early History of Cartography*, Stockholm 1889, and *Periplus. Utkast till sjökortens och sjöböckernas äldsta historia*, Stockholm 1897 (English translation: *Periplus. An Essay on the Early History of Charts and Sailing-Directions*, Stockholm 1897). Since the 1320s, Mediterranean sailors were denied access to the Baltic by the Hanseatic League, which may explain why the Baltic was so imperfectly depicted on their charts and maps; cf. Harley & Woodward, 409–410. Seafarers of Northern Europe were much better informed about the Baltic and its ramifications, as witnessed, e. g., by Claus Claussøn's maps (A. A. Björnbo & C.S. Petersen, *Der Däne Claudius Claussøn Swart (Claudius Clavus), der älteste Kartograph des Nordens*, Innsbruck 1909).

- ⁸ Cf. John Kirtland Wright, *The Leardo Map of the World 1452 or 1453*, New York 1928 (American Geographical Society, Library Series 4). The whole map is reproduced also in Harley & Woodward, pl. 20.
- ⁹ On this map cf. Antonio Vascáno, *Ensayo biográfico del célebre navegante y consumado cosmógrafo Juan de la Cosa y descripción e historia de su famosa carta geográfica*; Madrid 1892. Reproduction of the whole map (details not discernable): Leo Bagrow, *Die Geschichte der Chartographie*, Berlin 1951, pl. 45.
- ¹⁰ When Kananos' source used τὸ καλούμενον ἄκρον τῆς Νορβέγιας 'the so-called promontory of Norway' as one of the reference points from which the diameter of the Baltic was measured, that phrase could not refer to the North Cape, as has been suggested, but only to the southernmost point of Norway. What Kananos himself had in mind is a different matter; cf. below.
- ¹¹ Cf. Ibrahim Hakki, Topkapi Sarayında. *Der üzerine yapılmis Eski Haritalar*. Istanbul, 1936.
- ¹² Ptolemy's description of the Οὐνεδικὸς κόλπος appears in his *Geographia* 3.5 ff.
- ¹³ Those maps were probably not handed down from the time of Ptolemy in the manuscript tradition but were reconstructed in Constantinople c. 1300. Cf. J.L. Berggren & A. Jones, *Ptolemy's Geography. An Annotated Translation of the Theoretical Chapters*, Princeton & Oxford 2000, 45–50.
- ¹⁴ For a present-day reconstruction of Ptolemy's map of Western and Northern Europe, cf. Berggren & Jones, 132.
- ¹⁵ While completing this manuscript I had the opportunity of discussing various aspects of Kananos' report with Tomas Hägg of Bergen University, and I am very grateful for that opportunity. Hägg's article 'A Byzantine visit to Bergen: Laskaris Kananos and his description of the Baltic and North Sea region', with an English translation of the text, is to appear in *Graeco-Arabica* 9, 2002.

Baltijas ģeogrāfija grieķu skatījumā – no Klaudija Ptolemaja līdz Laskarim Kananam

Kāds 16. gs. manuskripts Austrijas Nacionālajā bibliotēkā (hist. gr. 113) ietver sevī īsu Ziemeļeiropas, tajā skaitā Baltijas reģiona, Skandināvijas un Islandes aprakstu Bizantijas grieķu valodā. Tas ir senākais teksts grieķu valodā, kurā pieminēta Rīga. Autors Laskaris Kanans apgalvo, ka pats ir apmeklējis reģionu, un tekstā minētais vizītes laiks ir 1438. vai 1439. gads. Kanans, iespējams, piederēja krievu baznīcas amatpersonu (daži no tiem grieķu izcelsmes) delegācijai, kas caur Baltiju devās uz sinodi, kas 1438. gadā notika Ferrārā.

Pats teksts liecina, ka visas ziņas sniegtas, balstoties uz autora paša vērojumiem. Tomēr Kanana sniegtā reģiona ģeogrāfijas izpratne nešķiet pārlicinoši balstīta aculiecinieka vērojumos. Baltijas perimetra un diametra izmēri atgādina jūras veidojumu, kas redzams portugāļu un itāliešu jūrasbraucēju 15. un 16. gs. kartēs, kas vedina domāt, ka autors izmantojis vecākus izziņas avotus. Tā saucamās *chartae modernae*, laikmetīgākas izpratnes produkti, nav atstājušas ietekmi uz Kananu.

Taču Kanana tekstā ir jūtama tradīcija, kas sniedzas līdz pat Klaudijam Ptolemajam. Kanans atsaucas uz antīkās pasaules ģeogrāfu, lieto viņa izmantoto Baltijas nosaukumu (*Wenedikos kolpos*) un, kad viņš raksta, ka Norvēģija ir vistālāk uz austrumiem novietotā zeme, tad acīmredzot viņš Baltijas jūru uzskatījis par šauru līci, ap kuru izvietojušās Norvēģija, Zviedrija, Livonija, Prūsija, Vācija, Dānija. Tas saskan ar Ptolemaja priekšstatiem par Baltiju un Ptolemaja kartes 15. gs. manuskriptos apliecina šo priekšstatu dzīvīgumu.

Captions of figures

- Fig. 1.* Theoretical outlines of the Baltic, based on measurements given by Kananos.
- Fig. 2.* The Leardo map (c. 1450), north-west section. After Nordenskiöld, *Periplus*, p. 61.
- Fig. 3.* Northern Europe on Juan de la Cosa's map (c. 1505). After Winter, 'The changing face...', pl. 3.
- Fig. 4.* Topkapi map (16th cent.). After Hakki, pl. 2.
- Fig. 5.* Map of the world in edition of Ptolemy's *Geographia* (Rome 1478), north-west sector. After Nordenskiöld, *Facsimile-Atlas*, pl. I.

ELENA ILVES (RUSSIA)

Photios as a Transmitter of Greek Romance

From 6th to 11th centuries no one takes interest in the Greek Romance. “*Μυριόβιβλον*” by Photios is the first serious evidence of acquaintance with this genre and the first learned study of it.

At the end of the 8th century, Byzantine scholars start to copy, read and compose literary works at a scale, unsurpassed for the next 200 years. It is evident, that during the first period of iconoclasts a very small number of people in the Byzantine Empire copied and composed books. But after 787, when the Seventh Oecumenical Council restored iconolatry, scholarship develops and flourishes and there appear a big number of famous scholars, the most outstanding being Photios. He was born approximately in 810 to a rich, educated, icon-worshiping family in Constantinople and received classical education in grammar and poetry at a school in Constantinople, but we have no idea who his teachers were. But it seems, that it was not his teachers, but reading of all those works, which he later appraises in his “*Μυριόβιβλον*”, that was the main source of his knowledge of information. From 832 to 833 during the period of persecutions of icon-worshippers, all family of Photios had been exiled and in this exile his parents died. In 848, after the death of the emperor Theofilos his widow Theodora took power in her hands. The new empress was an icon-worshiper; therefore Photios had an opportunity to deliver lectures. We can assume that among his students was Cyril, the future missionary to the Slavs. It was he and his brother Mephodios, to whom we owe the creation of our alphabet and the Russian language¹.

His work, I am doing research in, is conventionally dubbed *Μυριόβιβλον* or *Bibliotheca* and has a long original title: *Inventory List and Enumeration of the Books I have read and of which my Beloved Brother Tarasios has asked for my Evaluation in Summary: these are 281 in all. Bibliotheca* is amazing work and it has attracted the attention of scholars for a long time, primarily as a source of information concerning not only the author himself and his times, but the ancient and early medieval texts described by him,

some of which have been lost and are now available only thanks to the entries of Photios. He possessed colossal knowledge of classical and patristic literature. Photios is a remarkable, prominent and many-sided personality, but he is of interest for us not so much as a statesman and patriarch, but as a researcher (reviewer) and critic. We can say, that the role Aristotle played for the ancient literature, Photios played for the Byzantine literature.

Photios' great interest to the genre of the erotic romance is astonishing for his epoch. In his work he analyses several romances: *Ethiopika* of Heliodore, *Lefkippa* and *Klitophont* of Achill Tatios, *Babyloniaka* of Iamblichus, *Unbelievable Adventures across the Fula* of Antonios Diogenes and others.

The entries of the *Bibliotheca* are different in size, but usually they contain, besides the author's name, the title and dedication, three main items: a biographical sketch, a summary of the subject matter, and evaluation. The entry, in which Photios reviews the novel *Ethiopika*, consists of two parts. In the first part the patriarch appraises the style of the novel, and in the second – reproduces the subject matter.

It is necessary to stress the difference between the romance itself and its reproduction. Let's examine, how Photios reproduces the subject matter of *Ethiopika* omitting some details and highlighting the others. When Photios makes a reproduction, he works in three ways.

The first very important difference is the following: Photios changes the places of episodes, which are represented in the romance as a story, so that they become a plot, i. e. he puts them chronologically. It is worth noticing, what makes the difference between the story and the plot. Following Russian linguistic school, the plot is a consecution (succession) of the motifs, in their logic temporal causality, and the story is the consecution of those motifs, but in such a relation and order, as it is represented in the romance².

It is not essential for the plot in what part of the work, a reader learns about the event. By a simple reproduction of the plot we find out immediately, which episodes we can omit without breaking the coherence of the narrative and which ones we cannot omit without breaking causality between the episodes. But with the story it is different: of great importance here is the order (sequence) of putting of the motifs in the field of reader's vision. Coming back to the Heliodore's romance and the work of Photios it should be noted, that Photios represents the plot and not the story.

Heliodore showed himself as an innovator and master of composition: from the first page he acquaints the reader with the thick of things: we do not know yet anything about the main characters of the story, as we become witnesses of the opening episode. To begin with the middle of the events was the innovation of Heliodore. The first scene is explained only in the middle of the romance, at the end of the 5 chapter. "The day had just started, and the sun with its rays illuminated the peaks of the mountains. There was a cargo boat standing near the shore at berth. That ship was lacking in people and overfilled with goods. All the coast was covered with bodies of the defeated – some had died, the others semiconscious were still agonizing, and it proved, that the battle had just stopped."³ So Heliodore depicts such a terrible picture at the very beginning of the romance. And now I will try to number the episodes in the work of Heliodore and then to compare the cosecution of episodes in the work of Photios with that of *Ethiopika*.

The cosecution of episodes in *Ethiopika*

1. Capture of *Χαρίκλεια* and Qeagevnhj by robbers lead by *Θυάμις* and acquaintance with Athenian *Κνήμων*.
2. The narration of *Κνήμων* about his exile from his motherland because of the intrigues of his stepmother *Δημαινήτης*.
3. Love of the robber *Θυάμις* towards *Χαρίκλεια*, attack of other robbers and capture of *Θυάμις*.
4. Pursuit of *Χαρίκλεια* by *Θεαγένης* and *Κνήμων*. *Θυάμις* hide her in cave during the battle. Happy reunion.
5. All together set off to look for *Θυάμις*, divide into two parts, *Χαρίκλεια* with *Θεαγένης* and *Κνήμων* separate from them, the latter meets an old man, *Καλασίρις* by name, who turns out to be the adoptive father of *Χαρίκλεια* and *Θεαγένης*.
6. The narration of *Καλασίρις* about himself and his "children" He is himself a pagan priest from Memphis. It was prophesied to him about the duel between his two sons. He left his native city because of this. Then he met in Delphy the pagan priest of Apollo, whose name was *Χαρίκλ*.
7. The story of *Χαρίκλ* about his misfortunes and about, how he met *Χαρίκλεια*.

8. Pythian games, acquaintance of *Χαρίκλεια* and *Θεαγένης* and their love at the first sight.
9. The narration about *Χαρίκλεια*'s origin: she is the daughter of Tzarina *Περσίνης* and czar *Υδάσπος*, the rulers of Ethiopia. The daughter was born white-skinned, and Tzarina being afraid of a shameful death for herself and her child, left the latter on her own fate. This story was embroidered on a silk ribbon.
10. Escape of *Χαρίκλεια* and *Θεαγένης* with *Καλασίρις* from *Χαρίκλ.*
11. The narrative of *Καλασίρις* is interrupted by the arrival of a merchant *Ναυσικλής*, the host of the house, where *Καλασίρις* has stopped. With the merchant arrived *Χαρίκλεια*. But how did she meet the merchant? *Μητράν* had captured her and *Θεαγένης*, and *Ναυσικλής* was present at that. So the merchant took *Χαρίκλεια* because of her beauty, and *Μητράν* decided to carry *Θεαγένης* for his satrap.
12. *Καλασίρις* continues his interrupted story. They (*Χαρίκλεια*, *Θεαγένης*, *Καλασίρις*) were captured by the robber *Τραχίνος*.
13. Vain pursuits by *Κνήμων*, *Ναυσικλής* and *Καλασίρις* for *Θεαγένης*. *Κνήμων* tells one more time his story about his exile.
14. Pursuits by *Χαρίκλεια* and *Καλασίρις* of *Θεαγένης*. Episode with the old woman, who tried to bring back to life her dead son and Egyptian sacrifice.
15. Arrival to Memphis of *Χαρίκλεια* and *Καλασίρις*. Love of Tzarina *Αρσάκη* towards *Θεαγένης*. She is to blame that *Θυάμις*, the eldest son of *Καλασίρις*, was defrocked of a pagan priest's cloth and that this cloth was captured by *Πετόσιρις*, brother of *Θυάμις*. Duel of *Θυάμις* and *Πετόσιρις*. Victory of *Θυάμις*. Death of *Καλασίρις*.
16. Attempts of *Αρσάκη* to gain *Θεαγένης*.
17. Attempts to poison *Χαρίκλεια* and then to burn her, but fortunately unsuccessful.
18. Capture of *Χαρίκλεια* and *Θεαγένης* by Ethiops.
19. War in Siena and victory of *Υδάσπος*, czar of Ethiopia.
20. *Χαρίκλεια* says, that she is the daughter of *Υδάσπος* and the gymnosophist *Σισίμιτρος* explains why her skin is so white.
21. Marriage of *Χαρίκλεια* and *Θεαγένης* and their dedication to priest's dignities – to Selena and Helios.

Photios reproduces the subject matter in a different way. He expounds the events consistently, in chronological order. He changes the places of episodes and arranges them in a different order. This is the order of Photios: 8, 10, 12, 1, 3, 4, 5, 2, 6, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21. It is evident, that Photios freely treats the work, the subject matter of which he reproduces. He plays with episodes like with blocks and rearranges them on his own free will in such an order, which the plot requires. He accurately keeps to the chronological order and adheres to logical consecution of episodes. And that proves he reproduces the plot and not the story.

Passing to the second way of Photios' reproduction of Heliodore's romance, it should be said, that Photios not only changes the places of the episodes, but omits some of them entirely. He does not say, but only mentions the story of *Κνήμων*'s exile from Athens (and Heliodore had devoted to this story half of his first chapter). He omits the episode, in which it is said, who *Χαρίκλ* is and why he is not *Χαρίκλεια*'s father, but only "*ὡς ἐξνομίζετο αὐτῆ πατήρ*" Also the episode of the war in Siena when *Υδάσπος* sieged that city and there happened to be *Οροονδάτος*, husband of *Αρσάκη* (and Heliodore devoted to that war the whole chapter 9). Nor does Photios say anything about the cause of *Καλασίρις*'s departure from Memphis, his native town, where two his sons lived – *Θυάμις* and *Πετόσιρις*, and about *Αρσάκη*, who was the cause of their conflict. There are many such examples.

The fact that Photios sets forth the romance omitting some episodes can be explained in the following way: perhaps, Photios wanted to make a big amount of information to go in a small volume. This fact indicates the context, that Photios uses, virtually, only denominative sentences. But still there were too many events, therefore Photios tried to select the most important moments, omitting particulars without breaking temporal causal consecution of the events.

Finally, investigating the third way of alteration (modification) of the subject matter, we can notice that Photios in his reproduction omits love scenes, while the romance is rich in them. "Then, for the first time they found themselves alone with each other, freed themselves from everything, that could have disturbed them, and without hindrance they entirely abandoned themselves to embraces and kisses. They have forgotten about

everything and stayed for a long time, having embraced and as if amalgamated, sating with pure and chaste love..."⁴

Photios does not describe even one kiss. Only at the beginning of the second part Photios writes: "Festival in Athens, and *Χαρίκλεια* was priestess, and *Θεαγένης* engaging in competition, love at the first sight to each other and malady of *Χαρίκλεια* because of love."⁵ And at the end Photios writes the following: "After countless dangers, having been ordained and having made thank-offerings to the gods, they start preparation for the marriage."⁶ The fact that Photios does not represent any descriptions of love scenes is natural: it was completely inadmissible in the strict milieu of Byzantine culture of IX century. Later Photios epigrammatizes about work of Achill Tatios:

*And if, you friend, would like to be a modest
Without touching here the episodes immodest
You'd learn the main idea well
That marriage is the end of pure love.*⁷

I think, that we can apply this idea to the Heliodore's romance, although the work *Lefkippa and Klitophont* was considered to be much more frivolous. Exactly this idea Photios has for an object – to show the reader the right way so that he could catch the main idea (the author's message) of the romance.

So we can draw a conclusion, that Photios subjects the romance to alterations in three ways:

- reproduces the plot and not the story;
- omits insignificant events with the aim of reducing the extent of the novel;
- carefully selects the episodes in order to make the romance more decent.

The first part of Photios' entry about *Ethiopika* appraises the stylistic virtues of the Heliodore's romance. And here is the translation of the text, which contains this evaluation.

"Ethiopika" of Heliodore has been read. This is a dramatic work, the author uses the style, which conforms to the subject matter, since the latter is rich in lucidity and sweetness. And the author partly describes passions

and partly implies them and his narrative is unexpectedly paradoxical. Also the narrative abounds in unexpected deliverance (rescues), grand and pure expressions. And if in some places, as one ought to do uses some words, which are inclined to change their meaning, they are imposing (high) and clearly represent the subject. The periods are balanced (proportionate) and tend to be shorter and the style and other elements conform to the narrative. He spins (weaves) love adventures of a man and a woman, shows passion and prudence of a virgin lady, and the subject of the romance – Χαρίκλεια and Θεαγένης – reasonable lovers. And their wanderings and every possible captures, preservation of virginity. I'll mention the names, sorrows and deeds in general.⁸

In appraisal of Heliodore's romance Photios uses the following terms: φράσις, λέξις, συνθήκη, διήγησις, περίοδοι σύμμετροι, δραματικόν.

How evaluation of Heliodore's style corresponds with Photios' general concepts of bad and good style?

The key word in Photian literary criticism is φράσις, regularly translated by modern scholars as "style" Various epithets accompany the term, some bearing positive, others negative hue. Among positive epithets there are *brilliant* (λαμπρός), *pure* (καθαρός), *high* (ύψηλός), *flowery* (άνθερός), *clear* (σαφής), *easy to discern* (εύκρινής), *easy to apprehend* (εύκατάληπτος), *concise* (σύντομος), *dense* (πυκνός), *summarizing* (κεφαλαιώδης), *aphoristic* (άφοριστικός), *sweet* (ήδύς), *charming* (έπίχαρης), *elegant* (καλλιεπής), *unadorned* (άκομμος). Negative epithets are *simplistic* (άπλούς), *vulgar* (χύδαιος), and *tedious* (προσκορής).

From this praiseworthy high, clear and concise way of expression two extreme deviations are possible: Philostratos of Tyre, affirms Photios (cod. 44), escaped two dangers: archaism and novelty. This dictum is specified in Photios' entry on George of Alexandria, the compiler of a Vita of Chrysostom (cod. 96). Here the judgment is merciless: George's phrasing is simplistic, dropping into vulgarity, lacking precision in the construction of nouns and verbs.

With some condescension he notes that Epiphanius of Salamis' (cod. 122) phrasing was humble (ταπεινός) as it is natural in a man who did not enjoy an Attic education. The sophist and historian Malchos (cod. 78), however, is called the best and his manner defined as pure, plain and pellucid, and

then Photios unexpectedly adds: “He did not ignore novelties (*καινοπρεπίες*) which would contribute to emphasis, beautiful sound and grandeur (I: 161.37041)”

Appraising the romance *Ethiopika* Photios mentions that the author uses *φράσις*, which conforms to the subject matter, since the latter is rich in lucidity and sweetness (*φράσει δὲ περούση τῇ ὑποθέσει γὰρ ἀφελεία καὶ γλυκύτητι πλεονάζει*⁹). And this implies that Photios appraises the style of Heliodore positively.

The term *φράσις* is sometimes accompanied by two others *λέξις* and *συνθήκη*, which seem to be components of the general concept of phrases.

Photios, as most Byzantine rhetoricians, does not have exact differentiation between terms: *φράσις* and *λέξις* almost do not discern.

Photios notes that metaphorical lexis of Maximos the Confessor (192A) produces unpleasant impression.

The praise to Lucian is detailed (cod. 128): his phrases are perfect, his lexis distinct. About Heliodore’s *λέξις*, Photios notes that *λεξεσί τε εὐσήμοις καὶ καθαραῖς*¹⁰, and so it conforms to the style. The term *συνθήκη* can be determined as composition or combination of words, but the combination of words not of the whole text, but within one phrase (sentence).

The *συνθήκη* of Lucian reaches such a level that the reader feels as if he is not reading a text but listening to a pleasant melody (II: 102.38–2).

It is worth mentioning here in the work *Ethiopika* *συνθήκη* and other elements correspond to the narration (*ἡ συνθήκη δὲ; καὶ τὰλλα τῶ λόγῳ ἀνάλογα*¹¹).

And now we can draw a general conclusion that Photios highly estimates the style of Heliodore, calling it grand and clear and especially stresses that the style of Heliodore conforms to the subject matter.

It is necessary to stress here that in the appreciation of the *δραματικά* (so he calls the romance) the traditional criteria are included, but Photios sheds some light on the nature of the content as well. His great interest in the genre of the erotic romance is astonishing for his epoch. The *δραματικόν* of Heliodore is characterized primarily from the viewpoint of its lexical qualities, but Photios goes farther: the author, he says, partly describes passions and partly implies them, and his narrative is unexpectedly paradoxical.

It is necessary to stress also that the interest in the subject matter is typical of other entries, which describe erotic romances.

Antony Diogenes, he conveys (cod. 166), tells incredible myths in a persuasive form, and the critic formulates two conclusions of the book: the person who committed injustice will be, at the final account, punished, but those who are innocent will unexpectedly find salvation from danger.

Photios likes the stylistic virtues of the *Dramatikon* of Iamblichus (cod. 94), but in his view the good style of the romance contradicts its impious content, and he wishes that Iamblichus would have applied the virtues of his lexis and syntax to a more serious topic.

The last issue I would like to touch upon is the problem of the origin of Photios' evaluation of the texts he had read. The statements concerning the style of the reviewed books are more copious and usually more elaborate than biographical sketches or reproductions. Photios could have some paradigms to follow but it is difficult to imagine that he had at his disposal ready judgments concerning the half of the texts he went through. By the beginning of the 20th century, it was fashionable to deny any originality of Photios' evaluations; gradually the attitude has been changing. E. Orth¹², in any event, comes to conclusion that Photios' literary judgements in many a case differ from the opinions of ancient critics that he could have been aware of. G. Kustas¹³ thinks that Photios shifted from his classical predecessors under the influence of Christian aesthetic principles, and R. Smith¹⁴ stresses the independence of Photios' editorial activity.

Of course Photios was well aware of concepts and terminology of style of the most popular theorist of rhetoric Hermogenes, but there is no entry on him in the *Bibliotheca*. We can assert that Photios used not only Hermogenes theories. In cod. 239 he quotes the grammarian Proklos who divided literary works into three groups in accordance with their style: those of the "abundant" style, those of "lean" and the middle (V: 155.26–27), and he reproduces Proklos' definitions of each style. But has he followed the Proklos' categorization? The answer seems negative. At any rate, the main term exerted by Proklos to designate "style", "πλάσμα", is not to be found in the Photian vocabulary.

It is well known that in Ancient Greece as the main canon for composition of a rhetorical work served *Rhetoric* and *Poetics* of Aristotle. It is

hard to say, if Photios read Aristotle's *Rhetoric*. But we can very carefully assume that some ideas, judgments and terms somehow or other could have originated from Aristotle's concepts through the works of other rhetoricians. Photios uses some criteria of evaluation of *Ethiopika* similar to those, which were determined by Aristotle in his *Rhetoric* and *Poetics*.

For example, the style, according to Aristotle, possess all appropriate qualities, if it corresponds to the subject¹⁵ and Photios notes that the style conforms to the subject matter, it is rich in lucidity and sweetness¹⁶. Then we come across the term "περίοδοι σύμμετροι". A period is a fragment of speech, which has its own beginning, end and its size can be easily observed. A period is to be finished together with the idea and not to be split into pieces. Periodical style is pleasant and does not present any intellectual difficulty. A period can consist of several colons or can be simple. A period, which consists of several colons is a complete speech fragment, which is divided into parts and which can be easily pronounced all in one breath, they have to be proportionate and tend to be shorter¹⁷. According to Photios, the periods in *Ethiopika* are just so.

Summing up everything, aforesaid, it is necessary to stress one more time, that Photios does not just reproduce the romance of Heliodore, but appraises it from the point of view of its stylistic virtues. He uses traditional rhetoric criteria and concepts, and also examines the subject matter and takes an interest in some details, which were not typical of his epoch. Reproducing the subject matter of the romance *Ethiopika*, Photios changes it in three ways. He represents the plot and not the story, reduces the extent of the novel and omits indecencies. The entry on Heliodore in the work *Μυριόβιβλον* is the first serious and learned study of it.

The merits of Photios, bibliophile and literary critic, are great. He was the first man, after the polymaths of late antiquity, to have read and scrutinized a huge amount of ancient and early Medieval Greek texts (presumably he read more authors than are recorded in the *Bibliotheca*). With him Byzantine literature entered the field of self-reflection, began to ponder over the problem what is a good and what is a bad style. What is probably more important than the plain fact of his good knowledge of antiquity is his understanding of importance of the language of the pagan culture.

References

- ¹ *Treadgold W.* Nature of the Bibliotheca of Photius, DOS 18. – Washington, D.C. 1980.
- ² *Tomashevskii B.V.* Teoriya Literaturi. Poetika. – M.: Aspekt Press, 1999. – P. 182–183.
- ³ *Egunov A.* Ethiopika Geliodora. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964 (Introductory article).
- ⁴ *Heliodore.* Ethiopika. Translation from ancient Greek under the editorship of A. Egunov. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964. – P. 167–168.
- ⁵ *Henry R.* Photios, “Bibliothèque” Tome I, Société D’édition Les Belles Lettres. – Paris: Les Belles Lettres, 1959. – cod. 73, p. 148.
- ⁶ Photios, Bibliothèque. – P. 152.
- ⁷ Translated from Russian translation of Achill Tatios *Leskippa and Klitophont* made from ancient Greek by A.B.D.E.M. under the editorship of Bogaevskii B. L. – M, 1925. – P. 188.
- ⁸ Translation was made from Greek from: Photios. Bibliothèque. – P. 147.
- ⁹ *Photios.* Bibliothèque. – P. 147.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² *Orth E.* Die Stilkritik des Photios. – Leipzig, 1929.
- ¹³ *Kustas G.* The Literary Criticism of Photios // *Hellenika* 17, 1962.
- ¹⁴ *Smith R.* Photios on the Ten Orators // *GRBS* 33, 1992.
- ¹⁵ Translation was made from ancient Greek: Aristoteli *Rhetorica*. Oxford: W.D. Ross, 1959, III, 7.
- ¹⁶ *Photios.* Bibliothèque. – P. 147.
- ¹⁷ *Aristotelis.* Rhetorica, III, 9.

List of works used

- W. Treadgold.* Nature of the Bibliotheca of Photius. DOS 18. – Washington, D.C., 1980.
B. V. Tomashevskii. Teoriya literaturi. Poetika. – M.: Aspekt-Press, 1999.
Egunov. Ethiopika Geliodora. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964 (Introductory article).
E. Orth. Die Stilkritik des Photios. – Leipzig, 1929.
G. Kustas. The Literary Criticism of Photios. – *Hellenika* 17, 1962.
R. Smith. Photios on the Ten Orators // *GRBS* 33, 1992.

List of sources

- R. Henry.* Photios “Bibliothèque” Tome I. – Paris: Les Belles Lettres, 1959.
Aristotelis. Rhetorica. – Oxford: W. D. Ross, 1959.

Fotijs un grieķu romāna tradīcija

No VI līdz XII gadsimtam par grieķu romānu nebija nekādas intereses. Fotija *Myriobiblon* ir pirmais pierādījums tam, ka žanrs ir pazīstams un tiek pētīts. Fotija interese par erotiskā romāna žanru ir apbrīnojama tam laikam. Savā darbā patriarhs analizē vairākus romānus, tai skaitā Heliadora "Etiopiku"

Bibliotheca šķirkļi ir dažāda apjoma, bet parasti līdzās autora vārdam un grāmatas nosaukumam ietver arī trīs paragrāfus: biogrāfisku skici, kop-savilkumu par galvenajiem notikumiem un novērtējumu. Šķirklis, kurā Fotijs aplūko romānu "Etiopika", sastāv no divām daļām. Pirmajā daļā patriarhs raksturo romāna stilu, otrajā atstāsta tematiku.

Tematiku Fotijs atstāsta trīs dažādos veidos:

- viņš atstāsta fabulu;
- izlaiž maznozīmīgus notikumus, lai tiktu galā ar romāna apjomu;
- rūpīgi atlasa epizodes, lai romāns izskatītos šķīsts un nevainīgs.

Raksturojot romāna stilu, Fotijs lieto tradicionālus kritērijus. Viņš apgalvo, ka romāna stils ir dziš un tīrs un uzsver, ka stils atbilst tematikai.

Heliadora romāns, pirmkārt, ir raksturots no leksisko īpatnību viedokļa, bet nedaudz tiek raksturota arī tematika.

Fotijam bija labi zināmas antīkās stila teorijas un viņš lieto to terminoloģiju, tomēr īpaši nepaļaujoties uz autoritātēm.

Bibliofīla un literatūras vērtētāja Fotija nopelni ir izcili. Viņš ir pirmais pēc klasiskās senatnes laikiem, kurš ir lasījis un pētījis antīko laiku un agro viduslaiku grieķu tekstus. Ar viņu bizantiešu literatūrā sākās pašrefleksijas posms, atjaunojās stila vērtēšanas prakse. Tomēr būtiskāka par viņa anti-kvitātes zināšanām ir izpratne par pagānu valodas vērtību.

MAXIM KISSILIER (RUSSIA)

Spiritual Meadow and Narrative Structures

Everyone, who tries to analyze some literary text, faces no serious problem – so large a variety of methods has been worked out during the last two centuries, which are successfully used in modern literary criticism. Despite major differences that apparently exist among all these diverse ways of text interpretation, most of them have at least one thing in common: they do not restrict themselves just to the textual details, but pay much attention to outer factors, such as the personality of the writer (his biography and the way of life), historical and geographical environment and so on. So if one intends to study, for example, the *Crime and Punishment* by Fyodor Dostoyevsky, one should keep in mind, that the writer in his youth participated in some kind of revolutionary group, that he lived next to Sennoy marketplace, where the central point of the slum in St. Petersburg actually was. My statement, certainly, seems a little bit funny, but could you just imagine now that we lack these data and the text is the only source of information we possess. In this case we would never know either what made Fyodor Dostoyevsky write the novel or why his characters live in that part of the city. The reader would be sure to regard this masterpiece as a brilliant detective story about a young man suffering from some kind of nervous disorder, that is driving him mad, with a lot of strange and crazy people around him. But if you happen to see the district near Sennoy marketplace with your own eyes, there is no doubt you will understand the characters' motivations much better than before. In my opinion, this not very good example vividly shows the top priority of non-textual factors. The fact is not so evident when we deal with a modern text, because we feel no lack of non-literary information. The situation remarkably changes, however, when it is not a modern text, but an ancient or rather a medieval one, that is to be analyzed. In this case there is nearly always a deficiency or even absence of evidence. Early medieval Christian authors tend to depreciate their role in creating the oeuvre, giving preference to the heaven forces. This is the reason why the vast majority of papers on early

Christian religious texts mostly deal with theology or textual criticism rather than with literary studies.

Still there was a tendency to draw literary studies nearer to the very target of analysis. So the main peculiarity of the so-called theory of narrativity is its emphasis on the text details or rather the way they are rendered (narrative structures). Non-textual factors have no importance at all and often are deliberately disregarded. The article of one of the best known authorities of the method, Roland Barthes is even called *The Death of the Author* [Barthes 1977]. Such neglect of the writer sometimes brings to ridiculous situations, like the one we come across in the recent publications by Paul Speck, who regards Theophanes the Confessor just as a compiler of various religious texts without any attempts of defining his role of the man of letters [Speck 1994]. That is why some literary critics claim for disuse of this method in Byzantine studies. However, I prefer to agree with Prof. J. Ljubarskij [Ljubarskij 1998], that these absurd situations should not prevent us from applying the theory of narrativity (although with definite reservations) to Medieval Greek texts. We have at least one lucky attempt to use this method in Byzantine literary criticism. I mean the article by R. Maisano *Tradizione orale e sviluppi narrativi nel 'Prato' di Giovanni Mosco* [Maisano 1984].

We do not know too much about this Byzantine author, but we are lucky to learn at least something about him. His own text is, actually, the main source of information, that makes it possible to reconstruct the life of John Moschos¹. Though many details remain unknown, we seem to have quite a complete biography of this outstanding person. Thus we know, that he was born approximately in 550 in Kilikia (Pratum 171) and became a monk in the monastery of St. Theodosios in Judea before 578, then he lived in the Judaeen desert and in the new monastery of St. Sabbas. Probably, between 568–578 he spent ten years in lavra Pharan (Pratum 40). Soon after accession to the throne of Tiberios I (578–582) he travelled to Egypt on behalf of his own monastery. Later John Moschos supposedly lived about ten years in Ailiot-Laura near Sinai (Pratum 67). In 597, he left for Jerusalem, where he met Patriarch Amos (Pratum 149). Because of the Persian intrusion in 603 he decided to leave Palestine and arrived to Antioch, and as the Persians advanced, he moved further to Alexandria

(he came there, perhaps, in 608). There John Moschos learnt about the conquest of the holy city of Jerusalem in 614; he did not want to stay in Alexandria any longer and it was the beginning of his new journey, the journey to the islands, small ones and large, like the Cyprus and the Samos. Then Moschos returned to Rome, where he died soon after that². His last years remain a mystery. We can just suppose that he worked on the paterikon he named *Spiritual meadow* and dedicated it to his true friend and companion, Sophronios, later patriarch of Jerusalem.

This oeuvre, better known with a Latin name *Pratum spirituale*, which, in fact, is a word-for-word translation from Greek (Λειμών πνευματικός or just Λειμών or sometimes Λειμονάπιον), was written in a traditional Byzantine manner. There were at least two genres of Christian didactic prose: hagiography and paterika. I would not dare say, that there is a striking difference between them, but I suppose that the latter gives the author more opportunities to present his material. The paterikon, as a matter of fact, is a set of the most significant episodes, taken from the life of the Saints. It is not necessary here to trace all the biography of the Saint, but the author should find some way to bind different separate events in a single whole. At the same time, as I strongly believe, the analysis of paterikon is connected with much more problems than the one of hagiography. We can never be sure about the original order and set of stories. The *Spiritual meadow* is no exception. Different manuscripts present us collections, that vary not only in the order of stories, but in their selection as well. The other problem is that many episodes of the *Pratum* can also be met in other paterika of the period. So what was the role of John Moschos if he was not the author of the plots? This is the question, R. Miasano strives to answer in his article. And he is, undoubtedly, right, when he looks for it in the structure of the text. It is well-known, that literature is not, actually, a collection of the plots, but a collection of their interpretations, the fact, strikingly exemplified by the works by Shakespeare. We are well aware of the fact that the *Spiritual meadow* was extremely popular with its readers or listeners, as it is confirmed by multiplicity of manuscripts and by translations of the text in many European languages, including Russian, English and Spanish. In my report I would like to look for the reasons that made the text so popular in the past and still keep attracting the modern reader.

At the beginning of his article R. Maisano distinguishes three types of narratives we meet in the text of John Moschos:

- the chapters, that contain only an episode from the life of the Saint (1, 2, 7, 8, 9 etc.);
- the chapters, where John Moschos and Sophronios are direct listeners of the story (3, 4, 5, 14 etc.);
- the chapters, where someone retells John Moschos and Sophronios the story he heard from someone else (6, 20, 39).

In my opinion, such subdivision is not quite correct. R. Maisano is, surely, right when he separates these groups. The criteria for such subdivision evidently concern the truth degree of the information presented, or even better, the extent of the author's participation in the stories he tells, because people in general are disposed to believe in what they hear or read, if the bearer of information was present himself, when everything happened. I have no objections to joining certain stories in the group (1), where the author's personality seems at first to be completely absent. However, it seems to me that groups (2) and (3) are too general, and such kind of grouping complicates any accurate analysis. I suppose, this is not the source indication that makes these narratives truthful, it only serves as additional confirmation, but the most important is the attitude of John Moschos. Regarding some chapters, we shall find no striking difference from the narratives R. Maisano attributed to the group (1), but the fact that they begin with the words *Οὗτος διηγήσατο ἡμῖν λέγων* or *Διηγήσατο ἡμῖν* (the word order may vary). At the same time, there are several stories, where John Moschos shares his own experience. For example, in the chapter 134, we learn that there was a hermit Theodore, who lived not far from the St. Jordan and once visited his neighbor Moschos and asked him to help him to get the book with the full version of the New Testament. It is the beginning of the story about the penniless monk, who did not want to get the book, he wished, free of charge and worked a lot to pay for it. The author is one of the active characters of the story, that, in fact, is the best strategy to turn a narrative into reality. We find a similar situation in the chapter 110. Moschos and Sophronios come to an Egyptian monk in Alexandria and listen to his exhortation. Their activity just adds to the visit, but it makes the reader realize, that all those edifying words, he comes

across in the text, are something extremely important if two respected monks had a long journey just for the sake of them.

However, I think that these narratives prevent us to appreciate fully the talent of John Moschos as the story-teller. Now I would like to make a brief overview of the extract from the *Spiritual meadow*, that seems to be completely different in its composition. I mean the chapter 77. At the very beginning of the chapter John Moschos and his friend Sophronios wanted to visit the place where the philosopher Stephen lived. We are told that he lived not far from the church, that was built by the order of the Pope Eulogios II. Moschos and Sophronios knocked at the door of the Stephen's house, and a housemaid looked out to say, that though it was already noon the philosopher was still fast asleep. Moschos suggested that they should go to the Tetrapylon and spend some time there. They came there and sat down to read their books, when suddenly they were attracted by the conversation of three blind men telling how they lost their vision. Two blind men lost their sight in common situations – as a result of some industrial accident and the inflammation. But the last one tells a very interesting story. He never liked working when he was young and started stealing. Once he saw the funeral of a rich man and decided to get into his crypt and to profit. As soon as the dead was left alone, the thief got in and took the dress of the deceased. He was about to leave when he changed his mind and returned to take the shroud as well. And the dead scratched out his eyes. Finishing the story, Moschos underlines its main idea: nothing can be done secretly from the Lord and all evils are sure to be punished. Some parts of the narrative may seem redundant. Frankly speaking, the information about the church, the Pope Eulogios, the sleeping philosopher and his housemaid has nothing to do with the main idea of the text. It could have been easily omitted, but it is not. These 'unnecessary' facts form the impression of an everyday situation, that, on the one hand, emphasizes the importance of the story of the third blind man, and makes it more credible, on the other. Such kind of composition may have a didactic goal as well: the reader should notice how the Christian consciousness allows to find additional faith strengthening in any episode that happens. The intentional aspiration for verity is confirmed by Moschos himself. At the end of the story about three blind men, he says: "We heard this story with our own

ears from the very man to whom it had happened.” In the chapter 172, that, actually, is a brilliant essay about scholastic Cosma, we read the following: “There are a lot of various facts we were told about the master Cosma, but we shall write down only those which we have seen personally or have accurately examined and checked.”

Returning to the narrative-subdivision, suggested by R. Maisano, I think it would be better to modify it as follows:

- the narratives where the author is not one of the main characters. Most chapters, introduced by *Οὐτος διηγῆσατο ἡμῖν λέγων* or *Διηγῆσατο ἡμῖν* should be added to this group, as the author’s active presence just contents with listening to the story;

- the narratives where the author tries to influence and guide the readers perception by his active presence in the plot. These extracts, actually, are the main sources of evidence we get about Moschos.

Still if we compare both from statistical point of view, the result will be astonishing: the first one will make more than 90%. Does it mean that credibility is not that salt that attracts the reader, or Moschos knows some other ways to give the air of reality to all his stories but applying them to some facts his life and experience? The latter is very difficult to prove, but I am inclined to support it. The air of reality and the charm of stories are hidden in their simplicity, a bit childlike sincerity and pathos. And the reader wants to believe, that all the evils will be punished, and he will find his happiness only with the Lord. The simplicity and sincerity may be illustrated by a touching and a bit funny story about a woman, who was learning to be meek: There was a noble woman who wished to master her arrogance. She asked the bishop to give her some modest young girl to teach her humility and to help her to prepare for the monastic life. The bishop has chosen an appropriate young girl, and the noble women left. When he met her soon after that, he asked about that young girl. “She is really nice, – answered the woman, – but she is completely useless for my soul, she allows me to do everything I want. She is too modest, and I need to be cursed” The bishop chose another young girl with a severe temper. This girl kept abusing the noble woman, calling her a rich stupid woman. When the bishop asked her what she thought of the girl, the woman said, that the girl was very useful for her soul. This a little bit naive way of story-telling makes the story more vivid and easily memorized.

It was impossible to regard all kinds of the narrative structures we can find in the text of the *Spiritual meadow* and to produce them within a short report. Still I believe that the narrative structure analysis should not be referred to as an opposition to the traditional methods used in Byzantine studies, but as additional means that may enrich our conception of the text.

References and Sources

¹ Cf. [Chadwick 1977], [Pattenden 1988] and anonymous biography in [Usener 1907: 91–93].

² Cf. [Rozemond 1977], [Folliery 1988], [Louth 1998].

Chadwick, H. 1974. John Moschus and his Friend Sophronius the Sophist // *Journal of Theological Studies* 25. 2, 41–74.

Folliery, E. 1988. Dove e quando mor Giovanni Mosco? // *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 25, 3–39.

Jakobson, R. 1970. Language in Relation to Other Communication Systems // *Linguaggi nella societ... e nella technica*. Milano. 3–16.

Ljubarskij, J. 1998. 'Quellenforschung' and/or Literary Criticism: Narrative Structures in Byzantine Historical Writings // *Symbolae Osloenses* 73.

Louth, A. 1998. Did John Moschos Really Die in Constantinople? // *Journal of Theological Studies* 49. 1, 149–154.

Maisano, R. 1984. Tradizione orale e sviluppi narrativi nel 'Prato' di Giovanni Mosco // *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata* 38, 3–17.

Mioni, E. 1971. Il 'Pratum Spirituale' di Giovanni Mosco // *Orientalia Christiana Periodica* 17, 61–94.

Pattenden, Ph. 1988. Johannes Moschus. *Theologische Realenzyklopädie* 17, 140–144.

Rozemond, K. 1977. Jean Mosch, patriarch de Jerusalem en exil (614–637) // *Vigiliae Christianae* 31, 60–67.

Simón Palmer, J. 1993. El monacato oriental en el 'Pratum Spirituale' de Juan Mosco. – Madrid: Usener, H., 1907.

Der heilige Tychon. Leipzig und Berlin.

“Dvēseles pļavas” narratīvās struktūras

Ir labi zināms, ka modernās lingvistikas un literatūrzinātnes metodes nav dziļi ietekmējušas Bizantijas studijas. Līdz šim ir bijuši tikai daži mēģi-

nājumi jaunos analīzes paņēmienus piemērot antīkajiem un viduslaiku grieķu tekstiem. Ne visi tie ir bijuši veiksmīgi, taču nav šaubu, ka atsevišķas ne-veiksmes nekavēs jauno metožu aizvien plašāku pielietojumu.

Viena no šādām modernajām metodēm ir narratīva teorija. Ir zinātnieki, kas to uzskata par brīnumpaņēmienu, jo tā šķiet piemērojama jebkuram tekstam, arī tad, ja nav ziņu ne par autoru, ne teksta sacerēšanas laiku. Tāpēc šī metode varētu būt pievilcīga arī bizantologu acīs, jo, pētot viduslaiku tekstus, mēs bieži ļoti maz zinām par personām, kas tekstus ir sacerējušas. Tajā pašā laikā šī metode virza tās lietotājus katru tekstu uzvert kā literāru motīvu komplektu. Daži piemēri rāda, ka autors tiek pilnībā ignorēts jeb interpretēts kā sava veida kolekcionārs.

Neraugoties uz to, narratīvā teorija var palīdzēt atrast atsevišķa autora daiļrades iezīmes un ieraudzīt viņa īpašo stilu bizantiešu rakstniekiem tuvo klišeju jūrā. Tas uzskatāmi redzams, vērtējot J. Mosha “Dvēseles plāvu” (*Pratum Spirituale* latīniski, *Λειμών (πνευματικός)* or *Νέος παράδεισος* grieķiski). Šis literatūras meistaradarbs ir sarakstīts VI/VII gadsimtu mijā. Tā autors ir labi izglītots grieķu mūks, kas vairākus gadus dzīvojis Palestīnā, apmeklējams tur daudzus klosterus. Tur viņš uzklaušīja stāstus, kurus vēlāk pēc atgriešanās Romā apkopoja vienā darbā. Viņš nav šī žanra pionieris, taču, izmantojot tradicionālus paņēmienus, radījis mākslinieciski spēcīgu darbu, kas izceļas pārējo vidū.



KONSTANTĪNS DIMADIS (GRIEĶIJA/VĀCIJA)

XIX un XX gadsimta grieķu literatūras raksturīgākās iezīmes

Jaungrieķu literatūras interesentus un pētniekus arvien pārsteidz fakts, ka Grieķijā 19. un 20. gadsimta literatūra ir tik dinamiska, daudzveidīga un vairākos aspektos oriģināla Eiropas literatūras kontekstā. Kā bija iespējams, ka grieķu literatūra tik īsā laikposmā, kas lēšams apmēram trijās paudzēs kopš neatkarīgas valsts nodibināšanas, nobrieda un šodien uzskatāma par Eiropas literārās tradīcijas neatņemamu sastāvdaļu ar nedaudzu, bet izcilu grieķu autoru stabilu vietu tajā.

Literārā procesa attīstība ir pārsteidzoša uz vēsturisko faktu fona: nelieklajai Grieķijas valstij, kas izveidojās pēc 1821. gada sacelšanās un lielvalstu (Krievijas, Anglijas, Francijas) militārās un diplomātiskās iejaukšanās cīņā pret Osmaņu impēriju 1831. gadā, turpmākos aptuveni simts gadus nācās risināt nozīmīgas problēmas kā ārpolitikā, tā iekšzemē. Visupirms – izglītības jomā – valodas jautājums, arī daudzas politiskas problēmas, kuras palaikam iezīmējušas katastrofālas situācijas.

Kā gan šādos sabiedriskās un politiskās dzīves sarežģījumos izdevās radīt Eiropas literatūras mērauklas cienīgus un tās literārajā mozaikā iezīmīgus darbus? Mēģināšu ieskicēt atbildi.

Uzskatu, ka starptautiski vērtīgais grieķu literatūras ieguldījums, kas gūst atzinību jau kopš pirmajiem neatkarīgās valsts gadiem (1830) – un šai ziņā, iespējams, labākais piemērs ir dzejnieks Dionīsijs Soloms (1798–1857) – pirmkārt, ir saistāms ar to grieķu literatūras atzaru, kurš ilgstoši

audzis un attīstījies Krētas salā un Jonijas jūras salās, Venēcijas republikai pakļautajās teritorijās. Šejienu literārā gaume agri saskaras ar plašāku tā laika Eiropas literatūras tradīciju, pārņemot atsevišķas tās iezīmes, bet visumā gan veidojot savus īpatnos vaibstus. D. Soloms savā dzejā izteicis visiem cilvēkiem un ikvienai tautai būtiskas tiesības dzīvot brīviem un runāt savā dzimtajā valodā – tāds ideāls bija viņa dzīves ass.

Nedaudz vēlāk, pēc pirmajiem satrauktajiem brīvās grieķu valsts gadiem, ar savu dzejas krājumu “Manas dzimtenes dziesmas” (1886) nāks klajā Kostis Palams (1859–1943). Gadu pēc šī krājuma parādīšanās – 1897. gadā – Grieķija iesaistīsies postošajā karā pret Osmaņu impēriju. Šai laikā, 1890. gadā, Palams rakstīs:

“Patriotisms ir viscildenākās jūtas, tomēr arī vispieejamākās visādiem krāpniekiem ļaunprātīgai izmantošanai.”

Sašutums par dzimtenes karā pārdzīvoto katastrofu iespaido K. Palama darbu “Čigāna dodekalogs”, kurš pilnībā tiek publicēts 1907. gadā. Autors cer uz vispusīgu savas tēvzemes atdzimšanu; ap šo centrālo tēmu krājumā grupējas vairākas citas, no kurām savīsies 20. gadsimta sākuma dzejai raksturīgā problemātika.

Pieminot K. Palama daiļradi, zīmīgi arī, ka 1943. gadā, kad dzejnieks mirst, visas Atēnas spontāni sanāk viņa bērēs, paužot šim laikam nebijušu mēmu naidu pret nacistu okupāciju. Manuprāt, otrs iemesls, kāpēc grieķu literatūrā rodami darbi ar skanējumu pāri šaurām pašu zemes robežām, ar pasaules literatūras vērti, ir fakts, ka grieķu autori savos darbos pauduši domas, ideālus, kuri pieņemami un svarīgi visai cilvēcei.

Divdesmitā gadsimta sākumā grieķu dzejā ienāk trīs zīmīgas personības: Niks Kazantzakis (1883–1957), Angels Sikelians (1884–1951) un Kosta Varnalis (1884–1974); visi trīs dzimuši hellēniskās pasaules perifērijā. Lai cik arī būtiskas ir viņu dzejas atšķirīgās raksturlinijas, humānisma ideāli un cilvēkmīlestības elpa tos dziļi vieno.

N. Kazantzakis 1924. gadā uzsāk darbu pie grieķu lirikā plašākās (kopš 1830. gada) dzejas kopas, savas “Odisejas”, kura tiek publicēta 1938. gadā. Tā top visai sarežģītā laikā pēc Pirmā Pasaules kara un Mazāzijas katastrofas, laikā, kad Eiropā dominē marksisms un fašisms. Par krājumu “Odiseja” rakstīts ļoti daudz, tomēr esmu pārliecināts, ka tas noteikti uzskatāms par Eiropas dzejas klasikas paraugu, jo krasi iezīmē lūzumu vai

drīzāk pārrāvumu, kādu Eiropas kultūrtradīcijā izveido, no vienas puses, marksisma, no otras – fašisma postulāti.

Līdzīga ir A. Sikeliana daiļrades saturiskā nokrāsa. Smaguma centrs veidojas ap cilvēka nabadzības problēmu un rūgtu atziņu par atkāpšanos no humānisma ideāliem, kādu pieļauj 19. gadsimta beigās. Lūk, kādēļ Sikelians, tāpat kā Soloms un Palams, atzīts par tautas dzejnieku.

Visbeidzot, Kosta Varnalis visai drīz pārvarēs savas šaubas, centienus humānisma garā un atbalstīs marksisma ideoloģiju. Varnaļa daiļrade tomēr ir un paliek Eiropas šī vēstures perioda raksturīga liecība: tas bija laiks, kad sabiedrības “svārstības” izjauca nestabilo līdzsvaru, paverot ceļu visnegantākajām vardarbības formām Otrā pasaules kara gados. Līdzās Kazantzakim, Sikelianam un Varnalim parādās vēl viena izcila personība grieķu un pat visas pasaules dzejas kontekstā – Konstantīns Kavafis (1863–1933). Arī Kavafis nāk no grieķu apdzīvotās pasaules perifērijas: viņš dzimis un sava mūža izskaņu piedzīvo Aleksandrijā, Ēģiptē. Vispār Aleksandrija tais laikos ir viens no lielākajiem kosmopolitiskajiem centriem, un grieķu diasporas slānis tur īpaši plašs. Poētiskā rokraksta savdabība un reizē arī dzejas vispārcilvēciskā “uzruna” ir Kavafja daiļrades raksturīgākās līnijas, kas veidojas, grieķu vēstures lappusēs (notikumos, cilvēku likteņos) vērojot un vērtējot savu laiku, iekausējot vienu otrā.

Vēlreiz atgriežos pie domas, ka grieķu literatūras spilgtākie pārstāvji 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs savos darbos akcentē cilvēka likteņsāpi, kas svarīga ikvienam un jebkur pasaulē. Protams, viņu darbus ietekmē gan orientēšanās būtiskākajos pasaules literatūras procesos, gan arī fakts, ka grieķu sabiedrība aktīvi uzņēma un iesaistījās visās 20. gadsimta pirmās puses lielajās vēstures norisēs. Piemēram, Stratis Mirivilis Pirmā pasaules kara cīņu dalībnieks, sociālists, grieķu literatūrā spilgti ierakstījis pretkara tēmu ar romānu “Dzīve kapā”, kas Eiropas mērogā pielīdzināms Remarka vai Barbisa darbiem.

Pirmais pasaules karš Grieķijai beidzās 1922. gadā ar tā saucamo Mazāzijas katastrofu – nacionālo traģēdiju, kurai nav analoga Grieķijas vēsturē kopš neatkarīgas valsts izveidošanās laikiem. Plaša un gadsimtos dzīvīga Mazāzijas hellēņu kultūrtradīcija tika pazudināta dažu dienu laikā. Mazāzijas grieķis, dzejnieks Jorgs Seferis pēc vairākiem gadiem rakstīs: “Hellēņu diaspora tika ziedota, lai taptu Grieķijas valsts”. Pēc 1922. gada

vairākas slavenības grieķu literatūrā ir bēgļi no Konstantinopoles un Mazāzijas. Grieķu zeme uzņem jaunas idejas, jaunus spēkus. Kā prozas, tā dzejas jomā vērojams straujš kāpums, ar kuru grieķu literatūra kļūst arvien atpazīstamāka ārpus Hellādas.

No divdesmito – trīsdesmito gadu prozaīku plejādes minēšu dažus spilgtākos vārdus: Fotis Kontogls, Ilja Venezis, Trass Kastanakis, Angels Terzakis, Kosma Politis, Jorgs Teotokas, Lilika Naku, Tanasis Petsalis-Diomidis, Pantelis Prevelakis, M. Karagatsis, Janis Skarimbs. Paralēli prozas uzplaukumam trīsdesmitie gadi paver ceļu arī zīmīgiem dzejas darbiem un slaveniem dzejnieku vārdiem: 1963. gada Nobela prēmijas laureāts Jorgs Seferis (1900–1971), 1979. gada Nobela prēmijas laureāts Odi-sejs Elitis, daudzu starptautisku atzinību ieguvējs Janis Ritss (1909–1990).

Sefera dzejas pamattonis ir izteikti dramatisks. Viņa daiļrades svarīga robežzīme ir krājums “Mitu stāsti”, kurš top 1933.–1934. gadā un klajā nāk gadu vēlāk. Šai darbā Mazāzijas katastrofa izvērsta kā simbols sensenai cilvēces drāmai – kultūrpamatņu bojāejai. Tas nav tikai dzimtenes zaudējums. Autors runā par pārrāvumu kultūrtradīcijai, kura Egejas jūras austrumpiekrastē reiz sākusies ar Homēru un kuras gaita apraujas 1922. gadā ar pilsētas Smirnas un visas Mazāzijas katastrofu.

Piecdesmito gadu sākumā literatūrā strauji ienāk daudzskaitlīga dzejnieku paaudze: vairāk nekā 130 vārdu būtu jāmin; vismaz divdesmit no tiem, drošo laika distanci ieturot, arī šodien augstu vērtējami. Lielākā daļa – trimdinieki pēc 1949. gada pilsoņkara. Atļaušos minēt tā laika spilgtākās personības grieķu dzejā: Aris Aleksandrs, Manolis Anagnostakis, Mihalis Katsars, Klits Kūrs, Tasis Livaditis, Tits Patrikijs, Milts Sahturis, Takis Sinopuls.

Grieķu dzejas starptautiskās apoteozes laiks, kad Jorga Sefera dzeja izpelnās Nobela prēmiju, zīmīgs arī prozai: Atēnās klajā nāk romānu triloģija “Nepārvaldītās valstis” (1961–1965), kuras autors ir Stratis Tsirks. Šis darbs pēckara grieķu prozā ir viens no nedaudzajiem, kurš spēj to pārstāvēt Eiropas mērogā. Tas ir kā laikmeta dokumentējums: tematiskie mezgli ir Otrais pasaules karš un šķiru sadursmes Vidējo Austrumu frontē. Rakstnieks apsūdz postīgo kari pēc varas, nacionālismu, fundamentālismu un rasismu. S. Tsirka triloģija 1971. gadā Francijā tika atzīta par labāko ārzemju romānu.

Līdzās S. Tsirka triloģijai kā sava laika liecības stājas Didonas Sotiriu romāns “Asiņojošā zeme”, Ara Aleksandra oriģinālais romāns “Kaste”, vēl vairāki citi prozas darbi un to autori: Aleksandrs Kotzjas, Niks Kastaglis, Vasilis Vasiliks, Kosta Tahtsis, Dimitris Hatzis, Andrejs Frankjas, Aristotelis Nikolaidis, Tanasis Valtins. Autoru uzskaitījumu varētu turpināt, tomēr jau minētie skaitliskā un kvalitātes ziņā apliecina faktu, ka grieķu proza pēc 1922. gada ir uz nebijuša attīstības viļņa.

Tatjanas Gritsi Millieksas un Aleksandra Kotzja romāni ir labākās liecības tam, kā grieķi izdzīvo pilsoņkaru un aukstā kara gadu likločus. A. Frankja “Bads” un A. Aleksandra “Kaste” vēsti par 20. gadsimta koncentrācijas nometņu šausmām un organizētu valsts teroru vispār (A. Aleksandra romānā datumi un citi faktu pieturas punkti ir izdomāti, bet lasītājs tomēr gūst konkrēta laikmeta iespaidu un nojauš bezdibeni, pie kura noved personības kults), ir vērtīgi grieķu literatūras dokumenti šodienas sociologam vai literatūras teorētiķim.

Šis pēckara laika grieķu literatūras izrāviens, kurš tematiski arvien iezīmē arī pakāpenisku atgrūšanos no ierastā, tradīcijās balstītā dzīves veida, turpina kāpumu nākamajos trīsdesmit gados, tātad – no 1970. gada līdz mūsdienām. Pirmo vijoli te neapšaubāmi spēlē proza, īpaši romāns. Pēdējo desmitgažu iezīme ir rakstnieču sieviešu gan skaitliski bagātīgais, gan arī darbu kvalitātes ziņā veiksmīgais uznāciens. Šobrīd laika distance vēl, manuprāt, nav tik liela, lai vērtētu absolūti, bet atļaušos tomēr izcelt dažu autoru vārdus: Margarita Karapanu, Katerina Plassara, Aleksandra Delijorga, Marija Mitsora, Maro Duka. No pēdējo laiku veiksmīgākajiem prozaiķiem vīriešiem pieminami Filips Drakontaidis, Jorgs Jatromanolakis, Alekss Panselins.

Maro Dukas prozas darbos, piemēram, dominē garīgums, esejas stils; viņas romānos raksturu kolāžas veidojas ārpus grieķiem tradicionāli tik būtiskā ģimenes loka, jo ģimene vairs nav svarīgākais cilvēku savstarpējo attiecību pamatmodelis. Personības un attiecību tapšanā galvenais kritērijs ir veids, kā tapusi “sagremota” divdesmitā gadsimta traģiskā vēsture, īpaši kara un pēckara laiki.

Esejiski ir arī Alekša Panselina astoņdesmitajos gados sarakstītie romāni: “Lielais gājieni”, “Baleta vakari”, “Zaīda jeb kamieļi sniegā”. A. Panselins vērsas pret tām varas formām, kuras, apzīmogojušas divdesmito gadsimtu, novedušas Eiropas kultūrtradīciju strupceļā.

Nobeigumā atļaušos pieminēt, ka īsā rakstā vispusīgi un izsmeļoši aptvert kādas tautas literatūras tendences divu gadsimtu lokā ir, protams, neiespējami, un tas ir nepateicīgs uzdevums. Esmu to uzņēmis cerībā izcelt atsevišķus posmus, autoru vārdus un tematiskās liknes, un tādejādi pieteikt latviešu publikai jaunlaiku grieķu dzejas un prozas izteiksmīgāko daļu, kura neapšaubāmi bagātinājusi Eiropas literatūru kopumā.

Characteristic Features of the XIX and XX Century Greek Literature

The report on this subject is an attempt to explain the phenomenon of development dynamism, which characterizes Greek literature in the 19th and 20th centuries on the background of other European literature.

These fast processes can be attributed to the fact, that after the fall of Constantinople in 1453, a stable tradition of Modern Greek literature started to develop, expanding to the Eastern Mediterranean region, Cyprus and Crete, after 1669 encompassing also Balkans and islands of the Ionian Sea, reviving and enriching itself from the contacts with the experiences of other literatures.

Besides, it is of great importance, that one of the most essential values of modern Greek literature is the fact that its most outstanding representatives have been able to go beyond the frame of the Greek literature and to show in their works the principles and ideals which are common to the experience of the world and mankind.

In the last part of the paper the author has selected and reviewed examples of modern Greek literature, which would be worth translating and reading in Latvian.

DINARA ABDRAKHMANOVA (RUSSIA)

Alexander Papadiamantis: *Lingua nova graeca inventa?*

Although Alexander Papadiamantis is undoubtedly the greatest classical author, 'ο μέγας μυθογράφος' of modern Greek prose, he is at the same time one of the most isolated figures in Greek literature. Born in Skiathos, being very young he came to Athens, where he was to spend the greater part of his life, even though he never became a real metropolitan. Papadiamantis always kept his distance from literary circles of his time. Because of his ascetic life he was also known as the untoured monk.

Time has passed since then, and Papadiamantis has been abundantly discussed and commented upon. Ironically, his original works, as well as his translations are still far from being in great demand nowadays, first of all due to the peculiarities of his language and specific narrative style of Papadiamantis. Is it the magic attractiveness of his language which creates certain difficulties in comprehension of his texts even for the Greeks, the native speakers of this language? This phenomenon could be caused by the specific *linguistic situation* in Greece, known as 'diglossia' [Ferguson 1959: 325].

It has been often suggested that the variety of Greek used by Papadiamantis contains many features of *katharévousa*, "μία γλώσσα η οποία μήτε ομιλιέται, μήτε ομιλήθηκε, μήτε θέλει ποτέ ομιληθεί" (the language that is not spoken, was never spoken and will never be spoken), as it was stated by Dionisios Solomos [Σολωμός 1998: 113]. Is it correct to say that Papadiamantis used *katharévousa*, the variety which to some extent shared the 'artificiality' of being neither ancient nor modern Greek and actually never existed?

It should be noted that Papadiamantis deliberately did not take part in the language controversy which appeared to be a series of attacks and counter-attacks 'containing nit-picking, captious objections, sometimes with humour, but always with spiteful jealousy which on occasion led to label-suits' [Mackridge 1990: 29]. In sum, all these 'disputes' practiced precisely the linguistic anarchy that they professed to attack, and all the arguments

led to the same impasse. In his turn, Papadiamantis wrote in the essay *Γλώσσα καὶ κοινωνία* (Language and Society):

Ὅπως ἔν ζωντανὸν σῶμα δὲν δύναται νὰ ζήσῃ δι' ἐνέσεων, τρόπον τινά, ἀπὸ κόνιν ἀρχαίων σκελεῶν καὶ μνημείων, ἄλλο τόσον δὲν δύναται νὰ ζήσῃ, εἰ μὴ μόνον κακὴν καὶ νοσηρὰν ζωὴν, τρεφόμενον μὲ τουρσιὰ καὶ μὲ κουσέρβας εὐρωπαϊκὰς. [Παπαδιαμάντης 1988b: 296]

Neither can a living body exist only somehow given the injections from the ashes of ancient skeletons and monuments, nor can it exist unless dragging out a miserable and feeble existence, being fed by pickles and tinned goods from Europe.¹

Thus, Papadiamantis didn't join neither the supporters of *dimotiki*, nor the proponents of *katharévoussa*. Quite the opposite, Papadiamantis entered the language dispute as a writer – by composing and publishing his short stories, novels and translations. His work as a translator is clearly of great significance as we intend to examine the language peculiarities, the specific narrative style and the phenomenon of Papadiamantis' *linguistic ethics* on the whole.

To describe certain linguistic features, we should provide, firstly, their socio-cultural setting, i. e., to answer the following questions: from which part of the text was the extract we quote borrowed, to whom does this remark belong (to a personage or to the author? Is it direct or indirect speech?), what is the form of the speech (dialogue or monologue)? Similarly, of certain value are the content of the extract and the contextual meaning.

To my mind, there is a very expressive fragment in the first half of the novel *Fonissa* which is closely related to Papadiamantis' perception that language in the myth is *everything but a 'means' to an end*. The following extract was borrowed from the part which represents the opening scene of the novel and consists entirely of the recollections and reflections of Frankoiannou on her life. One could expect lamentations and tears from her, but, on the contrary, she remembers *the most funny tale* from Skiathos:

Τότε ἔλαβεν ἀφορμὴν ἡ μητέρα των νὰ ἐνθυμηθῇ ἓνα παραμῦθι τοῦ λαοῦ ἐκ τῶν ἀστειοτέρων, ἐν ᾧ γίνεται λόγος περὶ στραμάτος ἀπὸ μέλι, εἰς τὸ ὁποῖον ἐκόλλησαν διαδοχικῶς καὶ ὁ πρῶτος ἀποσταλεῖς υἱὸς τῆς Γριᾶς, διὰ νὰ συλλέξῃ καὶ φέρῃ ἐκεῖθεν τὸ μέλι καὶ ὁ δεῦτερος υἱός, ὅστις εἶχε σταλῆ διὰ νὰ ξεκολλήσῃ τὸν πρῶτον, καὶ ὁ τρίτος, ὅστις

ἔστᾱλη διὰ νὰ φέρῃ ὀπίσω καὶ τοὺς δύο, καὶ ὁ Γέρος, ὅστις ἐπῆγε νὰ ἰδῆ τί γίνονται οἱ υἱοὶ του· τέλος, αὐτὴ ἡ Γριά, ἡ ὁποῖα εἰς τὸ ὕστερον ἀπεφάστισε νὰ ὑπάγῃ νὰ ἰδῆ, μακρόθεν ὅμως – διότι, ὡς γριά, εἶχε τὴν πονηρίαν – τί ἐγίναν ὁ Γέρος καὶ τὰ παιδιὰ καὶ δὲν ἐγύρισαν ὀπίσω ἀπὸ τὸ “θέλημα“, εἰς τὸ ὁποῖον τοὺς εἶχε στελεῖ, μόλις αὐτὴ ἐγλύτωσε καὶ δὲν ἐκόλλησε. Τότε στραφεῖσα πρὸς τοὺς τέσσαρας, κολλημένους τοὺς εἶπεν: “Ἄ αὐτὸ σᾶς μέλει; Ἐμένα δὲν μὲ μέλει; [Παπαδιαμάντης 1988α:30]

Then their mother seized the opportunity of remembering a folk tale, one of the most funny which says about the honey-coating where stuck fast, one after another, the eldest son who was sent to gather and to bring some honey; the second son who was sent to unstick the first one, and the third one sent to bring back the both, and the Old Father who came to see what had happened to his sons. Finally, the Old Mother after all decided to go and see, from far away, however, – because being an Old Woman she was cunning enough – what had happened to her Old Husband and sons and why nobody came back from her ‘commission’ She was the only one to have escaped and not to have stuck down. Then she turned to the all four who stuck fast in the honey and said, “Ah, that is all you are stuck with? I don’t stick it any longer!”²

To my mind, this passage is of great significance for the whole structure of the novel. It contains a metaphor that comes to realization, being extended and developed in the myth of Frankoiannou. The ‘folk’ tale narrates about four men which stuck in the honey and their old mother (and wife) who comes only to tease them and does not want to help them. Quite the opposite, Frankoiannou, the *woman-murderer* (she is ‘fonissa’), comes to strangle the children, she ‘takes the mission’ to ‘unstick them from the honey-of-life’, but she saves in this way only small *girls*. It is remarkable that this *quintessential* thought is represented in the form of a *very funny folk tale*. Now the question whether this *folk tale* could be derived from oral sources, i. e., was really told and heard in Skiathos, is not relevant to our theme. I believe its influence on the *narrative style* of the novel to be more distant and indirect. But before we seek evidence of oral formulas and vernacular expressions, some clarification will be necessary on the following question: what is the real significance of this *folk tale*?

This kind of composition is organized into phrase-patterns, based on the understanding that such method of composition is an extreme and specialized case of the *stylization of language* that occurs in all literary texts. This story is neither the remark of a character, nor the author's speech. The text arose in the memory of Frankoiannou and remained unpronounced, this fact is also of certain value. Let's recall the situation when it came into being. Frankoiannou had spent many sleepless nights, being lost in recollections on the life that passed by her. It is important to emphasize her specific disposition: she is dead tired and almost frenzied. It is not quite clear from the text if she is awake or already dreaming. All her dreams, feelings and associations are *spontaneous* as far as the control of the consciousness is loosened. This 'natural' and 'spontaneous' process of dreaming (subconscience-functioning) is to be reflected within the text structure and its linguistic features.

First of all, we should note a tendency to a complex syntactical structure and a thorough-going using of introductory and connective particles and pronouns. The quoted extract consists of only two unequal sentences corresponding exactly to the *internal composition* of the tale and reflect the 'stream of consciousness' of the personage; we are dealing therefore with a tiny literary text inserted into the novel. As a matter of fact, the first sentence comprises the narrative part (*plot*) of the story. But the most original and spectacular is the *tailpiece* in the second sentence that focuses the *wit point* of the tale. It is also important that this part is formed as a direct speech, i. e. pronounced by the hero. The author subtly puns the homophony of the Greek verb *μέλει* and noun *μέλι* and thus deceives the feelings and expectations of the reader: he was to hear the tale *about μέλι*, but quite the opposite the tale appeared to be *about δὲν μέλει*. The Old Woman does not care about the fate of her husband and sons.

In spite of the complicated syntactical constructions (subordinate clauses, indirect questions, participial constructions, etc), the syntactical structure as well as the word order agree to those of the modern Greek idiom. Thus, in the quoted extract we find the combination of the finite form of the verb with unstressed clitic pronoun in preposition; this formation is represented in *dimotiki*, where the order *clitic+verb* has been generalized excepting the cases of imperative and participle.

τοῦς εἶπεν, σᾶς μέλει, ἐμένα δὲν μὲ μέλει

Moreover, in the last sample we notice the *repetition* of a full form pronoun by the unstressed clitic pronoun. This phenomenon can be found in modern Albanian, Bulgarian, Macedonian, Romanian and standard Modern Greek, i. e. *dimotiki*. This syntactic feature is typically discussed as a Balkan ‘convergence’ phenomenon whose origins go back to the middle Byzantine period, but still cannot be illuminated. Anyway, this formation was excluded in *katharévousa*, which did not accept any element alien to the ancient Greek models.

Features of ‘demotic’ **phonology** represented here include:

final – **v [-n]** in the accusative singular forms of articles, nouns and pronouns, in the negative particles (*δεν*). It is also represented in contexts where the contemporary language would not retain it. Already in the middle Byzantine period *final nasals* were not pronounced before *voiced plosives* (β, δ, γ) *liquids/nasals* ($\lambda, \rho/\mu, \nu$), *fricatives* ($\varphi, \theta, \chi/\sigma, \zeta$), but we find here: *δεν με μέλει*. The systematic retention of final – **v [-n]** could reflect a deliberate choice solely based upon the formal spoken style of the educated people (*the Old Athenian group*). But there is also some evidence for the preserving of final – **v [-n]** in many popular varieties, i. e. the south-eastern dialects, South Italian, Pontic and Cappadocian;

synizesis, on the other hand, is represented in the text irregularly (optionally).

Synizesis ([-iV]/[-eV-] > [-jV-]) was standardized in Byzantine Greek (in much non-learned vocabulary) with a shift of the accent to the following vowel if [i/e] was originally accented (*metatonia*). Thus, the main character of the tale is *Γριά* (‘demotic’ form), but the main character of the whole novel (Frankoiannou) is *γραιῶ*. Another personage of the folk tale that appears in the memory of the old widow, the husband of *Γριά*, is *Γέρος* (‘demotic’ variant), but not *Γέρον* as we could expect. **Synizesis** is attested in many popular varieties, but is absent from the conservative dialects of South Italy, Pontus and Old Athenian group, so we can conclude that its eventual standardization was not a general phenomenon.

These facts can provide good indications of the ‘living’ use of the learned language or even of the ‘domestic style of Skiathos’

Apart from the retention of final – **v** and the irregular **synizesis** the following rare phenomena should be noted:

insertion of *liquid* (-λ-) between *plosive* (π-) and *fricative palatal* ((j)): **πλιά**;

geminating consonants sporadically attested in the text became quite general in South Italian and the contemporary south-eastern group (i. e. Cypriot, Dodecanesian and Khian) and perhaps the neighboring dialects of western and southern Asia Minor in earlier times. e. g.: **κομμία, γόττα, πίττα**;

the weakening and/or the changes of many unstressed but also **stressed** vowels:

/i/ > */e/* κρένω (= λέω, μιλά) < * κρίνω,

/o/ > */u/* ούδες τις φορές, γρουνίζω.

The */i/* and */o/* vowels are sometimes represented by */e/* and */u/* even where the sources of */i/* and */o/* correspond to spelling **ι, ει, οι, υ / ο, ω** in ancient Greek. Therefore *katharévousa* strictly excluded these forms;

metathesis of consonants:

e. g. γρουνίζω < γναρίζω,

δυχατέρα < θυγατέρα.

We are therefore dealing with a **consciously and artfully ‘refined’ vernacular**. If we still have the impression of an ‘archaic’ style, it is because the author following the folk ‘living’ tradition preserved its features which now come to seem rustic/archaic from the point of view of standard modern Greek.

On the other hand, many ‘classical’ forms of ancient Greek are typical of his elaborated style. We should note the cases which correspond to ancient verbal and noun **morphology** rules:

retention of the syllabic augment, including ‘internal’ augments in compounds e. g. ἐκόλλησαν ἐπήγε ἀπεφάσισε. It is very interesting that this feature is also attested in several *conservative* dialects (South Italian, Pontic, Cappadocian, Tsakonian);

the use of inflected participles, both active and present/aorist passive, e. g., *ἀποσταλείς στραφείσα κολλημένος*.
 the absence of the /-k-/ element in aorist passives, e. g., *ἐστάλη ἠκούσθησαν*. But still we can find the /-k-/ aorists in dialogues: *Πιάστηκε πλιά το χεράκι μου...* [Παπαδιαμάντης 1988a : 62];
 the extended verb-stem for the perfect forms and subjunctive constructions, e. g., *ὡς ἴδῃ εἶχεν εἶλει* [Παπαδιαμάντης 1988a: 18];
 traditional 3rd declension forms of nouns and adjectives (-*υς* ending) and ancient 3rd declension accusative plural in nouns and articles, e. g., *μὲ ἀδρούς χαρακτήρας* [Παπαδιαμάντης 1988a: 7], *τας* (=τις);
 monolectic comparatives rather than *πιο* [pjo] 'more' + the simple adjective, e. g., *ἐκ τῶν ἀστειοτέρων*,
 ancient prepositions (e. g. *προ, εν, επι, παρα*) and their ancient case requirements, including the dative: *ἐν φρεναπάτη, ἐν τῇ μέθῃ του*, very rare the dative case: *τῷ ὄντι* (indeed), *τῇ βοήθειᾳ* (by means of...).

Most of the actual constructions, however, correspond closely to those of the contemporary spoken language, e. g., *να* [na] clauses replace ancient infinitives, the genitives directly follow the items on which they depend rather than being inserted between an article and noun, or requiring a repeated article (/art+noun/ + /art + [gen. phrase]/). This fundamentally contemporary syntax is particularly evident in the **word order**: heads precede their complements and the sequence of phrases within clauses correlates to a straightforwardly way. In other words, the 'archaic' elements were chiefly inserted into structural slots determined by modern rules of syntax.

It should be emphasized once more that some of the so-called 'archaisic' features are locally preserved in several modern dialects (i. e., South Italian, Pontic, Cypriot and Dodecanesian).

Stylistic variability of this text reflects the author's perception of that subtle differentiation between more or less standard varieties of spoken and written Greek. The written language evolved through compromise with the spoken language. First of all, it is evident from the 'living' vocabulary use. Papadiamantis felt free to use contemporary words and expressions, including Slavic and Turkish loans and the specific idioms of Skiathos.

Thus, vocabulary items (and paradigms) are alien to spoken registers. We must be careful, however, so as not to fall into the trap of supposing that the language of the novel is a straightforward representation of any dialect then spoken on the island. Therefore I offer to turn our attention to the text *translated* by Papadiamantis, I mean the *Crime and punishment*, first translated into Greek by Papadiamantis. Although it is commonly known that Papadiamantis had translated from the French edition of Derely and could not have possibly read the novel in the original, he managed to preserve its distinctive identity and specific narrative style.

Dostoevsky very often did not have time to look through and to improve certain fragments of his text as he was always in a great hurry to give it in to an editor. It is very well known that novels by Dostoevsky contain syntactical, morphological and orthographic idiosyncrasies which are different from 'standard' modern Russian. These 'spontaneous' texts offer us the unique and extremely moving impression, the flavor of his 'dramatic' style and therefore always create certain difficulties for their translation. But even nowadays, the translation by Papadiamantis is considered to be successful and distinctive work. Here we are dealing with his 'magic manner': Papadiamantis not only translated the novel by Dostoevsky, but also **transformed and rewrote** the text, preserving his own narrative style and specific intonation.

Unexpectedly, in his translation of the *Crime and punishment* Papadiamantis comes to use vernacular expressions and idioms which he could hear in his native village and which remain typical of informal registers:

κ' ἐγὼ ἤμην παρών, μεθυσμένος, **κούτσουρο**, εἰς τὴν σκηνὴν ταύτην... [Δοστογιέφσκη 1992: 24], while Charitakis translated (also from French): κι ἐγώ, μισοπεθαμένος ἀπο τὸ μεθύσι, εἶμουν μπροστά σ' αὐτὴν τὴ σκηνή [Δοστογιέφσκη 1912: 22].

The **'Καλὴν τὴν ἔχεις πάρει!'** (Je crois que tu as ton compté), I believe, corresponds surprisingly to Russian **'Ишь нарезался!'** [Δοστογιέφσκη 1992: 95]

Ὁ Θεὸς νὰ σας δώσῃ καλὴν φώτισιν! [Δοστογιέφσκη 1992: 428] wishes Porfiry Petrovich to Raskolnikov, but we find *'bonnes pensées'* in French translation, accordingly *'καλές σκέψεις'* in Charitakis, *'καλές σκέψεις'*

και σωστές πράξεις' in translation by Alexandrou from Russian 'Добрых мыслей, благих начинаний!' [Достоевский 1983: 430].

After all, Russian (and also French) 'black bread' ('rye-bread') becomes 'και' [Δοστογιέφσκη 1992:26] – 'stale bread', Russian 'bitter tears' turn into Greek 'black' (Ζαλγύσθ σλεζμν γορύχυνμν... Κλαίω με μαύρα δάκρυα!) [Δοστογιέφσκη 1992: 205], while *Notre Dame de Kazan* is Παναγία η Καζανιώτισσα [Δοστογιέφσκη 1992: 49]. Papadiamantis even can afford to translate 'quite the opposite', "η αγάπη για τον Παντοδύναμο" (the love for the Lord) turns to be "ο φόβος του Θεού" in his translation [Δοστογιέφσκη 1992: 480].

Moreover Papadiamantis employs words and expressions from the island vernacular that appear neither in the original text by Dostoevsky, nor in the French translation! Thus, φαίνεται ότι η Σόνια δεν εψάρευσε τίποτε σήμερα [Δοστογιέφσκη 1992: 37], *А ведь Сонечка-то, пожалуй, сегодня и сама обанкрутится...* [Достоевский 1983: 26].

Βάρδα! shouts the coachman of Papadiamantis: *Βάρδα!* and του εφώνασε να βαρδάρη [Δοστογιέφσκη 1992: 174].

Razoumikhin is trying to console Dounia: είμεθα βέβαιοι ότι θα αράξουμε με δύο σγκύρας [Δοστογιέφσκη 1992: 294], while in the translation from the original by Alexandrou we have "δεν υπάρχει φόβος να χάσουμε τίποτα" and in that by Charitakis – from French – είμαστε βέβαιοι πως θα το βγάλουμε το ψωμάκι μας, in the original: ...прокормиться чем будет, и уж во всяком случае свое вернем [Достоевский 1983: 291].

In the turning-point of the novel, when Raskolnikov has a presentiment to be entrapped by Porfiriy Petrovich, he (a former student and Russian metropolitan) pronounces a gnomic 'maritime' proverb: 'Όχι, φίλε μου, το σγκίστρι σου σκούριασε και το δόλαμά σου βρομά... Θα ιδούμε την τέχνην σου [Δοστογιέφσκη 1992: 322], while in the original we have: *Нет, брат, врешь, оборвешься, хотя ты что-то и приготовил... Ну, вот и посмотрим, что такое ты там приготовил* [Достоевский 1983: 318]!

Apparently, this **stylistic variability** is determined by the intention of the author and his perception of the linguistic dilemma faced by all Greek intellectuals in the 19th century. The text itself provides a refreshingly

realistic grasp of the problems concerning the 'living' use of the *learned* language. To my mind, ironically, we are dealing here with *a consciously and artfully 'refined' vernacular* and not with *a artificially created* written language. I believe, Papadiamantis used a distinctive idiomatic language that was *a perfectly balanced mixture* of what he learned from his family (a family of the priests from Skiathos), what his ear picked up in his native village (i. e. vernacular expressions from Skiathos) and certain elements of the formal spoken style of the educated people of his time.

It is important to emphasize, however, that this paper offers no more than a suggestion. By the very nature of evidence, certain solutions to this problem may never be obtained.

References and Sources

¹ Translated by the author of the paper.

² Translated by the author of the paper.

Παπαδιαμάντης Α. (1988α) Η Φόνισσα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα. Σελ. 30.

Παπαδιαμάντης Α. (1988β) "Γλώσσα και κοινωνία" // 'Άπαντα, τ. 5, επιμ. Ν. Δ. Τρανταφυλλόπουλου, εκδ. Δομος, Αθήνα. εελ. 296.

Ferguson Ch. (1959) Diglossia // Word, vol. 15, n. 2, New York. P. 325–341.

Dostoevsky F. (1984) *Le Crime et le Châtiment*, trad. V. Derély, Paris.

Δοστογιέφσκη Θ. (1992) Το έγκλημα και η τιμωρία, μτφρ. Α. Παπαδιαμάντη, εκδ. Ιδεογραμμα, Αθήνα.

Δοστογιέφσκη Θ. (1912) Το έγκλημα και η τιμωρία, μτφρ. Ετ. Χαριτάκη, τ. 1–2, εκδ. Γοργ. Φορτσάκη, Χανιά.

Δοστογιέφσκη Θ. (1951) Έγκλημα και η τιμωρία, μτφρ. απο ρωσ. Αρη Αλεξάνδρον, τ. 13, εκδ. Γκοβόσσης, Αθήνα.

Достоевский Ф. М. (1983) Преступление и наказание. Мн.: Юнацтва.

Horrocks G. (1997) Greek: a history of the language and its speakers Longman Linguistics Library, London and New York.

Mackridge P. (1990) Katharevousa (c. 1880–1974) an obituary for an official language // Sarafis M., Eve M. Background to Contemporary Greece, vol. I. London: Merlin / Savage (Md.): Barnes and Noble.

Διονύσιος Σολωμός. (1998) Ανθολόγιο θεμάτων της σολωμικής ποίησης, εισαγ., σχόλια Ε. Καψώμενος, Αθήνα. Εελ. 113.

Aleksandrs Papadiamantis: *Lingua nova graeca inventa?*

Pētījumā tiek noskaidroti Aleksandra Papadiamanta paņēmieni, lai atklātu viņa daiļrades unikālo pasauli Grieķijas specifiskās lingvistiskās situācijas gaismā, kas pazīstama kā divvalodība. Pētījuma mērķi ir divēji. Viens mērķis ir noskaidrot Papadiamanta lingvistiskās īpatnības jeb precīzāk izsakoties – narratīvo stilu. Šī jautājuma izpēte pamatos balstās uz Papadiamanta romānu “Slepkavniece” un Dostojevskas romāna “Noziegums un sods” tulkojumu. Galvenā uzmanība pētījumā ir veltīta Papadiamanta lingvistiskās ētikas fenomenam.

Lai gan Aleksandrs Papadiamantis neapšaubāmi ir izcilākais grieķu prozas meistars, ‘ο μέγας μυθογράφος’, tajā pašā laikā viņš ir viena no vientulīgākajām personībām grieķu literatūrā. Savas askētiskās dzīves dēļ viņš tika saukts par “beztonzūras mūku” Viņa literāro mantojumu veido apmēram 170 stāsti un daži romāni. Viņš ir bijis arī viens no pirmajiem Dostojevskas, Turgeņeva un Mopasāna darbu tulkotājs grieķu valodā. Papadiamanta mantojums laika gaitā ir plaši pētīts un komentēts. Tomēr ironiskā kārtā gan viņa oriģināldarbi, gan tulkojumi mūsdienās ir mazlasīti, pirmkārt, valodas un vēstījuma savdabības dēļ, kas rada uztveres grūtības pat tiem, kam grieķu valoda ir dzimtā. Bieži ir uzsvērts, ka Papadiamanta valodas daudzveidības būtisks komponents ir katharevusa (literārā “attīrītā” valoda). Šī daudzveidība balstās senajā rakstu valodā (bizantiešu grieķu valoda), tās tradīcijās un prestižā. Lai gan katharevusu valsts *de jure* bija atzinusi par oficiālo Grieķijas valodu, tā bija tikai rakstu valoda un zināmā mērā mākslīgs veidojums – ne īsti sengrieķu, ne jaun-grieķu valoda.

Daži vērtētāji ir atzinuši, ka katharevusas elementi veido nozīmīgu Papadiamanta valodas daļu. Manuprāt, Papadiamantis lieto īpašu idiomatisku valodu, kas ir perfekti līdzsvarots apvienojums tam, ko viņš bērībā dzirdēja ģimenē (Skjatas priesteru ģimenē) un savā dzimtajā ciemā – Skjatas vietējo sarunvalodu.

Šie secinājumi gan uzskatāmi vien par rosinājumiem, jo pati pētījuma daba neļauj izdarīt pilnīgi viennozīmīgus secinājumus.

DENS DIMIŅŠ (ICELAND, LATVIA)

Metamorphoses of Hellenism in A. Sikelianos' Poetry

*O aching time! O moments big as years!
All as ye pass swell out the monstrous truth,
And press it so upon our weary griefs
That unbelief has not a space to breathe.*

John Keats, *Hyperion*

I will start off by giving an outline characterising the multivocality of the notion of Hellenism as perceived by many researchers. It has been somewhat blurred content-wise and as to the time span to which it has been related. The definitions vary from

- the fact of speaking Hellenic *id est* Greek,
- imitation of Greeks (Iliad),
- the use of a pure Greek style and idiom (Diogenes Babylonius Stoicus) to very broad concepts, such as:
 - the philosophical system of the later centuries of the Classical world, Epicureanism, Stoicism and Skepticism,
 - civilisation, language, art and literature of the Greek world from the late 4th to the late 2nd century BC,
 - diffusion of Greek culture,
 - Greek cultural imperialism, especially when related to the expansion of the Greek *ecumene* (the inhabited world) under Alexander the Great (from 323 BC onwards) until the unification of this world under Rome (the incorporation of Egypt in the Roman Empire in 30 BC).

As with most historical periods the setting of exact time limits is artificial, however, due to convention they make sense. I should also point out that in English (and, probably, other languages) there is a distinction between the adjectives ‘**Hellenic**’ and ‘**Hellenistic**’, the first being related to the ancient Greeks or their language, the second pertaining to Greek history and culture from the time of Alexander the Great to the 1st century. The term ‘hellenistic’ is sometimes also used for the Greek dialect spoken by

the Jews (as opposed to 'Hellenic' = the common dialect of the Greek writers used after the age of Alexander the Great (based on the Attic dialect).

For the purposes of my paper, however, I will ignore all these possible opaque denotations and contexts and interpret it as a cover-term or, speaking in post-modern structuralist terms, a gliding signifier denoting, as it were, Greekness or Greek identity: **anything that can be attributed to the Greek language, civilisation, art and literature either synchronically or diachronically**, taking into account both historical background and the state of this phenomenon at any given time. Over the centuries this **state** has changed, undergone transformations (or metamorphoses as if by extraordinary means – and I shall explain this in just a moment. However it has been commonly approved or perceived that there are some properties which have preserved this phenomenon and allowed it to remain always recognisable, coveted and idealised. "That finest thing, Hellenic", Cavafy says in his *Epitaph of Antiochus, King of Commagene*¹. The word 'extraordinary' implies the exceptional longevity of the phenomenon. In terms of natural sciences we could perhaps say that there is a certain paramorphism about this notion: the structural alternation may have taken place a long time ago but the chemical composition has remained intact. And indeed, Hellenism calls upon us and this is probably the reason why we are all here, people from various countries with various interests and concerns all unified by the appeal of Greece and the Greek language. As a temporary representative (in inverted commas) of Iceland I might introduce a parenthesis here – Iceland is in a way a linguistic reserve/conservancy area: the 12th and 13th century sagas can still be read and understood by most Icelanders for the language these legendary and historical exploits are embedded in has remained so enviably permanent that its self-restoring structure is of vivid interest for many Indo-European linguists.

Angelos Sikelianos' (1884–1951) poetry represents systematically collected and meaningful material transmitted to his prophetic lyricism in an abundantly rich, history and mythology suggestive vocabulary. Belief in art's purifying, cathartic power on personality, the necessity of getting acquainted with mythical tradition and attempts to reconcile Hellenism and Christianity are typical hallmarks of his poetic heritage.

Sikelianos seems to express the idea of *Hellenism* by the territorial and temporal linkage of his poetry (both its form and meaning) to the so-called Greek identity – continuity of tradition (myth and history) and faith (both Christian and polytheistic). This is the collective aspect of the distinctive characteristics which we could define as Saussure's 'signified' (the contents) of this idea. To provide references of this idea in his poetic discourse, he draws on the most diverse sources – it would not therefore be an overstatement to say that Sikelianos is a distinguished master of what we today call intertextuality. The references (quotes, allusions, hints, suggestions etc.) come

- from the Greek world – Pre-Socratics, Homer, Solomos, orphism etc.;
- from the Non-Hellenic (Barbarian) world – Keats, Dante, Rodin etc.;
- from the Christian world – the Bible, including Apocrypha.

However, as the analysis of such a list would be too long to develop here I shall therefore only focus on the most paradigmatic of these sources.

Sikelianos' somewhat idealised vision of Greece was greatly inspired by **Perikles Yannopoulos** (1869–1910). Yannopoulos was attempting to improve the image of Greece by relying not only on his love for his country, but also on every kind of knowledge and experience. He studied history, art, Greek landscape, and assembled a vision of perfection:

Everywhere is light, everywhere day, everywhere charm, everywhere ease. Everywhere order, symmetry. Everywhere purity of lines, the versatility of Odysseus, the melodiousness of the palikari. Everywhere gentleness, grace, smiles. Everywhere the sport of Greek wisdom, the desire of laughter, the Socratic irony. Everywhere philanthropy, sympathy, love. Everywhere a passion for song, for embracing. Everywhere a desire for the material, the material, the material. Everywhere a Dionysiac pleasure, a desire for intoxication through light, a thirst for beauty, a cherishing of felicity. Everywhere a breath full of air full of war song, a vitality, a gallantry and an ardour everywhere. And, simultaneously, a breath of air of melancholic beauty, a sadness for beauty, a lamentation of a dying Adonis. And everywhere the air of a bright war song, and at the same time the air of the flute softening the body with a voluptuousness. And everywhere a breath of air, everywhere the lamentations of Aphrodite, and, simultaneously, a very strong and acid satyre (1903)"².

The reasons for such an idealised picture can be seen as poetical escapism, a wish for back-traced oblivion etc. It seems quite obvious that real Greece was nowhere near like that and Modern Greeks were looking elsewhere, not backwards, but forwards, most probably, westwards:

And when a GREEK imitates BARBARIANS, he commits suicide and there is no longer a GREEK on Earth. There is no longer a NATURE. And there is no longer a SPIRIT. And there is no longer BEAUTY (1904)³.

The transformations of Hellenistic ideals can be illustrated by the poet's allusions to Homer and his gradual abandoning of those allusions to the extent of defiant rejection in order to investigate the obscurer texts of the ancients, and in particular, those of Orphism. The issue of Homeric inheritance has been carefully examined by David Rick (I'm referring to his study in Modern Greek poetry "The Shade of Homer"). Rick tries to prove a change from a sustained celebration mood to the tragic awareness of the loss of the roots which, presumably, leads to a very twisted syntax and vague implicitness, as Rick points out, "the poem *Prologue to Life*, the first extended work of Greek poetry written in free verse, does not, on the whole, bring out the best in Sikelianos. Too often the looseness of the form leads to looseness of thought"⁴. This, however, cannot easily be applied because the poetic narrative of Sikelianos is very heterogeneous and it is impossible to draw a line between 'celebrating' and 'gloomy' poems. I shall come back to that in a moment.

As characteristic examples of the 'Homeric' poems *Homer* (1907) (from his first collection *Visionary*), *The Stranger* (1905) (an early uncollected poem), partially *Yannis Keats* (1915) and *Achelous* (1915) are mentioned here.

As David Rick observes, Sikelianos is paying tribute not only to Homer but also to Solomos – the whole collection of poems *Visionary* (*Αλαφρόσκωτος*, literally 'light-shadowed') clearly has Solomos' *Shade of Homer* behind it. In the poem *Homer* Sikelianos glorifies his native land, the island of Lefkada, and articulating his sense of autochthony, stresses its affinity with Homer for, according to Schliemann's pupil Wilhelm Dörpfeld, whose view Sikelianos was eager to believe, modern Lefkada, and not modern Ithaki, was the Homeric Ithaca⁵. Despite the dominant lyrical notes one can also feel anxiety and confusion behind the whole pastoral setting, the crucial frontier between man and god:

*And I said, looking all around,
 'Island,
 unsetting glory on the sea,
 oh rooted in sounding space
 and bathed in Homer's verse,
 sunk in hymn!
 Forest all oak on your summit,
 an iron-strung welling-up
 on which my guts, a divine holocaust,
 have steamed;
 and your peak trembles like a leaf;
 inland roars the Lefkada's wind;
 the storm gathers,
 breaks in the divine olive-grove,
 makes tempestuous the sea;
 my island;
 other nurture than my nurture
 I shall never find,
 than my soul no other soul,
 than my body no other body.
 Elsewhere are the temples, elsewhere are the gods.
 Around me flashes with lightning the lot of heroes.
 You subordinated my solitude to my power.
 The grey-eyed one's care is my inheritance^{6!}'*

Yannopoulos died young in 1910, suicide. And Sikelianos writes in his diary on hearing of the suicide of Yannopoulos:

It appears to me, now that he is gone, that I must assume all the burdens he carried on his shoulders. And for this reason, I have much work to do, very much work. I must not lose a single minute of my life (1910)⁷

And these burdens have not been easy to bear. It is not easy to gradually become aware of the reality of the post-dream world, the world of awakening, the afterworld. Definitely, it is painful to abandon ideals, to face the *status quo*. This is what makes me think that the predominant

tonality of Sikelianos' poetry rather is a lugubrious one. There is a certain rupture in Sikelianos' perception of the tradition and there is a certain despair in his voice that is manifested in cryptic and to an uninitiated reader often impenetrable words, metaphysical ideas, intricate mythological references and convoluted expression, showing a great and evolving variety in structure and presentation. Revealing what the conscience of his own land, race, faith and personal creativity means, the poet repeatedly suggests that there are things one would do better to keep quiet about (repeated use of adjectives 'σιωπηλός' (quiet) 'βουβός' (mute, dumb), 'σιωπή' (silence). The main motif that could be mentioned here is the Hellenic awareness versus the feeling of isolation from the West, from the rest of Europe: 'Ούτε μπροστά, ούτε πίσω, αλλά κεί, στόν ίδιο τόπο απάνου ν' ακουμπίσω (...) αλλά κεί, στόν ίδιο πάντα τόπο, ορθός!' (*The Conscience of My Race*: Neither hither nor thither! but there, in the same place up there, (...) but there, in the same place, I'll lie down). The fabulous past as an asset or a burden? It is a theme whose presence can also be very much felt in Seferis' poetry.

The big return from *now* to *then* has never been and will never be possible. Sikelianos' poetic narrative warns us about the gap between an individual and culture whereas they should be kept together as a body and soul (rending myths of Orpheus, Dionysus and Jesus, the crucified Eros, the self-destruction of Atzesivano). In *The Conscience of My Race* that is dedicated to Artemis, the poet implores the deity to truss up and fasten the seed in the heart of the man who is threatened with death. Death is everywhere in Sikelianos' poems, it is a sort of key-word "η μόνη μέθοδος είν' ο Θάνατος" (death is the only way/method). It is probably time to bring up Sikelianos' bold and imaginative *Suicide of Atzesivano, a Buddha's disciple* (1937), probably a homage to Yannopoulos and a nod to death's purifying power:

*Desperately Atzesivano took the knife
and by then his soul had turned all white as a dove.
And as from sanctuary to sanctuary into the claws of heaven
a star flows, or as an apple blossom falls
snatched by gentle wind, thus the soul left his breast.
Such deaths never come wasted.*

*For only those who love
life in its first, mystical value,
those alone can reap the great ear
of their existence that grows old in divine ataraxy⁸.*

Remarkably sentimental and lyrically touching notes can also be heard in his poetry, especially when the Delphic idea is concerned. According to this idea, history is cyclical and can bring salvation, therefore the myth has to be resuscitated and the *Delphicos logos* has to be restored as a foundation for complete renaissance with the view to establishing the unity of the common-to-all-the-world-soul. Sikelianos' poetry is deeply humane – it evokes universal freedom and brotherhood. Homage paid to John Keats (poem *Yannis Keats*) is one of the most dreamy poems whereby Sikelianos expresses his affinity for and devotion to Keats and, in a broader context, acknowledges the Western contribution to modern Hellenism:

*I thought how, bending down to your ear, I would tell you in a quiet,
lowered voice:
'Watch out, my friend, because soon Helen will appear
before our eyes;
before us will appear the Swan's only daughter,
soon, here, before us;
and with that we will sink our eyelids
in the river of Oblivion.
So brightly you appeared before me; but what grass-covered roads
have brought me to you!
The fiery roses with which I have strewn your tomb
and through which Rome flowers for you
point out to me your pure gold songs – just like
the mighty, armed bodies
which you see intact in a newly-opened ancient tomb, and which vanish
even as you look at them... [..]*

The very title evokes the opposition between the East and the West. The spiritual presence of Keats is reinforced by many Homeric allusions (cf. Keats's poem *To Homer*) and probably biographical references (roses on Keats's tomb). And again at some point one can feel Sikelianos'

concern about the fact that all comes to dust and how ephemeral the world of poetic reverie is.

The poem is full of Homeric references (always implicit), e. g., the inclining towards Keats's ear corresponds to lines 69–70 in the 4th book of *Odyssey*: “(..) Τηλέμαχος προσεφώνεε Νέστορος υἱόν // ἄγχι σχὼν κεφαλῆν, ἵνα μὴ πευθοῖασθ' οἱ ἄλλοι.” (Telemachus spoke to the son of Nestor, // holding his head close to him, so that the others might not hear. *Translated by A. T. Murray.*)

The lines about Helen deserve particular attention because here, in my opinion, the poet **does not** depict Helen as a kind of saviour who according to Homeric tradition brings ‘forgetfulness of all evils’ Cf. *Od.* 4, 220–221: “αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, // νηπενθές τ' ἀχολόν τε, κακῶν ἐπὶ ληθον ἀπάνθων.” (At once she cast into the wine of which they were drinking a drug to quiet all pain and strife and bring forgetfulness of every ill.). The words ‘watch out, my friend’ (κράτει τα μάτια σου, ω καλέ) imply warning rather than a promise of Dionysiac intoxication. The river of Oblivion can symbolise death as abduction of Helen by Paris brought about disastrous consequences for many innocent victims which did not end with them but spread to involve their descendants and ultimately the whole community is steadily brought down towards a nadir of misery and suffering caused by the pointless Trojan war. The death toll and suffering cannot be expiated or redeemed there is something distinctly corrupt about the Trojan experience that can be formulated as the tragedy of life itself. Just as two wrongs do not make a right, suffering does not make life better. What do we learn from this show trial of tribal democracy? The fact that this democracy had quite a few un-democratic aspects. In line with feminist and post-colonial criticism Edith Hall in her article *The Sociology of Athenian Tragedy* writes: “The Athenian democracy was a xenophobic, patriarchal, and imperialist community, economically dependent on slavery and imperial tribute, and tragedy has proved susceptible to interpretations disclosing its expression of ideas necessary to the system's perpetuation, ideas implying the inferiority of foreigners, women and slaves. [...] Within this framework crises caused by the Athenian male's ‘others’, especially women and non-Athenian agents, insistently recur”⁹ To put this in a nutshell, logical and dominant content is simultaneously

challenged by the inclusion of the marginal rather than by the dominant. Probably, for the sake of distance. “What the public wants is the image of suffering, not suffering itself”¹⁰, writes Roland Barthes in his *Mythologies*.

I will carry on with the assumption that Sikelianos like Rousseau believed in nature’s healing power, I will quote some lines from *Achelous* (subtitle *Dream*):

*The Aspropotamos was aflood, and I, standing amid
its terrible impetus,
set down my fleet and my upright body above as a pillar,
like a god resisted...*

*And suddenly my struggle became a thirst the like of which was
never known;*

*and I opened my lips
to bend down a little and drink, the river
in unceasing flow rolled into my heart.*

[..]

*And thus it was with relief I felt a boundless virility
awake in my breast,
and all nature’s cool and the mountain’s spirit
was poured into my insides...*

It is worth noting that the ideal atonement with nature takes place in the world of dream and is only due to an intoxicating and fleeting sense of illusion. The heroic deed of super-hero Achilles (cf. Iliad 21, 232–382) dreamt anew, with some pervasive metaphors introduced. “Man is no longer an artist, he has become a piece of art: the artistic power of the whole of nature reveals itself to the supreme gratification of the primal Oneness amidst the paroxysms of intoxication” writes Nietzsche in *The Birth of Tragedy*. The absorption of the element ‘water’ here is a kind of world redemption through transfiguration: one of the possible explanations to the title of Sikelianos’ collection of poems “Αγρίδαρο” (Holy Bread). Another poem I might quote here is “Αττικό” (Attic) where Sikelianos tells us about the pilgrimage of two friends to Eleusis, about their mystical journey back to a divine day in the past due to a dream, about mystical atonement

with "all visible and all invisible, us, heroes and gods, driven within the same eternal realm"

As far as attempts to reconcile Hellenism and Christianity are concerned, a major poem for analysis is probably *The Conscience of Personal Creativity*, I am quoting the poet himself: "there is no stopping for the Mythos during its journey inside Logos, you cannot stop at a step of Beauty to have a rest" The mission of preserving Hellenism and passing it on to future generations is quite a hard task:

*Oh mystically accomplished body
body of the Sacrifice
holy bread of countless souls,
You, Bacchus crucified;
oh broken by the weight of clusters
immortal vine arbour¹¹.*

Here the imagery of ancient rituals and Christianity overlap. Sikelianos himself writes that "the body of Bacchus symbolises the body of Poetry that remains identifiable in each separate segment as dismembered Orpheus recovers and becomes himself again, solid and entire on the Cross where the eyes of the initiated can see him. I could go even further and make a daring assumption that the myth of Hellenism is the indispensable property in Sikelianos' poems that allows us to recognise them as a whole. The Hellenism crucified by Christianity and thereby transformed into the New or Meta-Hellenism. There are many more Christian and pagan blendings and interactions that could be analysed here. Cf. the poems "Ἱερά οδός" (The Holy Road) and "Ἄγραφον" (Unrecorded).

I hesitated for quite a while before formulating the next observation: neither continuity of tradition nor faith appears to be of significant relevance in the Greece of today. This is where we move onto very shaky ground. The Greece of today seems rather like an alloy or crisis of all possible and impossible Western and Eastern influences. Indisputably, the same could be said about many other countries. But the rebellious romanticists from the previous centuries used to think of this country to some extent as exceptional, elected, pristine and uncorrupted. And they were not the only ones. However, a certain Adamantios Korais wrote in 1803 that "the

nation contemplates for the first time the hideous sight of its own ignorance, and it shudders when looking at the huge distance that separates it from the glory of its ancestors"¹². Yet, there has been and still is an ideology, a kind of systematic and all-embracing commonly approved belief which claims to give a complete and universally applicable understanding of the cultural origins of Europe as coming from Greece. This deserves to be undermined and doubted as any universal truth with little evidence, a wishful thinking. What about Babylonians and Egyptians? I shall leave this issue hanging in the air for it is too broad to discuss here.

So, the Greece of today. For quite a few people the shock of discovering that for most of the time it is ordinarily touristic, terribly commercialised and as chaotic as many other countries in the globalised world has been quite a devastating revelation. Indeed, in most of the cases, when in Greece, one comes to face a total ignorance of its fabulous past, literature and civilisation. Hellenism has become a signifier without actually signifying anything in particular, something immanent, not transcendent, as it were, infinitely self-reproducing notion. What is Greek identity, this all-compassing term? What does it stand for? Would it seem too bold a statement to say that any teacher of classics is more Greek than any other Greek living in the Greece of today...? "When it was a matter of wonder", I am quoting Landor, "how Keats, who was ignorant of Greek, could have written *Hyperion*, Shelley, whom envy never touched, gave us a reason – "because he was a Greek"¹³. And again, as regards ignorance and the deterioration of the educational system, Greece is neither exceptional, nor unique. Yet, I believe that it all does not matter, as long as we can infer our idealised visions and memories, say, universal and boundless implications that are personal and can be felt by anyone, irrespective of who they are, irrespective of nationality, time, place. The art's universal properties make it belong to the people.

Hellenism in Sikelianos' poems reveals itself as an ever-changing yet viable kind of feeling which can be sensed primarily through his dazzling language (it has long been recognised that his model was Pindar)¹⁴, in fact, we cannot extend the meaning of the word much further than the one described by the definition 'Hellenism is the fact of speaking Hellenic *id est* Greek'. It is difficult to judge what is so particularly Hellenistic in his

extremely fragmented chains of images and associations – Sikelianos does not yield to obvious interpretations and easy conclusions: so amazingly heterogeneous and implicit is his message and so many things are left unsaid. And many more misunderstood. For the good reason that a good writing and reading is, in a way, destruction of every voice, of every point of origin. I do not imply here that there could be something we can understand properly, we might misunderstand things by virtue of displacement – for things change when placed in different temporal and spatial settings. Identity is a fluid phenomenon. We *are* living in a different temporal and spatial modality with different backgrounds and different expectations, different values and different mythologies. And, who knows, perhaps this misunderstanding is the new beginning – the only way we can perceive them.

References and Sources

- ¹ The Complete Poems of Cavafy, transl. by Rae Dalven. – New York: 1976, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. – P. 118.
- ² *Dimaras C. Th.* Modern Greek Literature. – London, 1972. – P. 410.
- ³ *Ibidem*, p. 410-411.
- ⁴ Ricks, David. – The Shade of Homer. – Cambridge University Press, 1989. – P. 81.
- ⁵ Sikelianos. *Πεζός λόγος* (4 vols. ed. G. P. Savidis. – Athens, 1978-84, vol. I. – P. 12.
- ⁶ English translations, unless stated otherwise, are taken from: Ricks, David. The Shade of Homer. – Cambridge University Press, 1989. – P. 63–64.
- ⁷ *Ibidem*, p. 411.
- ⁸ Translated by the author of the paper.
- ⁹ *Hall Edith.* The Sociology of Athenian Tragedy: in The Cambridge Companion to Greek Tragedy. – Cambridge University Press, 1997. – P. 93, 95.
- ¹⁰ *Barthes, Roland.* Mythologies. – Paris: Éditions du Seuil, 1957. – P. 17.
- ¹¹ Translated by the author of the paper.
- ¹² *Coray, A.* Mémoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce. – Paris, 1803.
- ¹³ De Quincey as Critic. Ed. John E. Jordan. – London, 1973. – P. 469.
- ¹⁴ *Ricks, David.* The Shade of Homer. – Cambridge University Press, 1989. – P. 81.

Bibliography

- Σικελιανοε, Αγγελος.* Αντίδωρο. Λίβιος, Αθήνα, 1994.
- Barthes, Roland.* Mythologies. – Paris: Éditions du Seuil, 1957. – P. 17.

- Dimaras, C. Th. Modern Greek Literature.* – London: University of London Press Ltd, 1972.
- Gianos, P. Mary.* Introduction to Modern Greek Literature. – New York: Twayne Publishers, Inc, 1969.
- Hall Edith.* The Sociology of Athenian Tragedy: in The Cambridge Companion to Greek Tragedy. – Cambridge University Press, 1997.
- Ricks, David.* The Shade of Homer. A Study in Modern Greek Poetry. – Cambridge University Press, 1989.

Hellēnisma metamorfozes A. Sikeliana dzejā

Hellēnisma jēdzienu daudzi pētnieki interpretējuši samērā neskaidri gan saturiski, gan laika posmu ziņā, uz kuru tas attiecināms. Šajā rakstā tas lietots kā ‘jebkas, ko var attiecināt uz grieķu valodu, kultūru un valsti gan sinhronā, gan diahronā aspektā’

Angela Sikeliana (1884–1951) dzejas *hellēnisms* gan formas, gan satura ziņā visupirms saistās ar t. s. grieķisko identitāti, proti, tradīcijas nepārtrauktību (mīts un vēsture) un reliģiju (gan kristīgo, gan politeisko).

Sikeliana dzeju raksturo spēcīga, vārdu krājuma ziņā bagāta, vēsturiski un mitoloģiski konotētā izteiksme. Raksturīgas viņa dzejas iezīmes ir ticība mākslas spējai šķīstīt un attīrīt personību, pārliecība par nepieciešamību iepazīties ar mītisko tradīciju, kā arī mēģinājumi savienot hellēnismu ar kristietību.

Lietojot mūsdienīgāku terminoloģiju, var teikt, ka Sikelians ir teicams intertekstualitātes meistars – hellēniskie komponenti tiek izcelti ar daudzu teksta referenču palīdzību – dzejnieks atsaucas gan uz grieķu pasauli – pirmssokrātiķiem, Homēru, Solonu, orfismu utt., gan negrieķu (“barbaru”) pasauli – Kītsu, Danti, Rodēnu utt., kā arī uz kristīgo pasauli – Bibli un apokrifiem.

Tradīcijas izpratnē vērojams noteikts lūzums, kas piešķir izmisīgus tonus arī dzejnieka balsij, paužot metafiziskas idejas sarežģītā izteiksmē. Atklājot to, ko viņam nozīmē sava zeme, cilts, ticība un daiļrade, dzejnieks ne reizi vien liek noprast, ka ir daudz kas, par ko būtu jāklusē. Šeit galvenokārt jāmin grieķiskā nošķirtības sajūta attiecībā uz Rietumiem, t. i. pārējo Eiropu. Lielā atgriešanās no *šā brīža pagātnē* nav un nebūs iespējama.

Protams, viņa dzejā ir arī liegas, liriskas noskaņas, it īpaši tad, kad dzejnieks piemin Delfu ideju. Saskaņā ar šo ideju, vēsture ir cikliska un dod cerības uz izglābšanos, tādēļ ir jāatdzīvina mīts un kā pilnīgas atdzimšanas un pasaules kopējās dvēseles pamats jāatjauno *Delphicos logos*.

Sikeliana dzejā hellēnisms izpaužas kā mainīga, tomēr dzīvotspējīga sajūta, ko var pamanīt galvenokārt viņa spožajā valodā. Daudz grūtāk iegūt šādus secinājumus no blīvajām tēlu un asociāciju virknēm – Sikelians nav dzejnieks, kas ļaujas viennozīmīgiem skaidrojumiem un ātriem secinājumiem. Daudz kas, šķiet, palicis nepateikts. Un pārprast ir tik viegli.

ANNE-LAURE BRISAC (FRANCE)

Translation is a Strange Journey. A Few Remarks on a Recent Translation of Cavafy's Poems

There is something strange, but very exhilarating, about being here in Latvia, speaking in English, which is not my native language, to a public of Latvians, Greeks, Russians, about how a Greek poet has been translated into French! But, after all, it occurred to me when I was thinking over what I wanted to tell you, this situation is not totally removed from the concerns and poetic approach of Cavafy himself.

There have been over a dozen French translations of Cavafy's poems since the nineteen-forties, when the first of his texts were published. The corpus they cover is relatively heterogenous: several of these books are anthologies (and the choice of what poems to include generally rested with the translator alone); some translators provide a selection of poems from the first volume of Cavafy's works, which was published posthumously, but in the form that he had chosen, while others have chosen to translate poems that were published later on. Some translations are in prose, others in verse. A few were translated by two authors, one French, the other Greek. Finally, some were done by translators who are themselves poets.

The translation that is best-known in France – it is, at any rate, one of the most complete translations – is no doubt that of M. Yourcenar and Constantin Dimaras, published in 1958. It had the merit of providing the reader with an introduction to the poetry of Cavafy, about whom very little was known. But in many respects, it was very distant from the original, so that many of its characteristics could not be made sensible to a French reader who did not speak Modern Greek.

The M. Yourcenar's version of the poems is one of the oldest. Most of the other translations made available to the French public have come out in the past ten years. In 1999, a French poet, Dominique Grandmont, translated the poems of Cavafy's first compilation, as well as a selection of poems not included by the author, but stored in his papers. This work is generally remarkably convincing, and I shall explain why. Yet, I do not

intend to focus exclusively on one French text; I also want to discuss the recent interest in this Alexandrian poet in France.

1. First, I wish to point out the ways in which D. Grandmont adheres to the Greek language.

In a note accompanying his translation, D. Grandmont warns that “[such is] Cavafy’s message: rendering minute details equals faithfulness.” Indeed, on one or two points, it is interesting to compare the original text and the recent French translation – not (or not only) in order to congratulate the translator, but so that a movement, some echoes, and a meaning, can make themselves heard.

Let us begin with the order of words in Cavafy’s sentences. Of course, word order is more flexible in Modern Greek than in French. But sometimes, quite spectacularly, the Greek poet’s choice of syntax will establish different levels within one picture. This is the case in the poem (“*ΕΠΙΘΥΜΙΕΣ*”, *Desires*), for example,

*Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν
και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μανσωλείο λαμπρό,
με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά –
έτσι η επιθυμίες μοιάζουν που επέρασαν
χωρίς να εκπληρωθούν χωρίς ν’αξιωθεί καμιά
της ηδονής μιά νύχτα, ή ένα πρωί της φεγγερό.
Beaux comme des morts qui n’ont point vieilli,
enfermés au milieu des larmes dans un mausolée splendide,
le front ceint de roses et jasmins aux pieds –
tels sont les désirs qui nous ont quittés
sans s’être accomplis ; sans qu’aucun n’atteigne
à une nuit de volupté ou à son lumineux matin.*

Cavafy puts off naming the subject of the sentence until the fourth line, and in the first three, the dead people that take shape in our mind’s eye are immersed, almost drowned, in a very ornate medium. In the second line, the internal rhymes and the rhythm produced by the word stress reinforce the idea of an accumulation. For four lines, we await the second term of the comparison; it is heralded by *etsi* (*such*) and only then is the main theme of the poem, hinted at in the title, fully revealed. All of this produces the

effect of an epiphany. Hopes and desires (désirs) are represented as all the more vivid as they have not been acted on ‘accomplis’. Thus encased in the heart of the poem, they leap out and are extinguished at the same instant. In fact, one gets the same impression from the French translation: the caesura of the line after *désirs*, the final vowel of which is taken up again in the next line ‘accomplis’, suggests, as does the Greek, the pain of frustration and the impossibility of realisation. What I called the ‘epiphany’ drives home the fact that these desires can exist only on the paper they are couched on.

The poetry of Cavafy is often punctuated by the repetition of phrases inside one poem. One example among others is “ΑΠ’ΤΕΣ ΕΝΝΙΑ”

*Δώδεκα και μισή. Γήγορα πέρασεν η ώρα
απ’τες εννιά που άναψα την λάμπα
και κάθισα εδώ.*

*Το είδωλον του νέου σώματός μου,
απ’τες εννιά που άναφα την λάμπα
ήλθε και με ήυρε.*

*Minuit et demi. L'heure a passé vite,
depuis qu'à neuf heures j'ai allumé la lampe,
et suis venu m'asseoir ici.*

*Le fantôme de ma jeunesse,
depuis qu'à neuf heures j'ai allumé la lampe
est venu me trouver.*

But the two lines of verse, even though they are composed of the same words, do not have exactly the same meaning both times they occur. In the first case, with “*δώδεκα και μισή*”, (*half past midnight*), the idea of waiting for something is introduced. And the words “*απ’τες εννιά*” are like a full stop, a moment when life seems to have stopped. The time between nine o’clock and midnight is made up of silence, it is vacant and deadly. Whereas in the second, and longer, stanza, “*απ’τες εννιά*” marks one end of a space that is filling up – even though it is filled with nostalgic memories, with such melancholy that the hours seem like years (I allude to the last line:

“Πως πέρασαν τα χρόνια”, *how the years have passed*). It was, therefore, important to respect that sort of repetition, which beats through the poem like a litany – but the repetition is creative, not sterile, it inflects the poem, and the changes in its course are revealing.

2. Now I would like to stress the importance for both Cavafy and his translator of doing some work on their own language

“Translating does not mean switching from one language to another, it means writing in your own language while lending your ear to another person,” wrote D. Grandmont in a note to his translation.

Sometimes Cavafy invents words which are, so to speak, crosses between ancient Greek, *katharévoussa*, and the Demotic tongue. He is a poet in the etymological sense of the word, a creator. What is a translator to do? Create another word, which also differs from the current academic idiom. Thus in *OYK ΕΓΝΩΣ* (*Can't understand a thing*), for translating *γελοιωδέστατος* Grandmont opted for *ridiculissime* in French, as an earlier translator: a word that is not in the dictionary (on this point, French is more normative), but one that is perfectly understandable all the same. Moreover, it has the advantage of having a Latin root. “To enrich one’s own language and give it other resonances, one has to look beyond it,” says Grandmont, following up on Cavafy.

Thus Cavafy would insert in his poems, generally written in demotic, passages written in ancient Greek. To take another example from the Julian poems, *Ο ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ ΟΡΩΝ ΟΛΙΓΩΡΙΑΝ* (*Julien noting indifference*): the poem ends on the adage “*Μηδέν άγαν*” Grandmont translates it into the Latin, “*Ne quid nimis*”. And thus, just as the poem ends, as we see it being closed, the effect is that of an opening – on another language, Latin. Within Cavafy’s poem, as ancient Greek comes into contact with modern Greek, it is renewed, and the continuity of the Greek tongue is asserted in the passage from one to the other. The two languages are not opposed, but complement each other. In the translation, the French also seems to open up, it expands, resonates, is tinted by its defunct and forgotten origins.

3. Dispersion effects

As I have said, Cavafy produces the effect of an opening; but that effect goes hand in hand with effects that give the feeling of dispersion. This is the third point I wish to make.

What do I mean by dispersion?

First, a feeling of fragmentation. Witness the poet's attentiveness to the obscure, to those seemingly insignificant events, to the little things that have not made History, the *λεπτομέρειες* (*details*), as in *ΑΠΟ ΥΑΛΙ ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΟ* (*Of Coloured Glass*). These little details are not only set in ancient history. They are focused on in contemporary Alexandria, especially in its dives, its side streets, its often seedy cafés (see for example *ΣΤΟΝ ΙΔΙΟ ΧΩΡΟ* (*At the Same Place*)). Cavafy is the poet of the margins rather than of the centre, and not only because of the choices he makes in his love life: as D. Grandmont put it, "the infinitesimal details are greater than the whole" (*le rien est plus grand que le tout*). The details shed light on the whole, make its meaning more evident.

This effect of fragmentation is accentuated by an impression of pluralisation, as in a mosaic. In the poems, historical figures are shown alongside total unknowns. These figures move through the stanzas, all producing the same feeling of transience, even the mightiest of them: the narrative form of the text holds them in the poem for a short while, often just the time of an anecdote – even though the anecdote may be read as a metaphor (as in *Ο ΔΑΡΕΙΟΣ* (*Darius*) or *ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΝ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΟΜΜΑΓΗΝΗΣ* (*Epitaph of Antiochos, King of Commagena*)). As for the others, the unknowns, they leave behind a sense of fleetingness that is all the greater because they are swept away by the crowd (see *ΤΟ 31 Π. Χ. ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ* (*In 31 BC in Alexandria*)), or die young. Cavafy obsessively notes how old they were then, often in the very titles of the poems. Thus absence reinforces the sense of impermanence.

But there are other figures besides those of the lost, and their voices may reach us directly, for example, the imaginary poets that move through the compilation and to whom Cavafis lends his voice – Temethos, Jason, son of Cleandros, or the anonymous young writer in his 24th year (*ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΟ 24ον ΕΤΟΣ ΤΟΥ*). We hear more than an echo of Cavafy's voice; we feel that the poet's lines cover other voices, poems that continuously unravel and meander, their words circulating from one poet to another, poets either real or imaginary, so that we no longer know who is speaking.

Finally, the impression of dispersion is accentuated by the form of

certain poems, the very cores of which the lines seem to shatter. Take *ΕΝ ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ* (*In this Month of Athyr*).

Here the dispersion of the words on the page obviously reflects the erosion of the ancient inscription. Elsewhere, they have other effects. In *ΓΙΑ ΝΑΡΘΟΥΝ* (*So They will Return*), the poet's speech is repeatedly broken by silences, suggesting the wish that the light should fade "so that the Shades might come" (*για νάρθουν η Σκιές*). And in the shade, giving himself entirely up to his reverie (*ρέβδην*), he can see more clearly than by day. This poem illustrates the duality of Cavafy's work on language in his poems: it offers up something to be seen, but the words are torn apart on the page, which introduces silences within the poem that are as suggestive as his words are.

I have mentioned various types of dispersion – thematic and metrical, but also linguistic, as well as the dispersion to be found even in the poet's biography; Cavafy never published a compilation in his lifetime, people could only read his poems on unbound sheets of paper. All these types of dispersion can probably be seen as reflecting a Greek world that was itself diffuse and fragmented, especially so for a writer born in Alexandria, whose family was from Constantinople, and who first went to Greece late in life (at the age of 38). This poet, for both historical and family reasons, lived on the outskirts of the Greek world rather than at its centre. This poet's world was, as he put it, more 'Hellenic' than 'Greek', to quote Cavafy's famous expression "I am more Hellenic than Greek", which can be interpreted as follows: Hellenism is the sum total of all the elements of the Greek world from Antiquity to our time, but it will always be more than the sum of its parts. The Greek world has no continuity, apart from the continuity of language. A poet such as Cavafy deals with this discontinuity by calling upon all sorts of discrete figures, upon language in all of its forms. And through his poetry, he restores the unity of a whole, though its parts never meet.

Perhaps there was some ambiguity in the poet's attitude to the Greek language; this is suggested in the poem *ΜΥΡΗΣ* (*Myris*). On the one hand, that language is in danger of becoming extinct – the poem is about the death of a young man, a Christian, who "recited lines of verse with a perfect feeling for Greek rhythm" (*ν' απαγγέλλει στίχους / με την τελεία*

του αίσθησι του ελληνικού ρυθμού). On the other hand, that language is also an alienating force. At the end of the text, the narrator, the dead man's unnamed lover, runs away, distraught. "I felt that, as a Christian, he had been reunited with his people, and that I was now becoming a stranger, more and more of a stranger" (αισθάνομουν πού ενώθη, Χριστιανός, / μέ τους δικούς του, και πού γένομουν / ξένος εγώ, ξένος πολύ).

One realises then that the pervasive feeling of loss and mourning in many of these poems is produced not only by the remembrance of young men who have vanished, or from looking back on bygone eras. It also has to do with Greek itself, the language that the poet chose to work in (and I say chose, because Cavafy also wrote poems in English and in French). One way for him to keep the feeling of dispersion at bay, or at least to move beyond it, was to take into account, when writing, all of the possibilities that the Greek language, in its unity and disparity, can offer.

To conclude, I would like to try to answer the question I raised at the beginning. In recent years, I have noticed that French poets and translators have shown a keen interest in Cavafy. This may well be due to the publication of Giorgos Savidis' *ANEKΔΟΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ* in 1968. But that was over 30 years ago. So perhaps we should look elsewhere for the reasons of the Alexandrian poet's continuing popularity. I shall limit myself to an overview of French poetry.

Cavafy himself hinted at a family tie between French and Greek poetry, with the poem *ΑΛΛΗΛΟΥΧΙΑ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΒΩΔΕΛΑΙΠΟΝ* (*Correspondence according to Baudelaire*); dated 1891, it was recently translated by A. Vlachos. With this text, which also includes a translation of *Baudelaire's Correspondance*, Cavafy seems to indicate the starting point of his own poetic journey, and in the shaping of his own universe. Similarly, one finds echoes of one of Baudelaire's *Petits poèmes en prose* in Cavafy's *Myris*, which I quoted earlier:

Here is Cavafy:

αισθάνομουν πού ενώθη, Χριστιανός,
μέ τους δικούς του, και πού γένομουν
ξένος εγώ, ξένος πολύ

And here is the end of the poem *L'étranger* (The stranger), by Baudelaire:

- *Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
 - *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*

(Baudelaire, *Petits poèmes en prose*)

After all, there is nothing very original about a poet, born in 1863, quoting Baudelaire. More interesting are the inexhaustible echoes of Baudelaire's poetry in the works of contemporary French poets, who explore modernity by portraying the city in "Tableaux", and the melancholy associated with the loss and disappearance of the old world; these are just a few of the themes that are taken up, cultivated, and developed by contemporary poets like Jacques Roubaud or, more recently, Michel Deguy. D. Grandmont is one of these poets; their poetry is about streets, passages, the moment to be recovered, about the shadows over things that reveal them more truthfully than light can. Reading these poets, one thinks of Cavafy admonishing the reader: "Don't believe only what you see", (*Μη μόνον όσα βλέπετε πιστεύετε*) (in *Baudelaire's Correspondence*).

D. Grandmont's work is not only that of a translator of modern Greek. His is the voice of a contemporary poet, whose lineage, like many of his peers', goes back to Baudelaire. But it is neither uniform nor direct. It is enriched by short journeys, with little deviations along the way, by moments spent in the company of other languages, other voices, by encounters with a poet of the shadows and the discrete such as Cavafy, for instance, who also pondered the infinite facets of his own language.

Tulkošana ir dīvains ceļojums.

Jaunākie Kavafja dzejas tulkojumi franču valodā

Ilgus gadus Francija Konstantīnu Kavafi pazina Margaritas Jursenāras tulkojumos, kas pirmoreiz publicēti 1958. gadā. To vērtību ceļ priekšvārds un komentāri, kas palīdz Aleksandrijas dzejnieka uztverei.

Jaunākais Kavafja dzejas tulkojums, ko 1999. gadā veicis Dominiks Granmons aicina lasītāju tai tuvoties citādā veidā. D. Granmons pats ir dzejnieks; viņš tulko no jaungrieķu valodas jau vairāk nekā 30 gadus.

D. Granmona tulkojumi ir daudz tuvāki oriģinālam nekā M. Jursenāras tulkojumi un atsedz Kavafja dzejas būtību – formulveidīgos atkārtojumus katrā dzejoli un izmaiņas noskaņā vai panta vārdu kārtībā, kas bieži piešķir dzejolim epifānijas mirdzumu – iezīmes, kas atklāj Kavafja darbu valodas jomā.

D. Garmons uzņēmas šo tulkojumu, tāpēc ka Kavafja dzeja sakrīt ar viņa priekšstatiem par dzejnieku, kura uzmanībai jābūt koncentrētai uz notikumiem ielās, uz ikdienas lietām, kas izgaismo vēsturi, uz noslēpumaino, uz pārejošo, uz gaismas dzirkstelēm, uz visu, kas tiek aizmirsts, bet ko valoda var, vismaz uz mirkli, atgriezt dzīvē.

IRINA KOVALEVA (RUSSIA)

Three Odysseys by Cavafy, Seferis and Brodsky

Plenty of writers turned to the motifs of Homer's *Odyssey* during the twentieth century. James Joyce, Constantinos Varnalis, Eiwind Junson and I.Kambanelis used the Homeric myth as a kind of background or starting point, as a sort of model with which to compare modern events. In this paper, I shall concentrate on a particular approach to the subject that can be discovered in the writings of Cavafy, Seferis and Brodsky.

Michael Pieris¹ has written about so called motifs of "the second Odyssey" in Cavafy's writings, but here I will touch another aspect of the poet's work, that aspect which is reflected in the famous *Ithaca*. As we see, Cavafy ultimately transformed the Homeric myth. If the highest value of Homer's *Odyssey* was the "day of his coming home", *νόστιμον ἡμῶν*, and any delay, including the one with Calypso who promised immortality to him, annoyed him and caused him to weep, Cavafy declared that the journey was worth any of its longings:

Σα βγείς στον πηγαϊμό για την Ιθάκη,
Να εύχεται νάσαι μακρύς ο δρόμος.

Such a journey is valued for its adventures and knowledge and Cavafy gives their symbolic description, making his "catalogue of the treasures", *τες καλές πραγματιες*, to be gathered by the traveller:

Σεντέφια και κοράλλια, κεχριμβάρια
και εβενούς,
και ιδονικά μυρωδικά κάθε λογής,
όσο μπορείς πιο άφθονα ιδονικά μυρωδικά

Special consideration must be given to this repetition. Cavafy's poems employ ornamentation so sparingly that any repetition has a deeper significance. Here these repetitions and these lists of things have the effect of emphasising the passage of time, which corresponds to the idea of a long journey. *Ithaca* is not the ultimate goal of the journey (*ο προορισμός σου*),

but the end of it, which metaphorically represents the end of life. The Odysseus of Homer strove to reach Ithaca in order to live there with his family. Cavafy's Odysseus wants to reach Ithaca as late as possible, to come there as an old man, *γέρος πιά*, for Ithaca will not offer him any "new treasures":

Ἦδη θα το κατάλαβες οι Ἰθάκες τί σημαίνουν.

This is Cavafy's transformation of the Homeric myth.

Georgos Seferis offers another approach to the subject: he makes Odysseus' fellow-travellers tell the story of the journey. In Homer we can hear just one of them, the only one whose name we know: Elpinor, the youth who perished at Circe's place. And it is significant that we hear this one telling his story just after his death, when he meets Odysseus at the edge of Hades. But this motif of the fellow-travellers who are to perish one by one and so to redeem the coming of Odysseus to Ithaca is especially significant for Seferis. This motif appears again and again in the poet's work. These "fellow-travellers" appear in the first Seferis' book of poems: "*Στροφή*" – and the most interesting is that Seferis does not tell their story or offer any description of them. He allows them to express themselves. This is the poem "*Οι σύντροφοι στον Αδη*":

*Πεινούσαμε στις γης την πλάτη
σα φάγαμε καλά
πέσαμε εδώ στα χαμηλά
ανίδειοι και χορτάτοι.*

Later Seferis used the same word from the *Odyssey*, *Σύντροφοι*, to describe the characters of his poem *Argonautes*, from his "*Μυθιστόρημα*" cycle, thereby giving an expanded meaning to the title. It is well known that Seferis once said of the cycle: "I wanted to write my *Odyssey* but it would be *Odyssey*... the other way round" What does it mean, "*Odyssey*... the other way round"? It is safe to assume that it means the following: if it is the main personage, Odysseus, who tells about his adventures in Homer (and the narration is in the first person, singular from 9 to 11 songs of the poem), Seferis makes Odysseus' fellow-travellers the narrators. (We'd call them a choir if it were a tragedy.) The narrator of "*Μυθιστόρημα*" is

not I but we, which is related to the motif of these fellow-travellers. This is absolutely obvious in the poem “Μποτίλια στο πέλαγο”:

*Εδώ μέσα στα βότσαλα βρήκαμε ένα νόμισμα
και το παίξαμε στα ζάρια.
Το κέρδισε ο μικρότερος και χάθηκε.*

Seferis himself pointed out that this ο μικρότερος refers to Elpinor. So the we of the poem is for the fellow-travellers, and we can transponate it for the whole cycle. Take into consideration that after “Στροφή” Seferis avoided writing in the first person, singular. If the poet needs some kind of speech to be articulated, he uses some masks: Stratis Thalassinos, Mattias Pascalis. This is we not I that we see to be most often in his poems: the poet is interested not in a hero, but in a choir. His Odysseus, the hero, feels as he is blamed by his lost fellows and he yearns for them:

*Την πίκρα να βλέπεις τους σύντροφους σου καταποντι-
σμένους μέσα στα στοιχεία, σκορπισμένους· έναν-
έναν.
Και πόσο παράξενα αντρείψασαι μιλώντας με τους πεθα-
μένους, όταν δε φτάνουν πιά οι ζωντανοί που σου
απόμεναν.*

(“Πάνω σ έναν ξένο στίχο”)

He speaks to them and so gives us the opportunity to hear their voices:

Εμείς που τίποτα δεν είχαμε θα τους διδάξουμε την γαλήνη.

Later Seferis wrote the poem *Kikhli*, one of his most mature works, as a dialogue between Odysseus and Elpinor. In his comments on the poem Seferis says that his attitude to the Elpinors is ambivalent, because he feels some sympathy for them but he is to warn them: not being mean persons by nature, these Elpinors too often happen to be the repository of evil. Seferis does not identify himself with Odysseus or Elpinor. He feels that there are elements of both characters in his personality, that he is both of them. Anyway, the most significant point for this brief review is: if most authors who turned to the Odysseus theme were focused on Odysseus himself, Seferis was one of the first to reflect on the fate of the anonymous companions of the hero, the ones to pay with their lives for his return.

The other turn of the myth is to be discovered in the writings of Joseph Brodsky. Odysseus is one of the central images in his poetry, one of the mythologic doubles for the lyrical hero. This name in its Latin transcription first appeared in the title of an early poem written in 1961: "I am Ulysses" Here the fate of Ulysses was the mythic paradigm, the template against which to compare the poet's own situation. There are a few mythic doubles of the poet in Brodsky's poems of the 60s: Orfeus, Theseus, Narcissus and Dioscures.

However, in 1972, (the year Brodsky was forced to emigrate to the USA), Odysseus appeared in a poem that was to be very significant for the whole of Brodsky's later poetics *Odysseus to Telemachus*. Here Odysseus is presented as the key figure of the private mythology of the poet. *Odysseus to Telemachus* has been extensively discussed by many researchers, including myself. I have written elsewhere about Cavafy's *Ithaca* as one of the sources for Brodsky's poem and about the motif of canine faithfulness that links together the poems related to the Odysseus theme². We find the same motif in Brodsky's *The stop in a desert* (1966) and in *The Tower*, from the cycle *Post aetatem nostram* (1970), where it is partly developed and transformed. And this motif is presented in every Brodsky's poem where the Odysseus theme is explicit:

*Мы уже не увидимся – потому,
что физически сильно переменились...
и собаке с кормилицей не узнать
по запаху или рубцу пришельца.
(Теперь, зная многое о моей... 1984)*

*И поднимет барбос лай на весь причал
не признаться, что рад, а что одичал.
Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
(Итака, 1993)*

Both poems make use of well known episodes from *Odyssey*: Odysseus, transformed into a senile beggar by Athena, is recognised by his dog (*Odyssey* XVII 291–326); later he is recognised by his old nurse because

of the scar on his leg (*Odyssey* XIX 335–507). The last passage is the same one where it is mentioned that the hero's grandfather, Autolycos, gave Odysseus his *name*, – and that is especially significant for us. In the Greek tradition this name was related by its sound with the verb to be infuriated and was thus interpreted as a magical cause of the fury of Poseidon that pursued Odysseus.

In Brodsky, this comparison with Odysseus is to symbolise, in spite of the Homeric prototype, the impossibility of any return and, because of this impossibility, the undesirability of returning, finding the motherland, the beloved, the son – the undesirability of any canine faithfulness. However, side by side with *this* Odysseus, there is another personage in Brodsky's later poetry (after 1972), who is called by the pseudonym used by Odysseus in Homer: Nobody. It is this one who is to be supposed the real mythologic double of the lyrical subject. We find this Nobody for the first time in the poem *The Lagoon* (1973):

*И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына...*

The correlation of Nobody to Odysseus is stressed by his characteristics: “lost his memory, motherland, son...” According to the myth, Odysseus pretended to be mad in order not to go to the Trojan war: he ploughed his field and sowed it with salt. Here is one of explanations for the “loss of memory” in the Brodsky's verse³. This pretence of Odysseus was exposed by Palamedes the Wise, who put the baby Telemachus in the path of Odysseus's bullocks. Odysseus stopped and had to go to the war, to leave Telemachus and Ithaca for twenty years. This motif was used by Brodsky in his other poem *Odysseus to Telemachus*:

*Ты и сейчас уже не тот младенец,
перед которым я сдержал быков.
Когда б не Паламед, мы жили вместе.*

In Homer, Odysseus used the fictitious name Nobody to save his life when he was escaping from the terrible cyclops. As a result, he was able to

return to Ithaca. In Brodsky this perfect nameless, perfect nobody is a kind of anti-Odysseus, who has lost all memory of his motherland and cannot imagine any return, even a negative one (as Odysseus in the poems mentioned above).

The same motif of nameless, lost identity appears in the poem *Barbizonne Terrace* (1974), where the Trojan horse addresses Odysseus, his inventor. But all these mythological allusions are ironically deflated in the poem:

*Небольшая дешевая гостиница в Вашингтоне.
Постояльцы храпят, не снимая на ночь
черных очков, чтоб не видеть снов.
Портье с плечами тяжелоатлета
листает книгу жильцов, любуясь
внутренностями Троянского подержанного коня.

Шелест кизилового куста
оглушает сидящего на веранде
человека в коричневом.*

The following text provides us with an opportunity to see the man in brown as a synonym for Nobody:

*Зеленая нитка, следом за голубую,
становится серой, коричневой, никакойю.
(Дни расплетают тряпочку,
сотканную Тобою... 1980).*

Again the man in brown and nobody are encountered in the poem *In the mountains* (1984):

*Ты, в коричневом пальто,
я, исчадь распродаж.
Ты – никто, и я – никто.
Вместе мы – почти пейзаж.*

“Together we are a kind of landscape”, because the motif of “the body in the raincoat” is developed in the motif of “some thing”, in the triumph

that is proclaimed of the object over the subject. In accordance with this principle the speech in the first person is replaced with objectified description. Thus, I is to be replaced with a person:

*Человек размышляет о собственной жизни,
как ночь о лампе.
(Колыбельная Трескового мыса);*

*Человек превращается в шорох пера по бумаге...
(Декабрь во Флоренции).*

Our last example demonstrates that here we are dealing with a method, with a replacement, and not with a generalisation. And Nobody is another way to replace me as we see later.

At last, in Brodsky's *Vita Nova* (1988) the whole collection of these motifs is pulled up together, starting from the addressing to another text of the author:

*Представь, что война окончена, что воцарился мир.
Cf. Odysseus to Telemachus:*

*Мой Телемак,
Троянская война
окончена.*

The Odysseus theme is made explicit in *Vita Nova* in the mention of Penelope's qualities, horizon and a sail. And here we find the familiar motif of the double in a form that clarifies other variations on the same motif:

*И если кто-нибудь спросит: "кто ты?" ответь: "кто я,
я – никто", как Улисс некогда Полифему.*

There is one more complex of motifs to illustrate our general conception of Brodsky's development of the Odysseus theme in *Vita Nova*:

*В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной,
кутаясь в простыню, выглядишь как пастух
четвероногой мебели, железной и деревянной.*

On the one hand, the hotel and wrapping into a sheet correlate to *The Lagoon*, *Barbizon Terrace* and *The Cap Code Cradle*, with their anti-Odysseus

and Nobody characters. (So *Vita Nova* shows that these characters are really related to the Odysseus mythology.) On the other hand the shepherd in the context of the mythology would be related to Eumeus – the faithful servant who was the first to meet his master on his native island. But this means that we can read the earlier poem *Palangen* from *The Lithuanian Divertissement* (1971) as one of the same cluster of motifs. The Biblical allusions of the text are obvious. Nevertheless this king in exile could be Odysseus:

*Дом разграблен. Стада у него – свели.
Сына прячет пастух в глубине пещеры.*

This description is the proper picture of the course of events on Ithaca up until the moment of Odysseus' return: Telemachus, fearing the insidious bride grooms of Penelope, comes back from his search for his father not to his home but to the faithful Eumeus, where he meets his father. (By the way, according to Homer, their general crime was that they were ravaging Odysseus' home, destroying his main treasure – the herds – for feasts.) On the other hand, the mention of “the shepherd of four-legged furniture” relates the poem to the long list of others which develop this mythology of furniture. Here we give just one example, an earlier one: the association of the beloved with her armchair in *Farewell, mlle Veronica* (1967). This is especially interesting, in that the term for the parting of the lovers in the poem was the same as that was for Odysseus: 20 years. Here the returning and the meeting (however, this is not the meeting of the heroine, but of her armchair) are treated as real possibilities:

*Так что мне не взирать, как в подобные лица,
на похожие кресла с тоской Улисса.*

Chronologically, this is the second mention of Ulysses/Odysseus by name in the earlier poems of Brodsky. In light of the other texts mentioned above, this poem gives us the proper key to describe the development of the Odysseus theme in Brodsky's poetics: from the canine faithfulness of *The stop in the desert* to the mythology of the furniture, then again to the canine faithfulness in *The Tower*, the plundered house of the exiled king, while his son is sheltered by a faithful shepherd (*Palangen*), and finally

the emotional explosion in *Odysseus to Telemachus*. In the later, more complicated poetics these motifs are interchanged with the theme of the double-Nobody.

In the especially rich imagery of the poem *For the theatre* (1994–1995), this Nobody is identified with the self, on a journey without any end in sight, but vaguely feeling that the path leads not homewards but to Hades:

*Я не знаю, кто я, где моя родня.
И даже местоимение для меня -
лишнее. Как число для дня.

И мне часто кажется: я – никто...*

The prison tower appears in the poem again. As for the dogs, they are not a symbol of loyalty but of betrayal, being a cause for a wrongful judgement and an absurdly cruel sentence. So, according to Brodsky, Odysseus ends his journey in prison:

*Узилище, по существу, ответ
на жажду будущего пролезть
в историю...

Но история – мрамор и никаких гвоздей!
Не пройдет! Как этот ваш прохиндей!*

The correlation of I and Nobody in this context has to be interpreted as the identification with everyman, with the choir.

So the three great poets have transformed the Homeric myth: Cavafy's hero prefers the lasting journey to the return home; Seferis's heroes are the companions of Odysseus who perished on the journey and would never return; Brodsky's Odysseus rejects even the possibility of returning home, while the anti-Odysseus, Nobody, comes to the realm of the dead in the end, the realms from which Homer's Odysseus was able to escape. Cavafy just touched the myth; as for Seferis and Brodsky, for them these Odysseus themes have become central themes of their private mythologies.

References and Sources

- Pieris, Michael.* The theme of the second Odyssey in Cavafy and Sinopoulos/ Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry, ed. by Peter Mackridge, London – Portland, Or, 1996. – P. 97–108.
- ² *Ковалева И.* Греки у Бродского: от Симонида до Кавафиса. – С.144–149.
- ³ Наблюдение А. В. Нестерова.

Odiseja tēls Kavafja, Sefera un Brodska dzejā

Homēra “Odisejas” mītu motīvi un tēli vairākkārt un daudzpusīgi izmantoti XX gadsimta literatūrā. Pasaules dzejas mantojumā gluži vai par hrestomātiskiem uzskatāmi grieķu dzejnieku K. Kavafja un J. Sefera dzejoļi, kuros iestrādāts mītiskais materiāls; pie tā arvien savos dzejoļos atgriezies arī J. Brodskis.

Atšķirīgs ir šo triju dzejnieku skatījums uz “Odisejas” simbolisko būtību, dažāda ir mītu elementu piesaiste sava laika, vides un personiskajai pieredzei.

K. Kavafis (1863–1933) Odiseja ceļojumu atklāj kā dzīves, cilvēka bagātās pieredzes ceļu, kur Itakas – Odiseja dzimtās salas – sasniegšana ir šī garā, vērtīgā ceļa gals: baudāms ir pats ceļš.

J. Seferim (1900–1971) savukārt būtisks ir tieši Odiseja ceļabiedru motīvs, nevis atsevišķs indivīds. Viņa dzejas subjekts ir “mēs” un, izmantojot antīkās traģēdijas jēdzienus, varētu teikt, ka dzejnieks izej *korī* un tā viedokli, nevis kādu vienu galveno varoni. Šai ziņā Seferis Odiseja motīva izmantotāju lokā ir oriģināls, jo citi autori tradicionāli identificējuši sevi tieši ar Odiseju.

Cītu mītiskā materiāla pārstrādes aspektu atklāj J. Brodska dzejoļi, kuros Odisejs ir liriskā varoņa mitoloģiskais dubultnieks. J. Brodska dzejā (īpaši pēc 1972. gada, kad dzejnieks bija spiests emigrēt) odisejiskās alūzijas saistās ar domu par nespēju (un zināmā mērā arī nevēlēšanos) atgriezties mājās, dzimtenē. Zīmīgi, ka Brodska liriskais varonis atzīst, ka viņš varētu būt ‘neviens’ – tieši tā sevi nosauca mītiskais Odisejs, kad vajadzēja apmānīt briesmīgo kiklopu Polifēmu. Pie tam, sasaucoties ar Sefera radīto interpretāciju, arī Brodska dzejā jaušama vēlme ‘nevienu’ identificēt ar mēs, māju zudumu uzlūkojot kā ikviena cilvēka likteni mūsdienu pasaulē.

ANNA BORISOVA (RUSSIA)

Iambic Entekasyllabic Metre in Greek and Russian Poetry

Greece and Russia are closely connected in many fields of human activity. Political, commercial, cultural and scientific connections have been developed for centuries between these countries. Though it may seem strange, Greece and Russia have some common points in such a field of science as metric. Moreover, it appeared possible to apply to Greek verse the laws that were invented in Russian verse.

The metric is one of the oldest fields of philology. The problem of correlation between verse and language – to which extent language factors predetermine poetical system used in this verse – is one the most important problems of metric.

Trying to solve this problem Russian scientists have been using statistics already from the 19th c., but they began to apply mathematical calculations to systematical elaboration of the verse theory and history only in the early 20th c. The first decisive step in this direction appeared to be the research of Russian iambic tetrameter made by Russian symbolist poet Andrey Bely. In his book, *Symbolism* A. Bely¹ expressed the idea of possible formal analysis of verse. Russian scientists (such as Zhirmunskij², Tomashevskij³, Taranovskij⁴, Kolmogorov⁵, Proxorov⁶, Gasparov⁷, Krasnoperova⁸) kept on elaborating and improving statistical methods in metric using data from different fields of science, e. g. linguistic, study of literature, mathematics.

The main aim of my research was the application of the so-called Russian method of mathematical statistics to analysis of rhythmic of iambic entekasyllabic metre, one of the most popular metres of Greek poets. I have traced the development of this metre from its first appearance in the 16th c. till the poems written in the 20th c., i. e. the 16th c. – the sonnets and octaves of unknown Cypriot poet⁹, the poems of Crete Renaissance the 17th c. – poem *Shepherdess* of an unknown author¹⁰, choral songs of Xortatsis' tragedy *Erofili*¹¹, a prologue and choral songs

of Troilos' tragedy *King Rodolinos*¹², early 19th c. small poems and the poem *Lambros* of Dionysios Solomos¹³, the late 19th c. – early 20th c. poem *Gold bed, The song of mountains* and fragments from the poem *In the country that armed* of Kostis Palamas¹⁴, early 20th c. – sonnets and quatrains of Kostas Kariotakis¹⁵, and the poem *Cistern* of Giorgos Seferis¹⁶.

The principal attention in my research was to stress that is the most important component of the whole rhythmic outline. As far as there is no clear tradition of calculation of stresses in verse, in order to find out the status of rhythmical words in New Greek verse the classification of rhythmic units, worked out by V. M. Zhirmunskij for analysis of Russian verse and re-casted and supplemented by A. N. Kolmogorov and A. V. Prohorov, was used.

For Greek iambic entekasyllabic metre, 15 rhythmical forms were picked out – lines with different arrangement of stresses on even syllables, for example, the first form with stresses on every even syllable, the second form with absence of stress on the first even syllable, etc. In addition, stresses on odd syllables were examined, that are considered to be out of outline for a iambic metre. As a kind of generalized rhythmical characteristics of verse, stress profiles were made – sequences of numbers that show sequences of stresses on every even syllable. The stress profile is considered to reflect the whole impression of the verse rhythmic that one gains after having read the poem.

Two types of stress profiles are traditionally distinguished by scientists: framed and undulate. The first one has bigger frequencies of stresses on 'outside' even syllables (i. e. first and last) and lesser on 'inside' even syllables (i.e. second, third and fourth). The second one has bigger frequencies of stresses on the first, third and fifth even syllable and lesser on the second and fourth. The undulate stress profile appears under the influence of the law of regressive accentual dissimilation, invented by C. Taranovski for disyllabic metres in Russian verse. This law was formulated like this: more stressed and less stressed even syllables exchange in turn from last one to first one, while the differences between them reduce gradually at the expense of increase of stresses' amount on less stressed even syllables and its reduction on more stressed even syllables. We can compare such a

stress profile with a wave that runs away and returns, again, i.e. like ebb and flow at the sea.

The comparison of stress profiles made for each poem mentioned above revealed that in Greek iambic entekasyllabic metre in general the outline of the second hemistich remains unchangeable along the whole length of existence of this metre from the 16th c. to the 20th c. It is characterized by undulate stress profile. The main variations concern the first hemistich. In the poems of Crete Renaissance and Kariotakis the undulation remains in the first hemistich too. So, we have all reasons to suppose that in this case the law of regressive accentual dissimilation is valid. In poems of Cypriot poet, Solomos, Palamas and Seferis there is no undulation in the first hemistich.

In order to find out the reason of absence of this undulation in the poems of poets mentioned above I have to say some words about Greek language situation.

From the period of early Middle Ages, the big part of Greek territories – mostly islands, like Cyprus, Crete and c. – came under strong influence of the Italian language and culture. And this influence was really so strong, that for many people Italian became the second mother tongue, and for some of them may be even the first.

For example, anonymous Cypriot poet wrote his poems, that are considered to be among the best in Greek poetry, by Greek letters, but in phonetic script, i.e. he could not spell words in Greek, though he had a perfect command of it (we can see it from his poetry). There is no doubt that he knew perfect Italian: his poems are in fact translations of Italian poets and there are even poems, where lines in Greek and in Italian take turns.

National Greek poet, Dionisios Solomos, who is considered to have been the creator of literary Greek language, knew Italian better than Greek and wrote poems in Italian with much more ease than in Greek. But who knows now Italian poet Solomon, though we all know great Greek poet Solomos.

So taking into consideration that Cypriot poet's verse is to all appearances adaptations from Italian poets, Petrarka, Ariosto and c., and Italian was Solomos' mother tongue, a hypothesis was formulated that the rhythmical outline of the first hemistich in poems of these poets came under the influence of Italian iambic entekasyllable. The correctness of this hypothesis

was checked by comparing of my results with Gasparov's data about Italian verse of the same periods.

The comparing of rhythm of Italian and Greek iambic entekasyllable made it evident that Italian poems of Petrarka and Ariosto exerted influence on the rhythm of the first hemistich in poems of Cypriot poet, and Solomos' poems (in the first hemistich too) came under the influence of the Italian poets of the 18th c.

Besides, it was found out that there are less stresses on odd syllables in Greek iambic entekasyllable in general than in the Italian one.

We may imagine that writing a poem, Cypriot poet, Solomos heard the pulse of the Italian rhythm, but they used Greek words, therefore even if the rhythm of the first hemistich turned out to be the same as the Italian one, the rhythm of the second hemistich turned out to be the same as it was and will be in Greek poetry before and after them.

As for Palamas and Seferis, they chose unconsciously either one or another trend that has existed by then in Greek verse or may be they consciously experimented with rhythm. That is why in some Palamas' poems there is undulation in the first hemistich too and in some not, and in Seferis' poem there is almost none.

So we may draw some general conclusions: each national verse system as a rule is based on the properties of its own native language, therefore borrowed metres do not remain unchangeable. There is in fact much lesser connection between Greek and Italian metrics than scientists usually accept to exist. Italian verse is more syllabic one and does not have such a strong tendency towards the arrangement of stresses as Greek verse has which evidently tends to be an arranged syllabic-tonic verse as Russian one is.

Everything mentioned above let us draw a conclusion that there is such a deep connection between Greek and Russian language that it even influences the rhythm of the verses.

References and Sources

- Белый А.* Символизм. М. 1910. — С.231–395.
² *Жирмунский В. М.* Введение в метрику // В. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975. — С. 5–235.

- ³ *Томашевский Б. В.* О стихе. — Л. 1929.
- ⁴ *Тарановски К.* Руски двуделни ритмови. — Београд, 1953.
- ⁵ *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С. 397—432.
- ⁶ *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха (введение) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. — М., 1985. — С. 113—133.
- ⁷ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М., 1974; *Гаспаров М. Л.* Итальянский стих: силлабика или силлаботоника? // Проблемы структурной лингвистики. — М., 1981. — С. 199—211; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. — М., 1984; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. — М., 1989. — С. 117—120; *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 3. О стихе. — М. 1997. — С. 9—39.
- ⁸ *Красноперова М. А.* Модели лингвистической поэтики. — Л., 1989; *Красноперова М. А.* Структурное математическое и прикладное стиховедение (метрика и ритмика) // Прикладное языкознание. СПб., 1996. — С. 480—508.
- ⁹ *Σαπκαρά-Πιτσιλλίδου Θ.* Ο Πετραρχισμός στην Κύπρο. Πίμες αγάπης. — Αθήνα, 1976. — Σ. 9—73, 80—94, 98—102, 108—136, 264, 286, 298—319.
- ¹⁰ *Πολίτης Α.* Ποιητική ανθολογία. Βιβλίο τέταρτο: Κρητική ποίηση. Η Βοσκοπούλα. Ερωφίλη. Βασίλειος ο Ροδολίνος. Αθήνα, 1981. — Σ. 13—20, 50—54, 66—67.
- ¹¹ *Κρητική λογοτεχνία.* Επιμέλεια Μπουμπουλίδου Φ. Κ. Τ. 7. — Αθήνα, 1975. Σ. 76—81, 138—139, 148—149.
- ¹² *Τρωίλος Ι. Α.* Βασίλειος ο Ποδολίνος. — Αθήνα, 1976.:
- ¹³ *Σολαμος Δ.* Άπαντα. Τόμος 1: Το ελληνόγλωσσο έργο του — Αθήνα. 1986. — Σ. 271—273, 282—283, 438—444, 455—482, 656, 670—686.
- ¹⁴ *Παλαμάς Κ.* Ανθολογία. Αθήνα, 1994.— Σ. 26—29, 241—247; *Παλαμάς Κ.* Άπαντα. — Αθήνα, 1965—70. — Σ. 267—270, 507—513.
- ¹⁵ *Καρυωτάκης Κ. Γ.* Ποιήματα και πεζά. — Αθήνα, 1995.
- ¹⁶ *Σεφέρης Γ.* Ποιήματα. — Αθήνα, 1996. — Σ. 35—39.

Jamba vienpadsmitzilbnieks grieķu un krievu dzejas tradīcijā

Grieķija un Krievija ir cieši saistītas daudzās jomās. Politiski, tirdznieciski, kultūras un zinātnes sakari ir attīstījušies daudzu gadsimtu laikā. Pat izpratnē par dzejas metriku Grieķijai un Krievijai ir saskares punkti.

Metrika ir viena no senākajām filoloģijas nozarēm. Jautājums par korelāciju starp vārsmu un valodu – kādā apjomā valodas faktori ietekmē vārsnās lietoto poētisko sistēmu – ir viena no būtiskākajām metrikas problēmām.

Mēģinot noskaidrot šo jautājumu krievu zinātnieki jau no 19. gs. lieto statistiku, bet matemātiskās metodes vārsmas teorijas un vēstures izpētē sistemātiski tiek lietotas tikai no 20. gs. sākuma. Pirmais būtiskais solis šajā virzienā ir simbolista Andreja Belija pētījums par krievu jamba tetrametru. Grāmatā “Symbolisms” A. Belijs izsaka domu par vārsmu formālo analīzi. Tajā pašā laikā daži citi zinātnieki turpina statistikas metožu izstrādi metrikas pētniecībai, lietojot citu nozaru metodes. Nopietnu ieguldījumu krievu divzīlbu metru pētniecībā ir devis Kirils Taranovskis, kurš ieviesa akcenta regresīvās disimilācijas likumu.

Šī pētījuma uzdevums ir tā sauktās krievu statistiskās metodes pielietojums, pētot jamba vienpadsmitzīlbnieku, kas ir viens no iecienītākajiem grieķu dzejnieku metriem. Pētījumā ir iezīmēta šī metra attīstība no tā parādīšanās 16. gs. līdz pat 20. gs. dzejai, t. i., nezināma kipriešu dzejnieka darbi no 16. gs., Krētas renesanses dzeja, Dionīsija Soloma, Andreja Kalva, Kosta Palama, Kosta Kariotaka un Jorga Sefera dzeja.

Pētījuma rezultātā ir iegūti vispārīgi ritmikas pamatprincipi, kas pakļaujas akcenta regresīvās disimilācijas likumam, vismaz attiecībā uz otro pusrindu. Attiecībā uz pirmo pusrindu atklājas dažas problēmas, jo likums darbojas tikai Krētas renesanses un K. Kariotaka dzejā. Attiecībā uz Kipras dzejnieku, D. Solomu un A. Kalvu šo atvirzi var skaidrot ar itāliešu dzejas ietekmi, kas bija spēcīga gan Kiprā 16. gs., gan Jonija salās 19. gs. K. Palams un J. Seferis neapzināti izvēlējušies vienu vai otru grieķu tradīcijā jau pastāvošu modeli.

Saikne starp grieķu un itāliešu dzeju ir daudz mazāka nekā tradicionāli tiek uzskatīts. Itāliešu pants ir daudz sillabiskāks un tajā uzsvaram ir daudz mazāka nozīme nekā grieķu dzejā.

Ņemot vērā visu iepriekš teikto, var secināt, ka starp krievu un grieķu valodu ir ļoti dziļa saikne, kas izpaužas arī dzejas ritmā.



ZANE ŠILIŅA (LATVIJA)

Mīts par Trojas karu Žana Žirodū interpretācijā

“Trojas kara nebūs” – tā savu ar 1935. gadu datēto lugu nosaucis franču intelektuālās drāmas pamatlicējs Žans Žirodū (1882–1944). Nosaukums šķiet klajš izaicinājums visgudrā lasītāja vai skatītāja erudīcijai, jo it kā tiecas apstrīdēt ne tikai vienu no klasiskās mitoloģijas populārākajām epizodēm, bet arī noliegt tādu visvarenu zinātņu kā vēstures un arheoloģijas sen apstiprinātus atzinumus. Tomēr, lai gan Ž. Žirodū ar šādu interpretāciju neapšaubāmi ir rēķinājies un pat uz to cerējis, minētais traktējums skar tikai dramaturga ieceres virskārtu. Būtiskais atklājas nosaukuma un lugas teksta kopsakarībās – cilvēka un likteņa attiecībās. Par to, kurš no tiem beigu beigās gūst virsroku – cilvēks vai liktenis, tad arī turpmāk šajā apcerē.

Trojas karš, protams, notiek arī Ž. Žirodū interpretācijā. Taču – atšķirībā no vairuma pazīstamāko literāro darbu, kuros izmantots Trojas kara motīvs (Homērs, Eiripīds, Vergīlijs, Rasīns), – Ž. Žirodū lugas darbības laiks ir nevis kara norise vai notikumi pēc Trojas krišanas, bet gan diena pirms kara sākuma. Helena, protams, ir jau nolaupīta, grieķu kuģi pie Trojas krastiem jau izmetuši enkurus, bet – iespējams – kaut ko vēl var mainīt un kaut ko vēl var glābt.

Lugas pirmā frāze ir gaviļējošs Andromahes izsaukums, kas daļēji atkārtoti nosaukumu: “Trojas kara nebūs, Kasandra!” Tas, protams, ir anahronisms, jo – atšķirībā no sarunu biedrenes – Andromahe nav parēģe, viņa nevar zināt to, kā mēs reiz dēvēsim karu, par kura nenotikšanu viņa ir tik pārliecināta lugas sākumā. Ž. Žirodū notvēris laika sprīdi, kas it kā palicis

ārpus mīta interešu loka, lai tādējādi pateiktu, ka Trojas karš bija gan, bet ne tāds, kādu mēs to iedomājamies, jo četrus gadus pirms Otrā pasaules kara sākuma Ž. Žirodū izpratnē būtiskāka par kara norisi vai tā sekām ir motivācija, kas liek karu uzsākt, kā arī iespējas karu novērst.

No grieķu mitoloģijas aizgūta fabula lieliski pakļaujas interpretācijai tieši tāpēc, ka ir vispārzināma, lugas nosaukums un tās personāžu vārdi vien savlaicīgi izraisa noteiktas, jau iepriekš paredzamas asociācijas, kuras saistītas ar ārpus lugas robežām (Homēra eposos un Eiripīda traģēdijās, piemēram) palikušajiem tēliem un notikumiem, bet autora ar nolūku radītā neatbilstība *oriģinālam* noteikti piesaistīs uzmanību un mudinās meklēt šīs neatbilstības iemeslus. Tādēļ galvenais Ž. Žirodū daiļrades paņēmieni, izmantojot tik populāru motīvu kā Trojas karš, ir nevis korekcija fabulas līmenī, bet gan akcentu pārbīde no vispārpieņemtā uz pilnīgi citu problēmu, citu konfliktu un galu galā – uz pilnīgi citu ideju. Ž. Žirodū ir paradoksu meistars, kurš prot ne vien atklāt universālu tēmu, bet arī to parādīt smalkās niansēs, rotaļājoties ar apburošām detaļām, negaidītiem pavērsieniem un savdabīgiem anahronismiem – lugas tekstā iepītām franču sadzīvei raksturīgām niansēm.

Jau savu varoņu pirmajā dialogā (tas norisinās starp Hektora sievu Andromahi un viņa māsu – parēģi Kasandru) Ž. Žirodū sniedz ārkārtīgi precīzu un vienlaikus poētisku situācijas raksturojumu. Diena pirms kara sākuma ir tik brīnumjauka, ka šķiet – laime krīt pār pilsētu kā sniegs. No katras zvejnieku būdiņas atbalsojas tik tikko dzirdami gliemežvāku čuksti, no karagājiena nupat atgriezies kareivis apmīļo pie pilsētas mūra sastapto kaķēnu, un pat katrs pilsētā mītošais paralītiķis nespēj sevi iztēloties citādu, kā vien nemirstīgu esam.

Taču Kasandra saka: tieši šādās laimīgās dienās mēdz atnākt liktenis. Viņa, protams, zina, ko runā, turklāt Kasandra – atšķirībā no citiem mirstīgajiem – zina arī to, ka liktenis ir paātrināta laika forma jeb – ja izmantotajam Ž. Žirodū lietoto metaforu – liktenis ir gulošs tīģeris. Tikai pagaidām nav zināms, vai šis tīģeris snauz šaipus vai viņpus Trojas vārtiem un kad viņš būs gatavs lēcienam.

Ž. Žirodū savā lugā rāda dienu, kas patiešām ir lūzuma punkts trojiešu dzīvē. Nupat no veiksmīga karagājiena atgriezies Trojas karaspēks. Andromahe, beidzot atkal tiekoties ar savu karsti mīļoto vīru, valdnieka

Priama dēlu Hektoru, iztaujā viņu par sev nesaprotamām lietām – par kara neizskaidrojamo pievilcību, kas, neraugoties uz to, ka tas neizbēgami saistīts ar šausmām, divainā veidā vilina lielāko daļu vīriešu un kļūst par tādu pašu viņu dzīves sastāvdaļu kā mīlotā sieviete un bērni. Andromahe jautā, vai Hektors mīl karu, lai uzzinātu, kāds būs viņas vēl nedzimušais dēls, kurš noteikti līdzināsies savam tēvam. Izrādās, ka pēdējā karagājiena laikā noticis savdabīgs lūzums gan visa karaspēka, gan katra atsevišķa kareivja – arī Hektora – apziņā. Līdz šim jebkuram trojietim kaujas laukā šķitis, ka viņš nogalina sev pilnīgi pretēju, gluži abstraktu būtni – ienaidnieku, vienkārši vienu no daudziem. Šajā kaujā Hektors un viņa cīņu biedri iepazinusi līdz šim vēl neizjustu dzīvības kā augstākās vērtības pārdzīvojumu – durot šķēpu pretinieka krūtīs, Hektoram šķitis, ka viņš izdara pašnāvību. Tādēļ – neraugoties uz uzvaru – tiem, kuri pēc šīs kaujas palikuši dzīvi, uzsākt jaunu karu šķiet nepiedodami, un Hektors lugas gaitā visiem spēkiem cenšas iespējamo karu atvaīrīt.

Sākumā Hektoram šķiet, ka to izdarīt ir vieglāk par vieglu, īpaši tādēļ, ka arī šajā lugā Ž. Žirodū izmantojis savu iecienīto un allaž virtuozī izmantoto paņēmieni – saglabājot tradicionālās fabulas vispārējās līnijas, būtiski mainīt akcentus par vispārzināmām uzskatītajās varoņu savstarpējās attiecībās. Ir pieņemts, ka Arejs un Afrodīte allaž ir līdzās un Trojas karš notiek mīlas dēļ. Taču jau lugas 1. ainā tiek noskaidrots, ka Parīds vairs nemīl Helenu un arī Helenai Parīds jau apnicis. Viņu attiecību pamatā ir mirkļa aizraušanās un visai laiska ļaušanās notikumu gaitai vēlāk, tādēļ Hektoram, izmantojot savu autoritāti, nenākas grūti abus pierunāt šķirties. Tomēr izrādās, ka visu izšķir nevis šķietamo mīlētāju Parīda un Helenas attiecības, bet gan noteiktas Trojas iedzīvotāju daļas pārlieku lielā vājība pret grieķiem nolaupīto skaistuli. Tiesa gan, sievietes Helenu necieš, turpretim visi Trojas večuki – pat cienījamo valdnieku Priamu ieskaitot – viņas dēļ ir kā bez prāta. Kopš Helenas ierašanās par dienas galveno daļu sirmgalvju uztverē kļuvusi Helenas pastaiga. Šim brīdim viņi gatavojas jau savlaicīgi, jo nepieciešams ieņemt pēc iespējas labāku novērošanas punktu, turklāt viņu vecumā ir visai grūti apbrīnot un skaļā balsi slavināt vienlaikus. Tādēļ Ž. Žirodū rāda gluži grotesku ainu, kā večuki, kas citos apstākļos diez vai saņemtos izkustēties no šūpuļkrēsla, pārliecīgas piepūles dēļ piesarkušām sejām un baltām bārdām plandot, rikšo pa kāpnēm augšup un lejup,

lai vienlīdz labi varētu baudīt skatu, kādu piedāvā gan Helenas brīnumjaukā seja, gan slaidās kājas, un vienlaikus – nemaz nerēķinoties ar savām visai vājajām atsevišķu līdzskaņu izrunas spējām – kliegtu sparīgas urravas Trojas jaunajai Venērai.¹

Helenu dievina arī vietējais eksakto zinātņu pārstāvis Ģeometrs un mūzu kalps dzejnieks Dēmokoss. Nepavisam nav saprotams, kā Troja spējusi pastāvēt pirms grieķu skaistules ierašanās, jo tikai Helenas brīnumdaiļais tēls ainavai piešķīris īstenas proporcijas un dzīvei patiesu cildenumu. Tikai tagad Trojas zinātnieki iepazīnuši šīs pasaules dimensiju īsteno etalonu – vairs nav nepieciešami ne metri, ne grammi, eksistē tikai Helenas soļi, Helenas delms, Helenas balss un skatiens spēks. Arī Dēmokoss tagad spēj skandēt odas, tikai skaistās Helenas iedvesmots. Par godu nesējai karaspēka veiksmi viņš iecerējis jaunu dzejdarbu, kurā tiks izmantots vēl nedzirdēts, gluži oriģināls paņēmiens – kara un daiļās Helenas salīdzinājums. Cildinošā nozīmē, protams.

Gan mitoloģija, gan arī literatūras iedibinātās tradīcijas piedāvā atšķirīgus Helenas tēla traktējuma variantus. Helena var būt gan skaista sieviete, kas savas vājības dēļ gadiem ilgi spiesta klausīties ļaužu nievās un pati sev pārmet vieglprātību un negodu, gan patmīlīga neliete, kas pašlabuma dēļ gatava uz visu, turklāt, pateicoties savam skaistumam, spēj tīt ap pirkstu pat vīrieti, kurš tikko bijis gatavs viņu akmeņiem nomētāt, gan arī ir tikai figūriņa spēlē, ar kuras palīdzību izklaidējas vai savstarpējos rēķinus kārtu Olimpa dievi.

Ž. Žirodū, lieliski apzinādamies šīs dažādās traktējuma iespējas, izveidojis pats savu Helenas tēla variantu. Lugā “Trojas kara nebūs” netiek pieminēta Helenas dievišķā izcelšanās (proti, tas, ka viņa ir paša Zeva meita), taču tiek akcentēta mīta otra nianse – Helenas dzimšana no putna. Tādējādi, mentāli būdama pa pusei putns, pa pusei cilvēks, Helena ir tik tālu no īsti cilvēciskās pasaules un no cilvēcības vispār, ka mīlestības un pašaižliecības pilnajā Andromahē spēj radīt tikai baismas. Helena nespēj izjust žēlumu ne pret citiem, ne arī pret sevi, lai gan pati lieliski zina, kas ir trūkums un nelaime. Helena vienkārši eksistē, un ar to viņai pilnīgi pietiek. Helenai piemīt arī kāda neparasta īpašība – viņa zināmā mērā spēj paredzēt nākotni. Tas notiek tā. Parasti viņai ir ļoti slikta redze, tāpēc ir grūti pamanīt cilvēkus un priekšmetus, redzamas tikai vājas aprises; taču

gadījumos, kas saistīti ar būtiskiem likteņa pavērsieniem, Helenas redze kļūst neparasti asa, un viņa spēj saskatīt pat nākotnes notikumus. Piemēram, savu vīru Menelāju, pat viskošākajās drānās tērtu, viņa nekad nav varējusi īsti saredzēt, turpretim Parīdu pamanījusi uzreiz. Tagad Helena redz kādu degošu pilsētu...

Viens no lugas "Trojas kara nebūs" varoņiem dzejnieks Dēmokoss svinīgi saka, ka Helena ir simbols. Tomēr Dēmokoss, tieši tāpat kā Priams, Ģeometrs un naskie Trojas večuki, skaisto grieķieti uztver tikai kā plastisku tēlu – vizuālā daiļuma un ārējās harmonijas iemiesojumu. Helenas un kara salīdzinājums Dēmokosam ienācis prātā tāpat vien, labskanības dēļ, taču zīmīgi, ka ne tikai daile, bet arī karš, viņaprāt, ir kaut kas cildens. Karš cieši saistīts ar goda un cieņas izpratni, turklāt personīgais un jo īpaši tā dēvētais nācijas gods Dēmokosa un vēl daudzu citu trojiešu izpratnē ir kaut kas līdzīgs svētajai govij. Pat ja Helenu atdotu grieķiem un grieķi būtu gatavi mierīgi doties mājās (starp citu, viņi to ir solījuši), uzsākt karu būtu Trojas pienākums, jo grieķu karakuģi iepretim Trojas mūriem ir nepareizi noenkuroti un – saskaņā ar starptautisko konvenciju – tas ir rupjš apvainojums.

Vai tādēļ Trojas karš būtu neizbēgams?

Ž. Žirodū interpretācijā karu vēlas tie, kas – līdzīgi kā lugas sākumā minētie pilsētā mītošie paralītiķi – nespēj sevi iztēloties citādus, kā vien nemirstīgus esam. Tie, kuri apzinās dzīvības vērtību (Hektors, kurš zina, ko nozīmē dzīvību ņemt, Andromahe, Hekabe un citas sievietes, kuras apzinās, ko nozīmē dzīvību dot) izmisīgi cīnās pret šo apmāto pasauli un mēģina likteni pārspēt vai vismaz piemānīt.

Lugā "Trojas kara nebūs" liktenis tiek pieminēts uzkrītoši bieži, un tas nav tikai temats varoņu dialogos. Lugā darbojas vairāki likteņa reprezentanti – pareģe Kasandra, kurai lemts pravietot tikai jaunus vēstis, bet 12. ainā uz skatuves parādās dievu ziņnese Irīda. Turklāt, pateicoties Ž. Žirodū apbrīnojamajai prasmei virtuozī savienot negaidīto ar tradicionālo, bet nenobružāto tiešās uztveres objektu ar tā izraisītajām asociācijām, arī daudzi citi lugas varoņi uztverami kā savdabīgi likteņa vēstneši. Hekabe, Andromahe, pats Hektors, vēlāk arī Uliss darbojas it kā divos plānos – viņu tagadne mūsu apziņā allaž būs saistīta ar viņu nākotni, un šādā aspektā lugā piedalās jau realizējies liktenis – liktenis kā acīmredzamība.

Savukārt Helenas veidolā lugā iesaistās liktenis kā mākonis, kā māns. Tomēr tas nebūt nenozīmē, ka Ž. Žirodū rīkotos līdzīgi kā Eiripīds traģēdijā “Helena”, kur dievi, Parīdam iemānījuši Helenai līdzīgu mākoņu tēlu, *originālu* paslēpj Ēģiptē, lai tādējādi, iespējams, pasmietos par muļķa mirstīgajiem, kas desmit gadus lej savas un citu asinis viena mākoņa dēļ. Ž. Žirodū traktējumā mānīgs ir nevis Helenas atveids, bet gan viņas loma Trojai tik izšķirošajos notikumos. Ja lugas sākumā tiek uzskatīts, ka vienīgais – un tāpēc liktenīgais – kara cēlonis ir Helenas nolaupīšana, darbībai attīstoties, šis par stereotipu kļuvušais priēstats tiek būtiski pārskatīts. Ž. Žirodū lugā grieķiem Helenas atgriešanās nemaz nav svarīga. Parīds Helenu nolaupījis, viņai peldoties jūrā, Menelāja acu priekšā. Uz Hektora jautājumu, kāda bijusi laulātā drauga reakcija, redzot, ka sievu aizvizona sveša laiva, Parīds atbild, ka Menelājs bijis nedaudz apjucis, turklāt diezin vai Helenas nolaupīšanas dēļ – vienkārši viņš tobrīd pūlējies atbrīvot savas kājas īkšķi no krabja, kas tajā ieķēries. Arī trojiešiem Helena nemaz nav vajadzīga – gan dzeja, gan ģeometrija lieliski var iztikt bez viņas, večuki patiesībā dievina to, kas viņiem tuvāks, proti, vecumu un neglītumu, Dēmokosam un viņa piekritējiem svarīgs tikai abstraktais nācijas gods, bet Parīds jebkurā laikā ir gatavs uzsākt jaunu romānu ar pirmo uz ielas sastapto piemīlīgo šuvēju.

Tādējādi Helena ir tikai iegants kara uzsākšanai, bet dievi šo iegantu ir tikai nogādājuši īstajā vietā un laikā. Dievi iepilnojuši karu, bet viņiem ir pilnīgi vienalga, kas būs šī kara iemesls – Helena, Andromahe, starptautiskās konvencijas pārkāpšana vai kaut kas pavisam cits (starp citu, ja jau dzejniekiem tik Helena, kāpēc gan tomēr ne viņa?), jo – atšķirībā no “Iliādā” sastopamajiem Olimpa iemītniekiem – Ž. Žirodū lugā dievi nemaz negrasās ietekmēt cilvēku likteņus visās to niansēs.

Ironijas caurausta ir arī “Trojas kara nebūs” 12. aina, kurā notiek šajā lugā vienīgā cilvēku un dievu pasaules sastapšanās. Brīdī, kad jautājums *būt vai nebūt karam* sasniedzis augstāko spriedzi, šķiet, ka situācijas atrisinājumu var gaidīt vienīgi no debesīm. Un tiešām – pēkšņi parādās dievu vēstnese Irida, kura saka apmēram tā: “Afrodīte man uzdeva jums pateikt, ka mīlestība – tas ir visuma likums. Un viss, ko skar mīlestība, ir svēts, lai tie būtu meli, nenovīdība vai baudkāre. Tāpēc Afrodīte aizliedz izšķirt Parīdu un Helenu. Citādi būs karš.” Dēmokoss, veči un vēl daļa pūļa pateicas

Afrodītei, taču izrādās, ka Irīdai ir vēl kāda vēsts – no Atēnas. Un Irīda saka tā: “Pallāda man uzdeva jums pateikt, ka prāts – tas ir visuma likums. Jebkurš mīlētājs zaudē saprātu, viņa saka. Tāpēc Atēna pavēl jums izšķirt Helenu un šo cirtaino Parīdu. Citādi būs karš...” Hektors, Andromahe un citas trojietes atviegloti uzelpo, bet uzdevumu Irīdai uzticējies arī dievu valdnieks Zevs. Viņš licis pateikt, ka tas, kurš pasaulē redz tikai mīlestību, ir tikpat dumjš kā tas, kurš to neredz. Gudrība ir nodoties mīlai tad, kad tas vajadzīgs, un, kad vajadzīgs, aizmirst par to. Tādēļ Zevs pavēl izšķirt Helenu un Parīdu, neizšķirot viņus. Viņš pavēl ļaudīm doties prom un atstāt aci pret aci tikai trojieti Hektoru un grieķi Ulisu. Un tieši viņi lai vienojas par to, ka kara nebūs.

Irīda nozūd, bet debesis pāri samulsušo ļaužu galvām koši iekrāsojas varavīksne. Tā ir šalle, kuru steigā pazaudējusi šī izklaidīgā Olimpa vēstnese.

Un tā liktenis, it kā starp citu ieskicējies nākotnes notikumu vispārīgās aprises, pārējo atstāj cilvēku ziņā. Līdz lugas beigām palikušas tikai divas ainas. Priekšpēdējo – 13. ainu – veido Zeva pieprasītais Hektora un Ulisa dialogs. Ž. Žirodū lugā *daudzpraša gudrais* tiek rādīts kā cilvēks, kurš savas gudrības, karavadoņa un diplomātiskās pieredzes dēļ nenoliedzami ir bīstams, taču konkrētajā situācijā tieši tāpat kā Hektors karot nevēlas. Tomēr jau minētās pieredzes dēļ viņam – atšķirībā no gados jaunā Hektora – sen jau ir skaidrs, ka savs vārds būs sakāms arī pūlim, bet, ja trojieši ir gatavi uz visu savas vieglprātības un pārspīlētās goda izpratnes dēļ, grieķiem vilinošas šķiet Trojas bagātības. Tomēr viņš ir ar mieru mēģināt likteni piemānīt. Trojas kara nebūs, ja Uliss sveiks un vesels atgriezīsies pie grieķu kuģiem. Līdz turieni ir tikai 461 solis. Tikai.

Lugas finālu veido paradokss, jo par kara aizsācēju – tiesa gan, netīši – kļūst cilvēks, kurš visiem spēkiem centies to novērst, – pats Hektors. Tas notiek tādēļ, ka dusmu un izmisuma brīdī viņš mēģina atvairīt Trojas karu ar neatļautiem līdzekļiem – par cilvēka dzīvības cenu. Hektors nogalina kvēlāko kara glorificētāju dzejnieku Dēmokosu – nevis grieķi, bet trojieti, kurš uzskata par savu pienākumu līdz pēdējam elpas vilcienam *kalpot* valstij un tās labajai slavai. Dēmokoss paziņo, ka viņa nāvē vainojams iereibušais grieķu karavadonis Aiaks, un trojieši metas grieķi vajāt. Uliss netraucēti sasniedzis kuģus, bet tas vairs neko nenozīmē.

Dievu pretrunīgie rīkojumi, kā arī lugas fināls nebūtu traktējams tikai kā mūžam nerimstošie dzīrojošo Olimpa dievu homēriskie smieklī par

cilvēku ciešanām. Tās ir variācijas par Ž. Žirodū daiļradei raksturīgo pasaules dalījumu divās atšķirīgās versijās – *dievišķajā un cilvēciskajā*. Dievišķā versija traktē pasauli, cilvēku savstarpējās attiecības un arī likteni kā dogmu, kur dominē vispārīgais, virspusējais, vispārpieņemtais. Savukārt cilvēciskās versijas pārziņā ir niansētais, personīgais, dziļi intīmais. Dievišķā versija izveido shēmu, bet cilvēciskā versija to piepilda ar saturu. Tādēļ – par spīti lugas “Trojas kara nebūs” iznākumam – tā nav viennozīmīga Hektora un Andromahes sakāve, jo balansēšana uz robežšķirtnes starp reālistisko un nereālistisko daiļrades metodi Ž. Žirodū sniedz iespēju ne tikai apzināties likteņa un apstākļu būtisko lomu cilvēka dzīvē, bet vienlaikus arī cerēt, ka, pateicoties cilvēka personīgajai nostājai un iekšējai aktivitātei, šī likteņa un apstākļu vara reiz varētu tikt lauza.

Tomēr, lai atgādinātu arī par citu viedokļu iespējamību, Ž. Žirodū šo savu lugu-diskusiju beidz ar Kasandras teikto: “Trojas dzejnieks miris... Vārds grieķu dzejniekam.” Un mēs ļoti labi zinām, kurš tas ir.

Atsauces un avoti

¹ Ž. Žirodū apzināti izmanto gan grieķu, gan romiešu dievu vārdus. Tāds ir viņa – 20. gadsimta intelektuāļa – nedaudz ironiskais skatījums uz cilvēces vēsturi caurvijušo kultūras zīmju straumi.

Giraudoux J. La guerre de Troie n'aura pas lieu // Giraudoux J. Théâtre complet / Édition établie, présentée et annotée par G. Teissier. – La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1991. – P. 469–539.

Жироду Ж. Троянской войны не будет // Пьесы / Вступ. статья А. Д. Михайлова; Комментар. С. В. Шкунаева. – Москва: Искусство, 1981. С. 339–420.

Myth of the Trojan War in Jean Giraudoux's interpretation

The paper explores Jean Giraudoux's (1882–1944) play *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (The Trojan War will not Take Place, 1935).

The title of the play appears as a paradox as if denying the well-known fact affirmed not only by mythology, but also by history and archaeological research. Nevertheless, J. Giraudoux does not deny the verity of the

historical existence of the Trojan War, however, in a paradoxical way he plays with well-known motifs and stereotypes, formed in the course of centuries.

In difference to the majority of the most popular pieces of literature where the motif of the Trojan War is exploited (Homer, Euripides, Virgil, Racine), the time of action of J. Giraudoux's play is neither during the very course of the war nor the events after the fall of Troy, but the situation before the beginning of the war. Thus, a significant shift of emphasis has been achieved not only in the relationships of characters which are considered to be well-known (Hector – Andromache, Paris – Helen, Hector – Ulysses, Trojans – Greeks) but also in one of the basic conflicts of the play – the relations between man and destiny.

Myths, eposes of Homer and ancient Greek tragedies show that human destiny lies in the hands of gods. In the play *La guerre de Troie n'aura pas lieu* several representatives of destiny also take part (the prophet Cassandra, Helen who is considered to be the direct cause of the war, Iris who is the messenger of gods). In J. Giraudoux's interpretation the two versions of destiny appear to be of equal worth – *the divine* and *the human*. The divine version of destiny forms a superficial and dogmatic scheme of the human life, but the human version of destiny fills this scheme with nuances – deeply personal relations, aims and attitudes. Therefore the beginning of the Trojan war should not be interpreted merely as the defeat of the attempts of Hector and Andromache.

J. Giraudoux balance on the verge between the realistic and non-realistic method of creation. It gives an opportunity not only to realize the essential role of destiny and circumstances in human life, but at the same time to keep the hope that the personal attitude and inner activity of man once will be able to defeat the power of so called almighty destiny.

SILVIJA RADZOBE (LATVIJA)

Marinas Cvetajevas “Faidra” kā grieķu mīta interpretācija Sudraba laikmeta ideju kontekstā

Marina Cvetajeva ir rakstījusi ne tikai dzeju, poēmas, rakstus par literatūru un literātiem, bet arī lugas. Viņas dramaturģija tematiskā un izteiksmes līdzekļu ziņā iedalās divās atšķirīgās grupās. Pirmās sešas lugas, kas veido tā dēvēto romantisko ciklu, tapušas 1918. gada beigās un 1919. gadā, nepilnu 15 mēnešu laikā. Impulss pievērsties dramaturģijai radās pēc tam, kad 1918. gadā Marina Cvetajeva iepazinās ar Jevgeņija Vahtangova studijas topošajiem aktieriem – Pāvelu Antokoļski un auksto skaistuli Juriju Zavadski, Maskavas meiteņu un jauno sieviešu elku. Arī temperamentīgā dzejniece nonāca viņa valdzinājuma varā. Un izdomāja, ka teātrim un Zavadskim vislabāk viņa varētu tuvoties, sacerot lugas, kurās tam būtu paredzētas lomas. Un, kā saka, domāts – darīts. (Atkāpe iekavās. Kāds salīdzinājums uzprasās pats – ne saukts, ne aicināts. Latvijā Māru Zālīti kritika zemiski dēvē par stahanovieti, ja viņa gadā sacer divas lugas. Bet Cvetajevai cilvēce par divkomatspiecu reižu lielāku ražīgumu saka paldies. Jā, kā pareizi bija ievērojuši senie romieši, kas atļauts Marinai, nav atļauts Mārai. Iekavas ciet.) Pie vahtangoviešiem vēltītajām, viņiem pašas dzejnieces nolasītajām lugām pieder “Ercena kalps”, “Putenis”, “Fortūna”, “Akmens eņģelis”, “Piedzīvojums”, “Fēnikss” Kaut arī neviena Cvetajevas luga ne Vahtangova studijā, ne arī kādā citā teātrī viņas dzīves laikā un arī daudzus gadus pēc tam netika iestudēta, nepilnu divu gadu intensīvā dzīvošana teātrim, teātrī un ar teātri pieder pie dzejnieces jaunības skaistākā laika, par ko var izlasīt viņas 1937.gadā sarakstītajā “Stāsts par Soņečku” Šī Cvetajevas “teātra romāna” galvenā varone, topošā aktrise Sofija Holi-deja, bija ne tikai tuva Cvetajevas draudzene, bet blakus Zavadskim otra persona, kurai romantiskajās lugās bija paredzētas lomas.

Divdesmitajos gados emigrācijā Cvetajeva uzraksta otru lugu ciklu, ko veido mītiskās jeb klasiskās lugas, kuru pamatā seno grieķu traģēdijās apstrādātie sižeti. Iecerēta tiek triloģija par Tēseja mīlestību pret trim sievietēm – Ariadni, Faidru un Trojas Helenu; sākotnējais triloģijas kopējais

nosaukums – "Afrodītes dusmas" 1924. gadā Prāgā tiek pabeigta luga, kura iegūst nosaukumu "Ariadne", bet 1927. gadā Parīzē tiek pielikts punkts "Faidrai". Luga par Helenu uzrakstīta netiek. Cvetajevas pētnieki nav komentējuši, kāpēc, viņuprāt, trešā luga paliek tikai iecerē. Taču tas ir principiāls jautājums. Mana versija ir šāda: viss, kas Cvetajevu interesēja sižetos par Tēseju, tika pilnībā pateikts "Ariadnē" un "Faidrā", tāpēc vienkārši vairs nebija vajadzības pēc trešās lugas. Savukārt "Ariadne" un "Faidra" gan tematiski, gan filozofiski, gan pat sižetiski tik spēcīgi ir saistītas savā starpā, ka viena bez otras pat īsti nav izprotamas. Tā ir vispatiesākā diloģija.

Krievu Sudraba laikmeta dramaturģija un teātris, meklējot formas, kas saceltos pret naturālisma un reālisma, kā modernisti teica, aprobežotību, kaisli aizrāvās ar pagājušo laikmetu teatrālajām tehnikām, no kurām vislielāko popularitāti ieguva trīs – itāļu delartiskā komēdija, viduslaiku mistērija un antīkā traģēdija. Taču senā Grieķija 20. gadsimta pirmajā dekādē saistīja ne tikai krievu dramaturgu, režisoru un aktieru prātus, ar tikpat lielu un pat vēl lielāku entuziasmu tai nodevās arī filozofi un simbolisma teorētiķi. Viss sākās ar simbolistu konceptu par divām realitātēm, no kurām viena ir redzama, bet otra neredzama, kas slēptā, bet nepārprotamā veidā ietekmē cilvēka uzvedību. Otrās realitātes atšifrēšanas procesā individuālā un kolektīvā zemapziņa, kā raksta Aleksandrs Etkinds grāmatā "Neiespējamā Eross"¹, ieņēma vecā Dieva vietu. Bet par šīs otrās realitātes jeb individuālās un kolektīvās zemapziņas simbolu vispirms Rietumeiropā, bet pēc tam arī Krievijā kļuva neviens cits kā grieķu dievs Dionīss. Par mirstošo un atdzimstošo dievu šveicietis Džeimss Frēzers savā pētījumā "Zelta zars" mēģināja izteikties ar pozitīvās zinātnes piedāvātām metodēm. Frīdrihs Nīče "Traģēdijas dzimšanā no mūzikas gara" izmantoja Apollonu un Dionīsu kā vispārējus simbolus haosa un kārtības, jūtu un prāta apzīmēšanai. Nīčem Dionīss bija pārāks par Apollonu, bet, kā saka A. Etkinds monogrāfijā "Hlists", vācu filozofa Dionīss tomēr uzskatīja Apollonu par potenciālu dialoga partneri². Ievērojamākais krievu "jaundionīsisma" praviētis Vjačeslavs Ivanovs savos teorētiskajos darbos, no kuriem galvenie ir "Cietēja dieva hellēniskā reliģija", "Dionīss un prodionīsisms"³, kā arī vēl citi, ir radikālāks par Nīči, kas cita starpā gadsimtu mijā Krievijā bija ļoti populārs. Ivanovs Dionīsu padara par monoloģisku substanci ar pulsējošu (miršana-atzimšana) raksturu, kurai piemīt bezgalīgi

pašatjaunojošas vitalitātes dziļumi, tādēļ tai nav nepieciešams partneris. Tā ekstrēmā formā realizējās modernistu uzskati par primitīvisma stihijas atjaunojošo raksturu. Rakstā “Niče un Dionīss”⁴ Ivanovs, piemēram, salīdzina dionīsisko neprātu ar cilvēkdievišķošanu. Par to, ka Ivanova uzskati un tiem līdzīgie Krievijā Sudraba laikmetā bija ļoti populāri, liecina arī Andreja Belija romāns “Pēterburga”, kur galvenā, gados jaunā, varoņa tēvu sauc par Apolonu Apolonoviču, viņš ir krievu valstiskuma karikatūra, un dēls to gatavojas uzspert gaisā ar elles mašīnas palīdzību, ko ievieto tēva guļamistabā. Idejas par “dionīsisko ekstāzi” Krievijā bija ļoti saprotamas arī tādēļ, ka tās sasaucās ar pareizticībai raksturīgo mistisko “sobornosķ” postulātu un krievu mistisko sektu, piemēram, hlistu rituālos praktizēto orgīstisko griešanos pa apli. Dionīss krievu Sudraba laikmetā kalpoja par objektu visdažādākajiem prāta un neprāta vingrinājumiem. Piemēram, Vjačeslavs Ivanovs atrada par iespējamu vienādot Dionīsu ar Kristu. Mihails Bahtins, ir pilnīgs pamats tā domāt, rakstīja “viduslaiku karnevāls”, bet domāja “dionīsijas” Vasīlijs Rozanovs savukārt rakstīja par “dzimumu”, bet prātā turēja Dionīsu. Un Etkindam ir pilnīgs pamats apgalvot, ka tas, kas Freidam bija Edips, Krievijā bija Dionīss⁵.

20. gadsimta sākumā, cenšoties simbolistu teorijas īstenot praksē, Krievijā tika uzrakstītas apmēram desmit traģēdijas ar seno grieķu mītos atrodamiem sižetiem. Tā, piemēram, Inokentija Aņenska spalvai pieder “Valdnieks Īksions”, “Lāodameja”, “Filozofs Melanips”, “Cītarists Tamirs” Valērijs Brjusovs sacer “Miruso Protesilāju”, bet Fjodors Sologubs – “Gudro bišu dāvanu” Pats Vjačeslavs Ivanovs ir autors divām traģēdijām – “Tants” un “Prometejs” Šīs lugas, izņemot “Cītaristu Tamiru”, ko Maskavas Kamerteātrī 1916. gadā inscenēja Aleksandrs Tairovs, teātros nav uzvestas, tām vairāk piemīt eksperimenta, nevis organiska mākslas darba raksturs. Pie tam grūti pateikt, vai eksperiments primāri ir zinātnisks vai estētisks, jo autori, no kuriem vairāki labi prata grieķu un latīņu valodas, demonstrē pat apbrīnojamas zināšanas sengrieķu traģēdijas formālajos parametros, tādos kā pantmērs, traģēdijas struktūra, ar kuru rekonstrukciju tie apskaužamā cītībā arī nodarbojas.

Marina Cvetajeva, salīdzinot ar viņiem, dažu pētnieku darbos (te var pieminēt kaut vai amerikāņu slāvistu Simonu Karlinski⁶) tika nodēvēta par naivu, nepietiekami erudītu, zemtekstā jāsaprot – muļķīti attiecībā uz

Atēnu kultūru, kuras fantāzijas tamborējumiem par Ariadni un Faidru ir tik tāls sakars ar "īsto Grieķiju", ka īstenībā – vispār nekāds. Šādu secinājumu pamatā ir divi ārēji apstākļi. Pirmkārt, Cvetajeva vēstulēs un sarunās mīlēja uzturēt mītu par savu zināšanu trūkumu attiecībā uz antīko kultūru, vairākkārt uzsvērdama, ka savu traģēdiju sacerēšanā kā avotu izmantojusi vienīgi vācieša Gustava Švāba sengrieķu mītu atstāstus jaunatnei. Vairākas Švāba sastādītās antoloģijas tika izdotas 19. gadsimta vidū un tām piemīt didaktiski moralizējošs raksturs, jo to sastādītājs nereti pūlas uzlabot seno dievu un dieviešu tikumību, vienkārši izlaižot draiskākās epizodes no viņu CV.

Taču ir dokumentāli pierādījumi, ko savā pētījumā apvienojis Maikls Meikins⁷, ka Cvetajeva bija ne tikai lasījusi, bet ļoti rūpīgi studējusi Ovidija "Metamorfozes", Homēra "Iliādu" un "Odiseju", Marka Aurēlija "Pārdomas", Ničes "Traģēdijas dzimšanu no mūzikas gara", Vjačeslava Ivanova teorētiskos traktātus, kā arī vēl citus grieķu un latīņu avotus krievu tulkojumā un to zinātniskos traktējumus.

Turklāt Cvetajevas tēvs Ivans Cvetajevs bija Maskavas Universitātes profesors, kurš vadīja Mākslas teorijas un vēstures katedru, bet viņa zinātniskie pētījumi bija saistīti ar antīko un viduslaiku skulptūru. I. Cvetajevs, iegūstot privāto mecenātu fondu finansējumu, dodas vairākās zinātniskās ekspedīcijās uz Itāliju, kur savāc nopietnu antīko skulptūru kopiju kolekciju. Tā kļūst par pamatu Daiļo mākslu muzejam Maskavā, ko I. Cvetajevs nodibina, pats kļūstot par tā pirmo direktoru. Mūsdienās tas ir izaudzis par slaveno Puškina vārdā nosaukto Tēlotājas mākslas muzeju, vienu no Krievijas ievērojamākām ārzemju glezniecības un skulptūras darbu krātuvēm. Ar to es gribu teikt, ka ar sengrieķu mītiem un antīko grieķu mākslu visdažādākajos variantos un izklāstos Cvetajeva bija pazīstama jau no bērna kājas.

Neaizmirsīsim, ka, cita starpā, savai pirmajai meitai M.Cvetajeva arī deva grieķisku vārdu, nosaucot to par Ariadni.

Taču dzejnieces "intelektuālās nevainības" maska nav pēkšņā ideja vai nejauša kaprīze, tai ir konceptuāls raksturs, kam jāapliecina dionīskā, tātad intuitīvā, principa pārsvars pār apollonisko, respektīvi, racionālo.

Otrkārt, Cvetajeva ļoti brīvi izturas pret sengrieķu traģēdijas formāļiem parametriem kā metriskā, tā leksiskā līmenī. Lietuviešu izcelsmes

amerikāņu slāvisks Tomass Venclova savā pētījumā “Jautājumā par krievu mitoloģisko traģēdiju: Vjačeslavs Ivanovs un Marina Cvetajeva” secinājis, ka Cvetajeva metriski un leksiski savas traģēdijas ne tikai rusificē, bet arī slāvisko⁸. Tas, ko Cvetajeva dara ar valodu, ne jau tikai mītiskajās traģēdijās, bet arī lielajās poēmās, piemēram, “Carj-ģevica”, “Moloģec”, nav salīdzināms pilnīgi ne ar ko visā krievu literatūrā. Ja nu varbūt vienīgi Pasternaks dara ko līdzīgu savā futūrisma periodā, bet, manuprāt, viņam tas tomēr izdodas nesalīdzināmi neorganiskāk. Cvetajevas izrikošanos ar leksiku es varu salīdzināt vienīgi ar dionīsisko neprātu un pie viena secināt, ka dionīsisma slavinājums viņas traģēdijās izpaužas gan idejiskā, gan formālā jeb izteiksmes līmenī. Dzejniece izmanto dialektu formas, vulgāriskumus, arhaismus, folklorismus, citu slāvu valodu (poļu, čehu) materiālu, baznīcas leksiku, viņa darina jaunvārdus un tekstā iesprauž arī tādus burtu salikumus, kuri paši par sevi, izrauti no konteksta, vispār neko nenozīmē. Bet dzejas ritmos un intonācijās sastopamas ietekmes no krievu tautdziesmām, raudu dziesmām, buramvārdiem. Ar šādu valodas stratēģiju Cvetajeva sasniedz divus nopietnus mākslinieciskos mērķus. Pirmkārt, kā atzīmējis Tomass Venclova⁹, pats mitoloģiskais sižets, izlasīts citas kultūras terminos, jūtāmāk uzrāda savu arhetipisko dabu. Un otrkārt, kā gribu atzīmēt es, neapšaubāmi grūti uztveramais teksts pats atgādina buramvārdos iekodētu kādu slepenu informāciju vai Pītijas pravietojumu, kura patiesam atminējumam līdz šim, kā šķiet, diezgan tuvu ticis vai vienīgi Tomass Venclova savā jau pieminētajā rakstā.

Ja salīdzina Cvetajevas versiju par Faidru ar diviem slavenākajiem šī mīta literārajiem interpretējumiem – Eiripīda traģēdiju “Hipolīts” un Žana Rasina “Faidru”, tad jāsecina, ka krievu dzejniece neapšaubāmi tuvāka Eiripīdam. Viņas sacerējumu ar Eiripīda traģēdiju sarado trīs būtiski motīvi. Pirmkārt, Artemīdas un Afrodītes sāncensība, ko Eiripīds tēlo atklāti, uz skatuves tieši uzvedot abas iedomīgās dāmas, kuras savu rēķinu kārtošānai nekautrējas ar Tēseju, Faidru un Hipolitu izriktoties kā ar šaha figūrām. Cvetajeva Afrodīti un Artemīdu atstāj aiz kulisēm kā neredzamās sižeta bidītājas – pelēkās kardināles. Otrkārt, gan Eiripīds, gan Cvetajeva Hipolīta atturību pret sievietēm skaidro ar faktu, ka viņa māte ir amazone. Treškārt, abi autori, pretēji kā to dara Rasins, Faidrai liek izdarīt pašnāvību vēl pirms Tēseja ierašanās, bet Hipolīta apmelotājas lomu uztic

Auklei. Taču Faidras nāves apstākļu uzzīmējumā starp Eiripīda un Cvetajevas versijām pastāv principiālas atšķirības.

Pie mirušās Faidras Eiripīda lugā Tēsejs atrod vēstuli ar nepiedienīgiem seksuāliem piedāvājumiem un secina, ka tā ir Hipolita vēstule, parādīdams mūsdienai cilvēkam grūti saprotamu neorientēšanos rokkrakstos, jo īstenībā tā ir pašas Faidras vēstule, kuru tā kaislību neprātā aizmirsusi nodot Hipolitam. Cvetajevas Tēsejs grafoloģijā orientējas labāk un izdara pareizus secinājumus par to, kas īstenībā ir vēstules autore. Taču, ak vai, vēstule, respektīvi, vaska dēlītis, tiek atrasta 15 minūtes par vēlu, kad varemais valdnieks jau paspējis nosūtīt pārsteidzīgu faksu sava tēva dievišķajam dvīnim Poseidonam, lai tas pēc iespējas ātrāk nobeidz savu mazdēlu Hipolitu, izdzīdams no jūras Hipolita zirgiem ceļā baisu vilni ar vēršā purnu. Tādējādi Cvetajevas postamentē Faidru, noņemot no viņas jēlkādu ne tikai krimināli, bet arī morāli sodāma nozieguma ēnu.

Taču īstenībā Cvetajevas "Faidra" ir Faidras mīta psihoanalītiska studija, kas operē ar krievu simbolistu izvirzīto tēlainību, jo zemapziņu viennozīmīgi traktē kā dionisisko neprātu. Tāda "Faidra" nebūtu varējusi tapt gadsimta pirmajā desmitgadē, kad nebija sasniegts tas psihoanalīzes attīstības līmenis, par ko var runāt 20. gados. Savukārt krievu simbolistu tēlainības izmantojums liecina par simbolistu teoriju racionālo gaišredzību, kas aizsteigusies priekšā savam laikam. Tātad var teikt, ka Cvetajevas vienlaikus traktē mītu un simbolistu teorijas par mītu. Svarīgi uzsvērt arī to, ka Cvetajevas mākslas tēlos interpretē savas biogrāfijas aktuālus notikumus, izmanto mīta atslēgu, lai skaidrotu racionāli neizskaidrojamas parādības pretējo dzimumu starpā.

Pirmkārt, Hipolita naidu pret sievietēm Cvetajevas pamato ar faktu, ka viņš ir Tēseja un amazones Hipolites dēls. Teātra cienītājiem atgādināšu, ka Hipolits ir to pašu laulību rezultāts, kuru svinībām Šekspīrs atvēlējis savas komēdijas "Sapnis vasaras naktī" fināla ainu. Zināmā mērā Hipolits vispār ir pret dabiska būtne, tāpat kā pret dabisks ir vārdu savienojums "amazones dēls", jo, kā zināms, amazones vīriešu dzimuma bērņus nogalināja vai padarīja tos par vergiem. Hipolites kā amazones naidis pret vīriešiem caur iezīsto pienu Hipolitā pārmantots kā naidis pret sievietēm, jo pret dabīgais mehānisms jau ir viens un tas pats – naidis pret pretējo dzimumu. Savu māti Hipolits ne tikai mīl, bet dievina, savos skumjajos

atmiņu stāstos par mirušo māti demonstrēdams klasisku, bez piemaisījumiem, Edipa kompleksu. Jo mātei taču viņš ir pateicību parādā par visu – gan likteni, gan reliģisko pārliecību, jo kļuvis par medību un neskartības dievietes Artemīdas kvēlu piekritēju. (Piebildīsim, ka Efesas Artemīda bija amazoņu aizgādne.) Tā Cvetajeva Faidras un Hipolita neiespējamās seksuālās savienošanās konfliktu pārnes no morāles un psiholoģijas laukiem uz bioloģijas sfēru, kur nekādi citi skaidrojumi un pamatojumi kā vien nepielūdzami fakti nav ne vajadzīgi, ne iespējami. Vispār savā traģēdijā Cvetajeva, līdzīgi zvērīnātiem naturālistiem, iedzīvē piešķir milzīgu lomu. Aukle atgādina Faidrai, ka viņas pretfabiskā mīlestība pret padēlu Hipolitu tipoloģiski līdzīga Faidras mātes Pāsifajas pretfabiskajai kaislei pret vērsi, kā rezultātā pasaulē nāk baisais nezvērs Mīnotauris. Hipolita tēls savā aukstajā daiļumā un emocionālajā neievainojamībā salīdzināms ar akmens eņģeli no Cvetajevas lugas ar analogu nosaukumu, kura, tas ir, skulptūras, apgarotajos vaibstos iemilas katra tam garām ejošā sieviete, bet garām iet daudzas, jo eņģelis novietots pilsētas centrālajā laukumā pie akas. Te svarīgi atzīmēt, ka “Akmens eņģeli” Cvetajeva nedaudz pat ironiskā intonācijā centās risināt nepieejamā Jurija Zavadska mīklu, par ko viņa pati ir rakstījusi vairākās vēstulēs. Taču ar ironiju vien šī nepieejamība nebija uzminama, jo tai bija homoseksuāls pamats. Es domāju, ka Hipolitā Cvetajeva šo mīklu ir uzminējusi nesalīdzināmi pārliecinošāk.

Bet tikpat daudz kā Hipolits un pat vēl vairāk mūs, protams, interesē Faidra, kura pēc pirmās satikšanās ar Hipolitu, kas notiek mežā, smagi saslimst. Protams, Faidras un Hipolita satikšanās vieta nav nejauša. Mežs ir svēta un noslēpumaina valstība, kur mājō gan ļauni, gan ļabi gari un dēmoni, fejas un mežoņi, kas mūsu gadījumā nebūtu tik aktuāli. Mežs simboliski norāda uz iracionālu, arī slēptu parādību klātbūtni, bet psihoanalītiķi mežu uzskata par neapzinātā simbolu. Faidras murgu aina mākslinieciskā un mistiskā ziņā ir lugas kulminācija. Jaunā sieviete virknē šķietami nesakarīgus tēlus un teikumus, kā arī vaid par uguni, kurā viņa degot, klieudz, ka viņas ķermenī kāds plosa mazos gabaliņos. Tomass Venclova, manuprāt, pilnīgi ģeniāli Faidras slimību atšifrē kā iniciācijas aktu¹⁰ Jauno sievieti ir izredzējis pārdabisks spēks, tā ir Afrodīte, kura uzsūtījusi Faidrai kaisli pret Hipolitu, Afrodīte – mīlestības dieviete, kura uzlūkojama

par Dionīsa sievišķo hipostāzi. Faidras pārdzīvojumus Venclova salīdzina ar šamaņa/šamanes slimību-iniciāciju, kad dvēsele uz laiku atstāj ķermeni, kurš sairst it kā atsevišķās daļās un vārās maģiskā karsonī. Kaisle ne tikai paverdzina un nes bojāēju, tai ir ambivalents raksturs, jo tā dod dvēselei īpašus spēkus, kas ļauj paredzēt nākotni. Faidra murgo par zirgiem un mirtes koka zaru, kas lugas tālākajā gaitā tiek atšifrēti gan reālistiskā, gan simboliskā līmenī. Zirgi sabradā Hipolītu. Faidra pati pakaras mirtes koka zarā. Simboliski zirgs ir jaunības, spēka, dzimumdzīves, vīrietības simbols. Zirgs ir arī simbolisks robežsargs, kurš krusto dzīves/nāves robežu. Savukārt mirte antīkajā kultūrā ir Afrodītes svētais augs un līdz ar to mīlestības simbols.

Izvirzījis savu ģeniālo versiju par to, ka Afrodīte ir Dionīsa sievišķīgā hipostāze, Tomass Venclova diemžēl nepasaka teikumu līdz galam, lai viņa koncepcija iegūtu noapaļotu harmonisku pabeigtību, ko, izcilajam zinātniekam atļauju neprasot, mēģināšu izdarīt es. Ja Afrodīte ir Dionīsa sievišķā maska, tad Artemīda ir Apollona sievišķā maska. Līdz ar to Artemīdas un Afrodītes konfliktu, kas izraisa visus traģiskos notikumus, iespējams traktēt kā Dionīsa un Apollona konfliktu, kurā viennozīmīgi uzvar Dionīss. Jeb – raundā starp apziņu un zemapziņu par neviena neapšaubītu čempionu kļūst Dionīss. Savā filozofiski nepārprotamajā konsekvencē Cvetajevas luga līdz ar to tipoloģiski salīdzināma ar Eiripīda "Bakantēm", kur valdnieks Pentejs tieši tāpat kā Hipolīts tiek saplosīts par neveiksmīgu mēģinājumu pretoties Dionīsa valdzinājumam.

Kāpēc sava referāta sākumā es teicu, ka "Ariadne" un "Faidra" ir nesaurjami saistītas kā vienas diloģijas divas daļas? Tāpēc, ka īstenībā galvenais tēls, tieši kā to bija iecerējusi Cvetajeva, diloģijā ir nevis Ariadne, Faidra un pat ne Hipolīts, bet tieši Tēsejs, kurš vienīgais paliek dzīvs, stāvot līdz ceļiem savu tuvāko cilvēku asinīs. Īstenībā Tēsejs ir vienīgais Afrodītes atribūcijas mērķis, vienīgais noziedznieks, kurš, Afrodītesprāt, Cvetajevasprāt, un, lai iet, arī, manuprāt, ir pelnījis sodu, ja arī ne gluži tik asiņainu. Jo tas ir Tēsejs, kurš pirmās lugas finālā nodod savu mīlestību, atstājot pēc pirmās mīlas nakts viņu kvēli mīlošo Ariadni aizmigušu Naksas salā dievam Bakham. To "Faidras" finālā saprot arī pats varonīgais nevaronis Tēsejs, kurš notikušajā traģēdijā atpazīst Afrodītes rokrakstu un savu vainu – mīlestības nodevību tēlaini salīdzina ar Naksas dāru izpostīšanu.

Finālā par kādu ekstravagantu, bet, manuprāt, diezgan apšaubāmu, pārāk "literārisku" versiju. Jurijs Freidins, rakstot par nāves tēmu Cvetajevas daiļradē, pirmkārt, pilnīgi pamatoti konstatē, ka nāve ir pastāvīgs, caurviju motīvs Cvetajevas daiļradē. Otrkārt, viņš uzsver, ka dzejniecei bija raksturīga mītrade ne tikai dzejā, bet arī dzīvē, un ka viņa līdzīgi daudziem krievu simbolistiem savu dzīvi mēdza pakļaut arī pašradītu mītu režijai.

Treškārt, J. Feidins apstājas pie Marinas Cvetajevas un viņas patiešām bezprātīgi mīlētā dēla Georgija, saukta par Muri, attiecībām. Dzejnieces vīrs Sergejs Efrons, Šveicē pildīdams VDK slepenā aģenta – teroristu grupas vadītāja pienākumus, izgāza operāciju un slepeni bēga uz PSRS. Neveiksmīgā pagrīdnieka sieva un dēls nonāca stingrā VDK darbinieku uzraudzībā un faktiski tika piespiesti 1939. gadā no emigrācijas Parīzē atgriezties Padomju Savienībā. Ģimenes "laimīgā atkalsavienošānās" nebija ilgstoša. Pirmo apcietināja Ariadni, dažus mēnešus vēlāk – Sergeju Efronu. Kad pašā kara sākumā vācu lidmašīnas bumboja Maskavu, M. Cvetajevas bailēs par dēla dzīvību, lielā mērā pret viņa gribu, pa kaklu pa galvu, pilnīgi bez iztikas līdzekļiem kopā ar citu rakstnieku ģimenēm devās evakuācijā uz Tatārijas APSR. Viņus nometināja Jelabugā – mazā pilsētiņā pašā tālākajā šī maršruta punktā, kur nebija ne darba, ne sabiedrības, ne iztikas. Izmisums nesatuvināja māti un dēlu, tieši otrādi. Francijā labu izglītību ieguvušajam un mātes bezgalīgi izlutinātajam zēnam, kuram (nedrīkst to aizmirst) bija tikai piecpadsmit gadu un pusaudžu sakāpinātība pašos ziedos, Jelabuga likās vai pati elle. Uzliesmoja strīdi, Muris inkriminēja mātei vainu par nonākšanu tik bezcerīgos apstākļos. Tas acīmredzot bija pēdējais trieciens M. Cvetajevas baiļu, izmisuma un bezcerības izmocītajai psihei. Nepilnu mēnesi pēc ierašanās Jelabugā viņa izdarīja pašnāvību.

Bet J. Feidins par M. Cvetajevas pašnāvību raksta: "Mēs, protams, neesam noskaņoti Cvetajevas un viņas dēla attiecībās saskatīt kaut ko pretdabisku. Mums tikai liekas, ka pati Cvetajevas, apzinoties savu mātes pārdzīvojumu galējo saspringtību, varēja tos skatīt caur poētiskā Faidras mīta prizmu. Tad viņai, saprotot, ka dēls to pilnībā noraida un atgrūž, bija dabiski aiziet no dzīves, neapsverot nekādas "par" un "pret", nepievēršot uzmanību tiem, kam varbūt viņa bija vajadzīga."

Atsauces un avoti

- ¹ Эткинд А. Эрос невозможного. – М., 1994. – С. 42.
- ² Эткинд А. Хлыст. – М., 1998. – С. 220.
- ³ Эллинская религия страдающего бога, Дионис и прадионисийство.
- ⁴ Иванов Вяч. Ницше и Дионис. – В кн.: Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 26–34.
- ⁵ Эткинд А. Эрос невозможного. – М., 1994. – С. 56.
- ⁶ Karlinsky S. Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry. – Cambridge, 1985. – PP. 181–184.
- ⁷ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М., 1997. – С. 235–236.
- ⁸ Венцлова Т. К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева. – В кн.: Собеседники на пиру. – Vilnius, 1997. – С. 155–156.
- ⁹ Турпат, 156. lpp.
- ¹⁰ Турпат, 161. lpp.

Phaedra by Marina Tsvetaeva as an Interpretation of Greek Myths in the Context of Silver Age

While in emigration in Bohemia and France, M. Tsvetaeva wrote the dilogy of mythic or classical plays comprising *Ariadne* (1924) and *Phaedra* (1927). Common for the two plays is the linear development of the same plot, also common philosophy and aesthetic peculiarities.

M. Tsvetaeva, one of the so-called neo-symbolists, enriches the symbolist views on the Dionysiac as a creative element by adding psychoanalytical features. For example, she pays much attention to heredity (manifested in the amazon-born Hippolytus' hereditary inability to love the opposite sex).

Comparing M. Tsvetaeva's version of *Phaedra* with those of Euripides and J. Racine, the conclusion is that the Russian poetess was closer to the archaic or *Dionysiac*, i.e. Euripides', version rather than the intellectual *Apollonian* version of the classicist J. Racine. Indisputably, M. Tsvetaeva treats man as a war theatre for two elements – Dionysus and Apollo. She clearly stresses the dominating role of nature, i.e. Dionysus, in man's life. Unwillingness or inability to comply with it results in many horrible misfortunes.

The finale of *Phaedra* explains the poetess' choice of *Aphrodite's Wrath* as a title for the dilogy. It also points to the protagonist of the two plays. It is neither Ariadne nor Phaedra; it is Theseus, a character who appears on stage but fragmentarily. It is Theseus who gives up his love of Ariadne when he leaves her to Bacchus on the island of Naxos. This is why Dionysus, i. e. Aphrodite, punishes Theseus by making him execute, in undue haste, his own son Hippolytus. He is also to grieve over the death of his second wife Phaedra.

BRIGITA CĪRULE (LATVIJA)

Par dažiem saskares punktiem hellēņu un baltu mītiskajā telpā

Vispārzināms ir fakts, ka senajās sabiedrībās rituālu nosaka mīts. Aplūkojot hellēņu un baltu mītiskos priekšstatus un šo tautu uzvedību dažādos rituālos, iespējams atrast saskares punktus gan mītiskajos priekšstatos, gan rituālajā uzvedībā. Rituāls jeb rīts (lat. *ritus*) ir kulta paraža, noteikta procedūra, ko izpilda kādas reliģiskas vai svinīgas ceremonijas laikā.¹ Senajās sabiedrībās ar rituāla starpniecību tiek regulētas savstarpējās attiecības gan cilvēku līmenī, gan arī cilvēku un dievu līmenī. Rituāla mērķis ir panākt kādu rezultātu, kas ir svarīgs sabiedrībai, cilvēku grupai vai atsevišķam indivīdam. Rituālo uzvedību lielākoties raksturo darbība un verbālais komponents, kas ir katras saziņas neatņemama sastāvdaļa. Tādējādi rituāls ir uztverams arī kā saziņas akts.

Baltu reliģija tāpat kā hellēņu reliģija bija politeiska. Arī baltu tautas senatnē pazina un pielūdza daudz mītisko būtņu, dievību un dievu. Baltu reliģijas būtību labi ieskicē krustnešu ordeņa hronista Dīsburgas Pētera vārdi, kuri teikti, raksturojot prūšu reliģiskos priekšstatus:

Viņi, nepazīdami Dievu, dievišķoja visu pasauli: sauli, mēnesi un zvaigznes, pārkonu, putnus un četrkājainos dzīvniekus, pat krupjus. Viņiem bija arī svētbirzis, svētie lauki un ūdeņi.²

Dievišķot visu pasauli bija raksturīgi arī senajiem grieķiem. Gan helēņi, gan balti acīmredzot ticēja tam maģiskajam spēkam, kas iemājo kokos, mežos un birztaļās, kalnos un ūdeņos. Šis spēks spēj dziedināt, nest svētību, nodrošināt auglību, pasargāt no nelaimēm un posta, vērst kaut ko par labu vai, taisni otrādi – par ļaunu. Un tāpēc, tiecoties ietekmēt dzīvi, tiek meklēta saskare ar šo maģisko spēku personifikācijām – mītiskām būtnēm, dievībām, dieviem. Šī saskare tiek atrasta gan caur lūgšanām, gan caur upurēšanu, izpildot dažādus rituālus. Rituāls ir tas, kas sasaista cilvēkus ar dieviem – gan tiem, kas debesīs, gan tiem, kas pazemes valstībā. Cilvēks sazinās ar dieviem caur lūgšanām un nesot upurus, caur dūmiem, kas ceļas debesīs, kad upurdzīvnieks tiek dedzināts, caur asinīm, kas izšļācas

no dzīvnieka un izplūst zemē. Cilvēks cenšas saskatīt zīmes, kas norādītu uz to, vai upuris tiek pieņemts, vai atraidīts. Ar rituāla starpniecību var vai nu izlūgties vareno spēku labvēlību, vai arī piespiest varenos spēkus izpildīt noteiktas vēlmes. Gan vienā, gan otrā gadījumā rituālai darbībai un valodai, vārdam kā saziņas līdzeklim ir ļoti liela nozīme. Nav šaubu, ka rituālā starp darbību un vārdiem pastāv atgriezeniska saikne – tie, viens otru papildinot, iedarbojas uz kolektīva vai individuā apziņu. Šeit nevar nepieņemt apgalvojumam, ka rituāla objekts ir cilvēka psihe.³

Darbību un vārdu proporcija dažādos rituālos mēdz būt visai atšķirīga. Ir rituāli, kuros prevalē vārdi, un ir rituāli, kuros prevalē darbība. Jebkurā gadījumā vārdi ir tie, ar kuriem tiek pastiprināta iedarbība, turklāt šī iedarbība var būt gan pozitīva, gan negatīva. Spēks ir vārdā vai ritmā, vai formulā, kas kļūst īpaši iedarbīga, ja to izsaka kādā kontekstā, kombinējot ar darbību, bet kas var arī zaudēt savu iedarbību, ja to kaut kādā veidā izmaina. Acīmredzot tāpēc rituālie priekšraksti senajās sabiedrībās tika rūpīgi ievēroti.

Darbības un verbālā komponenta lielo nozīmi un tā iedarbīgumu var labi redzēt, aplūkojot senos rituālus, kurus lielā daudzumā un dažādībā praktizējušas senās tautas. Ziņas par šiem rituāliem ir atrodamas folklorā, seno autoru literārajos darbos, kā arī senajās hronikās. Rituāli veikti visdažādākos cilvēka darbības brīžos – visbiežāk darbus uzsākot vai noslēdzot kādu savienību vai brālību, vai miera līgumu.

Seno latviešu sacerētās dziesmas un latviešu buramie vārdi apliecina, ka arī senais latvietis apzinājies vārda lielo spēku, piesaucot, piemēram, ražas patronu Jumi. Saimnieks pavasarī, pirmo reizi labību sēt iedams, paņēmis no klēts vainagu, ko tur rudenī nolīcis, un, aiznesot to uz tīrumu un zem akmens paliekot, dziedājis:

*Ej, Jumīti, ej, Jumīti, garo ziemu pabeidzis,
Sāci jaunu vasariņu,
Svētī mūsu labībiņu.*

Izpildījis sava veida rituālu darbību un nodziedājis šos ritmiskas dziesmas formā ietērptos buramos vārdus, saimnieks sācis sēt. Šādi uzrunājot dievību, viņš tiecīs ietekmēt nākamo ražu.⁴

Senie grieķi, šķiet, visbiežāk centušies realizēt savu saikni ar vidi caur dzīvnieka upurēšanu. Pielūdzot debesu dievus, tie mēdza pārgriezt upur-

dzīvnieka rīkli, ļaujot asinīm šļākties augšup, bet, vēršoties ar lūgšanām pie pazemes dieviem, tie pavērsa upurdzīvnieka asins straumi pret zemi, un šo upurēšanu parasti veica naktī.

Romietis Tits Līviji vēstī, kā, upurējot dzīvnieku, romieši slēguši savienību. Par upurdzīvnieku tie izvēlējušies cūku, un, nonāvējot to ar asmeni, priesteris klātesošos zvērinājis, ka tas, kurš laužīs šo savienību, tiks nonāvēts tāpat kā šī cūka.⁵ Rituālo darbību, kas pati par sevi ir iespaidīga, pavada vārdi, kas pastiprina emocionālo spriegumu.

Līdzīga rituālā uzvedība kā pie grieķiem un romiešiem atrodama arī citās kultūrās, senās baltu tautas ieskaitot. Livonijas Indriķa hronikā atrodamas ziņas par to, kā kurši, uzzinājuši par bīskapa ierašanos un par pilsētas sākumiem, aizsūtījuši uz pilsētu ziņnešus, lai tie salīgtu mieru. Salīgtu mieru tie pēc pagānu paražas apstiprinājuši ar asins izliešanu.⁶

No Indriķa hronikā vēstītā netop īsti skaidrs, kā norisinājās asins izliešana. Taču citos avotos ir atrodamas līdzīgas ziņas par šādiem rituāliem, kur skaidri redzams, ka šī asins izliešana bijusi dzīvnieka upurēšana. Parasti šis upurdzīvnieks bijis vērsis, kura asinīm slacītas rokas un tad izteikti kāda zvēresta vārdi, kā to 1351. gadā darījis lietuviešu karalis Ķeistutis, slēdzot miera līgumu ar Ungārijas karali. Vērsim tika pārgriezta rīkle, no kuras izšļācās asinis. Ar tām klātesošie slacījuši rokas un seju un, vēršoties pie Dieva, lietuviski aicinājuši uzlūkot ragaino upurdzīvnieku un teikuši zvēresta vārdus, kas *Chronicon Dubnicense* latīniskā interpretācijā skan šādi:

*Deus ad nos et animas, cornutum respice, iuramentum per nos promissum hodie persolutum.*⁷

Kad šie vārdi bija izteikti, vērsim tika nogriezta galva un tādā attālumā no ķermeņa novietota, lai pa vidu varētu iziet pats Ķeistutis un pārējie, kas piedalījās rituālā.

Par šo pašu miera līgumu kādā hronikā vēstī Heinrihs no Dizenhofenas, precīzāk aprakstot rituālu. Viņš pievērš uzmanību veidam, kā no upurdzīvnieka izšļācās asinis – ja strauji, tā ir laba zīme. Ejot pa vidu starp vērsa galvu un ķermeni, lietuviešu karalis izteicis zvēresta vārdus: “Lai ar mani notiek tāpat, ja solījumu es neturēšu.”⁸

Tā tad tiek dots kāds zvērests, ko vienmēr var sajust arī kā lāstu, kurš var pavērsties pret tiem, kas to izsaka, vai pret cilvēku grupu, kas piedalās rituālā. Rituāla nozīmi vienmēr skaidrāku padara verbālais komponents,

kas kopā ar darbību sniedz rituāla vēsti: tas, kas notiek ar rituālā akta objektu, proti, ar upurdzīvnieku, notiks arī ar to, kurš laužīs zvērestu. Šāds rituāls vairāk ir vērstis uz to, lai regulētu attiecības cilvēku līmenī. Bet, tā kā dzīvnieks parasti tiek uztverts kā upuris dieviem, tad rituāla vēsts var tikt izprasta arī šādi: to, kurš laužīs līgumu, nonāvēs dievu dusmas, tāpat kā priesteris nonāvē upurdzīvnieku. Katrā ziņā emocionālais spriegums, kas pavada šādu rituālu, ir liels. Uz rituāla dalībniekiem spēcīgi iedarbojas ne vien vizuālais, bet arī verbālais komponents. Pats rituāls ir simbolisks, bet tajā sniegtā vēsts iedarbojas uz cilvēka psihi. Rezultātā šī vēsts labāk saglabājas atmiņā, jo rituālā uzvedība ir pārliecinoša. Pārliecināšanas moments rituālos acīmredzot pastāv vienmēr. Seno grieķu maģijas pētnieks F. Grāfs šādu rituālu sauc par sava veida komunikācijas aktu, kas ir jāizprot tāpat kā citi komunikācijas akti, jo rituālās komunikācijas modelis pamatos ir tāds pats kā jebkuras komunikācijas modelis, kur ir vēsts sniedzējs, vēsts saņēmējs un pati vēsts.⁹

Parasti minētajos rituālos, kuri tiek veikti, slēdzot kādu savienību vai miera līgumu, vēsts sniedzēji ir arī rituāla veicēji, bet saņēmējs ir cilvēku grupa, kas piedalās rituālā. Sniegtā vēsts sasaista visus rituāla dalībniekus. Tā kā šo rituālu verbālais komponents ir sajūtams arī kā lāsts, kas var nākt pār zvēresta laužēju, tad šeit ir iespējams vilkt paralēles ar maģisko rituālu. E. Kasirers ir atzinis, ka ar maģiskā rituāla palīdzību tiek regulēta cilvēka un pārdabisko spēku sadarbība.¹⁰ Jādomā, ka vairums maģisko rituālu regulē attiecības tiklab cilvēku un dievu, kā arī cilvēku līmenī.

F. Grāfs¹¹ arī maģisko rituālu uztver kā komunikācijas aktu, kas pamatos iekļaujas iepriekšminētajā shēmā, jo maģiskajā rituālā vērojama līdzīga uzvedība. Arī šeit ir attiecīga darbība un vārdi, bez kuriem burvestība nebūtu visspēcīga.

Maģiskos rituālus lielā daudzumā un dažādībā praktizējuši gan hellēņi, gan balti. Un nav šaubu, ka baltu maģiskajos rituālos izmantotā verbālā komponenta, proti, buramo vārdu un dažādu maģisko formulu, aizsākumi meklējami antīkajā kultūrā, kur par maģijas vispārēju klātesamību pārliecināti vēstī jau literārie avoti vien, nemaz neminot grieķu maģiskos papirusus. Jādomā, ka iespēja ieskatīties grieķu maģiskajos papirusos atrodamos buramos vārdos un to salīdzinājums ar latviešu buramiem vārdiem tikai apstiprinātu šobrīd uz literārajiem avotiem balstīto priekšstatu par

burvestības kā tādas un buramo vārdu aizsākumiem seno persiešu un grieķu kultūrā. Tie formējušies cauri dažādiem laikmetiem, bijuši pakļauti dažādām ietekmēm un neapšaubāmi savijušies arī ar kādiem vietējiem veidojumiem. Antīkā maģija ietekmējusi maģiju viduslaikos un humānisma laikā, no kura ietekme pārnākusi pie baltiem. Runājot K. Strauberga vārdiem, "tā ir nepārtrauktā tradīcija, kas vieno Eiropas kultūras telpu uzskatu permanentā secībā arī šajā jomā."¹² Un tālab gan darbībai, gan verbālajam komponentam maģiskos rituālos ir savas raksturīgās pazīmes, kas ir līdzīgas dažādām tautām. Dažādi ir maģiskie rituāli, dažādi ir maģijas iedarbības veidi un līdzekļi, ar kuriem manipulē burvis. Tuvāk nekavējoties pie šiem veidiem, tomēr gribas atzīmēt, ka, lai kādi tie arī būtu, visām tautām maģijas pamatā ir centieni izprast saikni starp dēmoniskiem, maģiskiem spēkiem, no vienas puses, un cilvēka dzīves notikumiem, no otras puses. Tiekšanās izprast šo saikni un tāvad centieni ietekmēt dzīvi liek meklēt saziņu ar dievišķo pasauli arī šādā veidā. Maģiskajos rituālos saziņa pamatā noris gan cilvēku līmenī, gan cilvēku un dievu līmenī.

Taču, kā atzīst F. Grāfs, maģija pazīst arī rituālus, kuri šajā komunikācijas shēmā īsti neiekļaujas, jo, piemēram, lāstu maģiskajos rituālos parasti nav cilvēku grupas, kas saņemtu rituāla vēsti. Iznāk, ka vēsts sniedzējs un saņēmējs ir viens un tas pats. Un tas ir burvis jeb mags.¹³ Maģiskajos lāstu rituālos burvis norunā vai biežāk nočukst buramos vārdus, kas ietērti noteiktās formulās. Šeit primāra nozīme ir verbālajam komponentam.

Rituālos ar dzīvnieka upurēšanu prevalē darbība, bet maģiskajos rituālos tiek akcentēts objekts, ko pārvērš citā kvalitātē aptuveni pēc šādas vispārinātas formulas: es saistu to, lai tas ir tāds un tāds.

Literatūrā gan var sastapties ar tādiem maģisko rituālu aprakstiem, kur prevalē darbība. Kā piemērs te var noderēt Teokrita 2. idillē atrodamais maģiskā rituāla apraksts, kura būtību var sakoncentrēt šādā vispārinātā formulā: lai tas deg, kūst un pārveidojas tāpat kā tāds un tāds objekts.

Grieķu maģijas pētnieks F. Grāfs¹⁴ norāda, ka, aplūkojot maģisko rituālu aprakstus literatūrā, jāreķinās ar citu komunikatīvo situāciju. Literatūrā maģija, gluži tāpat kā zvērests, ir adresēts cilvēku grupai – klausītājiem vai lasītājiem, kuriem ir ļauts sekot aprakstītajam rituālam. Un varbūt tieši tāpēc tas pēc savas dramatiskās struktūras vairāk līdzinās zvēresta nodošanas rituālam.

Rituālā sniegtā vēsts ir vērsta it kā uz nākotni, tai ir jāiespaido notikumu gaita nākotnē. Zvēresta nodošanas rituālā ar dzīvnieka upurēšanu veiktā darbība un izteiktie vārdi dzīvo un ir iedarbīgi arī pēc rituāla, jo, kombinējoties redzētajam un dzirdētajam, tie iedarbojas uz cilvēku psihi un tātad iespiežas atmiņā.

Vārdus saglabāt nepieciešams arī tāda maģiskā rituāla gadījumā, kur rituālu izpilda tikai burvis. Šeit burvis, manipulējot ar dažādiem objektiem, sakoncentrē teiktos vārdus šajos objektos un tad šos objektus paslēpj. Dažādos avotos minētas dažādas vietas, kur slēpti šie objekti – gan kapos, gan kādās svētnīcās, gan ūdeņos – jūrā, upē, arī akās. Acīmredzot šo vārdu saglabāšanai ir ļoti liela nozīme. Par to liecina arī fakts, ka rituālā akta vārdi rakstīti gan uz svina plāksnītēm, gan izmantots vasks, grieķu magi rakstījuši arī uz papirusa, un šādā veidā tie uzglabāti.

Svina plāksnītes min arī K. Straubergs "Latviešu buramos vārdos".¹⁵ Šīs plāksnītes saliekas un tām cauri dzītas naglas. Nagla simbolizē nevis kādu ieroci, bet gan līdzekli, kas kādu lietu var sasaistīt, saturēt kopā, padarīt stiprāku – tātad it kā pastiprina uzrakstītos vārdus. Arī buramo vārdu formulās ir vārdi "Es saistu..."

Svina plāksnītes izmantotas tieši lāstu maģiskajos rituālos, jo svins uzskatīts par aukstu metālu, kas var nest ļaunumu. Dzenot naglu plāksnītē, tiek minēts arī tā vārds, pret kuru šis rituāls vērsts. Šādā veidā viņš tiek saistīts, pienaglots. Tas ir analogiskās maģijas paņēmieni, kur liela nozīme analogijai darbībā. Tomēr lāstu maģiskajos rituālos vārdi ir tie, ar kuru spēku arī dievība tiek it kā piespiesta izpildīt cilvēka gribu.

Maģisko vārdu un darbību spēks pastiprina rituālu un panāk vēlamo rezultātu. Lāstu maģiskajos rituālos burvis meklē saskari ar dievišķo pasauli. Šeit acīmredzot veidojas savdabīgs dialogs starp burvi un dievību. Saskari ar dievišķo pasauli burvis panāk, piesaucot dievus, zinot istos dievu vārdus un ietērpjot tos noslēpumainos epitetos. Milzīgs ir dievu epitetu daudzums, kas atrodams, pārlūkojot buramos vārdus. Acīmredzot šo epitetu zināšana ir burvja priekšrocība, kas nodrošina viņam saziņas iespējamību ar dieviem. Maģisko rituālu pētnieki akcentē burvja zināšanas kā svarīgu faktoru. Burvis, kas sīkumos pārzina dievišķo iedabu, tādējādi it kā demonstrē, ka viņš ir tuvu dievam vai dievībai un tālab var piespiest to atsaukties atbilstoši savai gribai.

Šim piespiešanas momentam ir atrodamas paralēles arī grieķu mitoloģijā. Gan jūras dievs Nērejs, gan Protejs ir pazīstami kā pareģotāji, kas izceļas ar savu gudrību. Taču uz tiem ir jāizdara spiedienu, ja grib iegūt pareģojumu vai kādu svarīgu informāciju, proti, ja grib panākt, lai dievība atsauktos. Varonim Hēraklam ir jāsasien mainīgais kā pati jūra Nērejs, lai uzzinātu no viņa to, ko vēlas. Arī dievišķais pareģotājs Protejs pareģo nākotni tikai tad, ja viņu piespiež to izdarīt.

Burvji maģiskajā rituālā dievu it kā sasaista ar vārdiem caur piesaukšanu – nevis lūdzoties, bet piespiežot to atsaukties. Un burvis to panāk ar dažādiem līdzekļiem – vai nu izprovocējot ar viltīgiem vārdiem, vai ar kādiem piespiešanas vārdiem, liekot dievam it kā kļūt tuvākam. Šī tuvība izpaužas īsto vārdu zināšanā. Burvis gūst savu spēku no sarunas, no dialoga ar dieviem. Apulējs to sauc par *communio loquendi cum dis*.¹⁶

Skaidri apzinoties dažādu rituālu daudzveidību un sarežģītību, tomēr, pat balstoties tikai uz šeit ieskicētiem rituāliem, var teikt, ka rituālajā uzvedībā dažādās kultūrās ir atrodami saskares punkti. Gan hellēņi, gan balti ir uztvēruši dažādus rituālus un maģiju kā tiešu ceļu, pa kuru piekļūt dievišķajam spēkam, lai gūtu garīgu mierinājumu vai kādu praktisku labumu. Tā ir sava veida saziņa gan cilvēku līmenī, gan cilvēku un dievu līmenī, kur reliģiskais mijas ar mītisko. Tā ir saziņa, kurā realizējas senā cilvēka saikne ar vidi.

Atsauces un avoti

Skat.: New Webster Dictionary. – College Edition, 1988.

Citēts no *Gimbutiene M.* Balti aizvēsturiskajos laikos. – Rīga, 1994. – 173. lpp.

³ Skat.: *Chetwynd T.* Dictionary of Symbols. – Palladin, 1987. – P. 342.

⁴ Skat.: *Straubergs K.* Latviešu buramie vārdi. – Rīga, 1939. – 393. lpp.

⁵ Skat.: *Livius T.* Ab urbe condita. I, 24.

“Si prior defexit publico consilio dolo malo, tum illo die, Juppiter, populum Romanum sic ferito ut ego hunc porcum hic hodie feriam; tantoque magis ferito quanto magis potes pollesque.”

⁶ Skat.: *Heinrici Chronicon.* V, 2.

⁷ Hronikas fragments atrodams izdevumā: *Munnhardt W.* Letto-Preussische Götterlehre. – Rīga, 1936. – S. 119.

⁸ Ibid.

⁹ Skat.: *Graf F.* Magic in the Ancient World. – Harvard University Press, 1997. – P. 210.

¹⁰ Skat.: *Cassirer E. An Essay on Man.* – Yale University Press. – P. 96.

¹¹ Skat.: *Graf F.*, Op. cit., pp. 208–210.

¹² Skat.: *Straubergs K.*, Op. cit., 7. lpp.

¹³ Skat.: *Graf F.*, Op. cit., p. 210.

¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵ Skat.: *Straubergs K.*, Op. cit., 15. lpp.

¹⁶ Skat.: *Apuleius. Apologia.* XXVI, 6.

On Some Common Mythical Aspects of the Hellenes and the Balts

An insight into the cultures of the Hellenes and the Balts permits to trace similarities in their ritualistic behaviour that roots in myth. Ritual regulates mutual relations among the participants of rites on the one hand and among the participants and the divine world on the other hand. Ritualistic behaviour is characterized by action and verbal component.

The religion of both the Hellenes and the Balts was polytheistic. The Hellenes and the Balts believed in the magic force embodied in different objects in nature and therefore they strived for contact with the personifications of this force – deities and gods. This contact was achieved through various sacrificial rites and magic rites. The comparison of different sacrificial rites found in old chronicles and other sources attests to similar ritualistic behaviour in different cultures. Magic rites were practiced by the Hellenes and the Balts in great variety. They were seen as a route for direct access to the divine force.

DACE STRELĒVICA (LATVIJA)

Sengrieķu mitoloģijas elementi Latvijas uzņēmumu nosaukumos

Antīkā pasaule ar mūsu pasauli saskaras itin bieži – un pat tādā šķietami piezemētā sfērā kā business un reklāma. Viens no šīs sfēras redzamākajiem aspektiem ir firmu, veikalu u.c. uzņēmumu nosaukumi. Jāpiemin, ka šajos pārmaiņu laikos Latvijas uzņēmumu nosaukumi ir dažādu kultūru, interešu un izglītības līmeņu saskarsmes punkts – pilsētas ielās nereti blakus gluži veiksmīgiem un gaumīgiem nosaukumiem lasāmi tādi, kas neiztur nekādu kritiku un neatbilst elementārākajām pareizrakstības normām. Tāpēc šī joma piedāvā daudz iespēju dažādiem pētījumiem – valodnieciskiem, socioloģiskiem, sociolingvistiskiem, semiotiskiem...

2001. gada pavasarī konferencē “*Antiquitas Viva*” es referātā (Strelēvica, 2001) analizēju latīņu valodas elementus uzņēmumu nosaukumos, savukārt 2001. gada ziemā organizētajā konferencē “Hellēņu pasaule un mēs” nolasītajā referātā (kurš ir šī raksta pamatā) manā uzmanības lokā ir sengrieķu mitoloģijas klātbūtne Latvijas biznesā, kas, manuprāt, arī pagaidām ir visai maz aplūkota. (Liekas, ka pētnieku uzmanība līdz šim vairāk ir tikusi pievērsta angļu un krievu valodas un kultūras elementiem – piemēram, Inetas Stadgales (2001) pētījumā par uzņēmumu nosaukumiem Liepājā.)

Apkopojot, grupējot un analizējot uzņēmumu nosaukumus, kuros izmantoti sengrieķu mitoloģijas personāžu vārdi vai parādību nosaukumi, var izdarīt vairākus interesantus secinājumus. (Piemēri galvenokārt tika smelti no 2001. gada nozaru telefonu grāmatas “Zaļās lapas”, kas ietver Rīgu, Rīgas rajonu un Jūrmalu – tādējādi pētījumu lauks ir mazāks, nekā solīts virsrakstā, taču iespējams, ka galvenās šeit konstatētās tendences vairāk vai mazāk varētu būt raksturīgas visai Latvijai.)

Vispirms jāpiemin daži novērojumi par sengrieķu kultūras popularitāti Latvijas biznesa vidē salīdzinājumā ar seno romiešu kultūru. Starp apkopotajiem uzņēmumu nosaukumiem konstatēju daudz vairāk romiešu nekā sengrieķu mitoloģijas tēlu. Piemēram, pastāv vairākas kafejnīcas un citi uzņēmumi ar nosaukumu “**Neptūns**”, taču nav atrodams neviens, kas

sauktos **“Poseidons”** Romiešu jūras dievs acīmredzami ir populārāks nekā tā sengrieķu ekvivalents. Konstatēju arī vairākus **“Jupiterus”**, taču tikai divas firmas ar atbilstošā grieķu dieva Zeva vārdu nosaukumā (firmas **“Zeus-C”** un **“Zeus V. S.”**). Tas liekas mazliet neparasti, ņemot vērā to, ka romiešu mitoloģija ir lielā mērā veidojusies uz sengrieķu mitoloģijas pamata. Taču noteikti ir vairāki iemesli, kādēļ daudzi antīkie dievi šodien ir labāk pazīstami ar saviem romiešu vārdiem nekā grieķiskajiem – viens no iemesliem varētu būt tas, ka romiešu dievu vārdos ir nosauktas mūsu Saules sistēmas planētas, tādēļ šie vārdi ir dzirdēti biežāk un paliek prātā arī antīkās mitoloģijas nespeciālistam.

Jāatzīst, ka antīkās mitoloģijas tēli bieži vien vidusmēra cilvēkam top zināmi netiešā, pastarpinātā veidā – nevis no literatūras un pētījumiem tieši par šo jomu, bet gan caur citām jomām, kur tie pieminēti vai arī kur to vārdi ir izmantoti, lai kaut ko simbolizētu vai vienkārši apzīmētu. Varbūt tieši tādēļ, tos tālāk izmantojot, lietojums kļūst arvien nelōgiskāks un saistība starp apzīmējamās parādības būtību un mitoloģisko tēlu, kura vārds izvēlēts to apzīmēt, – arvien mazāka.

Starp tiem nedaudzajiem nosaukumiem, kuros piesauktie sengrieķu mitoloģijas personāži pēc sava rakstura vai “profesijas” vairāk vai mazāk atbilst attiecīgā uzņēmuma darbības profilam, varētu minēt, piemēram, vīna dieva Dionisa vārdā nosauktu dzērienu veikalu **“Dioniss”**, pareģes Kasandras vārdā nosauktu zīlēšanas salonu **“Kassandra”** (trojietes Kasandras pareģojumiem gan neviens neticēja – diez vai to vēlas piedzīvot arī šī zīlēšanas salona īpašnieki...), kā arī spēļu zāli **“Midass”**, kurai vārdu devis mitoloģijas varonis Mīds (dažos avotos viņa vārds latviski ir rakstīts arī kā *Mids*) – bagātnieks, kam uz laiku bija piešķirta spēja pārvērst zeltā visu, kam viņš pieskārs.

Dažiem nosaukumiem kādu saistību ar attiecīgo firmu darbības jomu var atrast, mazliet pafilozofējot. Piemēram, skaistumkopšanas salons **“Sirēnas”** Doma varētu būt tāda, ka gan salona apmeklētājas, gan dēmoniskās būtnes sirēnas pievilina: vienas ar skaisto izskatu, otras – ar skaistajām balsīm. Kaut kāda simboliska nozīme varētu būt arī veterināro aptieku **“Kentauris”** un **“Hīrons”** (citur, piemēram, “Mitoloģijas enciklopēdijā” (1993), šī kentaura vārds ir atveidots arī kā Heirons) nosaukumiem – dzīvnieks un cilvēks sastopas gan miksantropiskajā būtnē kentaurā (puscilvēkā –

puszīrgā), gan veterinārijas nozarē... Antikvariātā “**Antikā Mūza**”, iespējams, tiek pārdoti priekšmeti, kuru radīšanā vajadzīga mūzu aizgādība (it īpaši, ja tas ir grāmatu antikvariāts).

Taču vairumam telefonu grāmatā atrodamo firmu nosaukumu nav īsta (vai vispār nekāda) sakara ar firmu darbības jomu, un šķiet, ka tie izraudzīti vienīgi savas labskaņas dēļ.

Piemēram, kāds sakars amazonēm ar hidraulisko ierīču tirdzniecības firmu (“**Amazone**”), sengrieķu dievu mītnei Olimpa kalnam – ar tūrisma firmu “**Olimp**”, nimfai Kallisto – ar pārtikas veikalu (“**Kallisto**”) vai mīklu uzdevējam sfinksai ar ēdināšanas firmu “**Sfinkss**”? (Izteikšu arī minējumu, ka sfinksa vairumam cilvēku – droši vien arī minētās firmas īpašniekiem – vairāk laikam tomēr asociējas ar Ēģiptes tēlniecību nekā ar sengrieķu mitoloģiju. “Mitoloģijas enciklopēdija” gan ziņo, ka sfinksai līdzīgs mitoloģisks tēls bija pazīstams arī Mazāzijā.)

Nosaukumu nelohģiskums un fakts, ka to funkcija parasti ir tikai dekoratīva, visspilgtāk parādās gadījumos, kad viena un tā paša mitoloģijas tēla vai parādības vārdā ir nosaukti vairāki un darbības jomas ziņā diezgan dažādi uzņēmumi. Interesanti ir konstatēt, kuri sengrieķu mitoloģijas varoņi Latvijas biznesa un tirdzniecības vidē pēdējā laikā ir bijuši populārākie.

Piemēram, gudrības dievietes Atēnas Pallādas vārdā ir nosaukta kāda akciju sabiedrība un nekustamo īpašumu firma (abas saucas “**Pallada**”) un zīlēšanas salons “**Atēna Pallada**” Nimfa Sīringa, kas pārvērtās par niedri, no kuras Pāns izgatavoja stabuli, ir devusi vārdu fotosalonam un frizētavai (abi saucas “**Sīringa**”). Zelta aunādas meklētāju kuģa “**Argo**” vārdu nes kāds naktsklubs, kā arī iespieddarbu firma “**Argo-S**” Sengrieķu dieva Apollona vārda latīniskais variants (par vārdu rakstību vēl runāsim vēlāk) atrodams visiem zināmās interneta pakalpojumu firmas “**Apollo**” nosaukumā, kā arī sporta centra “**Apollo Fitness**” nosaukumā. Dievu vēstneša Hermeja vārdā ir nosaukta kancelejas preču firma “**Hermess**” un tūrisma firma “**Hermess NS**”

Jau iepriekš minēto “**Kentaura**” vārdu nes arī kāds skaistumkopšanas salons, “**Midas**” ir ne vien spēļu zāle, bet arī kāds veikals – bārs, “**Dionis**” – arī rūpniecības preču veikals, bet Kasandras vārdā ir nosaukta arī tūrisma firma “**CasSandra**” (ar lielo sākumburtu S vārda vidū; iespējams, lai izceltu vārda daļu ‘Sandra’ kā droši vien kādas ar firmu saistītas personas vārdu).

Ir gadījumi, kad, firmas īpašniekam precīzi nezinot attiecīgā mītiskā tēla raksturu, par nosaukumu tiek izvēlēts kāda negatīva personāža vārds. Piemēram, Valdemāra ielā kāds skaistumkopšanas salons agrāk saucās **“Kibela”** – tātad frīgiešu izcelsmes sengrieķu dievietes Kibeles vārdā. **“Mitoloģijas enciklopēdijā”** šī ambivalentā dieviete nosaukta par **“drūmo un briesmīgo”** Vēlāk gan salona īpašnieks, iespējams, uzzinājis, ka Kibele nav īpaši pozitīvs tēls, pārdēvēja salonu par **“Koalu”** – par agrāko saistību ar antīko pasauli kādu laiku vēl liecināja pseidogrieķiska amfora salona logā.

Tomēr, lai gan tikai retumis nosaukumos izmantotie sengrieķu mitoloģijas personāži vai parādības atbilst uzņēmumu darbības nozarei, jāatzīst, ka savā ziņā firmu nosaukumu veidotāji reizēm mitoloģijā ir bijuši visai zinoši, jo lietojuši ne tikai plaši pazīstamu tēlu (tādu kā Atēna vai Apollons) vārdus, bet arī mazāk pazīstamus (piemēram, jau minētā Kallisto, Mīds u. c.).

Interesanti ir uzskaitīt arī tos gadījumus, kad firmas nosaukumā ietverts ne tikai sengrieķu mitoloģijas personāža vārds, bet vēl kāds elements – jo ar sengrieķisko un mītisko vien acīmredzot nav pieticis, lai radītu cerēto efektu.

Dažreiz attiecīgajam vārdam ir pievienots viens vai vairāki burti (iespējams, uzņēmuma īpašnieka vai viņam tuva cilvēka iniciāļi). Piemēram, iepriekš minētās firmas **“Zevs-C”**, **“Argo-S”** un **“Hermess NS”**, kā arī burves Mēdejas vārdā nosaukta kuģubūves firma **“Medeja S”** un citas.

Reizēm sengrieķu mitoloģijas tēla vārds ir papildināts ar pretenciozo frāzi **“un Ko”** (t. i., ‘kompānija’) – piemēram, frizētavas **“Nike un Ko”** nosaukumā, kura pamatā ir sengrieķu uzvaras dievietes vārds. Dažos gadījumos nosaukuma otrais elements ir gadskaitlis – piemēram, mēbeļu firmas **“Antejs 98”** nosaukumā (tā pamatā ir zemes dievietes Gajas dēla giganta Anteja vārds), kā arī tūrisma firmas **“Nimfa 2000”** nosaukumā.

Iespējams, reizēm otrais elements ir lietots, lai atšķirtu uzņēmumu no kāda cita ar tādu pašu nosaukumu – kā tas varētu būt gadījumā ar jau minētajām firmām **“Argo”** un **“Argo-S”**, **“Hermess”** un **“Hermess NS”**, **“Apollo”** un **“Apollo Fitness”**

Vairāku firmu nosaukumos sengrieķu vārds ir kombinēts ar kādu angļu valodas vārdu – piemēram, jau iepriekš minētajā **“Apollo Fitness”** gadījumā, kā arī tūrisma firmas **“Pegasus International”** un frizētavas **“Selena Corporation”** nosaukumā. Arī mītiskā tēla vārds šajos gadījumos

ir lietots nevis tradicionālajā latviešu transkripcijā, bet gan latīniski angļiskajā variantā (sengrieķu mēness dievietes Selēnes vārds gan angļiski tiek rakstīts *Selene*).

Atsevišķs šī pētījuma aspekts ir vārdu rakstības veida analīze. Antīko īpašvārdu latviskā atveide vispār ir diezgan sarežģīts jautājums. Kā savu laik norādījusi Daiga Lapāne (2001), kā arī citi pētnieki, normas ne vienmēr saskan ar faktisko lietojumu jeb ūzusu, un tie mēdz arī mainīties. Turklāt, kā norādīts informācijas avotā "Sengrieķu valodas īpašvārdi" (1974, sērija "Norādījumi par citvalodu īpašvārdu pareizrakstību..."), ir vairāki faktori, kas traucē sengrieķu īpašvārdus latviešu valodā atveidot tā, lai tie būtu pēc iespējas tuvi oriģinālam.

Varam konstatēt, ka sengrieķu mitoloģisko tēlu un parādību vārdi diezgan bieži ir sagādājuši grūtības (varbūt tas gan nav precīzi teikts, jo pilnīgi iespējams, ka viņi bijuši pārliecināti par pašu lietoto variantu pareizību un nekādas grūtības nav izjutuši) šajā pētījumā minēto uzņēmumu īpašniekiem vai nosaukumu veidotājiem, un viņi nebūt ne vienmēr ir sekojuši Latvijā ievērotajai tradīcijai. Nedaudzi ir tie gadījumi, kad tas ir darīts (piemēram, "**Zevs**", "**Nike**", "**Nimfa**" u. c.). Reizēm, kā jau iepriekš minēts, lietoti vārdu latinizētie varianti, kas vienlaikus ir arī angļiskie (un visdrīzāk tas ir darīts, pateicoties nosaukumu veidotāju angļu valodas, nevis latīņu valodas zināšanām).

Tāču vairums firmu nosaukumos lietoto sengrieķu mitoloģisko īpašvārdu ir diezgan tuvi tradicionālajiem latviskajiem variantiem, tikai bez garumzīmēm; reizēm arī bez galotnes s. Tādi ir jau minētie "**Dioniss**" un "**Dionis**" (nevis "**Dioniss**"), "**Olimp**" (nevis "**Olimps**"), "**Siringa**" (nevis "**Siringa**"), "**Pallada**" (nevis "**Pallāda**"), "**Medeja**" (nevis "**Mēdeja**").

Šīs pazīmes ļauj domāt, ka vairums firmu īpašnieku nav latviešu tautības. Ir gadījumi, kad nosaukumā diezgan nepārprotami ir lietoti sengrieķu mitoloģijas personāžu vārdu krieviskie varianti, tikai transkribēti ar latīņu burtiem. Piemēram, pārtikas veikala nosaukums "**Adonis**" (nevis "**Adonids**") un jau agrāk minētais "**Midas**" (nevis "**Mids**"); daļēji arī "**Hermess**", kas ir tuvāks krieviskajam variantam *Germes* nekā latviešu valodā pieņemtajam *Hermejs*.

Tagad, kad esam nedaudz aplūkojuši sengrieķu mitoloģijas iedvesmotos Latvijas uzņēmumu nosaukumus no to atbilstības, piemērotības, kā arī

valodiskās pareizības aspekta, rodas jautājums – ko varam secināt par antīko mītu lomu mūsu sabiedrībā un it īpaši tās šķietami praktiskākajā un “nemitoloģiskākajā” daļā, t. i., biznesa pasaulē?

Galvenais secinājums, protams, ir šāds – kaut kādas zināšanas par sengrieķu mitoloģiju uzņēmējdarbības pārstāvjiem tomēr piemīt. Katrā ziņā liekas, ka mīts joprojām tiek uzskatīts par kaut ko interesantu, par tādu, ko gribas “lietot” arī ikdienā. Varbūt mītam – šai gadījumā sengrieķu mītam – mūsaiķu sabiedrībā sava loma ir tādēļ, ka mīts, kā raksta Janīna Kursīte (1999, 515), “rada ilūziju, bet varbūt arī ne ilūziju, ka cilvēks nav vientuļš, ka viņš ir iekļauts un darbojas kādās lielākās sakarībās”?

Iespējams, firmas nosaukumā demonstrētās zināšanas kultūras jomā apzināti vai neapzināti tiek izmantotas kā pierādījums, ka attiecīgās firmas īpašnieks un darbinieki būs zinoši arī savā specialitātē. Taču daudzie neprecizitātes un neatbilstības gadījumi gan drīzāk rada pretēju efektu – vismaz tajos cilvēkos, kuru zināšanas ļauj to novērtēt.

Šai sakarā es vēlētos atsaukties uz kādu Pētera Bankovska rakstu avīzē “Diena” (Bankovskis, 2002) – kaut arī tas parādījās kādu laiku pēc konferences, kurā tika nolasīts šis referāts, tādēļ toreiz vēl netika pieminēts. Bankovskis runā par gadījumiem, kad, līdzīgi kā šeit aplūkotajos piemēros, ir klaji redzama uzņēmuma īpašnieku neinformētība par vārda jēgu. Piemēram, runājot par kentauru attēliem, kas rotājuši kafejnīcas “Korsārs” logus, Bankovskis raksta: “Vārda devēju apziņā kaut kā nekontrolēti un nemotivēti uzpeldējis vārdiņš “korsārs”, pēc tam – “kentaurus” un, iespējams, šķitis, ka abi vārdi nozīmē vienu un to pašu – kaut ko, kas ir (..) “romantisks” un “kulturāls””

Nav izslēgts, ka uzņēmumu sengrieķisko vārdu devēji tiešām nemaz necenšas pretendēt uz sengrieķu kultūras labu pazinēju lomu – drīzāk viņi cer, ka viņu klienti, tāpat kā paši, gluži vienkārši jutīsies apburti no mazliet eksotiski skanošajiem, “romantiskajiem un kulturālajiem” nosaukumiem, un klientu uzmanība būs piesaistīta.

Iespējams, ka daudz ko katrā konkrētajā gadījumā noskaidrotu jautājums attiecīgo uzņēmuma īpašniekiem pašiem – kā un kāpēc viņi izvēlējušies ar sengrieķu mitoloģiju saistītus nosaukumu un kāpēc tieši tādus. Tad mēs par sengrieķu pasaules ietekmi uz mūsdienu cilvēku uzzinātu vēl vairāk, nekā tikai apkopojot un analizējot šīs ietekmes sekas.

Atsauces un avoti

- Bankovskis, P. (2002) *Griba izvēlēties un kultūras Getliņi // Diena*, 26. februāris
- Kursīte, J. (1999) *Mitiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. – Rīga: Zinātne.
- Lapāne, D. (2001) *Daži aspekti grieķu un latīņu īpašvārdu atveidē latviešu valodā: norma un ūzuss / Referāts nolasīts konferencē "Antiquitas Viva" 2001. gada 18. maijā Rīgā.*
- Mifologičeskij slovarj* (1991) – Moskva: Sovetskaja enciklopedija.
- Mitoloģijas enciklopēdija*, 1. sējums (1993) – Rīga: Latvijas enciklopēdija.
- Norādījumi par citvalodu īpašvārdu pareizrakstību un pareizrunu latviešu literārajā valodā. Sengrieķu valodas īpašvārdi / Sast. Ā. Feldhūns (1974) – Rīga: Zinātne.*
- Nozaru telefonu grāmata Rīga 2001. Zaļās Lapas.* Rīga: Informācijas grupa "Latvijas Tālrunis", 2001.
- Stadgale, I. *Dažas īpatnības jaundibināto uzņēmumu nosaukumu veidošanā // Lingvistica Lettica 8.* – Rīga: Latviešu valodas institūts, 2001.
- Strelēvica, D. (2001) *Latiniski elementi Latvijas uzņēmumu nosaukumos // Antiquitas Viva. Studia Classica.* Latvijas Universitātes zinātnisko rakstu 645. sējums – Rīga: Latvijas Universitāte.

Elements of Ancient Greek Mythology in the Names of Business Enterprises in Latvia

The variety of the names of business enterprises and organizations in Latvia offer many possibilities for sociolinguistic, sociological and other analysis. Partly as a continuation to a previous research done on the elements of the Latin language in enterprise names, the present paper focuses on the presence of Ancient Greek mythology in this sphere.

Classification and analysis of the enterprise names based on phenomena of Ancient Greek mythology leads to a number of interesting conclusions: e.g., about the knowledge in mythology of the authors of enterprise names (=owners of the enterprises?); about their ability/wish to follow the norms and traditions of transcribing Ancient Greek names in Latvian; and, to a certain extent, about the role of Ancient Greek mythology in our society.



MĀRA GRUDULE (LATVIJA)

Talijas ceļojums uz Rīgu 1595. gadā

1595. gadā Leipcigā publicēta Bazilija Plīnija grāmata “Encomium inclitae civitatis Rigae Metropolis Livoniae”, jeb “Slavas dziesma daudzīnātajai Rīgai, Livonijas metropolei” Bazilijs Plīnijs atšķirībā no Homēra un Vergilija, kuri aicināt aicina dievišķo mūzu dziedāt un būt klāt ik reizi, kad sirds un balss raisās jauniem tekstiem, ar 16.gadsimtam raksturīgu izglītota cilvēka pašapziņu apgalvo:

*Netiecos, diženais Homēr, nedz mācītais Vergilij, jūsu
Slavas spožumu gūt, nedodu priekšroku tai (..)*

un

*Toties man Mūzas ir gana un viņas reiz dāvāto dziesmu,
Talijas vēlibu jauš allaž ik brīdi mana sirds...¹*

Talijas – ceļabiedres un atbalstītājas – izvēle Plīnija “Slavas dziesmā Rīgai” nav bijusi nejauša, tajā, manuprāt, saplūdušas visas trīs Talijas – mūzas, haritas un nereīdas – grieķu mitoloģijā pazīstamās nozīmes:

– Talija ir vieglās dzejas, slavas dziesmas aizgādne – *spēcināts jūtos es tavas vēlibas staros*;

– Talija ir arī viena no haritām – trīs grācijām (Aglaja – mirdzošā; Eifrozīne – prātīgi domājošā), Talija – ziedošā – *dzīve, ko balstīji tu, šobrīd tik zaļo un plaukst..*

– Talija ir arī viena no nereīdām, jūras dievībām, kam raksturīgs mainīgums, dziļums, straujums, bet arī labvēlība un atbalsts nelaimē – *gudrība tava lai norāda ceļu.*

Bazilijs Plīnijs ir Rīgas virsmācītāja Gregora Plīnija dēls. Ģimeni skārusi uzvārda latinizēšanas mode. Plīniju īstais uzvārds ir Plēni, Plieni (Pleene, Plōne)²; tā šķietami latviskajās skaņās balstoties, Margērs Zariņš kādā no saviem stāstiem piedāvā versiju, ka Plīnijs cēlies no latviešu Plieņu dzimtas³. Tai laikam tomēr nebūs nekāda pamata, jo B. Plīnija tēvs Rīgā ir ienācējs no Pomerānijas.

Vairāku vēsturnieku darbos izteikta hipotēze, ka Plīniji latinizējuši savu uzvārdu par godu Vezuva izvirdumā bojā gājušam romiešu rakstniekam Plīnijam Vecākajam (23–79)⁴. Un patiešām, vismaz vienu paralēli starp Gaju Sekundu Plīniju un 16. gadsimta rīdzinieku Baziliju Plīniju varam rast – abiem ir darbi ar vēsturisku un dabas pētniecisku ievirzi: pirmajam – par karu ar ģermāņiem, Pomponija Sekunda biogrāfija un enciklopēdisks darbs “Naturalis Historiae libri” – dabas vēstures grāmata 37 sējumos, otrajam, Rīgas Plīnijam – par krāsu dabu un cilti, par prieku un bēdām, trīs grāmatas par vējiem, par Polijas un Zviedrijas karaļa Sigismunda III Vāsas karaspēka uzvaru un Rīgas atbrīvošanu no aplenkšanas, un citi.

Precīzs Bazilija Plīnija dzimšanas datums nav zināms, bet domājams, ka tas varētu būt ap 1570. gadu⁵. Ar Rīgas rātskunga Johana Ekas atbalstu un pēc tēva ieteikuma Basilijs Plīnijs 1593. gadā devies uz Vitenbergu studēt medicīnu; starp citu, Vitenbergā studējis, gan teoloģiju, arī viņa tēvs.

Domāju, ka B. Plīnijs ar medicīnas doktora grādu Rīgā atgriezies ne ātrāk kā 1603. gadā, kad šeit N. Mollīna tipogrāfijā iznāk viņa poēma par vējiem – visi iepriekšējie viņa darbi publicēti Vācijā (Leipcigā un Vitenbergā); 1604. gadā Plīnijs strādājis par Rīgas pilsētas ārstu, bet jau 1605. gadā starp 6. jūliju un 16. novembri miris⁶.

“Slavas dziesma Rīgai” ieņem īpašu vietu B. Plīnija biogrāfijā, tas ir pirmais viņa literārais mēģinājums, jaunības gadu auglis, un turklāt pauž neslēptu dzimtenes mīlestību:

*Dziļi jo dziļi man sirdī uz mūžiem Tavs vārds tapis iespiests,
Rīga, Tu dzimtenes sirds, gaisma un acuraugs mans!
(..) Redzot, kā pamazām gaist paveids Tavs pamalē jau
Tobrīd, kad nespēju raudot es skatienu novērst no Tevis, –*

“Slavas dziesma Rīgai” pilnīgi iekļaujas 16. gs. otrās puses un 17. gs. sākuma jaunlatīņu literatūras modē – pilsētu, zemju un ievērojamu personu

slavinājumu vidū; tā, piemēram, Jakoba Diasorinija (*Jacobus Diassorinus*) slavas dziesma luterāņu reformatoram, Melanhtona draugam horvātam Matijam Vlačičam Iliram (*Mataeus Flacius Illyricus*) publicēta 1558. gadā, bet Jāna Lernūcija (*Ianus Lernutius*) veltījums Flandrijas pilsētām Ģentei un Iprai – 1604. gadā.

16. gs. daiļliteratūra zeļ un plaukst arī Rīgā. Un Bazilijs Plinijs pieder Rīgas renesanses humānistu lokam, viņa tuvi līdzgaitnieki ir dzejnieks Daniels Hermanis, Pētera baznīcas mācītājs Georgs Cīglers un Rīgas rātes lietvedis jeb sindiks Dāvids Hīlhens. Arī veltījuma dzejas žanram Livonijā ir savas tradīcijas – viens no agrīnajiem paraugiem ir 1557. gadā publicētais *Henricus Montanus* veltījums Livonijai, Rīgu dzejā slavinājuši arī Solomons Frenclis, Daniels Hermanis, Henrihs Ulenbroks, Kristofs Šallers u. c. Tomēr Bazilija Plīnija slavas dziesmai pārējo vidū ir īpaša vieta ne tikai kā vērīnīgākajai un pilnīgākajai, bet arī mākslinieciski veiksmīgākajai⁷

Atbilstoši renesanses literatūras tradīcijai “Slavas dziesma Rīgai” sacerēta latīņu valodā rūpīgi koptā formā – elēģiskajos distihos un augstā stilā, bagātīgi izmantojot hiperbolizāciju, krāšņas metaforas un epitetus. Stingrā forma sagādājusi problēmas tulkotājiem. Starp citu, ne tikai par “Slavas dziesmu”, bet arī tās sacerētāju B. Plīniju lielākā daļa literatūras avotu klusē vai arī velta tam nieka pāris rindiņas. Laikam gan viens no pirmajiem B. Plīnija “Slavas dziesmu” pamanījis kultūrvēsturnieks Johans Kristofs Broce, to pārrakstījis un B. Plīnija, piemēram, Rīgas iedzīvotāju aprakstus izmantojis saviem pētījumiem. Savukārt Jānis Straubergs plašajā pētījumā “Rīgas vēsture” (1937) garām ejot gan pieminējis Bazilija tēvu Gregoru Plīniju kā Domskolas inspektoru, bet ne viņa dēlu, Rīgas slavinātāju Baziliju. Arī vēlāk, piemēram, citādi faktu materiāla ziņā bagātā F. Šolca grāmata “Die Literaturen des Baltikums” (1990) Plīniju nepie-min vispār. Domāju, ka visvairāk par Baziliju Plīniju rakstījuši latviešu literatūrvēsturnieki. Latviski “Slavas dziesmu Rīgai” pirmo reizi fragmen-tāri tulkojis vēsturnieks, romāņu filologs Arnolds Spekke 20. gadsimta 20. gados, strādādams pie doktora disertācijas, kas publicēta vācu valodā 1927. gadā. Manuprāt, A. Spekkes disertācija ir pamatīgākais darbs par Baziliju Plīniju un viņa “Slavas dziesmu” vispār, tajā izsmēļoši raksturoti arī iedvesmas un ietekmju avoti. Tomēr A. Spekkes tulkojumā diemžēl elēģiskie distihi ignorēti. Interesanti, ka tieši B. Plīnija “Slavas dziesmas”

kontekstu pētniecība rosinājusi A. Spekki pievērsties 16. gadsimta Latvijas vēsturei pamatīgāk, un 1935. gadā tapis darbs “Latvieši un Livonija 16. gadsimtā”, kas vēl arvien ir neaizstājams avots kultūrvēsturniekiem, bet trimdā kopā ar E. Dunsdorfu Daugavas apgādā publicēts Latvijas vēstures šim gadsimtam velūtais sējums (1964).

Par B. Plīniju rakstījuši arī Jānis Stradiņš⁸ un Ojārs Zanders⁹, Gvido Straube un Ināra Ķemere¹⁰.

1997. gadā Latvijas Kultūras fonda un *Jumavas* izdevumā grāmatu virknē *Bibliotheca Rigensis* slavas dziesma nāk klajā no jauna, šoreiz oriģinālā – latīņu valodā – un 4 tulkojumos: latviski Leona Brieža variantā (un viņa latviskojumu šobrīd izmantoju arī es), vāciski tulkojis Matiass Knolls, krieviski – Ludmila Azarova un angļiski – Pēteris Cedriņš. Nevienā no tulkojumiem elēģiskie distihi nav ievēroti pilnīgi, par samērā tuvu oriģinālam noteikti uzskatāms Leona Brieža latviskojums.

B. Plīnija “Slavas dziesma” kā renesanses sacerējums atspoguļo vairākas spilgtas laikmeta iezīmes, piemēram, izglītības, zinātnes un kultūras vienotību. Viens no rakstniecības pamatnoteikumiem šajā laikā ir arī tās estētiskā kvalitāte – skaistums, ko izsaka kopta forma un izteiksmes un satura harmonija. B. Plīnija slavas dziesmā valda gaiši optimistiski toņi, Rīgu ieskauj krāšņi un auglīgi dārzi, pļavas un meži, apskalo zivīm bagātās dzidrās Daugavas ūdeņi un tās pilsoņi, protams, ir augstāko tikumu nesēji, kas uzmeklē saskaņu visā, *godīgi dara, ko tiem pieklājas dzīvē šai veikt*, bet, ja arī starp viņiem, kā ikvienā dārzā, *gadās pa nātrei vai indīgai karpītei*, tad arī tie agri vai vēl spiesti *taisnīgam likumam bijībā pakļauties*.

B. Plīnija “Slavas dziesma Rīgai” pārpilna ar antikās kultūras, Latvijas vēstures un 16. gs. Eiropas dzejas reminiscencēm. Ne velti Arnolds Spekke un vēlāk arī Jānis Stradiņš šo darbu dēvējuši par poētisku disertāciju¹¹, un arī tā ir laikmeta iezīme. Izglītoti un kulturāli ir cilvēks, kas ne tikai raksta pareizā un skaidrā valodā, bet arī meistarīgi savā darbā iepin klasisko – galvenokārt hellēņu kultūras – mantojumu. Tieši renesanses laikmetā, kā zināms, sāk runāt par enciklopēdiskām zināšanām (vispirms Vācijā, Anglijā, tad Francijā). Un enciklopēdija ir grieķu cilmes vārds: *en* – iekšpus; *kyklos* – riņķis un *paideia* – izglītība. Manuprāt, trāpīgi un asprātīgi apgūto plašo – enciklopēdisko – zināšanu loku 16. gadsimta kontekstos ir novērtējis rumāņu literatūrzinātnieks Adrians Marino:

*Zināšanu slāpes šajā laikmetā bija neremdināmas, un izdzert strūklaku sausu vēl nebija nekas neiespējams. Mēs vēl neesam 20. gadsimtā*¹².

Atcerēsimies, ka arī B. Plīnija laikabiedrs franču humānists Mišels de Montēns (1533–1592) esejā “Par bērnu audzināšanu” runā par citēšanu, atsaukšanos uz avotiem kā nepieciešamību jebkāda veida sacerējumos, bet, protams, ar mēru:

Filozofs Hrisips savās grāmatās ietvēra ne vien fragmentus no citu autoru darbiem, bet pat veselus darbus... Apollodors par viņu teica, ka, ja no viņa darbiem svītrotu visu svešo, tad paliktu balts papīrs. Tālāk kādā citā vietā:

*Lai viņš noslēpj visu, ko aizguvis no citiem, un atklātībai nodod tikai to, ko viņš no tā izveidojis. Laupītāji un ierāvēji izrāda savas mājas un pirkumus, nevis to, ko viņi izvilkuši no citu makiem...*¹³

Un šķiet, Plīnijs rīkojies atbilstoši M. Montēna norādēm: viņa darbā neatradīsim ne antīko, ne dzejnieka laikabiedru precīzus citātus, bet stilistiskas un idejiskas ietekmes jūtamas, kā jau to konstatējis Arnolds Spekke, no Homēra, Cicerona, Klaudija, Katulla, Ovīdija, Horācija, Lukrēcija, Vergilija, Dionisija Fabrīcija, Jūlija Cēzara, Plīnija Vecākā un daudzu citu antīko autoru darbiem. Plīnijs pārzinājis arī 16. gadsimta literatūru – Sebastiāna Minstera “Kosmogrāfijas” saturu, Baltazara Rusova “Livonijas hroniku”, lasījis par Kristofera Kolumba un Vasko da Gamas ceļojumiem, motīvu ziņā atsevišķas vietas tuvas arī Plīnija priekšteča Montāna jau iepriekš minētajai slavas dziesmai (1557).

Interesanti, ka atsevišķus “Slavas dziesmas” motīvus Bazīlijs Plīnijs pats vēlāk iepinis citos savos darbos, piemēram, “Trīs grāmatās par vējiem”, savukārt B. Plīniju tālāk pārstrādājis viņa sekotājs, vēlīns epigonis Rīgas slavinātāju rindā Kristofers Šallers 1640. gadā, kad istā pilsētas slavasdziesmas spozme pie dzejas debesīm jau izbālējusi¹⁴.

Bazīlija Plīnija “Slavas dziesmā” ietvertās pasaules kultūras reminiscences, tik pašsaprotamas 16. un 17. gadsimta izglīotam lasītājam, iespējams, arī toreiz raisīja jaunas asociācijas un padziļināja teksta uztveri. Un, lai gan negribētos pievienoties Arnolda Spekkes spriedumam, ka *mūsdienu lasītāju traucēs šis smagais aparāts*¹⁵, tomēr domāju – nekļūdišos, apgalvojot, ka šodien to visu uzteram kā renesanses laikmeta ekstravaganci un vairumā gadījumu tai vienkārši slīdam pāri. Jo ko gan izsaka vidusmēra

lasītājam tas, ka Rīgā ir tik daudz pārtikas kā *Herkīnas mežos krūmu*, bet ielas no trokšņiem vaid kā *Gargānu mežājs*, savukārt no Rīgas meiteņu dailes aizgrābti justos pat *Tīmons*, *Zeva* un Eiropas dēls *Radamantijs* un cilvēkēdājs *Antifats*, bet Rīgas dzērieni remdētu pat negausīgo *Apiciju*.

Mazliet par slavas dziesmas saturu. Kaut arī tā rakstīta vienlaidus tekstā bez apakšnodaļām, tomēr varam runāt par atsevišķiem tematiskiem lokiem, tā, protams, konstatējot Bazilija Plīnija tā brīža intereses – slavas dziesma sākas, kā jau pienākas, ar īsu veltījumu labvēļiem un atbalstītājiem, tad seko pateicības un, manuprāt, patiesas mīlestības apdvesti slavinājuma vārdi Rīgai, pakavēšanās pie Rīgas vēstures un Rīgas dabas – pļavu, lauku un mežu floras un faunas apraksts, pilsētas iedzīvotāju raksturojums, ieskats ēdienu un dzērienu piedāvājumā, tirdzniecībā, tiesu sistēmā, tad atkal pateicības un sajūsmas vārdi Rīgas kungiem un paša B. Plīnija skolotājiem Domskolā, bet dzejojumu noslēdz cildinājums reformācijai un pirmajiem reformatoriem ar miera un labklājības vēlējumiem pilsētai nākotnē. Sīkāk nepakavēšos pie visiem iepriekš minētajiem saturiskajiem lokiem, kaut gan tas noteikti būtu tā vērts, bet pievērsīšu uzmanību tikai diviem:

– Plīnija skatījumam uz Rīgas iedzīvotājiem;

– Plīnija skatījumam uz vācu iekarošanas cīņām 13. gadsimtā – Rīgas dibināšanas laikmetu, jo īpaši tāpēc, ka šis jautājums raisa pārdomas arī mūsdienu publikāciju kontekstā.

Par Rīgas iedzīvotājiem. Plīnijs attēlo cilvēku *burzmaino skatu: Iekšā un ārā bez mitas plūst ļaudis cits citam pa pēdām, / Spiezdamiēs virsū ikbrīd katram, pa priekšu kas iet.* Pūlis pieaug Domskolā izrāžu reizēs un, protams, pilsētā ierodoties svešzemju amatvīriem¹⁶. Iespējams, te B. Plīnija – bijušā Domskolā skolnieka atmiņās uzplauksnījusi paša piedalīšanās kādā meteņu spēlē un Stefana Batorija krāšņā ierašanās Rīgā 1582. gada pavasarī, kad sagaidīšanu atzīmēja ne tikai ar 200 jātnieku klātbūtni, goda vārtiem, bet arī ar speciāli šim nolūkam sarīkotu uguņošanu¹⁷.

Kopumā Rīgas iedzīvotāji raksturoti kā taisnīgi, godīgi, ticīgi cilvēki, starp viņiem īpaši izceļot – dažās rindās slavas dziesmas veltījumā un skatnīgos ditirambos finālā – tos, kam B. Plīnijs ir īpašu pateicību parādā – senatoru Teodoru Rīgemani, birģermeistaru Nikolaju Eki, sindiku Dāvidu Hilhenu un dažus citus.

Visgarākais apraksts slavas dziesmā – apaļas 100 rindas – veltītas Rīgas meitenēm; interesanti atzīmēt, ka viņu raksturojumā arī izmantota visplašākā mitoloģisko tēlu galerija – Rīgas meitenes, B. Plīnija acīm raugoties, skaistumā pārspēj Helenu, Junonu, Venēru, Andromedu un Ariadni, apstulbinot Argusu, Tīmonu, Antifatu, Radamantiju, Perseju, Pēleidu, Hektoru, Prāksitelu un Apollonu. Protams, ka Rīgas meitenēm ir daiļa seja, bet interesanti, ka B. Plīnijs piemin arī sarkanu apmetni: *Blakus šim mirdzumam nobāl pat tumšsārtais apmetnis, kuru / Bezgala spilgtu ikdien parasti valkāt tās mēdz...*

Te gribētu atzīmēt, ka 16. gadsimtā Livonijas sievietes zīmējis vācu gleznotājs un grafiķis Albrehts Dīrers (1471–1528), un nav īsti zināms, kas kalpojis viņa zīmējumiem par paraugu. Iespējams, A. Dīrers Rīgā bijis ap 1521. vai 1522. gadu, kad darinājis altārgleznu Pētera baznīcai, kas gan pēc pāris gadiem svētbilžu grautiņu laikā gājusi bojā, tomēr tam tiešu pierādījumu nav¹⁸. Arī viņa sievietēm ir apmetnis, visnotaļ iespaidīgs un garš, turklāt ar augstu apkakli. Kā paraugu rīdzinieču izskata raksturojumam to pārzīmējis, gan ieviešot virkni laikmetīgu detaļu, arī J. K. Broce¹⁹.

Atgriezīsimies pie B. Plīnija – domāju, tik plašs Rīgas meiteņu apdziedājums skaidrojams ar autora jaunību, jo tolaik Bazilijs Plīnijs varēja būt 25 gadus vecs. Un šie ditirambi Rīgas jaunavām, kā arī krāšņās dabas ainās, ne bez Vergilija *Georgiku* ietekmes, pieder pie spilgtākajām slavas dziesmas vietām.

Iekarošanas laikmeta – 12. un 13. gadsimta mijas – notikumi B. Plīnija acīm. No vienas puses, poēmas autors runā par mazajām tautām, svešzemju verdzības jūgu un viņu alkām *jo drīzāk tās verdzībā dzī.* To patiešām nevar neievērot, domāju, ka tik drošs latviešu nožēlojamā stāvokļa – verdzības – vērtējums parādās tikai 18. gadsimtā un tad arī tikai atsevišķos vācu apgaismotāju darbos²⁰; šo faktu komentāros B. Plīnija “Slavas dziesmai” augstu novērtējis arī vēsturnieks Gvido Straube²¹. Bet no otras puses – un diemžēl tāds apraksts B. Plīnija dziesmā ir daudz spēcīgāks par iepriekšējo – vietējos raksturo *barbaru tikumi skarbie, pagānu tumsības lāsts, pļāpīga mēle un stulbs prāts, viņi ir kā pīļu pleznainais bars, tramīgi čiepstošais bars, muļķīga zemnieku cilts, stulbs pūlis, lauķu bars, viņi dzīvo tumšos damakšņos melnās būdelēs, viņu tumsnējais vaigs ir dzeltena bāluma klāts un dažiem pinkaina bārda kā slota met ēnu uz spalvainām krūtīm.*

Tas, protams, kā raksta G. Straube, ir *pilnībā baltvācu tradīcijai atbilstošs*²² skatījums. Bet Arnolds Spekke, nekādu uzmanību neveltīdams verdzības pieminēšanai, ir vēl nesaudzīgāks, teikdams, ka *šeit aprakstītajai Livonijas atklāšanai un iekarošanai, protams, nav nekāda tieša sakara ar attiecīgajiem vēsturiskajiem notikumiem. Dzejnieka tēlojums atspoguļo un kopē viņa gadu simta Jaunās pasaules atklājēju un aprakstītāju stāstus, sākot ar Kolumba un Vespuči pazīstamajiem tekstiem par vēsturiskajām norisēm Karaibu jūrā un kaimiņu krastos. (...) Tas viss saskan ar to koloniālo pamattoni, kāds poēmā ieturēts*²³.

Tāpat kā daudzos citos darbos, asiņainajiem notikumiem mūsu zemē Bazilijs Plīnijs pretstata atnestās ticības pārākumu – kristietību pret pagānismu – un kultūru. Un es gribētu teikt, ka Plīnija idejas aizvien vairāk un biežāk tiecas sabalsoties ar mūsdienu viedokli šajā jautājumā – jau 20. gadsimta 90. gadu sākumā tika pārskatīta Meinharda, bet nu – arī Alberta darbība latviešu labā. 90. gadu vidū nopietnās diskusijās filozofi, vēsturnieki un literāti cilāja jautājumu par Kaupo vēsturisko lomu 13. gadsimtā. Nule arī “Karoga” novembra numurā publicēts Agitas Misānes, manuprāt, visai simptomātiskais raksts “Vēlreiz par Kaupo vēsturisko un literāro dzīvi”²⁴, kurā ne tik oriģināla man šķiet doma, ka Norvēģijā, Dānijā, Ungārijā un citās valstīs Kaupo līdzinieki – valdnieki kristianizētāji un apvienotāji – tika kanonizēti, un virs viņu pišļiem paceļas katedrāles, cik doma par mākslīgi radīto un uzpūsto vēsturiski patiesā Kaupo un literārām fantāzijām apvītā Imantas pretstatu. Un, manuprāt, raksta autore nav tālu no patiesības arī raksta izskaņā:

Raugoties nākotnē, varam prognozēt jauna Kaupo tēla parādīšanos. Tas, iespējams, būs Kaupo – pirmais eiropēiski domājošais Latvijas politiķis.

Tik daudz par iekarošanas faktu un tā attaisnojumu B. Plīnija “Slavas dziesmā Rīgai”, kas pamazām tiecas saplūst ar šodienas viedokli. Bet iesim tālāk, vēlreiz atgriežoties pie pamatiedzīvotāju vērtējuma iekarošanas brīdī. Tikko iznākusi Ungārijas Zinātņu Akadēmijas Literatūras institūta vecākā pētnieka Endres Bojtara monogrāfija²⁵, kas sniedz ieskatu Baltijas cilšu un tautu kultūrvēsturiskajā pagātnē – valodās, dialektos, mitoloģijā, kultos utt., un tajā paustās domas, patīk mums tas vai ne, atturīgi un korekti izteiktas, tomēr būtībā ir diezgan tuvas B. Plīnija aprakstiem. E. Bojtara grāmata neapšaubāmi ir zinātnisks pētījums, un, kā to jau atzīmējis

Jānis A. Krēsliņš recenzijā žurnālā "Baltic Studies Newsletter", tā pārsteidz un šokē, bet tajā var atrast patiesības graudus²⁶.

Pārsteidzoši mūsdienīgi skan arī Bazilija Plīnija skats nākotnē kādā citā slavas dziesmas vietā:

Varbūt tie pārdroši sapņi (...)
Atdaris labības klētis vistālākām Eiropas valstīm
Zemes šīs saimnieks, kurš mums godīgs un uzticams būs;
Varbūt cits citam blakus gar krastmalu cieši jo cieši
Saksiešu kuģi drīz vien nostāsies ielokā šeit;
Varbūt, ka, ciezdami badu, no Gangas un Nilas un Donas
Ļaudis pie Daugavas steigs glābiņu uzmeklēt sev?

Un gribot negribot jādomā, ka B. Plīnija darba tulkojums un tā publicēšana 1997. gadā piecās valodās ir vairāk nekā likumsakarīga.

Nobeigumam vēl viens Bazilija Plīnija "Slavas dziesmas Rīgai" aspekts – tā funkcija 16. un 17. gs. mijas vācu sabiedrībā. Domāju, šis darbs būtu minams kā baudas un tūksmes devējs. Jau atsevišķi antīkās literatūras, viduslaiku un renesanses avoti norāda, ka tieši mērenas jautrības sniegšana, moža gara uzturēšana ir viens no literatūras pamatuzdevumiem – tā uzlabo omu un nomierina satraukto prātu²⁷. Literatūru iesaka lasīt, ja ir grūtības aizmigt, literatūru iesaka lasīt pēc lielām pusdienām, lai veicinātu gremošanu un paildzinātu miesai sniegto baudu un arī – lai aizdzītu melanholiu. Tai jābūt ritmiskai, pacilājošai, bet ne satraucošai, gaišai un mēreni priecīgai. Laba priekšā lasīta grāmata ir atsvaidzinošāka un remdējošāka nekā mūzika, kuras izraisītie trokšņi dažkārt var būt arī par skaļu. Dzīve bez izklaides, atpūtas un atslodzes ir veselībai bīstama. Un vai te nav saskatāma arī Bazilija Plīnija dzejojuma niša?

Atgriezīšos vēlreiz pie pēdējā "Slavas dziesma Rīgai" izdevuma – šoreiz jau Rīgā 1997. gadā. Dzejniece Ludmila Azarova – krievu varianta tulkotāja – savās īsajās sirsnīgajās pārdomās par B. Plīnija darbu uzdod retorisku jautājumu: *Kurš gan šodien, mūsu laikos, būdams skaidrā prātā un dvēseliski sasaistīts, iedrošinātos veltīt dzimtajai pilsētai tik apjomīgu un augstā stilā sacerētu odu?*²⁸ Un atzīst, ka viņa, iespējams, tāpat kā daudzi citi odas lasītāji, ir atradusi patvērumu šīs brīnišķās grāmatas lapusēs.

Un vai tā nav zināma atgriešanās pie jau viduslaikos un renesansē šāda veida literatūrai ierādītās vietas – kad apkārt tik daudz draņķību, tumsonības un pazemojumu, ir patīkami uz brīdi nodoties gaiša teksta valdzinājumam un iegrimt kādā citā neparasti harmoniskā pasaulē. Taliņas ceļojums uz Rīgu nav bijis veltīgs.

Talkā nāc, Taliņa tu, sokas lai allaž mans darbs... gudrība tava lai norāda ceļu... Taliņa, spēcīnāts jūtos es tavas vēlibas staros / Dzīve, ko balstīji tu, šobrīd tik zaļo un plaukst; tencinu laipnību tavu, mūžīgi mūžos man darbs nemītēs liecināt to...

Atsauces un avoti

- Šeit un turpmāk tekstā citēšanai izmantoti "Slavas dziesmas Rīgai" fragmenti L. Brieža tulkojumā no izdevuma "Bazilija Plīnija Slavas dziesma Rīgai 1595" R.: Latvijas Kultūras fonds, Jumava, 1997. – 72.–136. lpp.
- ² Literatūrā minēti dažādi B. Plīnija dzimšanas gadi no 1540. līdz 1575; te izvēlējos vienu no jaunākajiem vācu bibliogrāfiskajiem avotiem: May Redlich. Lexikon der deutschbaltischer Literatur. – Köln Hrsg. Von der Georg-Dehio-Gesellschaft, Verlag Wissenschaft und Politik, 1989. – S. 250.
 - ³ Mārgers Zariņš. Izrāviens // Literatūra un Māksla, 1984, 3. augusts.
 - ⁴ Sal. Gvido Straube. Bazilijus Plīnijs un viņa laiks // Bazilija Plīnija Slavas dziesma Rīgai 1595. – R.: Latvijas Kultūras fonds, Jumava, 1997. 142 lpp.; Arnolds Spekke. Biographische Nachrichten über Bas. Plinius / Grām. Alt-Riga in Lichte eines humanistischen Lobgedichts vom Jahre 1595 (Bas. Plinius, Encomium Rigae) von A. Spekke. – R.: W. F. Häcker, 1927. – S. 24–25.
 - ⁵ Skat. Nr. 2.
 - ⁶ Manuprāt, plašākie biogrāfiskie materiāli par B. Plīniju publicēti A. Spekkes grāmatā; skat. Nr. 4.
Plašāk par citām slavas dziesmām Livonijai un Rīgai skat. A. Spekkes grāmatā (4) nodalā "Chronologische Zusammenstellung der wichtigsten humanistischen Dichtungen, Abhandlungen und Reden Livoniens" – S. 5–24.
 - ⁸ Jānis Stradiņš. Lielā zinātnes pasaule un mēs. – R.: Zinātne, 1980. – 35., 45., 69.–70. lpp.
 - ⁹ Ojārs Zanders. Rīgas humanistu darbi // Tipogrāfs Mollins un viņa laiks. – R.: Zinātne, 1988. – 126.–135. lpp.; O. Zanders. Rīgas humanisma neilgais uzzieds // Senās Rīgas grāmatniecība un kultūra Hanzas pilsētu kopsakarā. – R.: Zinātne, 2000. 214.–217. lpp.
 - ¹⁰ Skat. 1. norādi.
 - ¹¹ Alt-Riga in Lichte eines humanistischen Lobgedichts vom Jahre 1595 (Bas. Plinius, Encomium Rigae) von A. Spekke. – R.: W. F. Häcker, 1927. – S.19. un skat. Nr. 8, 69.–70. lpp.

- ¹² Adrian Marino. The Biography of "The Idea of Literature" From Antiquity to the Baroque. – State University of New York Press, 1996. – P. 104.
- ¹³ Mišels de Montēns. Esejas I. Fragmenti no 1. sējuma. – R.: Zvaigzne, 1981. – 119., 124. lpp.
- ¹⁴ Sīkāk par ietekmēm un atbalsim skat. A. Spekkes komentārus "Slavas dziesmai" – skat. 11, 93.–264. lpp.
- ¹⁵ A. Spekke. Ievadam // Basilijs Plinijs. Rīgas slavināšana 1595. gadā. No latīņu oriģināla tulkojis Arnolds Spekke. – Venta, 1972. – 15. lpp.
- ¹⁶ Skat. Nr. 1, 104. lpp.
- ¹⁷ Prof. A. Spekke. Ķēniņa Stefana ienākšana Rīgā un cīņas par Doma baznīcu. Pilskalns, 1965. – 11. lpp.
- ¹⁸ Vēsturnieka un Rīgas pilsētas bibliotekāra Nikolaja Buša hipotēze, sīkāk par to skat. A. Jansons. Pa Direra pēdām Rīgā // Karogs, 1971. – 11, 128.–129. lpp.
- ¹⁹ Zīmējumu un komentārus tam skat. – Johans Kristofs Broce. Zīmējumi un apraksti. 1. sējums. Rīgas skati, ļaudis un ēkas. – R.: Zinātne, 1992. – 167. lpp.
- ²⁰ Sal. J. Jannaus "Verdzības vēsture un Vidzemes un Igaunijas zemnieku raksturs", 1786.
- ²¹ Skat. Nr. 1, 147. lpp.
- ²² Turpat, 147. lpp.
- ²³ Skat. Nr. 15, 17. lpp.
- ²⁴ Karogs, 2001, 11, 194.–208. lpp.
- ²⁵ Endre Bojtar. Foreword to the Past. A Cultural History of the Baltic People. – Budapest: Central European University Press, 1999.
- ²⁶ Janis A. Kreslins. Recent Publications on Baltic History // Baltic Studies Newsletter, September, 2001, No. 99, p. 14–15.
- ²⁷ Sal. Glending Olson. Medieval Attitudes toward Literary Pleasure. The Recreational Justification (Aristotle; Monastic Recreatio; Recreation in Medieval Ages etc.) // G. Olson. Literature as Recreation in the Later Middle Ages. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1982. – P. 19–39; 90–128.
- ²⁸ Skat. Nr. 1, 138. lpp.

Thalia's Voyage to Riga in 1595

The muse Thalia is a companion who encourages and supports Baltic German poet Basilius Plinius (1570(?)–1605) in his work *Encomium inclitae civitatis Rigae Metropolis Livoniae* (1595). He – Riga's physician and poet – is a typical spirit of the Renaissance. He is well educated and has been awarded the Doctor's Degree by the University of Wittenberg. On the brink of the 16th and 17th centuries he writes a range of scientific,

historical, literary, philosophical poems, e.g. *Carmen de Colorum Natura et Familia* (1599), *De Ventis, libri III* (1600), *Carmen, de utilitatibus, ex contemplatione Naturae Humanae in omni vitae genere promanantium, venatura* (1598) etc.

Encomium to Riga has been studied by a Latvian historian Arnolds Spekke (1887–1972) as a main subject in his doctoral theses. A. Spekke looks upon it as a typical composition of the 16th century – as an embodiment of the spirit of the new Latin encomiums. He has called attention to the reflections of the erudition of its author Basilius Plinius in the reminiscences of the antiquity, of the 16th century European poetry and philosophical thoughts.

Encomium to Riga begins with a retrospect to the foundation of Riga in the 13th century and reveals the author's attitude towards the native tribes conquered by Germans at that time – on the one hand B. Plinius, as all his contemporaries, looks upon the natives as a stupid crowd of savages but – on the other hand he as though foretells the future comparing the living conditions of the Latvians under the Germans with slavery. Such a designation towards the Latvians appears only in the second half of the 18th century in some works of the Enlighteners. Although B. Plinius' vision of Riga life in the 16th century is rather dissociate, one can find definite characteristic features of that time – not only the historical events and persons mentioned by the author but also the images of the spiritual life and the inhabitants of Riga as well, e.g. the women described by B. Plinius in the streets of Riga are much alike those depicted in the drawings of Livonian women by A. Dürer (1471–1528).

Surely, B. Plinius' encomium is full of pathos and exaggeration. The causes of such an outlook are to be hunted for not only in the poetical tradition of his time but in his biography and his spiritual world as well:

- the encomium is the first literary work written by B. Plinius;
- it appears as a result of lessening the author's homesickness;

– it is necessary to remember that one of the aims of literature in the Middle Ages and the Renaissance still is to recreate and comfort, permitting the spirit to tower above everyday troubles and concerns. Maybe that is the point where we can find the essence of B. Plinius' work.

DACE LŪSE (LATVIJA)

Mūsdienu parafrāze par Platona dialogu “Valsts” Alberta Bela pēdējos romānos

Moto. F. Nīče: “Cilvēks pakāpeniski kļuvis par fantastisku dzīvnieku, kuram ir par vienu eksistences nosacījumu vairāk nekā pārējiem dzīvniekiem: cilvēkam laiku pa laikam *jāiedomājas* zinām, *kāpēc* viņš eksistē, viņa dzimta nevar zelt bez periodiskas uzticēšanās dzīvei.”¹

Alberts Bels arī pēdējos divos romānos paliek sev uzticīgs un saglabā savas iepriekšējās daiļrades pamatievirzi:

- radīt darbus – koncepcijas;
- skatīt Cilvēka un Laika saattiecības.

A. Bels “Latviešu labirintā” un “Uguns atspīdumos uz olu čaumalām” pievēršas apjukušas sabiedrības tēlojumam. Viņš rāda, kā jūtas, izturas un domā cilvēks, kurš pārdzīvojis smagu, varmācīgu totalitārismu (turklāt vai visu apzinīgo mūžu tajā nodzīvojis!), pieredzējis tā sabrukumu un lolojis cerības par taisnīguma atgriešanos nacionāli atsvabinātas, demokrātiskas valsts veidolā. STARP – BRĪDIS, robeža, demarkācijas zona starp vienas valsts iekārtas bojā eju, kas izirst pīšļos, izplūst puvekļu smirdīgā masā, un jauna piedzimšanas gaidās. Kāds būs tas *jaunais* – laikmets, valsts, cilvēks?

Intelektuālis Alberts Bels šai apmulsuma starpposmā atskatās cilvēces vēsturiskajā pieredzē un kopsakarības ierauga Sokrata un Platona laika realitātē, seno filozofu domāšanas dimensijās. 20. gadsimta beigu Latvijas valstisko, sabiedrisko problēmu skatījumā rakstnieks izmanto metaforiskās, simboliskās zīmes no senās Grieķijas mītu poētikas.

“Latviešu labirintā” viņš saka: “Cilvēks mēģina radīt cilvēcīgu izdzīvošanas sistēmu. Vienā skalas galā ir demokrātija, bet otrā totalitārisms. Pa vidu ir sajaukums, kas ļauj spēlēt revolucionāri, monarhistiski, anarhistiski un utopiski.

Totalitārisms izmanto būra modeli, ieslogot tajā uz mūžu, bet demokrātija atļauj cilvēkam klejot visā labirinta sarežģītībā.”²

Platons A. Belam ir intelektuāls atspāids: sengrieķu filozofs, pats pārdzīvojis tirāniju, meklē ideālas valsts modeli. Kāda, pēc Platona domām,

jābūt ideālai valstij? Viņš pazīst tirāniju, diktatūru, demokrātiju. Viņš piedāvā kompromisa variantu, kam pamats redzams *dabas* iedibinātā kārtībā. Tāpat kā dabā viss ir noteiktā sakārtotībā un var funkcionēt, ja ir šī sakārtotība, tā arī sabiedrībai respektējamās dabas iedibinātās normas. Uz dabiska lietu stāvokļa pamatojas kastu iekārta (Platona valsts modeļa interpretācijas analizētāji saka: Ēģiptes kastu iekārtas atēniska idealizācija). Daba cilvēka vietu ir iezīmējusi. Valstī nepieciešama tālab arī stingra sabiedriska hierarhija, kur par sevi pastāv elite, brīvie pilsoņi, sargi, amatnieki, vergi. Kāds cilvēks piedzimis, tāda vieta viņam pienākas. (Pēc Platona, cilvēks patvaļīgi nedrīkst mainīt savu stāvokli, vergs nedrīkst izrāpties no bedres, pretējā gadījumā viņš tiks apžilbināts un tāpat nokļūs atpakaļ tumsā. A. Bels šo līdzību izmanto Alekša Mūrlauka tēla atveidē; bijušais sociālisma noņemnes vergs, "sociālisma invalīds" jūtas neiederīgs jaunbagātnieka Klegermaņa lepnejā namā).

Valsts uzbūves pamatprincips – taisnīgums. Kārtību regulē likums. Likumam jābūt taisnīgam, un katram tas jāpieņem par izturēšanās normu.

Lai kārtību pārredzētu, valstī ir jābūt gudram valdniekam un apziņīgiem pilsoņiem. Platons ideālu valdnieku redzēja filozofā, jo tikai filozofs ir augstas morāles un intelektualitātes nesējs (*homo moralis*). Viņš spēj pacelties pāri ikdienišķajam un redzēt lietu un parādību kopsakarus.

A. Bels visai kategoriski nostājas pret totalitārismu, jo tikai totalitārisms cilvēku noliek verga stāvoklī. Es saku: "visai kategoriski" – nelielu atlaidi A. Bels atļaujas totalitārā režīma izglītības sistēmai (izslēdzot gan ideoloģizāciju) un sociālām garantijām veciem cilvēkiem, invalīdiem un dzīves pabērniem.

A. Bela varonis Mūrlauks klejo demokrātijas labirinta sarežģītībā. Jau nāis laiks piedāvā "gan Polikrata, gan Amenemheta, gan Mīnoja labirintu, sākot no visvienkāršākajiem modeļiem, kuru slepenos strupceļus atšifrē mazā pelīte, un beidzot ar sarežģītiem modeļiem, kuros var apmaldīties vispieredzējušākā mūsdienu žurka."³ Viena no demokrātijas labirinta ejām ir šodienas *starpposma* valstiskā realitāte: "Te ir pats primitīvākais variants. Lūk, centrā siera gabals, spoža iepakojumā. Te ir Latvijas valdošā virsotne, viņi jau iegrauzušies dziļi sierā. Siera daudzums ir ierobežots, tāpēc viņi dod maldinošus signālus pārējai sabiedrībai, virzot to tukšajās blakus ejās. Sabiedrības orientāciju traucē pretrunīgo interešu grupu savstarpējā

apkarošanās. Stāvokli destabilizē organizētā noziedzība, kura sacaurumojsi siera gabalu tiktāl, ka var notikt centrālo struktūru nobrukums. Tad, protams, būs krīze, kuras sekas vissāpīgāk jutīs tālākajās ejās klīstošie, tie, kuri pārtiek tikai no smaržām un ilūzijām.”⁴

Romānā “Latviešu labirints” izmantota grieķu mitoloģijas zīme – izsmalcinātā arhitekta un tēlnieka Dedala celtā un Minojam (Zeva un Eiropas dēlam) domātā pils pēc ēģiptiešu parauga, kurā bija 3000 istabu zem zemes un virs zemes. Mīnojs pili iesloga Mīnotauru – puscilvēku, pusvērsi.

Bela labirints ir pilsēta laucinieku acīs, labirints ir divu cilvēku attiecības, jo “Cilvēkus mūžīgi šķir siena”, pasaules nemiers un problēmas iet cauri labirintam, labirintā maldās cilvēka ikreizējās, ikdienišķās izjūtas, tai skaitā vientulība.

Bela labirints ir latviešu nācijas izmisuma ceļš cauri “apdullinošām, demoralizējošām okupācijām” (U. Ģermanis) un totalitārismam. Tas ir okupācijās un totalitārisma paverdzinātā indivīda ceļš uz savu individuālo brīvību. Taču arī šo ceļu “kāda neredzama roka” ar peli vada, un jaunajā demokrātijā tā saucas “Personas kontrole un vadīšana” “Labirinta nolemība nav pārvarama”, atzīst autors. Līdzīgi kā to dara F. Kafkas ziņnesis novelē “Ķeizara vēstījums”

Kur dabūt spēku? A. Bels skatās uz sengrieķu mīta varoni Antaju – jūras dieva Poseidona un zemes dievietes Gajas dēlu. Antaja spēks bija saiknē ar zemi. A. Bela “Aleksis bija pārliecināts, ka senajā leģendā slēpjas patiesība.”⁵

Romāns “Uguns atspīdumi uz olu čaumalām” (2000) ir vairāku sociāli un politiski smagu jautājumu izvirzījums Latvijas tagadējam Laikam – 10 gadus pēc valstiskās neatkarības atgūšanas. Jautājumi gan paliek neatbildēti, kā tas pa laikam mēdz būt, maldoties demokrātijas labirinta ejās. Un vai uz tiem vispār ir iespējams atbildēt?

“Uguns atspīdumos uz olu čaumalām” ieraugām pensionāru Aleksi Mūrlauku atgriežamies mājās Latvijā no Igaunijas pēc divu gadu prombūtnes.

Tur, Igaunijā, viņš strādājis kādā vientuļā fermā, lai atgūtos no šķiršanās ar sievu Moniku.

Aleksis, pārbraucis robežu, nolemj uz Rīgu braukt ar likumu gar Aloju. Taču kādā ceļa stūrī viņu aptur laupītāji, sadauza, atņēma mašīnu, dokumentus, noauj kurpes.

Aleksim prātā neienāk, ka turpmāk divu gadu garumā viņam nāksies vērtīgi pierādīt savu personas identitāti un attaisnoties par neizdarītu noziegumu.

Alekša gaitās atpazīstam visai nožēlojamo 90. gadu atjaunotās brīvās Latvijas realitāti: ierēdņu stulbumu un bezatbildību, mantkārību, padibeņu, klaidoņu postu, jaunbagātnieku pārmērības, valsts līdzekļu izsaimniekošanu, ēnu biznesu, netīras naudas atmazgāšanu, vidusmēra cilvēku apmulsumu un vēlēšanos emigrēt. Rakstnieks saka:

"Problēmas sakne ir iznīreļos un ielikteņos. Partijas izvēlētu cilvēku ieliek augstā vietā, lai realizētu partijas vajadzības. Ieliktenim nav jēgas par nozares visvienkāršākajām lietām, bet viņš droši dodas iekšā, jo aiz muguras ir partijas spēks. [...] Kad nav tiesiskuma, tad no pelēcības iznirst cilvēki bez morāles, bez tikuma, bez izglītības, bet ar ķērienu, viņi izmanto apstākļus un nokļūst virsotnēs, strādājot ar elkoņiem."⁶ Alekša identitātes pierādījumu meklēšanu autors izmanto, lai izteiktu savu viedokli par vienu no būtiskākajām cilvēka dzīves kategorijām – *brīvību*.

Aleksis ir brīvs kā putns gaisā: oficiālajā sabiedrībā viņam nav ne vārda, ne uzvārda, ne miņas par tā izcelsmi, nav profesijas un nav dzīves vietas, nav saistību, tiesību un pienākumu, nav naudas un iespēju naudu nopelnīt, pat ne pensiju saņemt. Viņu atpazīst vienīgi senilitātes skartā sievasmāte Brūklenāja kundze.

Personiskā "putna brīvība" sasauca ar atjaunotās Latvijas "putna brīvību" – valsts institūcijas ir brīvas no atbildības par savas valsts pilsoņu labklājību. Valsts ierēdņi ir brīvi no atbildības pilsoņiem palīdzēt, bet ir iekārtojušies tā, lai brīvi savā starpā sadalītu krietnas valsts naudas summas.

Aleksi no klaidoņa statusa atbrīvo viņa znots, jaunbagātnieks Juris Klegermanis, un tā viņš no "putna brīvības" nokļūst civilizēta cilvēka brīvībā.

Blakus Alekša Mūrlauka likteņa peripetiju izgaismojumam A.Bels rāda jaunā laika censoni – Lieldienu olu apgleznošanas biznesmeni Juri Klegermani.

Aleksi un Juri Klegermani varētu uztvert arī kā sava veida pretmetus: viens pārstāv vienu sociāli vēsturisko laikmetu (psihiatra slēdziens par Aleksi: "Ilgi dzīvojis padomju iekārtā. Citu nenormālību nav"), otrs – citu.

Jurim ir uzņēmība izrauties no vecāku deklarētās peticības un samierināšanās un riskēt: uzsākt vērienīgu biznesu. Jurim Klegermanim autors

liek pārstāvēt godīgo biznesu, kad cilvēks izstrādā sava uzņēmuma projektu, atbilstoši likumam ņem kredītu un kārtu kredīta saistības. Viņš rada darba vietas daudziem cilvēkiem. Viņš vēlas palīdzēt saviem tuviniekiem, jo, "ja mēs savus pienākumus pildām pavisam vai vispār nepildām, veiksmē mūs pamet." Ideāltips. Autsaiders. Lasītājs spicē ausis: kas zin, vai autors negrasās viņu apmānīt? Vai patiesi tā ir autora līdz sirds dziļumiem lolotā vēlme ieraudzīt godīgumu arī biznesa aprindās? Lasītājs ir gatavs Jurī Klegermani redzēt nejutīgu rīkļurāvēja tipu. Rakstnieks liek ieraudzīt pavisam ko citu. Iespējams, ka tā ir kārtējā A. Bela viltība, āķis, uz kura uzķerties lasītāja naivitātei. Jo A. Bels ir pārāk liels asprātis, lai lasītājam priekšā noliktu samērā vienkāršotu konstrukciju.

Rakstnieka asprātība romānā žilbinās ar daudziem paradoksiem, dīvainām paralēlēm un asociāciju spēlēm.

– Paradoksāli izteicieni:

- "Mazgāšanās ar ziepēm bieži vien ir vienīgā pazīme, kas atšķir cilvēku no dzīvnieka."
- "Cilvēks iztur dažādus pārbaudījumus. Vislielākais pārbaudījums – ar naudu. Bet nauda dara brīvu."
- "Cilvēki piedzimst savās tiesībās vienlīdzīgi. [...] Visbiežākais variants pasaulē tomēr ir cits – cilvēki nomirst, zaudējuši jebkādas tiesības. No tiesībām viņus atbrīvo citi cilvēki." Mirušie dabū visu, tāpat ir visbrīvākie.
- "Reti kad noķer liela mēroga kontrabandistu."

– Paradoksālas situācijas:

- Jura tēvs Jānis savu algu par mēnešiem nostrādātu darbu saņem tikai tad, kad nosimulē mirušu.
- Pret miršanas zīmi viņa sieva dabū "nelaiķa" nopelnīto naudu.
- Padomju nomenklatūras biedrkungi savu tagadējo stāvokli ieguvuši, uzrādot izziņas, ka miruši kā pārliecināti komunisma cēlāji.

– Paradoksālas paralēles:

- Priežciema lepnajā savrupmājā, kuru Juris Klegermanis atpircis no kāda netirās naudas atmazgātāja, durvju zvans skan Bēthovena 9. simfonijas melodijā.
- Klegermaņa milzīgā savrupmāja rada Aleksī baisu izjūtu, it kā viņš no jauna būtu nokļuvis policijas iecirknī.

Patī nozīmīgākā *asociāciju spēle* (tā likta arī virsrakstā un izvijas romānam cauri) izriet no Platona dialoga "Valsts" 7. grāmatas.

– Nu tad redzi – aiz šā mūra nes visvisādas lietas, kas redzamas pāri mūrim – akmens un koka cilvēku un dzīvnieku tēlus un daudz vēl ko citu. Daži no nesējiem runā, citi iet klusēdami.

– Kāda dīvaina aina, kādi dīvaini gūstekņi!

– Cik līdzīgi tie ir mums! Bet saki man, varbūt tu domā, ka šie gūstekņi sevi un citus ir redzējuši citādā izskatā, nevis tikai kā ēnas, kas no uguns krīt uz alas pretējo sienu?

– Kā gan tas var būt, ja visu savu dzīvi viņi nevar pakustināt galvu? [..]⁷

Bet tagad padomā, kāda būtu viņu atbrīvošanās no važām un izdziedināšanās no maldiem, ja tas notiktu dabiskā gaitā. Pieņemsim, kādam noņem važas un viņu piespiež piepeši piecelties, pagriezt galvu, iet un paskatīties augšup uz gaismu. Tas būs viņam sāpīgi, un spilgtās gaismas dēļ viņš nepazīs priekšmetus, kuru ēnas bija redzējis. Kā tu domā, ko gan viņš teiktu, ja kāds viņam sacītu, ka viņš līdz šim redzējis niekus, bet tagad, būdams tuvāk īstenībai, vairāk pievērsies patiesai lietu būtībai, viņš pareizāk redz? Rādīdams uz katru garāmejošu lietu, viņam jautātu un spiestu atbildēt, kas tas ir? Vai tu domā, ka viņš nebūtu grūtā stāvoklī un nebūtu pārliecināts, ka agrāk redzētais ir tuvāk īstenībai nekā tas, ko pašlaik viņam rāda? [..]

Bet, ja no tumsas kāds ar varu vilktu viņu augšā pa klinšaino un kraujo uzeju un nelaistu vaļā, pirms nebūtu izvilcis saules gaismā, vai viņš tad nežēlotos un nedusmotos? Nonācis saulē un apžilbis no tāda spožuma, viņš taču nevarētu neko saskatīt no tā, ko tagad sauc par īstenību.⁸

[..] Pasaule, ko mēs redzam, pielīdzināma cietumam, uguns cietumā – saules gaismai, uzeja no augšējās pasaules aina – dvēseles augšupejai uz to pasauli, kas tikai ar prātu tverama, bet, ja tā ir saskatīta un saprasta, tad ir arī skaidrs, ka tā ir visa patiesā un skaistā pamats. Redzamajā pasaulē tā rāda gaismu un gaismas valdnieku, ar prātu tveramajā – tā pati ir valdniece pār patiesību un gudrību, un tā ir jāredz katram, kas grib saprātīgi rīkoties kā pats savā, tā valsts dzīvē.

[..] Bet, ja kāds ir saprātīgs, tad viņš zinās arī, ka ir divējāda veida redzes traucējumi un tiem ir divi dažādi cēloņi, vai nu pārejot no gaismas tumsā, vai no tumsas gaismā. Tas pats ir ar dvēseli. To var novērot, kad

dvēsele ir apjukusi un neko nevar saredzēt. Par to nav vieglprātīgi jāsmejas, bet jānoskaidro, vai tā nākusi no gaišākas dzīves un pie tumsas nav pieradusi, vai arī, no lielākas nezināšanas nākdama, apžīlbusi spožā gaismā. Šādu dvēseli tad varētu apsveikt par laimīgo pavērsienu dzīvē, bet to pirmo tikai nožēlot. Ja kāds gribētu par to smieties, sirsnīgāki smieklī būtu par dvēseli, kas nonākusi lejā no gaismas.⁹

Šī spēle kārtojas tā: paralēli izteikai no Platona un Sokrata dialoga novietojas ironija par 90. gadu beigu Latvijas biznesa šaubīgām aprisēm ar Klegermaņa Lieldienu olu krāsojamo maisiņu bumū; tālākais asociāciju ķēdes posms saistās ar Jaunajā Derībā tēloto Lieldienas rītu Golgātas kalnā un Kristus mistēriju blakus (protams, iztēlē, aiz šķietami plānas sienas – līdzība ar olu krāsojamo maisiņu plānumu!). Tālākais ķēdes posms saistīts ar Laika kategoriju. Laiks dilst, tas plānāks par olas čaumalu. Laiks mēdz atkārtoties. Cik reižu, piemēram, šūpoles ir gājušas augšā un lejā viena gadsimta laikā?! (Lieldienu šūpolēm te paralēle ar nācījas likteni, mainoties vienai okupācijai ar otru, ejot no viena agresora rokām uz citām). Asociāciju spēle noslēdzas romāna *galvenajā jautājumā* – **“Vai cilvēces pieredze ir uzklāsīta?”**

Romāna noslēgumā Bels secina: “Kamēr Aleksis klīda pa Rīgu bez dokumentiem, bez mājvietas un bez naudas, pazudušie gadi šķita dabiski iekļaujamijs klaidoņa dzīves ritumā. Negaidīti nokļuvis nodrošinātos apstākļos, Aleksis piepeši ieraudzīja sava stāvokļa patieso nedrošību. Platona minētais piemērs ar ēnu atspīdumiem uz alas sienas šķita īsti vietā, lai izprastu Alekša šaubas.” (158. lpp.)

Tāču bez atbildes paliek rakstnieka pašam sev (arī lasītājam) uzdotā jautājumu virkne: “Ko nozīmē bagātības ēnu spēles uz Latvijas valsts sienas?”, “Vai bagātnieki ir īsti?”, “Cik ilgi notiks spēle?”, “Vai likmes ir segtas?”, “Kas kurina pārticības ugunsūku?” (izcēlums mans – D. L.), “Vai pasaule ārpus alas ir reāla?” (158. lpp.)

Tie ir jautājumi, uz kuriem ir bail atbildēt, jo tie skar mazas, nesen brīvību atguvušas valsts trauslo esamību.

A. Bels ne reizi vien savus darbus aizsāk ar šķietami sadzīvīsku norišu tēlojumu. Mazpamazām romāna audeklā viņš iepin atsevišķus simboliski asociatīvus tēlus, motīvus, liriskas situācijas. Tas viss variējas citās sakarībās, pieaug spēkā vispārinājums, līdz beigās atsevišķās vienpatnīgās

melodijas, tēli, simboli, detaļas saplūst kopā daudzbalssīgā galvenā – filofiski ievirzītā – jautājumā "Vai cilvēces pieredze ir uzklaušīta?"

Atsauces un avoti

- ¹ Niče F. Jaurā zinātne // Kentaurs XXI, nr. 23. – 26. lpp.
- ² Bels A. Latviešu labirints. – R.: Daugava, 1998. – 43. lpp.
- ³ Turpat, 143. lpp.
- ⁴ Turpat, 144. lpp.
- ⁵ Turpat, 132. lpp.
- ⁶ Bels A. Uguns atspidumi uz olu čaumalām. – R.: Daugava, 2000. – 79. lpp.
- ⁷ Platons. Valsts. – R.: Zvaigzne, 1982. – 126. lpp.
- ⁸ Turpat, 127. lpp.
- ⁹ Turpat, 129. lpp.

Contemporary Paraphrase on Plato's Dialogue *The Republic* in Recent Novels by Alberts Bels

In his two latest novels – *Latviešu labirints* (The Latvian Labyrinth) and *Uguns atspidumi uz olu čaumalām* (Reflections of Fire on the Eggshells) Alberts Bels has remained loyal to the basic direction of his previous work – 1) to create literary works-concepts and 2) to explore the relations between Man and Time. The writer attempts to analyze the Latvian society of the 1990s, i. e., a society confused in the post-totalitarian time.

In the depiction of Latvia's problems at the end of the 20th century Bels uses metaphoric and symbolic signs borrowed from the ancient Greek mythology. Bels' labyrinth is the way of the Latvian nation through occupations and totalitarian regimes.

Bels surveys the historical experience of mankind and draws parallels with the contemporary Latvian Time and the reality of the time of Socrates and Plato; the ancient philosophers' way of thinking renders him intellectual support for his own approach to social and national processes.

In his novel *Reflections of Fire on the Eggshells* Bels plays associatively with a motif from Plato's dialogue *The Republic* – reflections of shadows on the walls of the cave – and stresses the existential uncertainty

of the Latvian people in the last decade of the 20th century. His play develops in the following way:

Parallel to the motif from Plato and Socrates' dialogue the author expresses his irony about Latvia's dubious business environment in the 90; the next link in the chain of associations is about the Easter morning in Golgotha and the mystery of Jesus Christ. The next link is the category of Time. Time is dwindling, it becomes thinner than an eggshell. But the characteristic feature of Time is repetition. For example, how many times have the swing swayed up and down in the course of one century?! The playing with associations ends with the *main question*: "Has the experience of mankind been heard out?"

Bels' novels-concepts raise several unanswered questions: "What is the meaning of the play of shadows on the wall of the Latvian state?", "Are the wealthy people real?", "How long the game will go on?", "Are the stakes covered?", "Who is lighting the fire of prosperity?", "Is the world outside the cave real?"

VALDA ČAKARE (LATVIJA)

Sfinksas mikla hellēņiem un mums

Grieķu mīta senākajā versijā Sfinksas vārds ir Fiksa. Šo briesmoni, kura nešaubīdamās aprij savu laupījumu, nav spējis pieveikt neviens. Tikai Edipam, līdz zobiem apbruņotam, ilgā un smagā cīņā izdodas viņu uzvarēt. Vēlāk Fiskas vārds tuvinās verbam ar nozīmi *sažņaut, nožņaut* un pārveidojas par Sfinksu jeb Sfingu, bet pats tēls tapa no Mazāzijas kultūrā sastopamās spārnotās būtnes – pa pusei jaunas, pa pusei lauvas – ietekmē. Vēlākajā mīta variantā līdz ar citiem briesmoņiem – divgalvaino suni Orfu, Aīda valstības vārtu sargu Kerberu, Hidru un Himeru – radījuši pūķis Tifons un pusjaunava, pusčūska Ehidna. Sfinksai ir sievietes galva un krūtis, lauvas ķermenis un putna spārni.

Hēra šo nezvēru uzsūtījusi Tēbām kā sodu par to, ka Tēbu valdnieks Lājs pavedis jauno Hrisipu – varoņa Pelopa un nimfas Aksiohas dēlu. Hrisips aiz kauna sevi nogalinājis, bet viņa tēvs nolādējis Lāju un visu viņa dzimumu. Sfinksa kā dievu gribas ierocis apmetusies kalnos blakus pilsētai (vai pilsētas laukumā) un katram garāmgājējam uzdevusi mīklu: “Kura dzīva būtne no rīta staigā uz četrām kājām, dienas vidū uz divām, bet vakarā uz trim?”¹ Visus, kas nevarējuši mīklu atminēt, Sfinksa nogalinājusi un tādā kārtā pazudinājusi daudzus tēbiešus, tostarp valdnieka Kreonta dēlu. Bēdu nomāktais Kreonts pasludinājis, ka atdos valsti un savas māsas Iokastes roku tam, kurš atbrīvos Tēbas no Sfinksas klātbūtnes. Edipam mīklu izdodas atminēt, Sfinksa izmisumā metas bezdibeni un nositas. Divi mīta varianti rāda, ka laika gaitā Edipa sākotnējo fizisko uzvaru pār Sfinksu kā dievu gribas instrumentu un dabas pirmbūtīgo spēku nomaina intelektuāla uzvara.

Tomēr šī uzvara ir maldinoša. Kā uzsver erudītais poļu teātra zinātnieks Jans Kots pētījumā par antīko dramaturģiju², liktenis ir vai nu nepieciešamība, vai nezināmais. Gudrais miklas atminētājs Edips, pats to nezinot, nogalinājis savu tēvu. Liktenis viņam izlicis slazdu jau sen, vēl pirms dzimšanas. Vienu vienīgu reizi Edips nostājies krustcelēs. Un tieši šajā reizē no Tēbām brauc rati, kuriem viņš ne tikai atsakās dot ceļu, bet arī

nogalina ratos sēdētāju – savu tēvu. Edips ir notverts slazdā. Slazdu izliek dievi vai arī tas ir cilvēkā pašā. Edips, kurš atmin Sfinksas mīklu, nogalina savu tēvu un guļ ar savu māti. Citiem vārdiem – cilvēks, kurš atminējis dabas mīklu, pārkāpj tās svētākos likumus. Zināšanas Edipam nav nesušas laimi, tikai ciešanas un jaunu atbildību.

Hellēņu kultūrā Sfinksa nav tikai mīklu uzdevēja, bet arī minētāja. Pie tam – neveiksmīga. Saglabājušās liecības par Eshila satīru drāmu *Sfinksa*, kur pašai briesmonei jāatmin mīkla. Silēns³ Sfinksai liek minēt, vai tas, ko viņš tur aiz muguras paslēptā rokā, ir dzīvs vai beigts. Tā kā Silēns plaukstā slēpj putniņu, ko saspiežot var aši nogalēt, Sfinksai nav nekādu izredžu atminēt pareizi, un viņa spiesta atzīt savu sakāvi. Svarīgi, ka Eshila versijā mīklu uzdod un uzvaru pār Sfinksu svin tieši Silēns – intuitīvais, radošais, dionīsiskais pirmsākums. Savukārt Sfinksa gan kā mīklas uzdevēja, gan kā minētāja grieķu kultūrā ir draudīgs, postošs spēks. Citādi tas ir senajā Ēģiptē, kur Sfinksa funkcionē kā sargātājs gars. Ēģiptē Sfinksa ir valdnieka varas iemiesojums ar lauvas ķermeni un cilvēka (visbiežāk faraona), svētā dzīvnieka (auna) vai putna (vanaga) galvu.

Sfinksas biogrāfija mērāma tūkstošgadēs, un rakstnieku un mākslinieku vēlme atgriezties pie šī tēla dažādos laikmetos aktualizējas arvien no jauna. Ar Sfinksu tiek asociēta tiklab dievu griba, gudrība vai dabas pirmbūtiegie likumi, kā arī ļaunums vai pagātnes noslēpumainā pieredze, respektīvi, viss, kas cilvēku biedē un liekas neizprotams. Varbūt tāpēc interese par Sfinksu mīklu sevišķi saasinās laikmeta griežu situācijās.

Raksturīgs piemērs ir 19. un 20. gadsimta mija, kad modernisti universālu, nemainīgu vērtību sistēmas vietā piedāvā savas subjektīvās vīzijas un estētiskās izpausmes. Mūsdienu dendijisma tēvs Oskars Vailds 1894. gadā uzraksta poēmu *Sfinksa*, ko veltī savam draugam un savu darbu tulkotājam franču valodā Marselam Švobam. Sfinksa ir viens no Vailda iemīļotajiem simboliem, kas vienlīdz sakņojas gan hellēniskajā, gan seno austrumu tēlainībā. Vaildam Sfinksa ir senu notikumu lieciniece un dalībniece, erotisks tēls, kas atmodina cilvēkā juteklību un slēptās zemapziņas tieksmes, novirzot viņu no tikumības ceļa.

Četrus gadus vēlāk dekadentam Vaildam pretmetīgais racionālists un morālists Bernards Šovs lūgā *Cēzars un Kleopatra* liek, lai Cēzars Sfinksā ierauga savu līdzinieci, savu ģeniju. No ārēja spēka Sfinksa kļūst par

cilvēka apziņas spoguļi, viņa iekšējā satraukuma un sašķeltības izteicēju un tajā pašā laikā arī par apliecinātāju indivīda vēlmei ne tikai salīdzināties, bet pat būt pārākam par dieviem. Šādu situāciju tēlo austriešu dramaturgs Hugo fon Hofmanstāls savā 1906.–1907. gada versijā par Edipu, kur Sfinksas, leģendāro varoni ieraudzījusi, tūlīt aiz bailēm metas bezdibeni.

Ko Sfinksas un tās mikla nozīmē vēl pēc simts gadiem, 21. gadsimta sākumā? Konkrēti Latvijā, šeit un tagad? 2001. gadā atbildi uz šo jautājumu devusi dzejniece Māra Zālīte libretā Jāņa Lūsēna komponētajai rokoperai *Sfinksas*, kura veltīta Latvijā 1920. un 30. gados slavenajam gaišrēģim Eizenam Finkam. Gan skaniski var saklausīt, gan arī grafiski uz programmas grāmatiņas vāka iespiestajā nosaukumā var saskatīt, ka Māra Zālīte semiotiskā pieejā paspēlējās ar valodu, demonstrējot to, ka nozīme ir atšķirību rezultāts. Finks un Sfinksas. Divi burti, divas skaņas šķir Rīgas gaišrēģi no mitoloģiskā briesmoņa. Taču spēles ar vārdu skanisko un grafisko līdzību, kas vispirms piesaistījusi autorei uzmanību, tomēr nav viņas vienīgais nolūks saistībā ar Sfinksu.

Libreta darbība notiek cirka arēnā. Māras Zālītes radītajai pasaulei ir vertikāla struktūra – augšā dievi un vara, lejā trimdas un soda vieta. Vidū starp abiem pretpoliem – zemes plakanais aplis, ko veido cirka arēna. Virs tās vertikāli iezīmējas augšuptraucošas virvju kāpnes. Elle, zemes centrs un debesu vārti ir izvietoti uz vienas un tās pašas ass. Pa šo asi notiek pāreja no viena visuma reģiona uz citu, uzskatāmi rādot, kā pretstats starp augšu un apakšu, augsto un zemo no kosmoloģijas un metafizikas ienāk tiklab socioloģijas un politiskās retorikas valodā, kurā tiek runāts par augstāko, vidējo un zemāko šķiru, tā arī psiholoģijā un psihoanalīzē, kur šo pretstatu izsaka tādi jēdzieni kā *superego*, *ego* un *id*.

Māras Zālītes *Sfinksas* sākas ar kritienu. Pat diviem. Krīt cirka artists Finks no zirga un vingrotāja no trapeces. Kritienam ir divas nozīmes – burtiskā un simboliskā. Burtiskā nozīmē kritiens atņem Finkam ķermeņa vingrumu, Meitenei – dzīvību. Simboliskā nozīmē tas ļauj daļai no dievišķā gara nonākt uz zemes, kompensējot fizisko traumu ar pārdabisku spēju parādīšanos. Finks iegūst papildu dimensiju – iemanto gaišrēģa spējas, cirka vingrotāja pati pāriet citā dimensijā – kļūst par vertikāles zīmi, saikni ar “Lielo Sfinksu – dabas un dvēseles noslēpumu simbolu” Šādi Māra Zālīte remarks tekstā formulē klāt neesošās Sfinksas nozīmi,

apvienojot antīkajā pasaulē valdošo un vēlākajos laikos tapušo tēla izpratni. Tātad Sfinksas un līdz ar viņu arī Finks ir pārļācīgs noslēpums, mīkla, kas jāatmin. Tomēr Finks nav tikai noslēpuma daļa un sargs, bet arī tā atklājējs. Tēla reālās funkcijas nonāk pretrunā ar remarkā ierakstīto raksturojumu.

Māra Zālīte izspēlē tādas sabiedrības traģēdijas modeli, kur Finks vairāk atgādina Prometeju nekā noslēpumaino Sfinksu. Līdzīgi Prometejam viņš iemācās pazīt nākotni, lai palīdzētu cilvēkiem. Un tālab nonāk konfliktā ar varu, ko libretā pārstāv "tūkstošveidis" Pratinātājs ar baltiem, melniem, sarkaniem cimdiem vai rakstainiem dūraiņiem atkarā no tā, vai ir saistīts ar Latvijas brīvvalsts izlūkdienestu, vācu nacismu, krievu čeku vai sovjetisko, Padomju Savienībā inkorporēto Latviju. Vara ir visspēcīga, bet Finkam ir zināma nākotne. Spēku ierobežo zināšanu trūkums, bet zināšanas ierobežo spēks.

Vienam no ļaunuma impērijas emisāriem – vācu nacistiskās armijas virsniekam – piekūrīt loma uzdot Finkam mīklu par putniņu, ko Eshila satūru drāmā *Sfinksas* briesmonei uzdod Silēns, vaicājot, vai tas, ko viņš tur rokā, ir dzīvs vai beigts. Zālīte šo epizodi traktē kā varas spēles ar radošu personību, pēkšņi pārvēršot Finku no remarkā pieteikta biedējoša pārpersoniska un pārļācīga spēka par laicīgās varas upuri.

Šķiet, ka autori pašu mulsinājusi šī transformācija un pretruna, kas radusies tās rezultātā. Lai simboliskā līmenī varoņa gaitu darītu stabilāku, Māra Zālīte gaišrēģim devusi pavadoni – mirušo cirka vingrotāju. Meitene kā rēgs nemitīgi seko Finkam, personificējot viņa neparastās spējas un noslēpumaino saistību ar Sfinksu. Vingrotāja kļūst par alegorisku zīmi, bet alegoriska zīme nav cilvēciskas būtnes dzīva izpausme. Tā ir mehāniska sistēma, uz kuru tiek reducēta cilvēciska būtne. Šķiet, tāpēc Meitenes tēla saistība ar Sfinksu tiek atgādināta tik uzbāzīgā un butaforiskā veidā.

Finks nonāk konfliktā ne tikai ar varu, bet arī ar sabiedrību, kas gatava gaišrēģi izspiest kā citronu. Šajā kolīzijā Māra Zālīte ierakstījusi daudz no sevis, no savas dzejnieces misijas apziņas un vientulības, sastopoties ar sabiedrības patērējošo attieksmi pret talantu. Šī izredzētības un nesaprasta ģēnija izjūta caurvij visus viņas libretus. Tomēr ir arī atšķirības. Libretā "Kaupēn, mans mīlais!" Dzejnieks jutās kā "dubļi, ko brien" līdz ar visiem citiem laikmeta griežu maltajiem cilvēkiem. Finks no saviem likteņa biedriem norobežojas un cieš lepnā vientulībā: "Es esmu splāujamtrauks, / Kur

visi iesplauj nelaimes un bēdas.” Šādu interpretāciju var pieņemt, var arī nepieņemt, taču tā ir loģiska un saprotama. Miklas un neskaidrības rodas saistībā ar tēla simbolisko līmeni.

Kas ir Finks un viņa īpašās spējas – sods vai dāvana cilvēkiem? Šķiet, ka Māra Zālīte Sfinksā-Finkā vēlējusies ierakstīt gan seno izpratni par dabas pirmbūtīgajiem spēkiem, gan moderno izpratni par mūslaiku cilvēka sašķelto, sabiedrisku vētru pluinīto dvēseli. Bet varbūt postmodernā laikmeta fragmentārisms un eklektisms skāris arī priekšstatus par Sfinksu, kas izkaisās epizodiskās spēlēs ar pagātnes kultūras klišejām? Māru Zālīti rokoperas šķietamā atvieglinātība un shematisms nekad nav kavējis runāt par nopietniem, sabiedriski aktuāliem vai pārlaicīgiem jautājumiem. Arī šoreiz izvēlētais temats rosina pārdomas par indivīda un varas, indivīda un sabiedrības attiecībām un pasaules kārtības universālajiem arhetipiem. Bet Sfinksas mikla joprojām paliek minama.

Atsauces un avoti

Miklas atminējums – cilvēks.

² Kott, J. *The Eating of Gods. An Interpretation of Greek Tragedy.* – New York, 1973.

³ Silēni – grieķu mitoloģijā auglības dēmoni, dabas stihisko spēku iemiesojums. Kopā ar satīriem viņi veido Dionisa svītu. Silēni ir neglīti, ar zirga asti un nagiem, jutekliski, lieli dzērāji.

Enigma of Sphinx for Hellenes and Us

Sphinx in Greek mythology is a winged monster with a lion's body and the head and breasts of a woman. She perched on a rock near Thebes and asked a riddle of every passerby, strangling those who could not answer. Oedipus solved the riddle and the Sphinx killed herself.

Latvian poetess Māra Zālīte uses the image of an ancient monster for the embodiment of the secrets of nature and human soul. In her libretto for a rockopera by Jānis Lūsēns *Sphinx* as a symbolic counterpart of Eižens Finks – a seer who foretells the future of Latvian people. His extraordinary gift has two important meanings. It symbolizes the forces of nature and the soul of a modern man, split by everlasting contradictions.

Hellenic Dimension to Europe

Compiled by *Ojārs Lāms*
and *Ilze Rūmniece*

“Zinātne” Publishers
Riga 2003
In Latvian and English

Hellēņu dimensija Eiropai

Rīgas 1. starptautiskās hellēnistikas konferences
“Hellēņu pasaule un mēs” (LU, 2001) materiāli

Redaktore *Regīna Jozauska*

Korektore *Aija Lapsa*

Formāts 60x90/16. Izdevniecība “Zinātne”,

Akadēmijas laukums 1, Rīga, LV-1050.

Reģ. apliec. nr. 2-0250. Iespiesta un iesieta

a/s “Preses nams”, poligrāfijas grupā

“Jāņa sēta”, Balasta dambis 3, Rīga, LV-1081.

Hellēņu dimensija Eiropai / Sast. O. Lāms, I. Rūmniece. – R.:
He 396 Zinātne, 2003. – 240 lpp.

ISBN 9984-698-77-0

Grāmata ir LU Klasiskās filoloģijas katedras Hellēnistikas centra sagatavotie Rīgas 1. starptautiskās hellēnistikas konferences “Hellēņu pasaule un mēs” materiāli. Sastādītāji – prof. Ilze Rūmniece un assoc. prof. Ojārs Lāms.

Zinātniskās sarunas tēma – dialogs par Eiropas vēsturisko kopību, identitāti, klasisko senatni, jaunās Hellādas veikumu un pienesumu dažādās dzīves jomās Eiropas ziemeļaustrumu zemēs un tautās, par hellēnistiskās dimensijas nozīmi Eiropas kultūras telpā.

UDK 94(4) (063)

HELLĒŅU DIMENSIJA EIROPAI

Ir parasts, ka savstarpēji iespaidojas un bagātinās kaimiņu tautas, tāpat vēsturē zināms ne mazums gadījumu, kad savu ietekmi pat pāri jūrām nesušas iekarotājtautas, bet unikāls šai ziņā ir Hellādas (Grieķijas) un hellēņu (grieķu) liktenis Eiropā: viņi Eiropu ne vien dievišķi “nolaupījuši” slavenajā mītā, bet arī iespaidojuši un veidojuši – ne ar varu, bet ar gara spēku.

Eiropeskās civilizācijas pamata radītāji hellēņi Eiropas vēstures likteņmeandrā ne visos laikos palikuši līnijas redzamajā pusē: citas tautas, jaunas valstis ar laiku pieteikušas sevi kā Eiropas ģeogrāfisko un arī intelektuālo centru.

Eiropa atkal atrodas jauna, sarežģīta meandra loka sākumā... Daudz dažādu iespaidu, zināšanu, pieredzes iepriekšējos lokos savstarpēji krājušas tās tautas. Bet tieši hellēniskā dimensija tā vai citādi pilnīgojusi redzesloku visiem, arī mums – no Hellādas ģeogrāfiski tāliniem ziemeļpuses ļaudīm. Hellēņu dimensijai dažādos aspektos un laikposmos izseko šai grāmatā apkopotie dažādu valstu pētnieku apcerējumi.

 ZINĀTNE

ISBN 9984-698-77-0



9 789984 698779