

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
KLASISKĀS FILOLOĢIJAS NODAĻA
HELLĒNISTIKAS CENTRS

HELLĒŅU MANTOJUMS

Rīgas 2. starptautiskās
hellēnistikas konferences
materiāli

Latvijas Universitāte

UDK 930(063)

He 396

Grāmata izdota ar Grieķijas Kultūras ministrijas atbalstu
The book is financially supported by Greek Ministry of Culture

Sastādītāji

OJĀRS LĀMS

ILZE RŪMNIECE

Redakcijas kolēģija

ANDREJS BANKAVS

JERKERS BLOMKVISTS (Lunda)

VALDA ČAKARE

KONSTANTĪNS DIMADIS (Berlīne)

BENEDIKTS KALNAČS

IRINA KOVAĻOVA (Maskava)

INĀRA ĶEMERE

OJĀRS LĀMS

VITA PAPARINSKA

ILZE RŪMNIECE

Latviešu valodas tekstu literārā redaktore

GITA BĒRZIŅA

Korektore

ILDZE JURKĀNE

Angļu valodas konsultanti

DENS DIMIŅŠ

RASMA MOZERE

© Ojārs Lāms, Ilze Rūmniece, sastādījums, 2008

© Latvijas Universitāte, 2008

ISBN 978-9984-825-77-9

Saturs / Contents

Ievads	6
PIRMĀ DAĻA. HELLĒŅU MANTOJUMS: ĢENĒZE HELLENIC HERITAGE: GENESIS	9
ILZE RŪMNIECE Hellēņu kultūrietekmes zīmes grieķu valodas leksikā Hellenic Cultural and Historical Signs in Greek Lexis	10
EMILIO CRESPO Language Policy in Classical Athens Valodas politika klasiskā laikmeta Atēnās	19
FELICE VINCI The Traces of Ulysses in Homer's Geography Odiseja pēdas Homēra ģeogrāfijā	28
NIJOLĒ JUCHNEVIČIENĒ The Perception of Greco-Persian Wars in Herodotus and Plutarch Grieķu–persiešu karu recepcija Hērodota un Plūtarha darbos	48
VITA PAPARINSKA Daži antīkās historiogrāfijas teorētiskie aspekti ("vispārējās vēstures" jēdziens Polibija <i>Vēsturē</i>) Some Theoretical Aspects of Ancient Historiography (the Idea of "Universal History" in Polybius' <i>Histories</i>)	56
BRIGITA CĪRULE Maģijas jēdziena veidošanās un izpratne Senajā Grieķijā Development and Understanding of the Concept of Magic in Ancient Greece	63
IVETA SKRASTIŅA Aristofana aizkulises jeb neķītrais Aristofāns Behind the Scenes of Aristophanes or <i>Aristophanes obscenus</i>	71

KADRI NOVIKOV

Ekphraseis in the Novels of Achilleus Tatios and Eustathios
Makrembolites: Comparison from the Rhetorical Point of View

Apraksti Ahilleja Tatija un Eustatija Makrembolita romānos:

salīdzinājums rētorikas aspektā

85

ROLF HESSE

Adverbs and Verbs of Motion in Modern Greek and the Problems

They Give Rise to in Bilingual Lexicography

Adverbi un kustības verbi jaungrieķu valodā un to radītās problēmas
bilingvālajā leksikogrāfijā

95

OTRĀ DAĻA. HELLĒŅU MANTOJUMS: RECEPCIJA

HELLENIC HERITAGE: RETENTION

107

JANIKA PÄLL

The Role of Sound in Greek Epideictic Rhetoric: from Gorgias
to *Academia Gustavo-Carolina (Dorpatensis)*

Skanējuma nozīme grieķu epideiktiskajā rētorikā: no Gorgija
līdz *Academia Gustavo-Carolina (Dorpatensis)*

108

ANNA A. NOVOKHATKO

Florence in the Aegean: The Uses of Dante in George Seferis'
Poetry and Prose

Florence Egejā: Dantes motīvi Jorga Sefera dzejā un prozā

115

IEVA KALNIŅA

Hellēņu pasaules atspīdumi Raiņa daiļradē

Reflections of the Hellenic World in the Works of Rainis

127

ILONA MIEŽĪTE

Grieķu mitoloģijas motīvi Aspazijas dzejā

Motifs of Greek Mythology in Aspazija's Poetry

138

RAIMONDS BRIEDIS

Grieķijas motīvs latviešu pēckara (padomju) dzejā

The Motif of Greece in Latvian Post-War (Soviet Time) Poetry

147

ZANE ŠILIŅA

Grieķu mīts franču dramaturģijā: Žana Žirodū *Elektra*

Greek Myth in French Drama: *Electra* by Jean Giraudoux 154

GIULIANA BENDELLI

The Odyssey of Brendan Kennelly: a Contemporary Ulysses

Setting Sail for an Irish *imram*

Brendana Kenelija Odiseja: mūsdienu Ulikss īru *imram* meklējumos 162

IRINA KOVALEVA

Greek Literature in Russian Cultural Consciousness:

The Beginning of the 21st Century

Grieķu literatūra krievu kultūras apziņā: 21. gadsimta sākums 177

VALDA ČAKARE

Traģēdijas dekonstrukcija. Albēra Kamī *Kaligulas* iestudējums

Dž. Dž. Džilindžera režijā

Deconstruction of Tragedy in J. J. Jillinger's Stage Version of

Caligula by Albert Camus 184

ATSAUCES / ENDNOTES

194

IEVADS

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

Henrijs Millers

Mantojuma jēdzienā arvien loģiski ietverts arī jautājums par adresātu – mantojums kam?

Hellēņu radītais kultūrmantojums īpašs tālab, ka tas ir vairāk vai mazāk kopīgs visai Eiropai, jo hellēņu kultūra svarīgākajos cilvēka aktivitātes aspektos ir tās vēsturiskais pīrpamats.

Hellēņu radītais kultūrmantojums veidojies tik plašā laiktelpā, ka citiem Eiropas etnosiem šai ziņā ar tiem velti sacensties. Laika plašums tomēr nozīmē zināmu neaptveramību, arī negatīvā nozīmē: piemēram, klasiskās Hellādas sasniegumi virspusējā tradicionālā vērtējumā arvien aizseguši vēlāko – Bizantijas laiku devumu, uzsvērtā to izcilība salīdzinājumā ar jaunlaiku grieķu kultūrpanākumiem.

Sengrieķu mītu par Hiperboreju zemi, kurā ziemas mēnešus pavada Apollons, jau Juris Alunāns savulaik centās sasaistīt ar latvisko kultūras pieredzi, bet 21. gadsimtā Latvijas Universitāte un tālād Rīga ir pozicionējusi sevi kā hellēnistisko studiju centru, jau vairākkārt pulcējot plašu Eiropas akadēmiskās sabiedrības pārstāvniecību uz hellēnistikas konferencēm. Latvijas Universitātes Hellēnistikas centra un Klasiskās filoloģijas katedras kopmērķis šajā jomā ir atgādināt Latvijas auditorijai par hellēnistiskajām vērtībām visos laikos, pētot un akcentējot to iespējamo ietekmi un saiknes ar mūsu laiku, Ziemeļeiropas un Latvijas humanitāro lauku.

Rīgas konferenču raksturīga iezīme un, iespējams, arī īpaša pievilcība ir centieni apvienot gan uzmanību pret klasisko senatni, tās mantojumu, gan skatīt šo mantojumu dialogā ar citām kultūras paradigmām, jauno laiku meklējumiem, tādējādi gan ieraugot jaunās krāsās pašu klasisko senatni, gan atrodot horizontāla paplašinājuma iespējas jaunlaiku kultūras norisēs. Ne visus hellēnistiskās kultūras segmentus pa spēkam izvērtēt Latvijas speciālistiem, tādēļ starptautisku tikšanos un atziņu apmaiņas tradīcija ļauj iesaistīties citu valstu hellēnistiem, ienesot savu vārdu un domu Latvijas humanitārās pētniecības vidē, tajā pašā laikā konferenču piedāvātais apvārnis rosina Latvijas humanitāro nozaru pētniekus atrast jaunas dimensijas saviem darbiem.

2009. gadā Latvijas Universitātē iecerēta jau trešā starptautiskā hellēnistikas konference, bet otrās Rīgas konferences materiāli zinātnisku rakstu noformējumā lasāmi šajā krājumā*, kurā pārstāvēts gan pētījumu lauka sinhronais un diahronais aspekts, gan daudznozaru dialogs. Krājuma struktūru veido divas sadaļas. I daļā apkopoti raksti, kuru pētnieciskā fokusa centrā ir klasiskās senatnes avoti – valoda, vēsture, literatūra. II daļā lasāms plašs materiālu klāsts, kas atspoguļo

* Pirmās konferences materiāli apkopoti krājumā *Hellēņu dimensija Eiropai*. Rīga, Zinātne, 2003.

kultūras dialogu visplašākajā spektrā, kurā gan samanāmi noteikti laika, telpas un tematikas loki – rētorikas mantojums Tērbatas Universitātē, itāļu renesanses un mūsdienu grieķu dzejas sasaukšanās, senā un mūsdienu Hellāda mīta, vēstures, žanra aspektā jauno laiku franču, īru, latviešu un krievu kultūrā, literatūrā, teātrī.

Krājuma tematika met vairākus lokus, ietiecoties pagātnē, lai izgaismotu tagadni. Izsakoties Raiņa vārdiem, kurš arī ir viens no krājuma varoņiem, gribētu paust cerību, ka “ik loks uz augšu aizved”.

Ojārs Lāms, Ilze Rūmniece

INTRODUCTION

The concept of heritage would include the logical question of the addressee: whose heritage?

The cultural heritage of the Hellenes is special because it is, to a smaller or greater degree, common for all of Europe since Hellenic culture is the historical primary basis for all aspects of human activity.

The cultural heritage of the Hellenes was formed over such extensive period of time that other European ethnoses cannot even touch it for this. The time expanse, however, implies certain unfathomableness, also in a negative sense, for example, the achievements of classical Hellas in general superficial evaluation have outshone the later Byzantine contribution, highlighting their eminence in comparison with the modern Greek cultural attainments.

Juris Alunāns in his time had attempted to relate Latvian cultural experience to the ancient Greek myth of the land of Hyperboreans where Apollo used to spend the winter months. In the 21st century the University of Latvia, and Riga, have positioned themselves as a centre for Hellenic studies by publishing the wide representation of European academic society in conferences on Hellenic issues. The joint objective of the Centre for Hellenic Studies of the University of Latvia and the Department of Classical Philology is to keep Latvia's public informed about Hellenic values at all times by researching and accentuating their eventual impact on and links to our time, influencing the sphere of humanities in Northern Europe and Latvia.

The distinctive feature and special attraction of Riga's conferences are the attempts to combine the regard for classical antiquity and its heritage with a dialogical treatment of this heritage and other cultural paradigms as well as modern searches, thus viewing the very classical antiquity in new colours and discovering prospects of horizontal expansion for the manifestations of modern culture. Latvia's specialists alone cannot embrace all segments of Hellenic cultural landscape. The tradition of international meetings and exchange of ideas invites Hellenists of other countries to make their contribution to Latvia's humanitarian research. At the same time the horizons of the conferences urge Latvia's researchers to seek new dimensions for their work.

In 2009, the University of Latvia plans to hold the 3rd International Conference of Hellenic studies, while the materials of Riga's 2nd conference in the form of articles are compiled in the present collection*, representing the synchronic and diachronic aspects of research as well as the multi-branch dialogue. The collection is arranged in two parts. Part I includes articles focusing on the sources of classical antiquity – language, history and literature. Part II reflects a wide spectrum of cultural dialogue with distinct temporal, spatial and topical areas – rhetorical heritage at the University of Dorpat, links between Italian Renaissance poetry and modern Greek lyrics, ancient and modern Hellas from the perspective of myth, history and genre in modern French, Irish, Latvian and Russian culture, literature and theatre.

The topics of the collection revisit the past to throw light on the present.

Ojārs Lāms, Ilze Rūmniece

* Materials of the 1st conference in the collection *Hellēņu dimensija Eiropai*. Riga, Zinātne, 2003.

PIRMĀ DAĻA
HELLĒŅU MANTOJUMS: ĢENĒZE
HELLENIC HERITAGE: GENESIS

Hellēņu kultūrietekmes zīmes grieķu valodas leksikā Hellenic Cultural and Historical Signs in Greek Lexis

The Greek verb is a unique lexeme.

In any other language it can only be translated descriptively. At the same time, the semantic spectrum of the verb is quite rich if we follow up its use in the history of the Greek language during at least 26 centuries, from ancient times to modern times.

The most essential meanings of this lexeme in diachronic aspect connote:

- *speaking Greek,*
- *speaking Greek correctly (for Greeks/non-Greeks),*
- *behaving as a Greek (in contract to non-Greeks/barbarians),*
- *adopting Greek lifestyle, customs, language (willingly/under compulsion),*
- *emulating Greeks/all that is Greek.*

The content of the concept of Ἑλληνίζειν has been discussed in the works by the ancient authors Plato, Aristotle, Proclus, Olimpiodorus; its meaning has evolved along with the shift of religion (from polytheism to Christianity); as an identity sign it has been used by the world-famous Greek poet C. Cavafy.

At the basis of the complex concept of Hellenism (in its historical, geographical and cultural aspects) lies the development of the semantic broadening of this lexeme: from a narrow meaning pertaining to the language (to speaking Greek) to the semantic field of cultural and ethnic identity (possibility/necessity to identify oneself with the values of Hellenic life).

Historical semantic changes of the lexeme were determined by the fate of the Greek language and culture, as well as its place in the history and cultural development of many other countries and peoples. Greeks claim a special place among European nations, and existence of unique lexemes in Greek language testify to it.

Valodās, kuru rakstiskā tradīcija aptver gadu tūkstošus, atrodams vērtīgs materiāls ne tikvien šauri lingvistiskā aspektā, bet arī plašāk – kultūrvēsturiskā. Šajā ziņā bagāts ir tieši leksikas līmenis, jo vārdu nozīmju attīstība plašā diahroniskā skatā bieži vien iezīmē vērtību un attieksmju maiņu gadsimtos. Tādējādi kādas leksiski semantiskas vienības liktenis – pamatā valodniecības pētījumu objekts – ietver arī kultūrvēsturiska rakstura faktus no konkrētas valodas etnoģeogrāfiskās un laika telpas.

Hellēņu pasaule un grieķu valoda citām Eiropas valodām piešķīrusi bagātīgu slāni – grēcismus; daudzi grieķu valodas vārdi iedzīvojas citās valodās, jo tie izsaka kādu būtisku iezīmi, nosauc objektu, apraksta norisi tik precīzi un, galvenais, vienreizīgi, ka to tulkojums attiecīgajās valodās nav nepieciešams vai drīzāk – nav pat adekvāti iespējams.

Tā latviešu valodas vidē mēs lietojam jēdzienus “hellēnis”, “hellēnisms”, “hellenizācija”, arī attiecīgu verbu “hellenizēt”. Pēdējo gan tikai vienā nozīmē: ‘pakļaut hellēņu ietekmei / pievērst hellēņu kultūrai’.

Grieķu valodas verbs ἐλληνίζειν/ ἐλληνίζω (*hellēnizein* – infinitīva forma / *hellēnizō* – pirmās personas forma), kurš valodā dzīvo jau trešo gadu tūkstoti, ir no tām grieķu leksēmām, kuras citās valodās ar vienu analogu pārcelt nav iespējams. Verba semantiku atklāj tikai aprakstošs tulkojums, turklāt tās spektra diapazons ir iespaidīgs – no 5. gadsimta p.m.ē. tekstiem līdz pat mūsdienu grieķu valodas ūzusam.

Kopsavelkot minētā grieķu verba *semantisko paradigmu* (termins šī raksta ietvaros), tās sākuma punkts saistāms ar nozīmi ‘runāt grieķiski’, galējais (mūsdienu valodā) – ar nozīmi ‘atdarināt grieķus / visu grieķisko’.

Šajā leksēmas ἐλληνίζω semantikas diahroniskās attīstības ceļā vērojami vairāki posmi, kuri vērtējami gan konkrētu autoru lietojuma kontekstā, gan izriet arī no plašāka – vēsturiskā un kultūrkonteksta.

Galvenie ἐλληνίζειν semantiskās paradigmas elementi:

- runāt grieķiski,
- *pareizi runāt grieķiski* (pašiem grieķiem / citiem, negrieķiem),
- izturēties / uzvesties kā grieķim (atšķirībā no negrieķiem – barbariem),

- pārņemt grieķu dzīvesveidu, paražas, valodu (no brīvas gribas / piespiedu kārtā),
- atdarināt grieķus, visu grieķisko.

Turpmāk tiks atsevišķi aplūkots katrs no šīs unikālās leksēmas nozīmes komponentiem; ievadam te noderīgs šāds konteksts.

Grieķu rētorikas un jurisprudences speciālists Prokopijs (6. gs.) piemin kādu armēņu karavadoni vārdā Hilakijs, kurš “nepratis ne grieķiski runāt, ne latīniski, ne gotu [mēlē], nedz kādā citā, izņemot armēņu”. (No teksta starp citu uzzinām par faktu, ka Hilakijs nav varējis sarunāties nevienā no tā laika un attiecīgā kultūrareāla “lielajām” valodām, un tas izrādījies viņam liktenīgs: goti, nespēdami iegūt no gūstekņa vajadzīgo informāciju, Hilakiju nogalinājuši.)

Prokopija teksts parāda primāro verba ἐλληνίζειν nozīmi – ‘runāt grieķu valodā, grieķiski’.

Daudzi antīko autoru darbu konteksti, kuros lasāms verbs ἐλληνίζειν, apliecina, ka grieķi novērtēja citvalodīgo prasmi runāt grieķiski, jo īpaši – *pareizā* grieķu valodā.

Tā leksikonā *Suda* (pilnīgākais grieķvalodīgais leksikogrāfiskais avots agrīnajos viduslaikos) komentēts šis verbs, par piemēru minot vēsturiskas personības – Persijas ķēniņa satrapa Dāta valodu. Šis Dātis, “vēlēdamies izteikties grieķiski” (ἐλληνίζειν βουλόμενος), sacījis: ἦδομαι καὶ χαίρομαι – “priecājos un sveicos”. Leksikona turpmākajā komentārā norādīts, ka pareizi grieķiski būtu bijis jāsaka ἦδομαι καὶ χαίρω (priecājos un sveicu). Proti, šajā gadījumā verba formas lietojums izrādījies nepareizs – mediālā aktīvās vietā.

Raugoties uz situāciju utilitāri un vērtējot valodas komunikatīvo funkciju (bija taču saprotams, ko runātājs pateicis), Dāta kļūda nav no lielajām un mūsdienu “valodot” kārajā pasaulē mēs viņam piedotu, pat īpaši neievērotu izteiksmes kļūmi. Tomēr nepareizā verba kārtas formas izvēle leksikonā *Suda* tiek visai bargi kvalificēta: καὶ ἐβαρβάρισε – “un [Dātis] izteicās kā barbars”, tātad negrieķis, tāds, kurš grieķiski runā *slikti, kļūdaini*.

Arī Aristofana sholasti saistībā ar komēdijas “Miers” tekstu (Schol. In Pac. 289 e. 3) pieminējuši šo satrapu Dāti: viņš bieži apmeklējis hellēņu zemes un, visa grieķiskā pārņemts, nolēmis apmesties pie grieķiem uz dzīvi. Tomēr Dāta negrieķiskā izcelsme un barbara būtība

izpaudās gan manierēs, gan valodā (ἐβαρβάριζε καὶ τρόπους καὶ λόγους – “viņš bija barbars [negrieķis] kā manierēs, tā valodā”).

Minēto komentāru kontekstsituācijas atklāj leksēmas ἐλληνίζειν semantiskās paradigmas tālāko izvērsumu:

- prast grieķu valodu / runāt grieķiski *bez kļūdām* (kas barbaram – citvalodīgajam praktiski nav dots),
- prast grieķu valodu *un arī grieķisku uzvedību, manieres, dzīves veidu* (τρόπος).

Jau minētajā Prokopija tekstā autors norāda trīs aspektus, kuros atklājas negrieķis jeb barbars (βαρβαρίζειν pretstatā ἐλληνίζειν):

- γλῶττα – valoda,
- σχῆμα – ārējais izskats,
- διάνοια – domāšanas / dzīves veids.

Pirmais un trešais aspekts – valoda un domāšanas / dzīves veids (γλῶττα un διάνοια) – seno grieķu izpratnē bija cieši saistīti, jo valoda, tās prasme, lietojums “veido” cilvēku un liecina pārējiem par viņa varējumu, galu galā nosaka viņa karjeru un veiksmi. Daudzajos filozofu, rētorikas praktiķu un teorētiķu tekstos, kuros šī doma dažādi apcerēta un izvērsta, viens no izteiksmīgākajiem piemēriem tās ilustrācijai noteikti ir fragments no Atēnu izcilā oratormākslas praktiķa un teorētiķa Isokrāta (4. gs. p.m.ē.) svētku runas (Panegyrikos, 48., 49.).

Isokrāts norāda, ka cilvēka prasme runāt ir tas īpašais, ar ko no dabas esam pārāki par citām dzīvām būtnēm. Tādējādi, attīstot savu pārākumu šai jomā, mēs būsīm pārāki arī visās citās; Atēnās ir novērtēts, ka “visās citās darbības jomās veiksmē ir tik nestabila, ka bieži tajās neveicas saprātīgajiem, bet panākumus gūst neprātīgie, un vienīgi skaistas un pareizas runas [prasme] nav dota tukšsprāšiem, jo tā ir rūpīgi domājoša gara darbs, un gudrie no nemācītajiem, šķiet, tieši šai [ziņā] atšķiras visvairāk, turklāt [cilvēki], kas jau no dzimšanas brīvi audzināti, nav vērtējami ne pēc drosmes, ne bagātības, ne citiem tamlīdzīgiem labumiem, bet gluži skaidri sazīmējami pēc viņu vārdiem [runām], tas ir visuzticamākais katra izglītības rādītājs, un tie, kuri veiksmīgi izmanto vārda [mākslu], ir ietekmīgi ne vien savā [zemē], bet godājami arī citur”.

Analītisks leksēmas ἐλληνίζειν un tās aptverto jēdzienu iztīrījums atrodams sengrieķu klasiskā laikmeta slaveno filozofu un viņu vēlāko komentētāju tekstos.

Piemēram, rakstot komentārus Platona darbam “Alkibiāds”, Olimpiodors (5. gs.) pievērš uzmanību minētā verba nozīmei un norāda, ka “runāt grieķiski spēj jebkurš grieķis, bet prasmīgi (zinoši, pareizi – κατὰ τέχνην) runāt grieķiski – tas pa spēkam ir tikai gramatikas mākslas [pārzinātājam]” (ἐλληνίζειν πάντων Ἑλλήνων ἐστίν, κατὰ τέχνην ἐλληνίζειν – μόνης γραμματικής ἐστίν. In Platonis Alcib. 131. 22).

Šo nozīmes niansi savos komentāros jau minētajam Platona “Alkibiādam” (In Alcib. 258. 20) izvērsis Prokls (5. gs.), pievienodams sava skolotāja Olimpiodora ἐλληνίζειν izpratnei vēl vienu elementu, proti, saskaņā ar Prokla vērtējumu pastāv trīs dažādi grieķu valodas prasmes / lietošanas līmeņi:

- grieķiski (no dabas / dzimšanas) runā jebkurš grieķis,
- pareizi (atbilstoši normai) grieķiski runā / valodu lieto valodas *speciālists* (valodnieks) – γραμματικός,
- augstākā mērā “kvalitatīva” attieksme pret valodu un tās uztvere raksturīga domātājam – *filozofam* (φιλόσοφος), tikai viņš spējīgs adekvāti saprast un novērtēt atsevišķa vārda nozīmi un visa izteikuma saturisko piepildījumu.

Jēdzienu ἐλληνίζειν izteiksmes *stila* sakarā “Rētorikas” III grāmatā (Rhet. 1407 a–b) iztīrā Aristotelis. Šajā darbā, īpaši tā 3. sadaļā, autors runā no filologa–valodnieka pozīcijas, norādot, ka nevainojama stila pamats ir pareiza [grieķu] valoda (ἐστίν δ’ ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἐλληνίζειν).

Zīmīgi, ka šajā kontekstā ἐλληνίζειν ir substantivēta leksēma – τὸ ἐλληνίζειν, tulkojumā te substantivējums acīmredzot vislabāk izsakāms, izmantojot vārdu “valoda”. Tātad par stila jautājumiem nevar runāt, vispirms nenovērtējot valodu (grieķu valodu – τὸ ἐλληνίζειν) – pareizu (nevainojamu, labu, skaidru).

Un Aristotelis vēl min un īsi komentē piecus aspektus, kuri nodrošina šādu valodas lietojumu:

- saistvārdu adekvāts lietojums,
- precizitāte un konkrētība vārdu izvēlē, vairoties no aprakstošas izteiksmes,

- vairīšanās no divdomīgas (dažādi saprotamas / pārprotamas) izteiksmes,
- [gramatiskās] dzimtes kategorijas pareizs lietojums,
- [gramatiskā] skaitļa kategorijas atbilstošs lietojums.

Atkāpes no šādiem skaidras valodiskās izteiksmes priekšnoteikumiem saskaņā ar Aristoteļa viedokli iespējamās un pieļaujamas dzejas valodā (vai arī varētu būt piedodamas un attaisnojamas, piemēram, orākulu – pareģotāju valodā).

Tātad Aristoteļa “Rētorika” kā senākais mums pieejamais stilistikas jautājumus sistematizējošais teksts apgalvo, ka skaidra, pareiza valoda (τὸ ἐλληνίζειν) ir laba izteiksmes stila princips (ἀρχή).

Tieši valodas / runas stils (λέξις) ir viens no faktoriem, kuri raksturo *izglītotu* (ne jau kuru katru) grieķi. Ne velti par intelektuālās izglītības pamatu antīkajā pasaulē jau no grieķu sofistu laikiem (6., 5. gs. p.m.ē.) tika uzskatīta tieši oratormāksla, rētorikas jomas pārzināšana.

No vēstures faktiem zināms, ka hellēņu izglītība / hellēniskā izglītības un izglītības prasme padarījusi grieķu kultūru, viņu pasaules skatījumu un dzīves veidu iekārojamu lielākajai daļai antīkā laikmeta Vidusjūras baseina zemju.

Atgādinot jau pieminēto Dāti – visnotaļ vēlēdamies būt hellēnis, viņš tomēr bija un palika negrieķis (barbars) kā valodā, tā vispārīgākā, bet arī grūtāk “apgūstamā” jomā – paražās un tikumos.

Hellēņu *paražas / tikumi* (τρόποι) vai – plašākā nozīmē – viņu dzīves veids kļūst par atdarināšanas objektu negrieķiem. Šajā nozīmē atklājas vēl viens ἐλληνίζειν semantiskās paradigmas elements.

Nevainojama grieķu valodas prasme ir pamatnoteikums, lai varētu runāt ne jau par piederību, bet par zināmu “pietuvinātību” Eiropas antīko laiku izcilākajam etnosam. Daudz stabilāka atzinība – hellēņu / hellēniskais dzīves veids ar laiku iezīmē sevi verba ἐλληνίζειν semantikā: “uzvesties, dzīvot *grieķiski*” (arvien, protams, pretstatā negrieķiem, barbariem).

Būtībā šis pēdējais ἐλληνίζειν ietvēra izpratni par to, ko varētu apzīmēt kā “hellēniskās kultūrprasmes”, un šī leksēmas nozīme vēsturiski varēja nostiprināties romiešu un vēlāk Bizantijas laikos.

Zīmīgs piemērs varētu būt Annas Komninas, Bizantijas imperatora Aleksija meitas, sacerētais teksts par sava tēva valdīšanas laiku. Darba iesākumā tā autore min tādu kā īpašu “pašreklāmas” faktu: τὸ Ἑλληνίζειν ἐς ἄκρον ἐσπουδακυῖα – “esmu pilnībā apguvusi grieķu valodu / grieķu zinības” (Anna Comnena. Alexias. 1. 2). Acīmredzot tieši plašākā nozīmē (ne tikai valodas vien) – kā “grieķu zinības” – uztverams šeit Ἑλληνίζειν, jo pati autore piebilst, ka viņa pārzina rētorikas jomu un labi orientējas Platona un Aristoteļa mācībās.

Lūk, trīs senās izglītotības “vaļi”, kuri ir svarīgi Bizantijas laikos, kad slavenā antīkā hellēnisma vērtības nereti ir vienīgais balsts mainīgajos vēsturisko likteņu vējos, īpaši jau kā rekomendācija sievietei, kura ķērusies pie izteikti “vīrišķa” darba – annālu rakstīšanas.

Ir gana daudz liecību, ka cittautu dižciltīgie un varenie, īpaši no attālākiem Vidusjūras areāla novadiem, tiecās daudz ko pārņemt no hellēņu dzīvesveida. Tiekšanās uz Ἑλληνίζειν, no vienas puses, bija *brīvas gribas izpausme* un apzināti piekopta gara un materiālās dzīves virzība (kā, teiksim, jau iepriekš minētajam persiešu satrapam Dātim). Tā bija tuvināšanās senai un atzītai kultūrtradīcijai, kādas pašiem tobrīd īsti nebija.

Faktiski vēstures līkloči un etnosu likteņi tajos piespieda arī pašus grieķus, viņu iekarotajā plašajā pasaulē izkaisītus un no savām ģeogrāfiskajām un kultūrsaknēm ilgstoši atrautus, Ἑλληνίζειν – nostalgiski atcerēties un atdarināt senču tradīcijas, tīras (nebarbarizētas) valodas lietojumu. Izteiksmīgs materiāls šai ziņā ir, piemēram, 20. gadsimta sākuma slavenā grieķu dzejnieka Konstantina Kavafja dzeja – tās doma un valoda. Tā daudzu dzejoļu saturā ne tikai ļauj aptvert diahroniski (teju 25 gadsimtu diapazonā) jēdziena Ἑλληνίζειν piepildījumu. Kavafja dzejas konteksti un valoda uzrāda interesantu leksiski semantisku opozīciju: dzejnieks (kurš pieder pie grieķu diasporas un dzīves lielāko daļu dzīvojis Ēģiptē, Aleksandrijā) apgalvo, ka viņš ir Ἑλληνικός – ‘grieķisks (grieķu, grieķiem piederīgs)’. Viņš neatzīst sevi ne par Ἕλληνα (grieķi), ne Ἑλληνίζων, pēdējā ir divdabja forma no Ἑλληνίζειν – burt. ‘hellenizējošs’, tāds, kas mākslīgi tiecas būt piederīgs grieķiem, bet patiesībā – ievērojot Kavafja situāciju – formāli jau attālinājies no īstajiem grieķiem, jo ir diasporas kosmopolītisko un citādi raibo tradīciju mantinieks, Kavafis par sevi teic, ka ir “grieķisks, grieķu- – Ἑλληνικός” (izmantots E. Keeley. 1974, 75.).

No otras puses, ἐλληνίζειν izteica arī *piespiedu pievēršanu / pakļaušanu* grieķu valodas un dzīves kārtības paradigmai kā hellēnisma gadsimtos (3.–1. gs. p.m.ē.), kad Maķedonijas Aleksandra vadībā un arī pēc viņa nāves tika iekarotas plašas austrumu teritorijas, tā antīkās pasaules norietā (mūsu ēras sākuma gadsimtos), kad sengrieķu daudzdievības piekritējiem nācās ilgstoši pretstāvēt jaunās Kristus reliģijas atbalstītājiem.

Zīmīgi, ka tieši reliģijas sfērā verbs ἐλληνίζειν iegūst vēl kādu papildu niansi. Piemēram, Bizantijas laiku hronogrāfiskajos sacerēju-mos (Georgija Monaha, Sozomena teksti) minētā leksēma lietota ar nozīmi ‘pievērst hellēņu, t. i., politeiskajai pagānu ticībai’. Ne velti agrīnajos kristietības izplatības laikos grieķu etnonīms Ἕλλην (hellēnis) bija sinonīmisks jēdzienam ἑθνικός – ‘pagāns’ (seno grieķu reliģisko uzskatu paudējs). Grieķu koinē (kopvalodas) vārdnīcā verba ἐλληνίζω skaidrojums ir εἶμαι εἰδωλολάτρης – ‘esmu elkdievu pielūdzējs’ (pretstatā kristiešiem).

Visbeidzot, kompleksā jēdziena un termina “hellēnisms” (vēsturiskā, ģeogrāfiskā un kultūras aspektā) pamatā arī ir leksēmas ἐλληνίζειν semantisks izvērsums: no šaurās nozīmes ‘runāt grieķiski’ līdz kultūretniska rakstura jēdzieniskam laukam – iespēja / vēlme / nepieciešamība un nenovēršamība orientēt identitāti uz hellēņu dzīves vērtībām.

Mūsdienu pilnīgākajā jaungrieķu valodas vārdnīcā (G. Babinjotis – Μπαμπινιώτης) verba ελληνίζω nozīmei lasāms šāds skaidrojums: μιμούμαι τους Ελληνες (κυρίως τους αρχαίους) στη γλώσσα, τα ήθη, τη συμπεριφορά, τον τρόπο ζωής – ‘atdarinu grieķus (pamatā senos) valodā, paražās, uzvedībā, dzīves veidā’.

Sākotnējās leksēmas nozīmes ‘runāt grieķiski’ valodā vairs nav. To mūsdienu grieķu valoda izsaka aprakstoši: μιλώ ελληνικά (runāju grieķiski). Ir vērts atzīmēt, ka šī savienojuma verbālais elements vēsturiski veidojies no sengrieķu verba ὁμιλέω – ‘satikties, sarunāties, baudīt kāda sabiedrību; komunicēt (plašākā nozīmē)’.

Satikties un sarunāties, baudot grieķisku sabiedrību...

Šai sakarā uzmanību saista pieminētajā jaungrieķu valodas vārdnīcas skaidrojumā iekavās minētais teksts: atdarināt *lielākoties* senos grieķus. Grieķu atdarināšanas vilnis vēsturiski atbilst laikposmam, kad

šādas atdarināšanas objekts (hellēņi un viņu dzīves vērtības) savu kultūrsasniegumu dēļ bija izcils paraugs subjektam. Tas ir droša hellēņu intelektuālā pārākuma laikmets pār citiem, negrieķiem, kura apogejs ir 5./4. gs. p.m.ē. Valoda, valodas prasme un “māksla” (τέχνη) to lietot radīja vārda mākslas darbus un arī intelektuālās vērtības, tas bija viens no būtiskākajiem faktoriem, kas padarīja hellēņus negrieķu acīs par apbrīnas un atdarināšanas vērtiem.

Zināms, ka mūsdienu grieķu valoda pieskaitāma tā saucamajām mazajām Eiropas valodām, bet paši grieķi – diemžēl – ir mūslaiku Eiropas perifērās zonas etnoss – kā ģeogrāfiski, tā Eiropā un pasaulē plaši pazīstamu kultūrsasniegumu ziņā.

Leksēmas ἐλληνίζειν semantiskās paradigmas izvērsums atspoguļo faktu, ka grieķu valodas un grieķu kultūras likteņi bijuši nozīmīgi daudzu citu etnosu kultūrvēsturiskajā attīstībā. Šai ziņā grieķiem bijusi īpaša loma ne vien Vidusjūras areālā, bet arī plašāk – Centrālajā un Ziemeļeiropā, ciktāl te savulaik ar romiešu iekarojumiem izplatījusies grieķiski romiskā jeb antīkā kultūra, kuras fundamentvaloda ir un paliek tieši (un pirmkārt) grieķu.

Avoti un literatūra

1. Aristotelis Ars Rhetorica. Ed. A. Roemer. Lipsiae: in Aedibus Teubneri, 1914.
2. Isocratis orationes. Ed. Altera Stereotypa curante Fr. Blass. Vol. I. Lipsiae: in Aedibus Teubneri, 1913.
3. Keeley E. Cavafy's Hellenism. In: Review of National Literatures. Fall, 1974.
4. Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής. 2η ανατύπ. Θεσσαλονίκη, 2001.
5. Liddell H. G., Scott R. A. Greek-English Lexikon. Oxford, At the Clarendon Press, 1968.
6. Μπαμπινιώτης Γ. Δ. Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα, 1998.
7. Procli et Olympiodori in Platonis Alcibiadem Commentaria. Ed. F. Creuzer. Lipsiae, 1820–1821.
8. Procopii Caesariensis Opera omnia. Rec. J. Haury. Lipsiae, 1936.
9. Socratis Scholiastici et Hermiae Sozomeni historia Ecclesiastica. Emend. H. Valensius. Parisiis, 1686.
10. Suidae Lexicon. Pars II. In Aedibus Teubneri, 1931.

Language Policy in Classical Athens

Valodas politika klasiskā laikmeta Atēnās

Viens no mūsu kopīgajiem dzīves pieredzes aspektiem ir saskarsme ar stingru valodas politiku valodas, rakstības vai iespieddarbu sistēmu lietojumā. Piemēram, Spānijas Konstitūcijas (1978) 3. punktā ir teikts:

- 1. Kastīliešu valoda ir valsts oficiālā spāņu valoda. Visiem spāņiem ir pienākums to zināt un tiesības to lietot.*
- 2. Citas spāņu valodas var būt oficiālas attiecīgos autonomos apgabalos saskaņā ar to statūtiem.*
- 3. Valodu daudzveidības bagātība Spānijā ir kultūras mantojums, kas īpaši jācieņa un jāaizsargā.*

Valodu lietojums ir reglamentēts starptautiskās organizācijās un saietos, tas atspoguļots arī Latvijas likumos.

Vai ir pastāvējusi valodas lietojuma politika arī Senajā Grieķijā?

Rakstā aplūkotas Atikas inskripcijas (5./4. gs. p.m.ē.) un daži grieķu literatūras paraugi, kuri varētu atspoguļot Maķedonijas un citu valdnieku 4. gadsimta lingvistiskos noteikumus, kā arī daži papirusi, kuros ir norādes uz Ptolemaju likumiem, kas noteica grieķu un ēģiptiešu valodas lietojumu.

Rakstā parādīts, ka vismaz Atēnu valsts 5. gadsimtā un Ptolemaju valsts hellēnisma periodā piemēroja noteiktu politiku, lai stiprinātu grieķu valodas pozīcijas. Šai politikai bija liela nozīme gan atiskā dialekta, gan vēlāk grieķu valodas izplatībā. Noslēgumā sniegtas pārdomas par valodu politiku mūsdienu sabiedrībā.

1. Introduction

One of our common experiences is the application of explicit policies in connexion with the use of languages and writing systems. For

instance, in the Article 3 the Spanish Constitution of 1978 makes the following statements about the use of languages:

1. Castilian is the official Spanish language of the State. All Spaniards have the duty to know it and the right to use it.
2. Other Spanish languages (i. e. Catalan, Basque and Galician) shall also be official in their respective Autonomous Communities in accordance with their Statutes.
3. The wealth of language variation in Spain is a cultural heritage which shall be the object of special respect and protection.

As far as I know, laws on the use of languages are also a familiar fact to the Latvian citizens. Language use is also regulated in formal meetings held in international organisations such as the UN and NATO. The European Union distinguishes official languages of the States members and working languages in formal meetings.

Legal regulation on the use of writing systems is also a widespread phenomenon. As is well known, in 1981 the Greek Government passed a law according to which the traditional system of accentuation inherited from Classical Greek for the notation of the Standard Modern Greek was replaced by the so called *μονοτονικός τόνος*. More recently, some minor shifts introduced in the orthography of German, among which the substitution of *ß* by *ss*, was the cause of a great debate in the German speaking area.

The previous examples of laws regulating the oral and written use of languages constitute instances of explicit applications of language policies at national or larger level. There are also cases where the linguistic policy is only tacit or implicit. Such is the situation in the United Kingdom, where apparently no legislation concerning the use of language in civil administration. However, the absence of legal regulation of the language use in civil administration does not mean that the state lacks a language policy. The mere existence of institutions like the British Council or the International BBC shows that the State intends, consciously though tacitly, to promote the use of the English language.

A given language policy can be designed or carried out by institutions and social groups other than Governments. For instance, the BBC and the Oxford English Dictionary exert a great influence on a

high number of native and foreign speakers of English. The BBC has a Pronunciation Unit in charge of the spelling and the pronunciation of English, with a special emphasis on common names and toponyms. A Foundation, the Plain Language Commission gives advice to public institutions in order to avoid, in official statements and notices, the use of expressions which are difficult for citizens to understand.

In the case of Spanish, the Royal Spanish Academy is a non-governmental institution responsible for implementing the policy of unification of the varieties of Spanish spoken in the countries where Spanish is an official language.

Thus, language policy refers to a set of explicit rules and laws or to tacit habits related to the use of a given language, dialect, register or writing system. These rules or laws may be laid down by a government or by any other institution or social group.

2. Linguistic policy / Attitude towards a language / Language planning

Language policy is to be distinguished from language planning and from attitudes towards a given language or dialect. Language planning is a term that has a narrower meaning than language policy and is only applied to an organized (private or official) activity that determines the social status (and communicative function) of a given written or spoken language (or a language variety), the corpus or acquisition of a code (sometimes against the prevailing attitude towards a language variety) within a given society, usually at national level¹.

The attitude towards a language or dialect may or may not be reflected in the language policy. As a rule, in bilingual or bidialectal societies, the language or dialect used colloquially is regarded as prestigious, while the one used in a familiar conversation, informal setting or for less important communicative functions lacks prestige and is deemed to characterize the speakers of the lower class². By adopting measures of language planning, language policy promotes a social attitude towards a linguistic variety, usually at national level. Thus, the three terms considered in this section refer to related but diverse concepts.

3. Is there any evidence of a similar kind in Ancient Greece?

Taking this experience as my starting point, the question I will address is whether or not we have evidence for the application of language policies in Ancient Greece, a topic I have been working on over the last years³.

In this paper, I will examine some Attic inscriptions and other complementary literary sources dated in the second half of the fifth century B.C. On the basis of the evidence provided by such documents I will argue that the Attic State at least in this period imposed the use of the Attic dialect on the other states that were members of the Attic-Delian league (478/7–404 B.C.) and intended, most likely in a tacit manner, to impose the use of the Attic dialect throughout the allied cities. As we will see, some texts suggest that the representatives of the Athenian State, perhaps unconsciously, took the use of the Attic dialect in their written and possibly also in their spoken interrelations with their allied cities for granted. The application of this policy by the representatives of the Athenian State and the acceptance of the use of the Attic dialect by the delegates of the member states of the Attic-Delian league led to the diffusion of Attic features through areas where other dialects were spoken and finally to the replacement of the mother dialects by the Attic in both written and formal communication.

4. Linguistic diversity in Athens in the second half of the fifth century B.C.

A language policy can exist only in states with linguistic diversity, where not all the speakers share the same linguistic code (dialect or language). In other words, a plurilingual or pluridialectal nation or international alliance is a prerequisite for a language policy to come into existence and to be implemented. This is what as a rule happens in modern states and this is what happened in classical Athens. The linguistic diversity in classical Athens is attested by Pseudo-Xenophon in *Ath. Pol.* II 8:

φωνὴν πᾶσαν ἀκούοντες ἐξελέξαντο τοῦτο μὲν ἐκ τῆς, τοῦτο δὲ ἐκ τῆς· καὶ οἱ μὲν Ἕλληνες ἰδίᾳ μᾶλλον καὶ φωνῇ καὶ διαίτη καὶ σχήματι χρώνται, Ἀθηναῖοι δὲ κεκραμένη ἐξ ἀπάντων τῶν Ἑλλήνων καὶ βαρβάρων.

Hearing every kind of dialect, they have taken something from each: the Greeks individually tend to use their own dialect, way of life, and type of dress, but the Athenians use a mixture from all the Greeks, and non-Greeks.

Many people who did not speak Attic as their mother dialect dwelt in Athens, the political and administrative centre of the maritime league from 454 B.C. onwards, or travelled there and got in touch with the native speakers of Attic. The fifth century vase inscriptions, *graffiti* and *dipinti* found in Athens prove the presence of Ionic speakers in the city⁴. Inscriptions and literary texts claim a number of 8,209 foreign residents in Athens in the whole Antiquity⁵. In the second half of the fifth century B.C., Polygnotus of Thasos, Ion of Chios, Hippodamos of Miletos, Aspasia of Miletos, Herodotus of Halicarnassus, Protagoras of Abdera and Anaxagoras of Clazomenai, among others, lived in Athens⁶.

According to the report written by Pseudo-Xenophon (*Ath. Pol.* 1,16), members of the allied states travelled to Athens and had to attend the Athenian courts and the Assembly:

τοὺς συμμάχους ἀναγκάζουσι πλεῖν ἐπὶ δίκας Ἀθήναζε.

They force the allies to sail to Athens for judicial proceedings.

In a similar way, the orator Antiphon delivered speeches before the Athenian Assembly representing the position of Lindos and Samothrace against the quota laid down by the Athenians.

The increasing contacts of the speakers of Attic with speakers of dialects others than Attic explain the fact that in this period the Attic dialect underwent a whole series of autochthonous linguistic developments tending towards simplification of archaisms and towards convergence with other dialects by means of elimination of peculiar features. The customary relations between the speakers of Attic dialect and speakers of other dialects fostered linguistic convergence.

5. Attic language policy in the second half of the fifth century B.C.?

The inscriptions published in IG I³ 1453 and found in the islands of Syme (fragments A and D) and Cos (B), in Aphytis (C), in the island of Siphnos (E), in Odessa (F) (probably coming from Olbia)

and in Smyrna (G) (of unknown origin), are seven fragmentary copies of a decree approved by the Athenian Assembly (δῆμος). The recent discovery of a further fragment of the Aphytis inscription has brought to light major novelties which helped date the decree around 425 B.C.⁷ In any case the Attic decree has to be dated between 449 B.C. and 414 B.C.

If the fragmentary inscription found near the sanctuary of Apollo Smintheus at Gülpınar in the Troad (IG I³ 1454 ter, *post* 427 B.C.) is a copy of an unknown part of the same decree, then a new fragment of the same decree, possibly from Hamaxitos (X), should be added.

The following map shows the places where these inscriptions have been found:



In every inscription some part of the text coincides with at least another. Part of the Cos inscription coincides with that from Aphytis, part of the Aphytis inscription coincides with the Syme one, and so forth. The combination of all of them gives a *textus compositus* which occupies 34 lines in IG I³ 1453 and is based on the following order of reading (leaving aside the small fragment A from Syme): Cos, Aphytis, Syme, Siphnos, Odessa and Smyrna. The Syme copy which coincides with parts of Aphytis, Siphnos, Odessa and Smyrna, is the one with the largest amount of text in common with the others.

The alphabet used in the Cos copy is Attic, whereas other inscriptions use the Ionic one. Attic was not the dialect spoken in the areas where these copies have been found. Varieties of Doric were spoken in Syme and Cos, and forms of Ionic were spoken in Olbia, Aphytis, Hamaxitos and Siphnos.

The text is an Athenian ψήφισμα which obliges the members of the Attic-Delian league to use Attic silver coins, weights and measures, and, upon payment of a tax, to deliver no less than half of their local coins for recoinage in Athens. Members of the league are ordered to use Attic silver coins, weights and measures:

προσγράψαι δὲ πρὸς τὸν ὄρκον [τ]ὸν τῆς βολῆς τὸν γραμματέα τῆς [βολῆς τα]δί· ἐάν τις κόπῃ νόμισ[μα] ἀργυρίο ἐν τῇσι πό[λεσι] καὶ μὴ χρῆται νομ[ίσμασιν τοῖς] Ἀθη[να]ίων ἢ σταθμοῖς ἢ μέτροις ἀλλὰ ξενικοῖς νομίσμασιν καὶ σταθμοῖς καὶ [μ]έτροις,

and the secretary of the *boule* has to add to the bouleutic oath the following: if anyone mints silver coins in the *poleis* and does not use the Athenian standards, weights and measures, but foreign standards, weights and measures, [he shall be punished].

As the decree provides, a copy of the text had to be displayed in the agora of every member state of the Attic-Delian league which implies that as many as around 350 copies were to be produced:

[ἀναγ]ράψαι δὲ τὸ ψήφισμα τ[ό]δε τὸς ἀ[ρ]χοντα[ς ἐ]ν ταῖσι πόλεσι κα[θ'] ἑνα ἑκάστον· θῆναι δὲ ἐν στήλῃ λιθίνῃ ἐν τῇ ἀγορᾷ τέλεσι [ἐκάστης] τῇ[ς] πό[λεως] καὶ τὸς ἐπιστ[άτας] ἐμπροσθεν τῷ ἀργυροκοπίῳ· ταῦτα δὲ ἐπιτελεῖν τὴν συμμα[χίαν], ἐ[ὰ]ν μὴ αὐτοὶ βόλωνται.

Each one of the *archontes* in the cities is to inscribe this decree on a stone slab and to set it up in the agora by means of the magistrates of each *polis*, and the *epistatai* in front of the mint. If they do not, let the alliance do it.

Though the copies were to be displayed in cities where the spoken dialect was other than Attic, the decree is written in the Attic dialect.

The diffusion of the Standards Decree among the member states of the Attic-Delian maritime league is a good example of how the Attic dialect spread through the Greek speaking area. If the provisions of the decree were upheld, there must have been some 350 copies, one for each allied city. The dialect, the number of copies, and the content of the decree show that the Athenian δῆμος took the use of Attic on official league documents for granted, whether its allies spoke Ionic, Doric or Aeolic. In addition to the use of Attic coinage, weights and measures, the ψήφισμα implicitly imposes the Attic dialect as the official language of the league. This imperialist linguistic attitude, encouraged by the political, military and economic might and by the cultural prestige of the Athenian state, was complemented by the tendency for Attic to converge with other dialects.

The writing system of the Attic official documents was changed in 403 B.C. according to Suidas, *Lexicon s.u.* Σαμίων δῆμος· ἐπὶ ἄρχοντος Εὐκλείδου ‘Euclid being archon’.

6. Concluding Remarks

In view of the above linguistic examination of the Attic decree on the use of Attic silver coinage, weights and measures in the maritime league, the following conclusions can be drawn:

1. In the second half of the fifth century B.C., perhaps as early as 449 B.C., and in any case before 414 B.C., depending on the date of the Standards Decree, the Athenian state imposed, at least tacitly and perhaps unconsciously, the use of the Attic dialect in the documents published in the member states of the Attic-Delian league.

2. The allies did not translate the documents composed in Athens into their own dialects. At most, they copied them in the Eastern Ionic alphabet, preserving the Attic dialect.

These conclusions add to the picture drawn by recent studies on the history of Attic and on the origins of the *koine*. The Attic-Delian first maritime league (478/7–404 B.C.) increased the contacts among the member states. The intensification of their relations fostered the use of Attic as means of inter-regional communication, owing to the Athenian state policy which provided for use and dissemination of the Attic dialect, and also due to the fact that the allies did not revolt but accepted these rules. On the other hand, these gradually increasing contacts unleashed or accelerated the process of linguistic convergence which underscored the influence of Attic on the other dialects, and they also contributed to the autochthonous development of the Attic dialect itself. This process of convergence brought about a form of simplified Attic which admitted occasional Ionicisms and was spoken or at least written by a number of citizens of the members states of the Attic-Delian maritime league.

The process of fixation, consolidation and diffusion which transformed simplified Attic into the *koine* is strikingly similar to the processes which occurred in various modern European languages between 1450 and 1600 and led to the emergence of a standard form of the national languages.

From the foregoing we can learn some obvious lessons for our present. One of them is the crucial importance of the language use regulation in a multilingual society as is the present one. The other is that the diversity of the European cultures can best (and probably only) be preserved if we make a great effort to respect cultural variations and to preserve our richness of languages.

FELICE VINCI (ITALIA)

The Traces of Ulysses in Homer's Geography

Odiseja pēdas Homēra ģeogrāfijā

Eposu "Īliada" un "Odiseja" darbības vieta var tikt identificēta nevis Vidusjūrā (to liek apšaubīt daudzas neatbilstības), bet gan Eiropas ziemeļos. Sāgas, kas pārtapušas divās poēmās, nāk no Baltijas reģiona, kur otrajā gadu tūkstoši p.m.ē. bija bronzas laikmeta uzplaukums, un Homēra minētās vietas, piemēram, Itaka un Troja, būtu vēl nosakāmas. Blondie jūras braucēji, kuri dibināja Mikēnu civilizāciju 16. gadsimtā p.m.ē., atveda šos stāstus no Skandināvijas uz Grieķiju, kad pēc ledus laikmeta iestājās klimatiski labvēlīgi apstākļi. Tad viņi Vidusjūrā atjaunoja savu sākotnējo pasauli, kurā bija norisinājies Trojas karš un citi mitoloģiski notikumi; daudzu paaudžu glabātas, atmiņas par varonības laikmetu un senču varoņdarbiem zaudētajā tēvzemē bija nonākušas līdz nākamajām paaudzēm. Gan Homēra poēmas, gan visa grieķu mitoloģija varētu būt par varoņdarbiem un leģendām, kas risinājušās agrīnajā bronzas laikmetā Ziemeļeiropā pirms ahajiešu došanās uz Egejas jūru. Mutvārdos stāsti par varoņdarbiem tika pārmantoti līdz 8. gs. p.m.ē., kad aizsākās rakstība Grieķijā.

Grāmata, kurā autors izklāsta šo teoriju, "Omero nel Baltico" ("Homērs Baltijā") Itālijā jau iznākusi ceturtajā izdevumā. Grāmata ir tulkota krievu valodā Saranskas Universitātē un 2004. gada decembrī prezentēta Pēterburgas Zinātņu akadēmijā, kā arī izdota ASV. Ņujorkas Barda koledžas klasiskās filoloģijas profesors Viljams Malens grāmatas atbalstam raksta: "Ir grūti pārspīlēt gan pētniecisko, gan tēlaino iespaidu, kas sagaidāms, izplatoties Vinči pārliecinošajiem uzskatiem par Homēra eposu baltisko izcelsmi. Pētniekiem nāksies pārdomāt indoeiropēistiku līdz pašiem pamatiem. Un Homēra eposu lasītāji nonāks jaunos sajūsmas laukos, kad iztēlosies pasauli, kurā eposa varoņi elpoja un kustējās."

The real scene of the *Iliad* and the *Odyssey* can be identified not in the Mediterranean Sea, where it proves to be weakened by many incongruities, but in the north of Europe. The sagas that gave rise to the two poems came from the Baltic regions, where the Bronze Age

flourished in the 2nd millennium B.C. and many Homeric places, such as Troy and Ithaca, can still be identified. The blond seafarers who founded the Mycenaean civilization in the 16th century B.C. brought these tales from Scandinavia to Greece after the decline of the "climatic optimum". Then they rebuilt their original world, where the Trojan War and many other mythological events had taken place, in the Mediterranean; through many generations the memory of the heroic age and the feats performed by their ancestors in their lost homeland was preserved, and handed down to the following ages, until this oral tradition was put in writing and gave rise to the *Iliad* and the *Odyssey* about the VIII century B.C., when the alphabetical writing was introduced in Greece.

This key allows us to easily open many doors that have been shut tight until now, as well as to consider the age-old question of the Indo-European diaspora and the origin of the Greek civilization from a new perspective.

* * *

Ever since ancient times, Homeric geography has given rise to problems and uncertainty. The conformity of towns, countries and islands, which the poet often describes with a wealth of detail, with traditional Mediterranean places is usually only partial or even nonexistent. We find various cases in Strabo (Greek geographer, 63 B.C.–23 A.D.), who, for example, does not understand why the island of Pharos, situated right in front of the port of Alexandria, in the *Odyssey* inexplicably appears to lie a day's sail from Egypt. There is also the question of the location of Ithaca, which, according to very precise indications found in the *Odyssey*, is the westernmost in an archipelago which includes three main islands, Dulichium, Same and Zacynthus. This does not correspond to the geographic reality of the Greek Ithaca in the Ionian Sea, located north of Zacynthus, east of Cephallenia and south of Leucas. And then, what of the Peloponnese, described in both poems as a plain?

However, Homeric geography is as equally problematic for contemporary scholars. For example, prof. Moses Finley claims "the complete lack of contact between Mycenaean geography, as we know it from the tablets and from archaeology, and Homer's accounts. The attempts which have been made to reconcile them (..) are unconvincing"⁸. In

turn, prof. Franco Montanari states that “as regards the correspondences between Homeric geography and the Mycenaean one, many steps backwards were taken, so far as people stress divergences now”⁹.

In other words, Homeric geography refers to a context with a toponymy with which we are familiar, but which, if compared with the actual physical layout of the Greek world, reveals glaring anomalies, which are hard to explain, if only on account of their consistency throughout the two poems. For example, the “strange” Peloponnese appears to be a plain not sporadically but regularly, and Dulichium, the “Long Island” (in Greek *dolichos* means “long”) located by Ithaca, is repeatedly mentioned not only in the *Odyssey* but also in the *Iliad*, but was never discovered in the Mediterranean. Thus we are confronted with a world which appears actually closed and inaccessible, apart from some occasional convergences, although the names are familiar (this, however, tends to be more misleading than otherwise in solving the problem).

A possible key to finally penetrating this puzzling world is provided by Plutarch (46–120 A.D.). In his work *De facie quae in orbe lunae apparet* (“The face that appears in the moon circle”), chap. XXVI, he makes a surprising statement: the island of Ogygia, (where Calypso held Ulysses before allowing him to return to Ithaca) is located in the North Atlantic Ocean, “five days’ sail from Britain”.

Plutarch’s indications lead us to identify Ogygia with one of the Faroe Islands (where we also come across an island with a Greek-sounding name: Mykines). Starting from here, the route eastwards, which Ulysses follows (Book V of the *Odyssey*) in his voyage from Ogygia to Scheria allows us to locate the latter, i.e. the land of the Phaeacians, on the southern coast of Norway, in an area perfectly fitting the account of his arrival, where archaeological traces of the Bronze Age are plentiful. Incidentally, on the one hand *skerja* in Old Norse means a “sea rock”, which corresponds to the obstacles which Ulysses comes up against in his landing, i.e., sheer cliffs, reefs and “great rocks” (“*petrēis megalēisi*”; Od. VII, 279), and, on the other, the whole narration squares with the morphology of the Norwegian coast, that “looked like a shield on the misty sea” (Od. V, 281). Moreover, in the narration of Ulysses’s landing Homer introduces the reversal of the

river current (Od. V, 451–453), which is unknown in the Mediterranean world but is typical of the Atlantic estuaries during high tide.

From here the Phaeacians took Ulysses to Ithaca, located on the far side of an archipelago, which Homer talks about in great detail. At this point, a series of precise parallels makes it possible to identify a group of Danish islands, in the south of the Baltic Sea, which correspond exactly to all Homer's indications. Actually, the South-Fyn Archipelago includes three main islands: Langeland (the "Long Island"; which unveils the puzzle of the mysterious island of Dulichium), Aero (which corresponds perfectly to Homeric Same) and Tåsinge (ancient Zacynthus). The last island in the archipelago, located westwards, "facing the night", is Ulysses's Ithaca, now known as Lyø. It is astonishing how closely it coincides with the directions of the poet, not only in its position, but also its topographical and morphological features. And here, amongst this group of islands, we can also identify the little island "in the strait between Ithaca and Same", where Penelope's suitors tried to waylay Telemachus.

Moreover, the Elis, i.e. one of the regions of the Peloponnese, is described as facing Dulichium, thus is easily identifiable with a part of the large Danish island of Zealand. Therefore, the latter is the original "Peloponnese", i.e. the "Island of Pelops", in the real meaning of the word "island" (*nēsos* in Greek). On the other hand, the Greek Peloponnese (which lies in a similar position in the Aegean Sea, i.e. on its southwestern side) is not an island, despite its name. Furthermore, the details reported in the *Odyssey* regarding both Telemachus's swift journey by chariot from Pylos to Lacedaemon, along "a wheat-producing plain", and the war between Pylions and Epeans, as narrated in Book XI of the *Iliad*, have always been considered inconsistent with Greece's uneven geography, while they fit in perfectly with the flat island of Zealand.

As to Ulysses, Homer mentions his "fair hair", and Tacitus claims that he sailed the Northern seas (*Germania* 3, 2). Moreover, remarkable similarities exist between him and Ull, an archer and warrior in Norse mythology. On the other hand, Pindar mentions the "fair-haired Danaans" in his *IX Nemean*.

This would not be very surprising: as a matter of fact, we should not forget what prof. Stuart Piggott, a very distinguished scholar,

claims about Homer's world: "The nobility of the [Homeric] hexameters should not deceive us into thinking that the *Iliad* and the *Odyssey* are other than the poems of a largely barbarian Bronze Age or Early Iron Age Europe. There is no Minoan or Asianic blood in the veins of the Grecian Muses (..) they dwell remote from the Cretan-Mycenaean world and in touch with the European elements of Greek speech and culture (..) Behind Mycenaean Greece lies Europe"¹⁰.

Let us look for the region of Troy now. In the *Iliad* it is located along the Hellespont Sea, which is systematically described as being "wide" or even "boundless". We can, therefore, exclude the fact that it refers to the Strait of the Dardanelles, where the city found by Schliemann lies. The identification of this city with Homer's Troy still raises strong doubts: we only have to think of Finley's criticism in the *World of Odysseus*. It is also remarkable that Schliemann's site corresponds to the location of the Greek-Roman Troy; however, Strabo categorically denies that the latter is identifiable with the Homeric city (*Geography* 13, 1, 27). On the other hand, the Danish historian Saxo Grammaticus, in his *Gesta Danorum*, often mentions a population known as "Hellespontians" and a region called Hellespont, which seems to be located in the east of the Baltic Sea. Could it be Homer's Hellespont? We can identify it with the Gulf of Finland, which is the geographic counterpart of the Dardanelles (as both of them lie northeast of their respective basins). Since Troy, as we can infer from a passage in the *Iliad* (XXI, 334–335), lay northeast of the sea (further reason to dispute Schliemann's location), then it seems reasonable, for the purpose of this research, to look at a region of southern Finland, where the Gulf of Finland joins the Baltic Sea.

In this area, west of Helsinki, we find a number of name-places which astonishingly resemble those mentioned in the *Iliad* and, in particular, those given to the allies of the Trojans: Askainen (Ascanius), Karjaa (Caria), Nästi (Nastes, the chief of the Carians), Lyökki (Lycia), Tenala (Tenedos), Kiila (Cilla), Raisio-Reso (Rhesus), Kiikoinen (the Ciconians) etc. There is also a Padva, which reminds us of Italian Padua, which was founded, according to tradition, by the Trojan Antenor and lies in the Veneto region (the *Enetoi* or Veneti were allies of the Trojans). What is more, the place-names Tanttala and Sipilä (the King Tantalus, who ruled a region not far from Troy, was buried on Mount

Sipylus) indicate that this matter is not limited to Homeric geography, but seems to extend to the whole Greek mythology.

What about Troy? Right in the middle of this area, halfway between Helsinki and Turku, we discover that King Priam's city has survived the Achaean sack and fire. Its characteristics correspond exactly to those Homer handed down to us: the hilly area which dominates the valley with its two rivers, the plain which slopes down towards the coast, and the highlands in the background. It has even maintained its own name almost unchanged throughout all this time. Today, "Toija" is a peaceful Finnish village, unaware of its glorious and tragic past.

Various trips to these places, from July 11, 1992 onwards, have confirmed the extraordinary correspondence between the *Iliad's* descriptions and the area surrounding Toija. What is more, there we come across many significant traces of the Bronze Age. Incredibly, towards the sea we find a place called Aijala, which recalls the "beach" (*aigialos*), where, according to Homer, the Achaeans beached their ships (Il. XIV, 34). The correspondence extends to the neighbouring areas. For example, along the Swedish coast facing Southern Finland, 70 km north of Stockholm, the long and relatively narrow Bay of Norrtälje recalls Homeric Aulis, whence the Achaean fleet set sail for Troy. Nowadays, ferries leave here for Finland, following the same ancient course. They pass the island of Lemland, whose name reminds us of ancient Lemnos, where the Achaeans stopped and abandoned the hero Philoctetes. Nearby is Åland, the largest island of the homonymous archipelago, which probably coincides with Samothrace, the mythical site of the metalworking mysteries. The adjacent Gulf of Bothnia is easily identifiable with Homer's Thracian Sea, and the ancient Thrace, which the poet places to the northwest of Troy on the opposite side of the sea, probably lay along the northern Swedish coast and its hinterland. It is remarkable that the Norse mythology identifies the home of the god Thor, called "*Þrúðheimr*", with Thrace (*Younger Edda*, Prologue, chap. 3). Further south, outside the Gulf of Finland, the island of Hiiumaa, situated opposite the Estonian coast, corresponds exactly to Homer's Chios, which, according to the *Odyssey*, lay on the return course of the Achaean fleet after the war.

In short, apart from the morphological features of this area, the geographic position of the Finnish Troas fits Homer's directions like

a glove. Actually, this explains why a “thick fog” often fell on those fighting on the Trojan plain, and Ulysses’s sea is never as bright as that of the Greek islands, but always “dark-wine” and “misty”. As we travel through Homer’s world, we experience the harsh weather which is typical of the Northern world. Everywhere in the two poems the weather, with its fog, wind, rain, cold temperatures and snow (which falls on the plains and even out to sea), has little in common with the Mediterranean climate; moreover, sun and warm temperatures are hardly ever mentioned. There are countless examples of this; for instance, when Ulysses recalls an episode of the Trojan War: “The night was bad, after the north wind dropped,/ and freezing; then the snow began to fall like icy frost/ and ice congealed on our shields” (“*sakeessi peritrephe to krystallos*”; Od. XIV, 475–477). In a word, most of the time the weather is unsettled, so much so that a bronze-clad fighting warrior invokes a cloudless sky during the battle (Il. XVII, 643–646). We are worlds away from the torrid Anatolian lowlands. The way in which Homer’s characters are dressed is in perfect keeping with this kind of climate. In the sailing season they wear tunics and heavy cloaks which they never remove, not even during banquets. This attire corresponds exactly to the remains of clothing found in Bronze Age Danish graves, down to such details as the metal brooch which pinned the cloak at the shoulder (Od. XIX, 226). Moreover, this fits in perfectly with what Tacitus states on Germanic clothing: “The suit for everyone is *a cape with a buckle*” (“*sagum fibula consertum*”; *Germania*, 17, 1).

This northern collocation also explains the huge anomaly of the great battle which takes up the central books of the *Iliad*. The battle continues for two days (Il. XI, 86; XVI, 777) and one night (Il. XVI, 567). The fact that the darkness does not put a stop to the fighting is incomprehensible in the Mediterranean world, but it becomes clear in the Baltic setting. What allows Patroclus’s fresh troops to carry on fighting through to the following day, without a break, is the faint night light, which is typical of high latitudes during the summer solstice. This interpretation – corroborated by the overflowing of the Scamander during the following battle (in the northern regions this occurs in May or June owing to the thaw) – allows us to reconstruct the stages of the whole battle in a coherent manner, dispelling the present-day perplexities and strained interpretations. Furthermore, we even manage to pick out from a passage in the *Iliad* (VII, 433) the Greek word

used to denominate the faintly-lit nights typical of the regions located near the Arctic Circle: the "*amphilykē nyx*" is a real "linguistic fossil" which, thanks to the Homeric epos, has survived the migration of the Achaeans to Southern Europe. It is remarkable that in Greek literature *amphilykē* is a very uncommon word, cited by Apollonius of Rhodes in a passage where he introduces the Hyperboreans, the mythical people of the North (*Argonautica* II, 671).

It is also important to note that the Trojan walls, as described by Homer, appear as a sort of rustic fence made of wood and stone, similar to the archaic Northern wooden enclosures (such as the Kremlin Walls up to the 15th century) much more than the mighty strongholds of the Aegean civilizations.

Troy, therefore, was not deserted after the Achaeans plundered and burnt it down, but was rebuilt, as the *Iliad* states: "At this point Zeus has come to hate Priam's stock,/ so Aeneas's power will rule the Trojans now/ and then his children's children and those who will come later on" (Il. XX, 306–308). On the contrary, Virgil's quite tendentious, and much more recent, tale of Aeneas's flight by sea from the burning city of Troy (homage paid to emperor Augustus's family, considered Aeneas's descendant) is absolutely unrelated to the real destiny of the Trojan hero and his city after the war. As regards this "Finnish" Aeneas, the first king of the dynasty that, according with Homer, ruled Troy after the war (that is a kingdom which, under Priam, dominated a vast area in southern Finland; Il. XXIV, 544–546), it should be very tempting to suppose a relationship between his name and the *Aenincia*, Finland's name in Roman times (Pliny, *Natural History*, IV, 96). It is remarkable that farmers often come across Bronze and Stone Age relics in the fields surrounding Toija. This is proof of human settlements in this territory many thousands of years ago. Further, in the area surrounding Salo (only 20 km from Toija), archaeologists have found splendid specimens of swords and spear points that date back to the Bronze Age and are now on display in the National Museum of Helsinki. These findings come from burial places, which include tumuli made of large mounds of stones that can be found at the top of certain hills, which rise from the plain today, but which, thousands of years ago, when the coastline was not as far back as it is nowadays, faced directly onto the sea. Lots of such tumuli are also found on the hills near Perniö, a village next to Toija. This relates to a passage in

the *Iliad*, where Hector challenges an Achaean hero to a duel, undertaking, in case of victory, to give back the corpse of his opponent “so that the long-haired Achaeans can bury him/ and erect a mound for him on the broad Hellespont,/ and some day one of the men to come,/ sailing with a multi-oared ship on the wine-dark sea, will say:/ ‘This is the mound of a man slain in ancient times,/ he excelled but renowned Hector killed him’” (Il. VII, 85–90; the description of Achilles’ tomb in the last canto of the *Odyssey* is analogous). These Homeric mounds “on the broad Hellespont” and the Bronze Age ones near Salo and Perniö are remarkably similar.

Let us now examine the so-called *Catalogue of Ships* from Book II of the *Iliad*, that lists the twenty-nine Achaean fleets which took part in the Trojan War, together with the names of their captains and places of origin. This list unwinds in an anticlockwise direction, starting from Central Sweden, travelling along the Baltic coasts and finishing in Finland. If we combine this with the data contained in the two poems and in the rest of Greek mythology, we may completely reconstruct the Achaean world around the Baltic Sea, where, as archaeology confirms, the Bronze Age was flourishing in the 2nd millennium B.C., favoured by a warmer climate than today’s.

In this new geographical context, the entire universe belonging to Homer and Greek mythology finally discloses itself with its astonishing consistency. For example, by following the *Catalogue* sequence, we immediately locate Boeotia (corresponding to the area around Stockholm). Here it is easy to identify Oedipus’s Thebes and the mythical Mount Nysa (which was never found in the Greek world), where the Hyads nursed baby Dionysus. Homer’s Euboea coincides with today’s island of Öland, located off the Swedish coast in a similar position to that of its Mediterranean counterpart. Mythical Athens, Theseus’s native land, lay in the area of present day Karlskrona in southern Sweden (this explains why Plato, in his dialogue *Critias*, refers to it as being an undulating plain full of rivers, which is totally alien to Greece’s rough morphology). The features of other Achaean cities, such as Mycenae or Calydon, as described by Homer also appear completely different from those of their namesakes on Greek soil. In particular, Mycenae lay in the site of today’s Copenhagen, where the island of Amager explains why it was in the plural. Here, in the flat island of Zealand (i.e. the Homeric “Peloponnese”), we can easily

identify Agamemnon's and Menelaus's kingdoms, Arcadia, the River Alpheus, and in particular, king Nestor's Pylos, whose location was held to be a mystery even by the ancient Greeks. By setting Homer's poems in the Baltic, this age-old puzzle is also solved at once. What is more, it is equally easy to solve the problem of the strange border between Argolis and Pylos, which is mentioned in the *Iliad* (IX, 153) but is "impossible" in the Greek world. After the Peloponnese, the *Catalogue* mentions Dulichium and continues with Ithaca's archipelago, which was already identified by making use of the indications the *Odyssey* supplies. We are thus able to verify the consistency of the information contained in the two poems as well as their congruity with the Baltic geography. After Ithaca, the list continues with the Aetolians, who recall the ancient Jutes. They gave their name to Jutland, which actually lies near the South-Fyn Islands. Homer mentions Pylene in the Aetolian cities, which corresponds to today's Plön, in Northern Germany, not far from Jutland. Opposite this region, in the North Sea, the name of Heligoland, one of the North Frisian Islands, recalls Helike, a sanctuary of the god Poseidon mentioned in the *Iliad* (it is remarkable that the old name for Heligoland was Fositesland, where "Fosite", an ancient Frisian god, is identical to Poseidon).

As regards Crete, the "vast land" with "a hundred cities" and many rivers, which is never referred to as an island by Homer, it corresponds to the Pomeranian region in the southern Baltic area, which stretches from the German coast to the Polish same. This explains why in the rich pictorial productions of the Minoan civilization, which flourished in Aegean Crete, we find no hint of Greek mythology, and ships are so scantily represented. It would also be tempting to assume a relationship between the name "Polska" and the Pelasgians, the inhabitants of Homeric Crete. At this point, it is also easy to identify Naxos (where Theseus left Ariadne on his return journey from "Crete" to "Athens") with the island of Bornholm, situated between Poland and Sweden, where the town of Neksø still recalls the ancient name of the island. Likewise, we discover that the *Odyssey*'s "River Egypt" probably coincides with the present-day Vistula, thus revealing the real origin of the name the Greeks gave to Pharaohs' land, known as "Kem" in the local language. Moreover, "Egypt" is very similar to "Gepids", a barbaric population who lived near the Vistula delta until the 3rd century A.D. (according to Jordanes, "*Gepidos*" was the name of an island

on this delta). This explains the incongruous position of the Homeric Egyptian Thebes, which, according to the *Odyssey*, seems to be located near the sea. Evidently the Egyptian capital, which on the contrary lies hundreds of kilometres from the Nile delta and was originally known as Wò'se, was renamed by the Achaeans with the name of a Baltic city, after they moved down to the Mediterranean. The real Thebes probably lay in the area of the present-day Tczew, on the Vistula delta. To the north of the latter, in the centre of the Baltic Sea, the Swedish island of Fårö recalls the Homeric Pharos, which according to the *Odyssey* lay in the middle of the sea at a day's sail from "Egypt" (whereas Mediterranean Pharos is not even a mile's distance from the port of Alexandria). Here is the solution to another puzzle of Homeric geography that so perturbed Strabo.

The *Catalogue of Ships* now touches the Baltic Republics. Hellas lay on the coast of present-day Estonia, and thus next to the Homeric Hellespont (i.e. the "Helle Sea"), today's Gulf of Finland. In this area also lies Kurland – the Cours' country, that is the mythical Curetes, linked with the worship of Zeus – where is found the figure of a supreme god, who is called *Dievas* in Lithuania and *Dievs* in Latvia; in local folklore he shows features typical of Hellenic Zeus (the genitive case of the name *Zeus* in Greek is *Dios*; Il. I, 5). Moreover, Lithuanian has very archaic features and a notable affinity with the ancient Indo-European language. In this area Livonia lies, whose name derives from the Livonians, who have long been farmers and breeders who attach special importance to livestock; in their culture newlyweds traditionally receive domestic animals as wedding presents, and animals play a leading role in funerals. These details remind us of a passage in which Homer describes Libya (*Libyē*) as a land of stockbreeders, where "flocks lamb three times in the course of a year./ Neither the owner or the shepherd ever lack/ cheese, meat or sweet milk,/ but sheep provide plentiful milk all the time" (Od. IV, 86–89). The mild, humid climate along the Latvian coast allows Mediterranean plants to thrive there in certain areas. Moreover, the names of *Liepāja* (called *Libava* in Russian and *Libau* in German) in Western Latvia, as well as the *Lubāna* lake, seem to recall the Homeric *Libyē*.

As to Phthia, Achilles's homeland, it lay on the fertile hills of south-east Estonia, along the border with Latvia and Russia, stretching as far as the Russian river Velikaja and the lake of Pskov. Myrmidons

and Phthians lived there, ruled by Achilles and Protesilaus (the first Achaean captain who fell in the Trojan War) respectively. As to the name of Phthia, it might be connected to the Greek verb *phthiō* or *phthinō* (whose meaning is “to finish”). This could recall the Latin word *finis*, that is, “end”, “border” (the plural form, *fines*, specifically means border, frontier). Therefore, “Phthia” was the “borderland” of the Achaean world, which squares very well with its peripheral location as to the Baltic: actually, according to the *Iliad*, there were “many shady mountains” between Phthia and the sea (Il. I, 156–157). This lets us understand another ancient mystery, that is, why in the Homeric world Phthia was the land of the refugees. In the Myrmidon army there were no less than three: Phoenix, Epigeus and Patroclus; another exile, Medon, was enlisted with the Phthians. Therefore, at that time Phthia was a sort of Far East, where, taking advantage of the distance from the Baltic, many people with accounts to settle (being usually murders) took refuge to escape from the revenges of the relatives of their victims. On the contrary, in the Greek world the location of Phthia is not very peripheral, therefore, both its name and its function of refuge are unexplainable.

Next, proceeding with the sequence, we reach the Finnish coast, facing the Gulf of Bothnia, where we find Jolkka, which reminds us of Iolcus, Jason's mythical city. Further north, we are also able to identify the region of Olympus, Styx and Pieria in Finnish Lapland (which in turn recalls the Homeric Lapithae, i.e. the sworn enemies of the Centaurs who also lived in this area). This location of Pieria north of the Arctic Circle is confirmed by an apparent astronomical anomaly, linked to the moon cycle, which is found in the *Homeric Hymn to Hermes*: it can only be explained by the very high latitude.

In conclusion, from this review of the Baltic world, we find its astonishing consistency with the *Catalogue of Ships* – which is, therefore, an extraordinary “photograph” of the Northern Early Bronze Age peoples – as well as with the whole of Greek mythology. It is very unlikely that this immense number of geographic, climatic, toponymical and morphological parallels is to be ascribed to mere chance, even leaving aside the glaring contradictions arising from the Mediterranean setting.

As regards Ulysses' trips, after the Trojan War, when he is about to reach Ithaca, a storm takes him away from his world; so he has many adventures in fabulous localities until he reaches Ogygia, that is one of the Faroe Islands. These adventures, presumably taken from tales of ancient seamen and elaborated again by the poet's fantasy, represent the last memory of the sea routes followed by the ancient navigators of the Northern Bronze Age out of the Baltic, in the North Atlantic (where the "Ocean River" flows, i.e. the Gulf Stream), but they became unrecognizable because of their transposition into a totally different context. For example, the Aeolian island, ruled by the "King of the winds", "son of the Knight", is one of the Shetlands (maybe Yell), where there are strong winds and ponies. The Cyclops lived in the coast of Norway (near Tosenfjorden: the name of their mother is Toosa): they coincide with the Trolls of the Norwegian folklore. The land of Lestrigonians was in the same coast, towards the North; Homer says that there the days are very long (the famous scholar Robert Graves places the Lestrigonians in the North of Norway; moreover, in that area we find the island of Lamø, which is probably the Homeric Lamos). The island of Circe – where there are clear hints at the midnight sun (Od. X, 190–192) and the revolving dawns (Od. XII, 3–4), typical phenomena of the Arctic regions – lies north of the Lofoten, beyond the Arctic Circle. Circe, who is called *polypharmakos* (Od. X, 276), that is, "the one who knows many drugs", is a Lappish shaman; she and her brother are also called "Sun's children", which is just like the Lapps. Charybdis is the well-known whirlpool named Maelstrom, south of the island of Moskenes (one of the Lofoten). After Charybdis Odysseus meets the island *Thrinakiē*, that means "trident": really, there lies Mosken, a three-tip island. The Sirens are very dangerous shoals and shallows, off the western face of the Lofoten, before the Maelstrom area. The sailors could be attracted by the misleading noise of the backwash (the "Sirens' Song" is a metaphor similar to the Norse *kenningar*) on the half-hidden rocks, and deceive themselves that landing is at hand, but if they get near, shipwreck on the reefs is inevitable.

Besides, we can find remarkable parallels between Greek and Norse mythology: for example, Ulysses is similar to Ull, archer and warrior of Norse mythology; the sea giant Aegaeon (who gave his name to the Aegean Sea) is the counterpart of the Norse sea god Aegir, and

Proteus, the Old Man of the Sea (who is a mythical shepherd of seals, who lives in the sea depths and is capable of foretelling the future), is similar to the “marmendill” (cited by the *Hálfs Saga ok Hálfsrekka* and the *Landnámabók*), a very odd creature, who resembles a misshapen man with a seal-shaped body below the waist, and has the gift of prophecy but only talks when he feels like it, just like Proteus. On the other hand, there are remarkable analogies between the Achaeans and Viking ships: by comparing the details of Homeric ships with the remains of Viking ships found in the bay of Roskilde, we realize that their features were very similar. We refer to the *flat keel* (one infers this from Od. XIII, 114), the *double prow* (we can deduce this from the word *amphielissai* Homer frequently uses with regard to their double curve, i.e. at the stern and the prow), and the *removable mast* – this is a sophisticated feature typical of Viking ships, which was typical of Homeric ships, too: many passages in both the *Iliad* (I, 434; I, 480) and the *Odyssey* (II, 424–425; VIII, 52) confirm without a shadow of doubt that the operations of setting up and taking down the mast were customary at the beginning and the end of each mission.

More generally speaking, apart from the respective mythologies, remarkable parallels are found between the customs of the Achaeans and those of the populations of Northern Europe, although they are separated by almost 3000 years. The systems of social relations, interests and lifestyles of the Homeric world and Viking society, despite the elapsed years, are surprisingly alike. For instance, the “*agorē*”, the public assembly in the Homeric world, corresponds to the “thing” of the Vikings: this was the most important political moment in the running of the community for both peoples. In his turn, Tacitus informs us that at his time the northern populations held public assemblies (*Germania*, chap. 11), that appear to be very similar to the “thing” (therefore, to the “*agorē*”, too). In a word, the parallels between the Homeric Achaeans, who lived during the Bronze Age, the Germans of the Roman period, and the Medieval Vikings testify to the continuity of the Northern world throughout the ages.

One could wonder now how this research places itself in regard to the outcomes of today's science. We have already noted that Homeric geography, after giving ancient scholars a lot of trouble, is making things difficult for today's also. Actually, when the decoding of the Mycenaean writing “Linear B” allowed to compare the Mycenaean

world with the Homeric one, the results were puzzling. Besides the above-mentioned discrepancies between Homer and Mycenaean geography, scholars noted “the problematic relations between Homer and the Mycenaean world as well as the Hellenic Middle Ages”¹¹.

Furthermore, there is evidence that the Mycenaean civilization had come from the North. In particular, the distinguished Swedish scholar, Professor Martin P. Nilsson, in his works reports considerable archaeological evidence uncovered in the Mycenaean sites in Greece, corroborating their Northern origin. Some examples are: the existence of a large quantity of Baltic amber in the most ancient Mycenaean tombs in Greece (which is not to be ascribed to trade, because the amber is very scarce in the coeval Minoan tombs in Crete as well as in later graves on the continent); the typically Northern features of their architecture (the Mycenaean *megaron* “is identical to the hall of the ancient Scandinavian Kings”); the “striking similarity” of two stone slabs found in a tomb in Dendra “with the menhirs known from the Bronze Age of Central Europe”; the Northern-type skulls found in the necropolis of Kalkani, and so on¹². Therefore, archaeologists such as Geoffrey Bibby¹³ and philosophers such as Bertrand Russell¹⁴ think it probable that the Mycenaean civilization originated from fair-haired Northern invaders taking the Greek language with them.

All of the connections we have established thus far between Mycenaean culture and northern Bronze Age culture tally with a recent, extraordinary archaeological discovery: a bronze disk, about one foot in diameter, portraying the sun, moon, and stars (the cluster of the Pleiades is recognizable) found in Germany near the village of Nebra, about 50 km west of Leipzig. Amazingly, the disk, which dates back to the Early Bronze Age (1600 B.C.), depicts a subject very similar to that portrayed on Achilles’ shield in the *Iliad*: the sky with the sun, moon, stars and the Pleiades (Il. XVIII, 483–487). Coupled with bronze swords found at the same site, which were fashioned in a technique unique to Mycenaean swords, this archaeological find contributes to the amazing correspondence among the northern world, the Homeric world, and the Mycenaean world.

On the other hand, prof. Klavs Randsborg stresses that Aegean art and some Scandinavian remains dating back to the Bronze Age – for example, the figures engraved on Kivik’s tomb in Sweden – present

remarkable affinities, so much so that a 19th century scholar suggested the monument was built by the Phoenicians¹⁵. Another sign of the Achaean presence in the Northern world in a very distant past is a Mycenaean graffito found in the megalithic complex of Stonehenge in Southern England. Other remains revealing the Mycenaean influence were found in the same area ("Wessex culture"), which date back to a period *preceding* the Mycenaean civilization in Greece. All of this squares with the fact that Radiocarbon dating, corrected with dendro-chronology, i.e., tree-ring calibration, has recently corrected the idea of the Eastern origin of European civilization. Prof. Colin Renfrew describes the consequences for traditional chronology: "These changes bring with them a whole series of alarming reversals in chronological relationships. The megalithic tombs of Western Europe now become older than the Pyramids or the round tombs of Crete, their supposed predecessors. The early metal-using cultures of the Balkans antedate Troy and the early Bronze Age Aegean, from which they were supposedly derived. And in Britain, the final structure of Stonehenge, once thought to be the inspiration of Mycenaean architectural expertise, was complete well before the Mycenaean civilization began"¹⁶.

In any case, studies performed on Mycenaean civilization and its origin, far from clarifying their relationship with the Homeric poems, brought to light a complex outline, where the problematic relations between Homer and the Mycenaean world, the lack of contact between Mycenaean geography and Homer's accounts, the connections of the latter with the largely barbaric Europe during the Bronze Age, the evidence on the Northern origin of the Mycenaean, and the similarity between Aegean and Northern remains coexist without any well-grounded rationale nor any sound interpretation. Given this puzzling mosaic, what could make it clear is the check that Homeric geography fits in with the Northern world whence probably the Mycenaean moved towards Greece. This hypothesis can be deduced from the above-mentioned outline, is perfectly consistent with it, and is able to give sense to the whole of the data scholars gathered. In a word, it places itself naturally in the square of today's knowledge. Moreover, it can explain many other things, such as the Mycenaean traces found in Southern England. As regards this, the *Odyssey* mentions a market for bronze placed overseas, in a foreign country, named *Temesē* (Od. I, 184), never found in the Mediterranean area. Since bronze is an alloy

of copper and tin, which in the North is only found in Cornwall, it is very likely that the mysterious *Temesē* corresponds to the Thames, named “Tamesis” or “Tamensim” in ancient times. So, following Homer, we learn that, during the Bronze Age, the ancient Scandinavians used to sail to *Temesē*-Thames, “placed overseas in a foreign country”, to supply themselves with bronze.

This hypothesis also clarifies why Homer’s world was decidedly more archaic than the Mycenaean civilization, as it is outlined by the Linear B tablets. Evidently, Mycenaeans’ contact with the refined Mediterranean and Eastern cultures favoured their rapid evolution, also considering their marked inclination for trade and seafaring, which pervades not only the Homeric poems, but also all Greek mythology. As a matter of fact, archaeologists found their trade stations scattered on the Mediterranean coasts. This is hard to explain with the current hypotheses about the continental origin of the Indo-Europeans, whereas the remains found in England fit in very well with the idea of a previous coastal homeland (by matching this with the typically Northern features of their architecture, as many scholars claim, we remove any doubt as to their place of origin). This also explains why any reliable information regarding the author, or authors, of the poems had been lost before classical times.

This theory – which has already undergone a positive check by means of inspections carried out on the territories concerned, and meets Popper’s requirement on “falsifiability” – solves many other problems, such as the backwardness of the Homeric civilization compared to the Mycenaeans’; the absence of reference to seafaring and Greek mythology in the Minoan-Cretan world; the inconsistencies between the morphology of several Homeric cities, such as Mycenae and Calydon, and their Greek namesakes; the absurdities concerning the regions of the Peloponnese, the distance of the allies of the Trojans from the Dardanelles area, and so on. Another question, that puzzles historians of religions, is the fact that Dionysus – who is a very important god in the Greek world, both in the Mycenaean civilization and in classical Greece – is almost entirely neglected by the Homeric poems. This is incomprehensible if one places the latter after the Mycenaean age; on the contrary, by admitting that the Homeric world precedes it, everything becomes clear, for after the Achaeans settled in Greece, the features of their gods gradually changed, as they came under the

influence of the great Near Eastern civilizations. This is consistent with the fact that the world described in the *Iliad* and the *Odyssey* is more archaic than that of the Mycenaeans; and it could also explain the remarkable differences between Homer's and Hesiod's pantheons, which are inexplicable if one assumes that these two poets are almost contemporaries. We should also note that oxen are of the utmost importance in the Homeric world: this is the yet further evidence that we are not dealing with a Greek setting, undoubtedly more suitable for goats than oxen, but with a Northern one. Moreover, in a Greek environment one would expect a surfeit of pottery, but this is not the case: in both poems tableware is made solely of metal (for the rich) or wood (for the poor), while pottery is absent. This is congruent with the Northern world, where scholars find a stable and highly advanced bronze founding industry, compared to the pottery one, which was far more modest. As to the poor, they used wooden jugs (Od. IX, 346; XVI, 52), i.e. the cheapest and most natural form of vessel, considering the abundance of this material in the North: Estonia and Latvia have a very ancient tradition of wooden beer tankards.

Therefore, it was along the Baltic coast that Homer's events took place, before the Mycenaean migration southwards, in the 16th century B.C. This period is close to the end of an exceptionally hot climate that had lasted several thousands of years, the "post-glacial climatic optimum". It corresponds to the Atlantic phase of the Holocene, when temperature in northern Europe was much higher than today (at that time the broad-leaved forests reached the Arctic Circle and the tundra disappeared even from the northernmost areas of Europe). The "climatic optimum" reached its peak around 2500 B.C. and began to drop around 2000 B.C. ("Sub-Boreal phase"), until it came to an end some centuries later. It is highly likely that this was the cause that obliged the Achaeans to move down to the Mediterranean for this reason. They probably followed the Dnieper river down to the Black Sea, as the Vikings (whose culture is quite similar in many ways) did many centuries later. The Mycenaean civilisation, which did not originate in Greece, was thus born and went on to flourish from the 16th century B.C., soon after the change in North European climate.

The migrants took their epos and geography along with them and attributed the same names they had left behind in their lost homeland to the various places where they eventually settled. This heritage was

immortalized by the Homeric poems and Greek mythology (the latter lost the memory of the great migration from the North probably after the collapse of the Mycenaean civilization, around the 12th century B.C., but kept a vague memory of its “hyperborean” links). Moreover, they renamed with Baltic names not only the new countries where they settled, but also other Mediterranean regions, such as Libya, Crete and Egypt, thus creating an enormous “geographical misunderstanding” which has lasted until now. The above-mentioned transpositions of Northern place-names were certainly encouraged, if not suggested, by a certain similarity (which the Mycenaeans realized owing to their inclination for seafaring) between Baltic geography and that of the Aegean: we only have to think of the analogy Öland-Euboea or Zealand-Peloponnese (where they were obliged to force the concept of island in order to maintain the original layout). The increasing presence of Greek-speaking populations in the Mediterranean basin, with their cultural and trade supremacy, later consolidated this phenomenon, from the time of Mycenaean civilization to the Hellenistic-Roman period.

Besides the geographic correspondences, in favour of this theory there is the temporal concurrence between the end of the “climatic optimum” in northern Europe and the settling of the Mycenaeans in the Aegean area. This is the same age as the arising of Aryan, Hyksos, Hittite and Cassite settlements in India, Egypt, Anatolia and Mesopotamia respectively. In a word, the end of the “climatic optimum” can explain the cause of the contemporary migrations of other Indo-European populations (following a recent research carried on by Prof. Jahanshah Derakhshani of Teheran University, the Hyksos very likely belong to the Indo-European family). The original homeland of the Indo-Europeans was probably located in the furthest north of Europe, when the climate was much warmer than today’s.

It is time, therefore, to start specific archaeological investigations in the areas of Toija and Lyø, which correspond to the Homeric Troy and Ithaca in all geographic, topographic, morphologic, and climatic respects. These represent very promising archaeological sites, as the tumuli of Perniö, so similar to those described in the *Iliad*, and the dolmen of Lyø, corresponding to the “Crow’s Rock” mentioned in the *Odyssey*, confirm. If the validity of this theory is borne out by such investigation, new and fascinating horizons will open regarding the

origin and prehistory of the whole European civilization, shedding light on the peoples of the northern Early Bronze Age and illuminating their life, culture, religion, and history, which have been almost totally unknown until now – not to mention that this “rediscovery” of Homer could foster a new cultural approach to the idea of European unity and could contribute to the birth of a new humanism in Western culture¹⁷.

The Perception of Greco-Persian Wars in Herodotus and Plutarch

Grieķu–persiešu karu recepcija Hērodota un Plūtarha darbos

Tradicionālais priekšstats par Spartu Eiropas kultūras tradīcijā ir idealizēts realitātes sagrozījums, kas balstās gan to grieķu, gan romiešu senatnes autoru darbos, kuri paši nebija no Spartas. Vairāk par jebkuru citu autoru mūsu priekšstatus par Spartu ir veidojis Plūtarhs, lai gan viņš nav pirmais tā saucamā Spartas tēla veidotājs. Plūtarhs ir Spartas idealizētājs. Viņš uzskatīja, ka polisas kopība vislabāk bija īstenota Likurga Spartā. Plūtarham būtiskākā ir valdnieku ētika, nevis politiskā sistēma. Valdnieku morālie standarti nosaka valsts morālās vērtības. Saskaņā ar Plūtarhu spartiešu ētikas spilgtākais piemērs ir kauja pie Termopīlām. Plūtarhs uzskata šo kauju par nozīmīgāko grieķu–persiešu kara epizodi un ir pārliecināts, ka tieši šī epizode izšķir kara iznākumu par labu grieķiem, tāpēc viņš ļoti asi kritizē Hērodotu par šīs epizodes aprakstu (“De malignitate Herodoti”). Plūtarhs pauž pārsteidzoši atšķirīgu attieksmi pret Hērodotu šajā darbā un “Dzīvēs”, kurās daudzviet izmantots Hērodota materiāls. Plūtarhs apgalvo, ka Hērodotam esot subjektīva nepatika pret Spartu, tāpēc viņš nomelnojoj Leonida varoņdarbu.

Plūtarhs un Hērodots Termopīlu kaujas epizodi aplūko no dažādiem skatpunktiem. Hērodots ir brīvs no vēlākajām Spartas ideoloģijas ietekmēm. Lai arī viņa vēstījums par Termopīlu kauju ir piesātināts ar homēriskiem elementiem, viņš to apraksta ne vien kā varonības paraugu, bet arī kā dziļu personīgu Leonida un 300 spartiešu traģēdiju; viņa vēstījums ir pretrunīgs. Plūtarhs vairāk balstās uz Eforu / Diodoru, sniedzot savu notikumu rekonstrukciju, un plaši izmanto rētorisku un morālistisku pieeju, kuru jau ir izstrādājuši minētie autori. Plūtarha un viņa priekšgājēju rētorika ir pamats mūsdienu politiskās rētorikas ideoloģiskajām klišejām.

To start with, it is not necessary to remind us of what Greco-Persian conflict meant to Herodotus and what place its description takes

in his *History*. Neither is doubted, that his historical narrative is to be regarded as trustworthy, in spite of his historiosophical idea that the successful result of war for Greece has been determined by the gods and has revealed itself as a realization of the divine justice. Herodotus does not distort the truth about recent history, at least willingly, and he sincerely believes what he says. Being a partisan of Periclean policy Herodotus looks at the recent history from the Athenian point of view and his evaluation corresponds to the actual political situation. He tries to justify the Athenian naval policy, by no doubts unattractive to many allied *poleis* at that time, and presents it in a more favourable light. Sparta and her allies, the so called Spartan league, the most dangerous political power for Athens at that time, more dangerous than even Persia, are almost always shadowed by the glory of Athens in Herodotus account, and even Argos, an old enemy of Sparta, despite the unquestionable fact that it has taken the Persian side in the conflict, receives Herodotus' word of intercession. But Herodotus does not conceal the fact itself. Herodotus' story has successfully passed the test of history; exactly his text is a usual background for any modern investigation on the topic as one of the most reliable and exhaustive sources (e. g., the study by Peter Green *The Greco-Persian Wars*, reconstructing the course of the renown battles and their localization in the geographical environment, printed in 1996, is based principally on Herodotus' story; P. Green's investigation had once more proved the reliability of Herodotus' *Historiē*).

Therefore extremely harsh criticism by Plutarch in his *De malignitate Herodoti* (Περὶ τῆς Ἡροδότου κακοηθείας) and his verdict on Herodotus as the most unreliable historian of the Greco-Persian wars raises many questions and requires an explanation.

Plutarch is not alone in attacking Herodotus and surely not the first to declare him a liar, but he is surely the one who is so inconstant in his opinion about the historical value of the *Historiē* and so obviously contradicts himself. Plutarch presumably is also the first one who has written a separate piece on Herodotus.

De malignitate, which is placed by the *communis opinio* at a final phase of Plutarch's creative curriculum, starts from the statement, that Herodotean logos is written in an irreproachable style and has an irresistible intrinsic charm; and exactly in this first sentence Plutarch

warns against deceptiveness of this charm (1, 854E: Τοῦ Ἡροδότου /.../ πολλοὺς μὲν /.../ καὶ ἡ λέξις ὥς ἀφελῆς καὶ δίχρα πόνου ἐπιτρέχουσα τοῖς πράγμασιν ἐξηπάτηκε).

It is not a study on style, nor on the theory of historiography, as it is sometimes claimed, though it may look like this at first sight. But systematic and consequent critical approach is concentrated only in the preface (chapters 2–10); afterwards Plutarch seems to forget about his methodological premises. It looks as if the preface has been added later in order to give some solidity to this extremely emotional essay. Besides, it is impossible to deny the fact that Plutarch himself used to treat bare historical facts rather freely: the main task of true historian, according to Plutarch, is not to collect and analyze the historical information. This sort of activity is condemned as ἄχρηστος. Every historian and every history should seek to reveal the so called moral truth, κατανόησιν ἡθους καὶ τρόπου παρασχεῖν, to show ethic paradigmata, both characters and actions – to approve and emulate what they have done well, to avoid what they have done badly (Nic. 1: οὐ τὴν ἄχρηστον ἀθροίζων ἱστορίαν ἀλλὰ τὴν πρὸς κατανόησιν ἡθους καὶ τρόπου παραδιδούς).

De malignitate should be rather called a pamphlet, or an imitation of *genus iudiciale*, directed against one of the greatest vices – *kakosqeia* – malice, anger, evil mind, which becomes extremely dangerous when it is peculiar to such a gifted soul as Herodotus, because this coincidence of circumstances opens many possibilities to manipulate the consciousness of the reader, ἐν λόγῳ χάριν ἔχοντι καὶ δύνανται τοσαύτην ἐγγένηται τάς τ' ἄλλας ἀτοπίας καὶ τὸ ἥθος ἀποκρύπτειν τοῦ συγγραφέως (1, 855A). Thereby it is more related to Plutarch's pedagogical essays, such as *De audiendo*, *De audiendis poetis* etc.

The aim of his essay, formulated in the preface – to reveal the real Herodotus' ἥθος and his real goals, κατανόησιν τῆς προαιρέσεως καὶ τοῦ τρόπου (10, 856D). It coincides with the purpose, outlined by Plutarch in his *Biographies*, but the essay itself is an oddity among Plutarch's works and has been considered by some critics to be of questionable authorship. But what makes Plutarch's authorship certain is his style and language, and especially the range and the nature of the references to the other writers. Nevertheless, be it as it is, *De malignitate*

reveals an unknown side of Plutarch's personality which does not correspond to the traditional image of this writer as *kindly, benevolent sage of Chaironeia* and *one of the most tactful and charming writers in Antiquity*.

The number of pejoratives characterizing Herodotus and his activities has no analogy in other Plutarch's works. The renowned and no doubt very popular in Plutarch's times "Father of History" is blamed for being *κακοήθης* (855B, F), *οὐκ εὐμενής* (855B), *ἡδόμενος τῷ κακολογεῖν* (855C), *δυσμενής* (855F), *φιλοβάρβαρος, συκοφάντης* (863A), *δολερός* (863E), *οὐ δίκαιος* (866D). The dominant features of his character – *κακία, ἀβελτερία* (853D), *ψεύσματα καὶ πλάσματα* (854E), *κακοήθεια* (854E, 867C), *ἀνελευθερία* (856C), *βλασφημία* (858A), *φθόνος, ἐπιχαιρεκακία* (858B), *διαβολή* (863B), *μῖσος* (864D), *ὀργή, δυσμένεια* (865B, 871D), *ἀλαζονεία* (870C). Instead of *γράφει* or *λέγει* Herodotus' activities are usually referred to as *καταψεύδεται* (856E, 861E), *ἀνατρέπει* τὰ Ἑλληνικὰ *ἱερά* (857D), *διαλυμαίνει* τὸ ἔργον (858C, 865A, 861B), *καταισχύνει* τὸ ἔργον (861B), *καθεῖλε* τὸ ἔργον (862B), *διαβάλλει* (862D, 865B), *ἡμαύρωκε* μεγίστην *πρᾶξιν* (866A), *ἀφαιρεῖ* *νίκημα* τῆς Ἑλλάδος, *ἀφαιρεῖ* τὴν *αἰδιδιμον νίκην*, *καθαίρει* *τρόπαιον* (867F, 871E), *καταγελᾷ* (869F), *διατίθουσιν* *έτέρας καθ' έτέρων διαβολὰς καὶ κατηγορίας* (870C). The attitude towards Herodotus in this work and in various *Lives* which owe material to Herodotus is surprisingly different: in his *βίοι* (e. g. *Themistocles* or *Solon*) Plutarch usually refers to Herodotus' narrative, and those very facts told by Herodotus, which irritate Plutarch so much in *De malignitate*, make him here neither furious nor indignant.

Plutarch challenges Herodotus mainly for his description of the Greco-Persian wars. One of the points of his reproach – inadequate and maliciously diminished role of Sparta and its allies in Herodotus' narration. Plutarch cannot endure any criticism of the states who saved Greece from the Persians, thereby he regards his duty to defend both the memory of the forefathers and the truth, *ἀμύνεσθαι ὑπὲρ τῶν προγόνων ἅμα καὶ τῆς ἀληθείας*, and, in particular, he is concerned to defend the conduct of Sparta. In *De malignitate* Plutarch presents his own understanding and his version of the renowned battles. Those parts of his work reveal that the idealized distortion of Greek historical past is already a real fact at least in Plutarch's mind.

The four main great battles, according to Plutarch, were battles at Artemision, Thermopylai, Salamis and Plataea; Herodotus fails to represent their course and their significance properly: Τεσσάρων δ' ἀγόνων τότε πρὸς τοὺς βαρβάρους γενομένων, ἐκ μὲν Ἀρτεμισίου τοὺς Ἑλληνας ἀποδρᾶναι φησιν· ἐν δὲ Θερμοπύλαις, τοῦ στρατηγοῦ καὶ βασιλέως προκινδυνεύοντος, οἰκουρεῖν καὶ ἀμελεῖν Ὀλύμπια καὶ Κάρνεια πανηγυρίζοντας· τὰ δ' ἐν Σαλαμῖνι διηγούμενος τοσούτους περὶ Ἀρτεμισίας λόγους γέγραπεν ὅσοις ὅλην τὴν ναυμαχίαν οὐκ ἀπήγγελκε· τέλος δέ, καθημένους ἐν Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοὺς Ἑλληνας /./.

One should agree, that it is rather a strange point of view, at least because of the exclusion of Marathon from this list. Presumably, it is possible to explain Plutarch's perception taking into account that it was the only victory gained without participation of Sparta.

Plutarch, himself a person of the Athenian cultural heritage, idealized Sparta and its system of education. According to him, ideal of a harmonious polis community was best realized in Sparta of Lycurgus, whom he rates even higher than Solon. Politics to Plutarch is inseparable from ethics, to say more, it is part of ethics. It is the ethics of the rulers, not the type of the political system that really matters to him; the moral standards of the rulers determine the moral value of the state. Thereby even Spartan homosexuality, which has spread because of Lycurgean reforms, meets with Plutarch's approval in his *Life of Lycurgus*; it is worth noting that in *De malignitate* Plutarch condemns homosexuality as depravity and a barbarian vice. Sparta's foreign policy to overthrow tyrannies and to establish loyal oligarchies is regarded by Plutarch as a fight for common freedom (21–25) and by no means as an attempt to extend political power, as this activity is presented in Herodotus story. Herodotus, according to Plutarch, takes efforts to represent Spartiatas as ἐπίβουλοι καὶ κακοήθεις, but it is Herodotus himself who is really κακοήθης (25, 861E). Herodotus tells lies (καταψεύδεται) about Sparta's conduct during the campaign of Dareios; Plutarch refuses to believe that in such a critical situation Sparta would obey any religious taboos and looks upon Herodotus' story as a piece of Athenian propaganda. According to Plutarch, Herodotus extols Athenians in order to blame all the rest (29, 864A), especially Sparta and its allies.

Extremely misleading in Plutarch's eyes is Herodotean story about Xerxes' campaign, especially the Thermopylean episode; Herodotus **ἡμαύρωκε** μεγίστην Λεωνίδου προῆξιν (866A), because he keeps to the version that all the defenders of Thermopylae and Leonidas together with them fell in the mountain pass (πεσεῖν πάντας εἰπὼν ἐν τοῖς στενοῖς) and has deliberately suppressed their glorious set out for the Persian camp to kill the Persian king and to meet their death. The most interesting point in this passage of elaborated indignation is that Herodotus said nothing about Leonidas' death in the mountain pass. According to his version, Leonidas fell fighting in an open place, *Æw tån stenån* (VII. 223, 3). Plutarch here keeps to the version of events probably first put on paper by Ephorus; it survives to us in Diodorus Siculus XI.9.4–10.4, who has used Ephorus extensively. Thermopylean episode in his *Bibliotheca Historica* is presented as the climax of the whole war; Spartiatæi according to Diodorus ἐνδοξότεροι γεγόνασι τῶν ἄλλων τῶν τὰς καλλίστας νίκας ἀπενηνεγμένων (11.2). Though Thermopylae were strategically of little help to the defence of Greece, for Diodorus it is the moral choice of Leonidas that matters more than the formal result of the battle, i. e., defeat. This moral victory is the true reason of the final victory a year later: δικαίως δ' ἂν τις τούτους καὶ τῆς κοινῆς τῶν Ἑλλήνων ἐλευθερίας αἰτίους ἡγήσαιοτο ἢ τοὺς ὕστερον ἐν ταῖς πρὸς Ἑέρξην μάχαις νικήσαντας (11.5). Thereby the defenders of Thermopylae have achieved an immortality, ἀθανασίαν; this statement is confirmed by the quotation of Simonidean verse, commemorating this battle and proclaiming, that Leonidas' glory οὐτ' ἀμαυρώσει ὁ πανδαμάτωρ χρόνος.

But what immortality Diodorus has in mind, if Leonidas and his Spartiatæi have never been seen as heroes as a group, as were those who have fallen at Plateae and Marathon? Herodotus is the only one out of those three who knows it best.

Herodotus' Thermopylean story is basically anti-hero; he rarely glorifies Greek individuals and is generally not inclined to use rhetoric similar to Diodorus' and Plutarch's. To say more, his narrative often can be compared to a puzzle, which is very difficult to explain. The image of Sparta in his *History* is also a sort of a puzzle. Sparta is the only Greek polis given the ethnography by Herodotus. The stress which put on in his description – a strange similarity between Spartan and barbarian traditions and rites; even Sparta's kings, according to

Herodotus, are of Egyptian origin. His portrait of Sparta's hereditary diarchy in many respects conforms to the pattern of the tyrant-logos. The significant distinction between Sparta and the other Greek *poleis* is always emphasized. At the same time Herodotus, the sincere partisan of Periclean Athens, sometimes cannot conceal some sort of his warm attitude towards Sparta.

Thermopylean episode also reminds a puzzle. It is evident from his story, that Herodotus is at odds as to how to define the action of Leonidas. On the one hand, at the end of his *History*, book IX, but not in the description of the battle itself (it is a note-worthy fact in itself) Herodotus confirms, that without the Thermopylean battle there were no Platean victory, because the death of Mardonius at Plateae has been the divine revenge for the death of Leonidas' caused by Mardonius. On the other hand, the doubt or ambivalence about this so called "glorious deed" is already a reality for Herodotus. Herodotus finds no other explanation for the Leonidas' decision to stay and not to retreat together with the allied troops as to look upon it as an act of self-devotion by the order of the Delphic oracle, given to Sparta: the logic of this prediction – the Spartan king should die or otherwise Sparta shall fall. Therefore Leonidas sends all the allies away, fights to death and performs in fulfilment of a Delphic oracle. But why Leonidas does not go alone, why, sacrificing himself, he does not save the lives of 300 Spartiatai and does not order them to retreat? Herodotus knows the official explanation – they did not wanted to, they have chosen to follow the demands of the Spartan law, according to which they had to throw their lives or suffer the disgrace and humiliation. But Herodotus fails to understand it. He has not been influenced by the later Spartan ideology yet and presents this battle as the deepest personal tragedy of the Spartan king, who has become a king unexpectedly for himself (VII, 204: ἐξ ἀπροσδοκήτου), and because of this merest chance was obliged to sacrifice his life; it is also a tragedy of those who have been chosen out of many to accompany Leonidas and have been obliged to die together with him.

This is why Plutarch, who knew Herodotus' *History* so well, that was used to quote it by heart and thus could not avoid the mistakes, does not keep to Herodotus' Thermopylean story and relies totally on Ephorus/Diodorus narration, which he considers to be the true version of the events. The severe word *ἡμαύρωκε*, which is used by Plutarch

to blame Herodotus' activity, presumably has been prompted to him by the Diodorean text, where the poem of Simonides is cited: according to it, this glorious deed shall never be defamed even by the "all-devouring" *chronos*. In Plutarch's eyes Herodotus, who is wrongly extolled by some as glorifier of Hellas, and who in his *History*, by his very words, seeks *to save the glorious deeds from oblivion*, has deliberately achieved quite opposite results and has been more pernicious than the above-mentioned *chronos*.

The traditional image of Sparta in the European cultural tradition is an idealized distortion of reality, based on the works of non-Spartan writers in both Greek and Roman Antiquity. Plutarch has influenced our image of Sparta more than any other author, though he is not the first to create the so-called *Spartan mirage*. He has contributed both to an ongoing tradition of idealized distortions and inventions regarding Sparta, and to an ongoing tradition of idealized distortions and inventions concerning the history of Greece, and has been one of the first to create the so-called *Helladic mirage*.

VITA PAPARINSKA (LATVIA)

Daži antīkās historiogrāfijas teorētiskie aspekti
(“vispārējās vēstures” jēdziens Polibija *Vēsturē*)

Some Theoretical Aspects of Ancient Historiography
(the Idea of “Universal History” in
Polybius’ *Histories*)

The material available to a modern scholar for the study of the theoretical views on ancient historiography is not very abundant. We have at our disposal some theoretical conclusions that have been expressed in works which are not specifically dedicated to the theoretical study of historiography (Thucydides’ Histories, Aristotle’s Poetics, Cicero’s treatises and speeches). Three studies – Dionysus’ of Halicarnassus De Thucydide, Plutarch’s De malignitate Herodoti and Lucian’s How to Write History – deal with some specific issues in the theory or practice of historiography.

The richest and most detailed source of the ancient theory of historiography is Polybius’ (c. 200–128) Histories. This work is primarily a history – the author describes the events after the 1st Punic war, and his attention is focused on Roman struggle for hegemony and the dominant position of Rome in the world of their time. This history is also the most complete study which is available on of the theory of ancient historiography. It describes the skills and work methods of an ideal historian.

Polybius’ views on historiography are seen in his direct and indirect polemic with the historians of the 4th and 3rd century BC, who considered history a subdivision of rhetoric and thought that, as such, it was supposed to focus on the qualities of expression without examining truthfulness of the utterances, the accuracy of facts, giving a universal and general portrayal of the events, or attempting an explanation of causes and consequences.

Polybius sets strict and consistent requirements to a history and the historian as he considers the foremost quality of history its didactic value to posterity. History will be able to meet this requirement

only if it provides a satisfactory notion of the events described, i.e., if it is, to use Polybius' terms, a universal history (ta katholou).

The idea of universal history lies at the heart of Polybius' theoretical views. This notion includes the subject matter of history, the space, the time, the interconnection of causes and consequences and the target audience. It should be stressed that the subject matter of universal history is an important aspect of the historical process which has a beginning and an end, which is limited in time and space, and within this framework the author presents his material. For Polybius this decisive aspect of the historical process is the development of Rome into the leading power of the universe.

Grieķu un romiešu literatūras kontekstā nozīmīga vieta ir historiogrāfijai. Līdz mūsu dienām ir saglabājusies, kaut arī nereti fragmentārā veidā, liela daļa antīkās pasaules vēsturiskās prozas darbu. Pieejamo sengrieķu un romiešu vēsturiskās prozas darbu kopums tomēr nerada pilnīgu šī žanra kopainu klasiskajā senatnē. Attiecībā uz dažiem periodiem (piemēram, hellēnisma laikmetu) ir jāsamierinās galvenokārt ar netiešu avotu sniegto informāciju. Un tomēr tie vēsturiskās prozas darbi, kas ir saglabājušies, neapšaubāmi sniedz adekvātu, kaut arī ne absolūti pilnīgu priekšstatu par vēsturisko prozu antīkajā pasaulē.

Stāvoklis ir atšķirīgs attiecībā uz antīkās pasaules teorētiskajiem darbiem par historiogrāfiju¹⁸. Pilnībā ir saglabājušies trīs darbi – Halikarnāsas Dionīsijs *Par Tūkīdīdu*, Plūtarha *Par Hērodota ļaunprātību* un Lūkiāna *Kā jāraksta vēsture*¹⁹. Pēc šiem neliela apjoma teorētiskajiem darbiem, no kuriem divos analizētas ļoti konkrētas šauras tēmas, nav iespējams apzināt antīkās pasaules historiogrāfijas teorijas kopainu. Halikarnāsas Dionīsijs galvenokārt analizē Tūkīdida valodas stilu, bet Plūtarhs kritizē Hērodotu par nepareizu grieķu pilsētvalstu konfliktu atainojumu. Izziņas mērķiem daudzsoļāks varētu likties Lūkiāna traktāts *Kā jāraksta vēsture*. Lūkiāns atkārtoti norāda uz vēstures būtisko atšķirību no enkomija un dzejas, uz izpēti un faktu vākšanas nozīmi vēsturnieka darbā, kā arī uzsver, ka vēsturniekam nepieciešams neitrāls skatījums uz notikumiem un personām, un tomēr galvenā uzmanība traktātā ir veltīta stila jautājumiem.

Pārliecinošākais pierādījums tam, ka antīkajā pasaulē pastāvējuši dažādi historiogrāfijas teorētiskie kanoni, kaut arī, iespējams, tie ne vienmēr bijuši rakstiski fiksētā formā, ir Polibija (c. 200.–128.) *Vēsture* –

bagātākais mūsdienās pieejamais antīkās historiogrāfijas teorijas avots²⁰. Tas ir savdabīgs paradokss, ka vispilnīgākā līdz mūsu dienām nonākusī antīkās historiogrāfijas teorijas analīze²¹ ir atrodamā vēsturiskās prozas darbā, kurā aprakstīti vēsturiski notikumi laikposmā pēc 1. pūniešu kara un kurā autora uzmanības centrā ir Romas cīņa par hegemoniju un cīņas rezultātā iegūtais un nostiprinātais pasaules mēroga lielvalsts statuss. Tā kā Polibija *Vēsture* pirmām un galvenām kārtām ir vēsturiska satura darbs, par autora teorētiskajām nostādnēm var spriest pēc *Vēstures* tekstā ietvertā 4.–3. gs. p.m.ē. vēsturnieku (Efora, Teopompa, Timeja u. c.) darbu sastatījuma ar paša Polibija *Vēsturi* konkrētu historiogrāfijas aspektu salīdzinošas analīzes skatījumā. Polibijs krasi nostājas pret 4.–3. gs. dominējošo rētorikas ietekmi historiogrāfijā, uzskatot, ka tā ļauj vēsturniekam apzināti vai neapzināti manipulēt ar vēstures faktiem, tādējādi neveicinot vēsturisko notikumu un tajos iesaistīto personu patiesīgu aprakstu. Tāpat Polibijs daudz uzmanības velta vēsturnieka prasmju un darba metodes raksturojumam, norādot, ka ne vienmēr ar nepieciešamajām kvalitātēm ir bijis apveltīts ikkatrs autors, kurš uzņēmies rakstīt vēsturi. Un tomēr nozīmīgākais Polibija historiogrāfijas teorētiskās koncepcijas izpētes avots ir viņa *Vēsture* – darba tēmas, vēstījuma manieres un materiāla strukturējuma ziņā.

Polibija *Vēstures* tekstā izskan augstās prasības, kuras autors izvirza gan historiogrāfijas darbam, gan šī darba autoram. Tāpat kā Cicerons vēlāk izveidos ideāla oratora tēlu, Polibijs ir izveidojis ideāla vēsturnieka tēlu, un pats sevi viņš par tādu uzskata²². Citus vēsturniekus Polibijs māca, Lūkiāna vārdiem runājot, “kā jāraksta vēsture”²³, proti, piedāvā didaktisku imperatīvu, un autora izteikumi par savu vēsturi ir vērtējami kā historiogrāfijas etalona formulējums.

Historiogrāfijas darbam izvirzītās augstās prasības, pēc Polibija domām, izriet no autora darba un personības. Un šādam pašapzinīgam uzskatam ir savs pamatojums. Izcelšanās, izglītība, politiskā darbība Grieķijā, Ahajas līgā, draudzība ar Scīpijonu Emiliānu²⁴ un citiem ievērojamiem politiskajiem darbiniekiem Romā, kur viņš apmēram 16 gadus pavadīja kā ķīlnieks, ceļojumi, piedalīšanās romiešu militārajās aktivitātēs Spānijā un Kartāgā, kas ļāva viņam paskatīties uz Romas politiku ar tās vadītāju acīm, diplomāta darbība Grieķijas un Romas attiecību līdzsvarošanas procesā, Grieķijas pārvaldības uzraudzība Romas uzdevumā pēc Grieķijas pakļaušanas Romai²⁵ – tas viss Polibijam bija laba skola politiskās vēstures izpratnei.

Polibija vēsturē ietvertie tiešie izteikumi un salīdzinošie komentāri liecina, ka savu vēsturi autors uzskata par optimālu vēstures procesa atspoguļojumu. Savu vēsturi Polibijs nosauc par τὰ καθόλου – par vispārējo vēsturi. Par to, kā Polibijs izprot šo terminu, galvenokārt var spriest pēc autoru interesējošo notikumu atlases un apraksta izvērsuma. Mazāka izziņas vērtība ir Polibija vēstures τὰ καθόλου aspekta sastatījumam ar citu vēsturnieku darbiem, jo neviena Polibija pieminētā autora darbi nav saglabājušies. Piemēram, par vienīgo vēsturnieku, kas sarakstījis patiesi vispārēju vēsturi, Polibijs atzīst 4. gs. p.m.ē. vēsturnieku Eforu²⁶ no Kīmes. Šo apgalvojumu ir grūti komentēt, jo par Efora vēsturi nav zināms pats svarīgākais – kāds ir bijis šīs vēstures tēmatrs un kā tā strukturēta. Savukārt pieejamā sekundārā informācija – vēstures hronoloģiskās un ģeogrāfiskās robežas, kas izriet no vēsturiskā darba tēmas, – atbildi uz jautājumu par Efora vispārējās vēstures koncepciju un tās pārmantotību Polibija darbā nesniedz, bet drīzāk vedina domāt par atšķirīgām abu vēsturnieku darbu kvalitātēm. Tā Polibijs apraksta sava dzīves laika un tam hronoloģiskā ziņā pietuvināta laika notikumus nedaudz vairāk kā 100 gadu garumā, savukārt Efora vēsture aptvērusi ap 1000 gadu ilgu periodu²⁷.

Tādējādi praktiski vienīgais avots, kas ļauj izprast Polibija vispārējās vēstures koncepciju, ir paša Polibija darbs. Polibija skatījumā vispārējā vēsture ir vēsturiska satura darbs ar norobežotu, konkrētu tematu, un šis temats ir kāds vēstures procesa būtisks aspekts, kam ir sākums un beigas, kas ierobežots telpā un laikā, un tā robežās autors šo tematu iztirzā, sākot ar tā iedīgļu veidošanos un beidzot ar acīmredzamu un neapstrīdamu atrisinājumu.

Polibija vēstures tēma ir, autora vārdiem runājot, “kā un kad, un kāpēc visas pazīstamās pasaules daļas nonāca romiešu pakļautībā”. Polibijs dažādā ģeogrāfiskā areālā attēlo notikumus un faktus, kuri, viņaprāt, ir svarīgi Romas hegemonijas veidošanās un sekmīgas pastāvēšanas procesa izpratnei.

Darba tēmai atbilstošs ir arī materiāla strukturējums. Pirmās divas grāmatas ir ievads, un tajās ieskicēti notikumi līdz 2. pūniešu karam (266.–221.)²⁸. Šādu materiāla izkārtojumu Polibijs skaidro ar nepieciešamību lasītājus informēt par to notikumu priekšvēsturi, kurus viņš gatavojas aprakstīt. Pati vēsture sākas ar 140. Olimpiādi (220.–217.), jo tad, kā Polibijs norāda, savijās dažādi notikumi, un tā beidzas

ar Korintas krišanu 146. gadā. Tādējādi galvenie vēstures fakti, kas Polibija skatījumā raksturo Romas nostiprināšanos pasaules arēnā, ir 2. pūniešu karš, 2. maķedoniešu karš, Romas cīņas ar Sīrijas valdnieku Antiohu Lielo un Maķedonijas valdnieku Perseju²⁹. Lielu daļu no šiem notikumiem Polibijs pats bija pieredzējis, kā arī varēja iegūt papildu informāciju no rakstiskajiem avotiem (arhīviem) un notikumu līdzdalībnieku atmiņām. Polibijs uzskatīja, ka vēsturniekam ir jābūt zinošam arī ģeogrāfijas jomā – vismaz ciktāl tas skar viņa aprakstītos notikumus, un Polibija vēsturē ģeogrāfiskie apraksti veidoja atsevišķu grāmatu.

Stingri strukturēta, cik var spriest pēc fragmentārajiem tekstiem, ir bijusi viņa darba materiāla sadale. Vairumā gadījumu vienas olimpiādes notikumi bijuši aprakstīti divās grāmatās. Katra olimpiāde sākas ar notikumiem Itālijā, kas ir autora uzmanības centrā, tad Sicīlijā, Spānijā, Āfrikā, tālāk autors pāriet uz austrumiem – uz Grieķiju un Maķedoniju, un noslēgumā tiek aprakstīti notikumi Āzijā un Ēģiptē.

Polibija skatījumā vispārējā vēsture ir pārāka par visām citām vēsturēm, jo tā parāda notikumu kopainu. Vispārējā vēsture attēlo notikumu sekas, paralēlus notikumus un, galvenais, izskaidro notikumu cēloņus. Tāpēc autors kritiski izsakās par vēsturniekiem, kuri apraksta kādu atsevišķu, no vēstures procesa konteksta izrautu notikumu vai faktu³⁰. Piemēram, kā norāda Polibijs, viņa paša laika vēsturnieki, apgalvodami, ka raksta vispārējo vēsturi, faktiski lasītājam piedāvānot Romas un Kartāgas kara aprakstu dažu lappušu garumā, kas nekādā ziņā nevar radīt pareizu iespaidu par šiem nozīmīgajiem notikumiem. Polibijs vairākkārt atgriežas pie domas, ka adekvātu priekšstatu par vēsturiskiem notikumiem nerada vēsturiskās monogrāfijas³¹ – atsevišķu notikumu apraksti vai kāda militārā konflikta atspoguļojums ārpus tā politiskā konteksta. No šādiem darbiem lasītājs var gūt priekšstatu, bet ne zināšanas vai precīzu izvērtējumu. Tie darbi, kuros aprakstīta kāda šaura vēstures tēma, ir vienveidīgi un vienmuļi, bet vispārējā vēsture ir daudzveidīga, jo tā atspoguļo dažādus notikumus, kas risinās dažādās vietās. Vispārējā vēsturē ir rodams samērīgs notikumu atainojums, bet uz vienu notikumu orientētos historiogrāfijas darbos notikumi tiek pārspīlēti, lai nenozīmīgai tēmai piešķirtu diženumu. Polibijs salīdzina vienu vēstures notikumu aprakstošu autoru ar cilvēku, kurš redz atsevišķus norautus dzīvnieka locekļus, bet vispārējās vēstures autors šo dzīvnieku redz dzīvu un kopumā.

Par nozīmīgu vispārējai vēsturei raksturīgās kopainas elementu Polibijs uzskata notikumu cēloņsakarīgu attēlojumu. Šajā ziņā Polibijs nav novators. Cēloņu un seku apzināšana ir raksturīga grieķu historio-grāfijai, sākot ar Hērodotu (ιστορίας ἀπόδειξις). Tomēr Polibijs cēloņu un seku izpratnes ziņā ir tuvāks Tūkdidam. Hērodots lietu cēloņus un sākumus meklē mītiskajā pagātnē, bet Polibijs, līdzīgi Tūkdidam, to dara reālajā vēsturē, un, tāpat kā Tūkdid, viņš saskata atšķirības starp cēloņiem un iemesliem.

Cēloņu un seku tēlojums Polibija vēsturē ir ne tikai vēstures kopainas elements. Ne velti savu vēsturi Polibijs nosauc par ἀποδεικτικὴν ἱστορίαν³² – par “skaidrojošo vēsturi”. Zīmīgi, ka notikumu aprakstā Polibijs parādās kā neuzbāzīgs un distancēts vēstītājs un viņa personiskie uzskati atklājas šo notikumu skaidrojumos, un kā vēstījuma skaidrotājs Polibijs nav ne neuzbāzīgs, ne distancēts. Polibijs komentē un analizē lielus un arī mazsvarīgākus notikumus, izsaka uzslavu vai nopēlumu un formulē moralizējoša rakstura secinājumus. Dažkārt viņš pat papildus skaidro pats savus skaidrojumus. Rodas iespaids, ka Polibijs nav pārliecināts par lasītāja prasmi izvērtēt notikumu nozīmīgumu vai gūt mācību. Nav zināms, vai šāda veida skaidrojošas novirzes ir Polibija jaunievedums, vai arī tās tikušas izmantotas hellēnisma laika vēsturnieku praksē – Polibijs gan norāda, ka teju visi vēsturnieki pirms viņa pieminējuši vēstures didaktisko noderīgumu³³.

Tādējādi Polibijs cēloņu un seku kopsakarību apzināšanu sasaista ar vēstures noderīguma funkciju. Vēsture ir noderīga, jo tā parādīs nākamības politiskajiem darbiniekiem, kā valsts var sasniegt diženumu, protams, vienmēr rēķinoties ar gadījuma – kaprīzās Tīhes – iejaukšanos. Līdzīgi Tūkdidam Polibijs vēstures noderīgumu pretstata izklaidējošai funkcijai. Vēsturnieks norāda, ka fakta konstatācija var rosināt interesi, bet tajā nav nekā noderīga. Ja faktam pievieno cēloņus, vēsture iegūst noderīguma iezīmes. No pagātnes faktiem var mācīties, ko nedrīkst atkārtot, un tieši otrādi – kādam piemēram ir jāseko, jo sastājums ar notikušo ļauj prognozēt sekas. Vēstures noderīgums Polibija skatījumā ir mācību materiāls nākamajam valstsvīram un karavado-nim³⁴. Tāpēc, gluži kā militārajās rokasgrāmatās, Polibijs sīki apraksta dažādus militārās jomas praktiskos jautājumus.

Ne mazāk svarīgs aspekts, kas Polibija vēsturi padara par vispārēju vēsturi, ir mērķauditorija. Šaurākā mērķa auditorija ir cilvēki, kas aktīvi

darbojas politikā un militārajā jomā (οἱ πολιτικοί). Tie var būt gan grieķi, kuriem, kā autors uzsver, ir jāmacās no aprakstītajiem notikumiem, gan romieši, jo Polibija vēsture pirmām kārtām ir romiešu darbu un sasniegumu vēsture. Un galu galā šādas vēstures lasītājs var būt ikviens cilvēks, jauns vai vecs, jo, pēc autora domām, nav iespējams, ka lasītājs varētu būt tik vienaldzīgs vai tik laisks, ka negribētu uzzināt, kādā veidā un ar kādas valsts iekārtas (πολιτεία) palīdzību Romai ir izdevies pakļaut pasauli. Turklāt iepazīšanās ar citu tautu piedzīvoto un pārdzīvoto ir vienīgais veids, kā iemācīties ar cieņu panest likteņa triecienus. Tādējādi Polibija skatījumā vispārējai vēsturei ir gan izziņas, gan vispārēja vērtība – cilvēki gūst informāciju par konkrētiem notikumiem un mācās izprast vēstures procesu kopsakarībās. Tieši šis pēdējais elements raksturo Polibija vēsturi kā vispārēju, proti, domātu ikvienam lasītājam, kam patīk mācīties (οἱ φιλομαθοῦντες) vai kas grib mācīties (ὁ βουλόμενος καταμαθεῖν).

Tādējādi termins “vispārējā vēsture” Polibija vēstures kontekstā ietver historiogrāfijas darba tēmu, telpu, laiku, cēloņu un sekų sasaisti, vēstures noderīguma aspektu un, kaut arī autors to tieši nepasaka, darba mērķauditoriju. Polibija vēsturē aptvertā telpa un laiks, kā arī laikmeta būtiskākā vēstures procesa attēlojums un skaidrojums (Polibijs uzskata, ka Romas izvirzīšanās un hegemonija ir nozīmīgākais civilizētās pasaules vēstures fakts) liek atzīt par pamatotu autora uzskatu, ka viņa vēsture ir “vispārējā vēsture”.

BRIGITA CĪRULE (LATVIA)

Maģijas jēdziena veidošanās un izpratne Senajā Grieķijā

Development and Understanding of the Concept of Magic in Ancient Greece

Classical literature abounds in elements of magic but the definition of ancient magic cannot be found in antiquity, and it seems hardly to be possible. Scholars of ancient magic have come to the agreement that the understanding of the phenomenon should be inferred from a great variety of classical texts attesting to the fact that the concept of magic has its roots in Ancient Greece. Mageia is understood as the art of magos but the origin of the word magos is traditionally associated with the religious world of Persia. In Ancient Greece, the Persian magos seems gradually to have become Hellenized. Indications that permit the association of magos with the practice gradually perceived as magic can be found in classical texts from the 6th century B.C. on. These texts provide evidence of the Greek attitude towards the activities perceived as magic and show that the concept of magic emerged spontaneously and underwent evolution due to certain developments in the Ancient Greek religious life. Ancient magic is to be viewed as religious behaviour where different forms of religious practice merge: classical texts prove that Greek words like goeteia, mageia and phar-makeia are referred to as behaviour that is mysterious, obscure, wicked, impious and oriented towards the destruction of the natural order of things. It is evident that magic had in fact rather emerged gradually as an activity that was different from the accepted religious behaviour in Ancient Greece.

Maģijas elementu izmantojums seno grieķu un romiešu dzejas tekstos liecina, ka maģija kā noteikta reliģiskās uzvedības forma antīkajā pasaulē ir bijusi pazīstama un pastāvējusi līdzās akceptētai reliģiskajai uzvedībai. Antīkās maģijas pētnieki ir nonākuši pie visai vienprātīga atzinuma, ka jēdziena *mageia* saknes meklējamas Senajā Grieķijā. Grieķu vārds *mageia* ir izprotams kā maga jeb burvja māksla, bet vārda *magos* izcelsmi parasti saista ar persiešu reliģisko pasauli, kur

ar to apzīmēja priesteri³⁵. Vispārzināms ir fakts, ka hellēnisma periodā jaunas idejas un jaunas nodarbes Grieķijas teritorijā, ko dēvē par *Magna Graecia*, ieceļo caur Ēģipti. Nevar būt šaubu, ka šajos rietumu reģionos arī jau bijuši kādi vietējie veidojumi, kas sajaukušies ar jauno materiālu. Pat īss ekskurss antīkās maģijas vēsturē ļauj saskatīt to kultūru iezīmes, kas to radījušas un veidojušas. Kaut arī pašas saknes vai arhetipi, jādomā, zuduši aizvēstures rītausmā, tomēr zināma to rekonstrukcija ir iespējama. Ar persiešiem ienākušais *magos* antīkajā pasaulē laika gaitā tiek hellēnizēts un turpina attīstīties Romas impērijā³⁶.

Kaut arī sengrieķu avotos nav iespējams atrast skaidru maģijas definīciju, mūsdienā lasītājs no tiem var gūt priekšstatu par seno grieķu attieksmi pret darbībām, kuras laika gaitā tiek klasificētas kā maģiskas. Ir svarīgi pievērst uzmanību veidam, kā maģijas jēdziens tiek faktiski lietots, jo tieši intuitīvais lietojums ir tas, kas parāda, ko īsti antīkajā pasaulē uzskatīja par maģisku. Nevar nepieņemt maģijas pētnieka M. Dikija domai, ka maģijas jēdziens nav veidots apzināti, kā to apgalvo vācu pētnieks F. Grafs. Tas ir radies spontāni un organiski evolucionējis, pateicoties procesiem grieķu reliģiskajā dzīvē³⁷. Antīkā maģija ir jāaplūko kā īpašs veidojums, kurā saduras dažādas reliģiskās prakses formas, jo, kā liecina avoti, antīkajā kultūrā maģijas un aprobetās reliģijas prakses opozīcija arī ir bijusi realitāte, taču sākotnēji šī opozīcija bijusi tikpat kā nemanāma.

Diskusijā par maģijas jēdziena veidošanos Senajā Grieķijā ir būtiski pievērst uzmanību apstāklim, ka indivīdu, kuru mūsdienās varētu pieskaitīt magu jeb burvju kategorijai, antīkajā pasaulē neuzskatīja par burvi. Turklāt prakse, ko vēlāk kategorizē kā maģisku, seno grieķu pasaulē eksistējusi ilgu laiku, pirms maģija parādījusies kā noteikta domāšanas kategorija. Kā piemērs te minams Odisejs, kurš Homēra eposā *Odiseja* veic nekromantijas rituālu, izsaucot mirušo garus no pazemes (Hom. Od. 11.24–37). Jau 4. gs. p.m.ē. indivīdus, kuri praktizē šādus rituālus, dēvēja par burvjiem. Taču eposā *Odiseja* nekas neliecina par to, ka Odisejs rīkotos kā burvis vai ka viņa rīcība būtu kaut kas nepareizs, nepieļaujams vai nosodāms. Arī epizodēs ar Kirki saskatāmas maģijai raksturīgās iezīmes, piemēram, Kirke Odiseja pavadoniem gatavo dzērienu, izmantojot kaitīgus augus // *pharmaka*, bet, uzsitot ar rīksti, pavadoni tiek pārvērsti par cūkām (Hom. Od. 10.230–243); dievs Hermejs savukārt Odisejam iedod kādu sakni // *pharmakon*, kas viņu pasargātu no Kirkes burvestībām (Hom. Od. 10.281–306).

Liecības par noteiktu augu īpašu iedarbību un lietojumu nojaušamas arī Homēra eposā *Īliada*, kur minēta augu pazinēja Agamēde (Hom. Il. 11.739–741). Aplūkojot Homēra Kirki, kas, ļaunu gribēdama, ķeras pie kaitnieciskiem līdzekļiem, ir samērā grūti iedomāties, ka senajiem grieķiem 8. gs. p.m.ē. vēl nebūtu izveidojusies domāšanas kategorija, kurā ietilptu kaitniecisku dzērienu izmantošana pret citiem. Angļu pētnieks R. Gordons Kirkes epizodi raksturo kā maģiju pirms maģijas³⁸. Zīmīgi, ka Homēra tekstā nekas neliecina, ka autors apzinātos maģijas jēdzienu un uzskatītu Kirki par burvi. Kirkes rīcība netiek raksturota nedz kā bezdievīga, nedz zaimojoša. Tādējādi eposā nav atrodamī pat mājieni uz to, ka Kirkes aktivitātēm būtu piešķirts tāds pats nozīmīgums kā burvju aktivitātēm vēlākā periodā. Taču jau hellēnisma periodā Agamēdei, kā arī Kirkei un Mēdejai līdzīgas būtnes pazīstamas kā burves, par ko liecina literārie avoti (Theocr. 2.14–15). Arī tādā grieķu dzejas žanrā kā himna, kas datējama ar 6. gs. p.m.ē., atrodamas norādes, ko vēlāk attiecinās uz maģijas praksi: dieve Dēmetra, pārvērtusies par vecu, nabadzīgu sievu, sola Metaneirai izaudzināt viņas dēlu un pasargāt no nedienām (Hom. Hymni. Dem. 227–230), izmantojot tai zināmus augus un vārdus.

Atsaucoties uz Homēra *Odisejā* atrodamo epizodi, kur ar vārdiem tiek apturētas asinis (Hom. Od. 19.455–457), varētu apgalvot, ka buramvārdi, kas laika gaitā izkristalizējas kā nozīmīgs elements maģijas praksē, ir atrodamī jau Grieķijas senvēsturē. Tomēr šajā epizodē tekstā nekas neliecina, ka grieķu pasaulē 8. gs. p.m.ē. jau būtu pastāvējusi maģijas kategorija. Noteiktu vārdu izdziedāšana vai izteikšana, dziedinot kādu ievainojumu vai remdējot sāpes, drīzāk uzskatāma par antīkās medicīnas neatņemamu elementu. Sengrieķu valodā vārdi dziesmai, kas dziedina vai remdē sāpes, un buramvārdi tiek apzīmēti ar leksēmām *epoide* / *epaoide*, kam semantiski atbilst latīņu verbi *incantare* ('burt') un *praecantare* ('dziedāt, teikt priekšā buramos vārdus'). 5. gs. p.m.ē. dzejnieka Pindara dzejā *epaoidai* lietots ar nozīmi 'buramvārdi' (Pi. P. 3.47–53), bet no kādas epizodes Aishila trāģēdijā *Agamemnon*s var noprast, ka ar buramvārdiem var ne vien dziedināt, bet arī augšāmcelt mirušos, kas ir nosodāma rīcība (A. A. 1019–1024). Mūsdienās mēģinājumi kādu kaiti dziedināt ar buramvārdiem ir nezinātniska procedūra un tāpat uzskatāma par maģijas paņēmieni, jo nav iespējams iedomāties, kā buramvārdi varētu būt rezultatīvi. Taču grieķiem leksēmas *epoide* / *epaoidai* bijušas ar citu denotāciju, nemaz jau

nerunājot par konotāciju, kāda leksēmai *buramvārdi* ir tagad. Nevar nepieņemt domai, ka mūsdienu pasaulē tas, ko pilnīgi intuitīvi uztver kā maģiju, visticamāk Grieķijā līdz pat 5. gs. p.m.ē. tā netika uztverts. Kaut arī antīkie avoti nedod skaidru maģijas definīciju, tomēr tie palīdz saprast maģijas jēdzienu, ar kuru sākumā darbojas grieķi, bet vēlāk arī romieši. Būtiski, ka no antīkajiem avotiem ir iespējams apjaust, ko grieķu–romiešu pasaulē uztver kā atšķirīgu vai nepareizu saistībā ar maģiju. Jau ap 5. gs. p.m.ē. grieķu traģēdijās un komēdijās, kā arī filozofu un vēsturnieku darbos ieskicētā attieksme pret maģiju un tās praktizētājiem vedina uz domām, ka maģija jau ir kaut kas saprotams, pieņemts un vispārzināms. J. Bremmers uzskata, ka tai laikā nozīmīgs faktors, kas Grieķijā sekmē pievēršanos privātiem kultiem, ir vispārējā neapmierinātība ar tradicionālo reliģiju³⁹. Privāti praktizējošam *magos* šai procesā rodas sava niša.

Avoti, kas datēti ar 6.–5. gs. p.m.ē., jau liecina, ka Senajā Grieķijā maģija tiek uztverta kā aktivitāte, kas atšķiras no grieķiem ierastās un akceptētās reliģiskās uzvedības. Ar vārdiem *mageia*, *goeteia* un *pharmakeia* apzīmē uzvedību, kas ir vienlaikus gan mistiska un noslēpumaina, gan ļauna un bezdievīga, kā arī centienus izjaukt lietu dabisko kārtību; tā ir uzvedība, kas paredz nevis tradicionālo dievu pielūgsmi, bet gan manipulēšanu ar tiem, izmantojot koerciju. Ap 5. gs. p.m.ē. parādās pazīmes, kas liecina, ka senajiem grieķiem maģija teju izveidojusies kā domāšanas kategorija. Fakts, ka tolaik maģijas praktizētāju apzīmē ar vārdiem *magos*, *goes*, *epoidos* un *pharmakeus*, kuri, kā izpētījis M. Dikijs, lielākoties parādās tieši šajā periodā, liecina par visai dažādu reliģisko izpausmju absorbciju un izlīdzināšanos⁴⁰.

Nevienā no mūsdienās pieejamiem antīkajiem avotiem nav atrodams pilnīgs *magos* tēls, taču, apkopojot liecības no tekstiem, kas datēti ar 6.–4. gs. p.m.ē., veidojas priekšstats par individu, kas nodarbojas ar maģiju. Pētot vārdu *magos* un *mageia* izcelsmi, J. Bremmers ir atklājis, ka senākā liecība par spēku konfluenci, kas eventuāli veidojuši maģiju, atrodama 6. gs. p.m.ē. grieķu filozofa Efesas Hērakleita fragmentā, ko m.ē. 3. gs. citē Klements no Aleksandrijas. Ja vien var paļauties uz citētā fragmenta precizitāti, tad jau 6. gs. p.m.ē. beigās vārds *magos* ieguvis negatīvu nokrāsu, jo magi kā nakts klaiņotāji // *nyktipoloi* minēti kopā ar bakhantēm // *bacchoi*, menādām // *lenai*, un viņu rituāli raksturoti kā bezdievīgi⁴¹. Ar vārdiem *bacchoi* un *lenai* parasti apzīmē Dionīsa pavadoņus, un Dionīsa kultā ietilpst iesvētīšana

mistērijās. Ir visai ticams, ka Hērakleits atspoguļo agrīnu jēdziena *mageia* rašanās pakāpi, kur *magoi* tiek asociēti ar bezdievīgiem mistēriju kultiem. Tomēr diez vai pilnīgi droši var apgalvot, ka Hērakleita negatīvā attieksme pret *magoi* sakņojas apstākļi, ka tie nodarbojušies ar burvestībām iniciācijas rituālu prakses aizsegā.

Puslīdz drošas norādes, kas ļauj saistīt *magoi* ar vēlāku praksi, ko sāk uztvert kā maģiju, atrodamas tekstos, kas datējami, sākot ar 5. gs. p.m.ē. otro pusi. Vēsturnieks Hērodots raksturo *magoi* kā piederīgus kādai noslēpumainai persiešu ciltij (Hdt. Hist. 1.101); viņi ir atbildīgi par upurēšanu (Hdt. Hist. 7.43, 113, 191), upurēšanas rituālos *magoi* rituālo darbību pavada ar buramvārdiem *epaoide* (Hdt. Hist. 1.132), minēti arī apbedīšanas rituāli (Hdt. Hist. 1.140), pareģošana un sapņu tulkošana (Hdt. Hist. 1.107, 120, 128; 7.19, 37). Hērodots necenšas iepazīstināt ar *magoi*, it kā pieņemot, ka lasītājam tie ir zināmi. Bet vēsturnieks Ksenofons viņus raksturo kā ekspertus visā, kas attiecas uz dieviem (Xen. Cyr. 8.3, 11). Filozofs Platons, ieskicējot klejojoša priesteru portretu, nosauc viņu par *agurtes* // ‘priesteris, šarlatāns, krāpnieks’ un *mantis* // ‘pareģotājs’ un raksturo kā noteiktu rituālu, mistēriju un kaitniecisku darbību pārzinātāju: priesteri un pareģotāji ierodas pie bagātu ļaužu durvīm un pārliecina viņus, ka ar upurēšanu // *thusiais* un buramvārdiem // *epoidais* ieguvuši no dieviem spēju cilvēkus atsvabināt no netaisnības, ko viņiem nodarījuši viņi paši vai viņu senči; un, ja kāds vēlas nodarīt kaitējumu ienaidniekam, viņi ir ar mieru par nelielu samaksu riebt tiklab krietnam, kā ļaunam (Pl. R. 364b–e). Kādā citā fragmentā Platons runā par *magoi*, kas spēj iedvest cilvēkā ilgas (Pl. R. 572e4–573a) – tas zināmā mērā vedina uz domām, ka šie *magoi* jau ir pazīstami kā tādi, kas izmanto buramvārdus, lai kādā izraisītu konkrētu emocionālu reakciju. Par to, ka jau Platona laikā *mageia* uzskata par *techne* // ‘mākslu’, liecina atsaukšanās uz pretinādi // *alexipharmaka*, spēkiem tiklab no cilvēku, kā dievu sfēras, bet tas jau attiecas uz maģijas mākslu // *mageutike*, proti, *techne* (Pl. Plt. 280d7–e5). Kaut arī nedaudzās atsauces Platona rakstos neļauj secināt, ka viņš būtu centies definēt maģijas jēdzienu, tomēr tās pierāda Platona negatīvo attieksmi pret maģijas piekopējiem.

Skaidrāk *magoi* saikne ar reliģijas praksi, ko laika gaitā sāk apzīmēt ar vārdiem *magicae artes*, sāk parādīties nevis filozofu rakstos, bet gan sengrieķu traģēdijās⁴². Aishila traģēdijā *Persieši*, kas datēta ar 472. g. p.m.ē., tiešām atrodama epizode, kas varētu liecināt, ka dzejnieks

nekromantiju asociējis ar šamanismu vai burvestību // *goeteia*, respektīvi, ar darbību, kas raksturīga persiešiem (A. Pers. 609–621)⁴³. Leksēma *gooi* // ‘vaidi’, ar kuriem Darija rēgs tiek izsaukts no kapa, parasti izmantota, runājot par sēru dziesmām, turklāt tai ir tāda pati sakne kā vārdam *goes* // ‘burvis’ (A. Pers. 686–688, 697). Tragēdijā etimoloģiskā saikne starp *goos* un *goes* vai *goeteia* ļauj domāt, ka *goes* izmanto *gooi*, lai izsauktu mirušo garus. Pastāv varbūtība, ka Aishils izmantojis nekromantijas sasaisti ar persiešu *magoi* un etimoloģisko saikni starp *goos* kā sēru saucieniem un *goes* kā burvi. Ja tā, tad var pieļaut domu, ka jau ap tragēdijas sacerēšanas laiku Atēnās *goeteia* ir uztverta kā noteikta realitāte.

Galvenās liecības par maģijas jēdziena eksistenci Atēnās 5. gs. p.m.ē. sniedz Sofokla un Euripīda tragēdijas, kā arī Aristofana komēdijas un kāds hipokratiskais traktāts, kur skaidri iezīmētas darbības, kas tiek asociētas ar tā saucamajiem *magoi*, *goetes*, *pharmakeis* // *pharmakides* un *epoidoi*. Tesāliešu *pharmakides* ir īpaši slavenas kā burves, kurām piemīt spēja nosaukt mēnesi no debesīm (Ar. Nu. 749–757). Bet *magoi* ir tie, kas piedāvā pagarināt dzīvi (E. Supp. 1110–1111), turklāt viņi buras un veic attīrīšanas rituālus (Hp. Morb. sacr. 1.10–12), kuros rituālo darbību papildina buramvārdi, kuru raksturīga iezīme ir svešādu, nesaprotamu skaņu izrunāšana (E. IT. 1337–1338). *Magoi* varā ir arī likt kādam pazust bez vēsts (E. Or. 1494–1498); ar rituālu palīdzību tie spēj novilināt mēnesi no debesīm, likt saulei pazust, kā arī mainīt laikapstākļus (Hp. Morb. sacr. 1.29–31). *Goetes* un *epodoi* ir tie, kas piedāvā iniciāciju ekstātiskās mistērijās (E. Ba. 233–238, 258–262). Darbības, kurām nododas tā saucamie *magoi*, *goetes*, *pharmakeus* / *pharmakides* un *epoidoi*, būtībā atbilst priekšstatam, kāds par burvi ir izveidojies gadsimtu gaitā. Raksturīga šo darbību iezīme ir centieni mainīt lietu dabisko kārtību, turklāt viņiem piedēvētas spējas ir visai līdzīgas, tāpēc faktiski to funkcijas pārklājas. Tas nozīmē, ka *goeteia*, *mageia* un *pharmakeia* ar laiku nudien vairs neeksistē kā atšķirīgas darbības, bet ir saplūdušas kopā, apvienojot vienā kategorijā to, kas iepriekš pastāvējis atsevišķi.

Par apliecinājumu tam, ka 5. gs. p.m.ē. otrajā pusē grieķiem jau ir domāšanas kategorija, kurā apvienojas šādas dažādas darbības, var kalpot arī apstāklis, ka grieķi jau ir pazinuši Hekati kā dievi, kurai ir saikne ar maģiju, – viņas pārziņā ir ne vien dažāda veida augu // *pharmaka* lietošana, bet arī saziņa ar mirušo valstību un vara pār rēgiem.

Euripīda traģēdijā *Mēdeja*, kas datēta ar 431. g. p.m.ē., galvenā varone no dievišķās sfēras par palīdzību piesauc tieši Hekati, lai īstenotu atriebību (E. Med. 395–398). Arī traģēdijā *Ions* Hekate piesaukta, lai vīnam pievienotu *pharmakon* (E. Ion. 1048–1057). Dieves Hekates varā esošās sfēras un tā īpašā loma, kas viņai atvēlēta Euripīda traģēdijās, visai pamatoti ļauj secināt, ka šā dzejnieka laikā jau eksistē maģijas kategorija, kurā ietilpst dažādas darbības. Ir svarīgi pievērst uzmanību arī tam, ka indivīdi, kuri nododas šīm darbībām, kuras var apzīmēt ar *mageia* un tā sinonīmiem, literārajos avotos nav raksturoti kā morāli neitrāli. Visbiežāk šīs darbības raksturo kā negodīgas vai apšaubāmas, piemēram, Oidips Sofokla traģēdijā *Valdnieks Oidips* nosauc pareģi // *magos* Teireisiju par *agurtes* ('priesteris') un *mantis* ('pareģotājs'), raksturojot viņu kā viltīgu blēdi, kurš ir izmanīgs, dzenoties pēc pašlabuma, bet akls savā mākslā (S. OT. 387–390). No traģēdijas var noprast, ka *magoi* tiek saistīti ar maldināšanu un alkatību. Bet Dējaneira Sofokla traģēdijā *Trahīnietes* (S. Tr. 555–577) un Faidra Euripīda traģēdijā *Hipolīts* (E. Hipp. 477–479) pauž nepatiku pret buramvārdiem, ar kuriem iespējams atgūt vai iegūt mīļoto. Patiešām grūti iedomāties, ka Sofokla un Euripīda personāžiem piedēvētas iezīmes, kas nebūtu pazīstamas auditorijai, kuru traģēdijas uzrunā.

Cita maģiju raksturojoša iezīme ir noslēpumainība, kas ap to valda. Antīko avotu liecības ļauj apgalvot, ka antīkajā pasaulē darbības, ko var apzīmēt ar vārdu *mageia*, tin slepenības plīvurs. Loģiski var rasties jautājums par šīs slepenības iemesliem. Kā viens no tiem minams apstāklis, ka burvestību mērķis visbiežāk ir nodarīt kaitējumu, kas atklāšanas gadījumā var izraisīt atriebību. Tomēr tas nebūt nav vienīgais skaidrojums, kāpēc slepenība ir maģijas neatņemama iezīme. Piemēram, Sofokla Dējaneira, gatavodamās atgūt iemīļotā mīlu, slepus veic darbību (ieziež tērpju), kas it kā neprasa slepenību, tomēr viņas rīcība vedina uz domām, ka slepenība ir obligāta veiktās procedūras sastāvdaļa (S. Tr. 689). Bet Ifigenija, veicot attīrīšanās rituālu, neļauj tuvojies valdnieka pavadoņiem tāpēc, ka upurēšanas liesmas ir liegts // *aporreton* skatīt (E. IT. 1330–1338). Maģijas pētnieks M. Dikijs, norādot uz mistēriju kultu nozīmi maģijas ģenēzē, apgalvo, ka ar adjektīvu *aporretos* parasti apzīmē to mistērijām raksturīgo, ko mistērijās iesvētītie nedrīkst izpaust⁴⁴. Bez slepenības maģija zaudētu pievilcību. Sava nozīme ir arī maģijas un Senajā Grieķijā sankcionētās reliģiskās uzvedības īpatnajai simbiozei, kur vērojama zināma opozīcija,

bez kuras maģija zaudētu savu jēgu, jo, zūdot nelikumības aurai, kas saistīta ar piekļuvi apslēptiem spēkiem, zustu interese no to puses, kuri cer ar maģijas palīdzību iejaukties lietu dabiskajā kārtībā. Maģijas piekopēji it kā paceļ sevi pāri likumam, pāri morāles kodeksam, ko cilvēki parasti mēdz ievērot. 5. gs. p.m.ē. grieķu pasaulē jau zināmais maģijas jēdziens, par kuru priekšstats veidojas, apkopojot avotos atrodamās liecības, vismaz daļēji sasaucas arī ar vēlāk Rietumu pasaulē pazīstamo maģijas jēdzienu. Tas ietver reālu vai iedomātu ietekmi uz lietu dabisko kārtību, tas sola netradicionālu palīdzību dažādās dzīves jomās, it īpaši mīlā, bet rituālo uzvedību raksturo darbība un verbālas formulas. No vienas puses, maģija ir tuva konvencionālajām reliģiskās uzvedības formām, bet, no otras puses, tā ir atšķirīga, jo tajā trūkst dievbijības, rituāli ir slepeni un savā ziņā amorāli. Vēsturnieku, filozofu un dzejnieku darbos izkristalizējies burvja tēls atbilst burvim, par kuru priekšstatu veido arī maģisko papirusu teksti, kas pazīstami ar nosaukumu *Papyri Graecae Magicae*⁴⁵. Šo tekstu tulkotājs H. Betcs, balstoties uz liecībām, kas atrodamas šajos maģiskajos tekstos, ir iezīmējis burvja tēlu, kas prot cilvēkā radīt sajūtu, ka burvja spēkos ir izdarīt vairāk, nekā ir parasta mirstīgā varā; šis burvis izprot dažādu reliģiju tradīcijas; viņam ir zināmi atslēgvārdi, kurus viņš izmanto, sazinoties ar dieviem, dēmoni un mirušajiem; burvis ir spējīgs manipulēt ar neredzamām enerģijām; burvis spēj dziedēt kaites un līdzēt mīlas un naudas lietās, kā arī citos cilvēcisko kaislību gadījumos, kad parastie līdzekļi nedarbojas⁴⁶.

Aplūkojot leksēmas, kas sengrieķu avotos lietotas maģijas sakarā, nevar apgalvot, ka *magos* / *mageia* būtu kļuvušas par pamatapzīmējumiem burvjiem un viņu burvestībām. Grieķiem sākumā ir pazīstamas leksēmas *goes* / *goeteia*, kas vēlāk ne vien pastāv līdzās *magos* / *mageia*, bet ir pat populārākas, jo, iespējams, nešķiet grieķiem tik svešādas. Taču romiešiem acīmredzot nav aizspriedumu šai sakarā, tāpēc romiešu avotos prevalē leksēmas *magia*, *magicus*, *magus* / *magia*⁴⁷.

Aristofana aizkulises jeb nekātrais Aristofans
Behind the Scenes of Aristophanes or *Aristophanes
obsценus*

Aristophanes is the only representative of Old Comedy whose works (more precisely – a quarter of them) have survived. Therefore Aristophanes is generally in a certain way responsible for the “reputation” of Old Comedy. Some excerpts from Kratinus and Eupolis have also survived, but, fortunately, Aristophanes himself is, according to Cicero, facetissimus poeta veteris comoediae – the wittiest poet of Old Comedy, and the comedies of Aristophanes are unique because of his vivid and direct language. Old Comedy – the Attic phenomenon – was an art form whose language was adapted to the tastes of the “ordinary man”, more than in any other genre of Greek literature. Comedy could afford to be vulgar, abrasive, and even obscene (based on today’s understanding of the concept) language and the abundance of all types of sexual and scatological words and acts in the plays. However, the expected delicate/fine style of πρέπον or decorum is not to be found in comedy.

This research paper aims to view, to use a term from modern linguistics – pejorative lexis, or, according to ancient sources, obscene (αἰσχρόν obscaenus), or, in this writing, “behind the scenes” language. Particular instances will be given, differentiating between “pure” obscenities and metaphorical expressions. The use of obscenity by Aristophanes makes his translator’s task difficult – it is not obvious that he will find equivalent, similar terms in each individual context. In the oldest translations of the originals there has been an intolerable ignorance, according to standard literary criticisms, many of the words of the originals remain behind the scene or are distorted. Aristophanes Obscenus has been undeservedly purged and left behind the scene.

To conclude, we must remember that what we perceive as obscene nowadays, for Athenians of the Classical period is a generic fact. The genre of comedy in itself was associated with obscenity that was

explicitly tolerated during the Dionysian rites. The cult developed obscenity as tradition and even as accepted standard and feature of the genre in the comic performances. The point of the comedy was to shake people up. To expose what was normally hidden, to celebrate it. We have to separate ourselves from Homo Aristophaneus of the 5th century B.C. The crucial difference is the use of pejorative language which we define as verbal references to certain areas of the human body which are considered social taboo – and therefore must be hidden, for we consider them “dirty”. For Athenians, this was not something to be said in a euphemistic way, but as something to be enjoyed and talked about, as the human body was always available as a healthy and important part of life. For Aristophanes obscenity is a special challenge for his ingenuity and indispensable weapon in poet’s arsenal for exposure of ridicule and comic which is almost always linked to the main themes of the plays and therefore it is an important part of the stage action, the development of plots, and the characterization of personae.

Aristofans ir vienīgais vecatiskās komēdijas pārstāvis, kura darbi (precīzāk – apmēram ceturtdaļa darbu) līdz mūsdienām ir pilnībā saglabājušies. Tādējādi Aristofans savā ziņā ir atbildīgs par vecatiskās komēdijas “reputāciju” kopumā. Ir saglabājušies arī citu 5. gs. p.m.ē. komediogrāfu fragmenti, piemēram, Kratīna, Eupolīda darbi, tomēr tieši Aristofans ir, Cicerona vārdiem izsakoties, *facetissimus poeta veteris comoediae*⁴⁸ – asprātīgākais vecatiskās komēdijas dzejnieks. Aristofana komēdijas ir unikālas (arī tiešā šī vārda nozīmē) dzīvās un brīvās valodas dēļ. Komēdijā var atļauties izmantot visus leksikas slāņus, ieskaitot pavisam vienkāršus sarunvalodas vārdus un (mūsu izpratnē) pat nepiedienīgus un rupjus vārdus, katrā ziņā šeit netiek sagaidīts smalkais stils jeb *πρέπον* (kas pieklājas). Dionīsa svētku gaisotne bija īstais, piemērotais brīdis – *καίρος*, lai publiski izbaudītu arī valodas vaļības⁴⁹. Tādējādi, izmantojot visus valodas slāņus, to skaitā sarunvalodas zemākā slāņa leksiku, komēdija tiešām varēja gūt panākumus, piesaistot un noturot skatītāja uzmanību, izraisot smieklus.

Šajā rakstā uzmanība pievērsta tieši šādai – zemākā slāņa leksikai, kas pārsvarā saistās ar tabuētām cilvēka ķermeņa daļām vai intīmām attiecībām un kopumā veido virsrakstā pieteiktās Aristofana valodas “aizkulises”.

Tulkojot Aristofanu, bieži ir grūti atrast atbilstošāko, pēc iespējas oriģinālam tuvāko ekvivalentu attiecīgajā kontekstā. Vecākos tulkojumos saskaņā ar standarta literāro korekciju un sabiedrības noteiktiem tabu daudz kas ir ticis nolikts “aizkulisēs”, atstāts “proscēnijā”, izteikts ar eufēmismu palīdzību arī tad, ja oriģinālā nav lietotas metaforas, tādējādi būtībā īsteni neķītrais Aristofans – *Aristophanes obscaenus* nav parādījies uz Latvijas “skatuves” – *scaena* (ή σκηνή), turklāt jāpatur prātā, ka sešas viņa komēdijas vēl aizvien nav tulkotas latviski⁵⁰.

Grieķu valodā leksēmas, kas apzīmē kaunpilno, apkaunojošo un/vai neglīto vispār, darinātas no saknes *aizd-⁵¹: αἰδέομαι, αἰδώς, αἰδοῖος, αἰσχύνομαι αἶσχος, αἰσχρός. Aristotelis raksta, ka “..smieklīgais ir daļa no neglītā (αἰσχρός), smieklīgais ir sava veida kļūdišanās un nekaitīgs neglītais, kas nenodara ļaunu”⁵². Kas tad ir “αἰσχρός” Aristofana komēdijās, vai tiešām Aristofans ir tik neķītrs un kādi ir šīs “aizkulišu” leksikas konkrētie piemēri?

Lai spilgtākie piemēri būtu skaidrāk uzskatāmi, šajā rakstā tiek atsevišķi aplūkotas leksēmas, kas, pirmkārt, gan tiešā, gan pārnēstā nozīmē apzīmē vīrieša, otrkārt, sievietes ģenitālijas, un, treškārt, intīmas attiecības.

1. Vīrieša dzimumloceklis

1.1. Pamatnozīmē lietotās leksēmas:

φалλός ό – falls,

πέος, πέος τό – penis,

σάθη ή – pincis,

πόσθη ή – gailītis,

ψωλή ή – erekts loceklis.

φаллός ir visneitrālākā leksēma vīrieša dzimumlocekļa apzīmēšanai (Thesm. 291, Acharn. 243). Aristofana komēdijās gandrīz vienmēr saistībā ar Dionīsa svētkiem – skatuves dekorāciju noformējumā vai svētku gājiena laikā – tika izmantots no ādas mākslīgi izgatavots falls, ko nesa kārts galā. (Interesanti, ka atkarībā no teksta spraiguma vai kulmināciju maiņas falls varēja tikt sasliets vai nolaists.)

πέος – salīdzinoši visbiežāk komēdijās izmantotā leksēma neitrālā toņa lietojuma dēļ (Thesm. 62, 147, 643, Vesp. 739, 1347, Av. 1060, 1066, 1216, Nef. 734, Pax 870, 880).

Mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā: “Tik atteikties no mīlas ne!”⁵³ (Lys. 124).

σάθη η – normāla izmēra loceklis, pēc ekspresivitātes ļoti tuvu πόσθη.

“Kāds aiz viņa zižļa tver..” (Lys. 1119).

πόσθη ir mazs vai arī zēna dzimumloceklis – neitrāls tonis. Latviskotā variantā piedāvāts tieši metaforiskais “gailītis”, jo grieķu πόσθων Aristofanam (Pax 1300) nozīmē arī ‘puisēlis’ / ‘gailēns’. Tomēr tulkojuma varianti ir arvien vēl meklējami, arī πόσθη gadījumā. Piemēram, ir sastopama arī pamazināmā forma πόσθιον (Thesm. 515) – ‘sīciņš gailītis, gailēniņš’ (?), kur tekstā runa ir par tikko piedzimuša puisīša gailīti, reizē ironizējot, ka tēvam tāds pats. Jāmin vēl kāds piemērs maza dzimumlocekļa apzīmēšanai, proti, πόσθη μικρά (Nef. 1014). Mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā “loceklis sīks”, bet turpat tālāk tekstā (Nef. 1019) – “loceklis milzīgs”, kur grieķu tekstā izmantota pavisam cita leksēma, proti, ἡ κωλή – kas savukārt ir grieķu valodā patiešām metaforiski izteikts dzimumlocekļa apzīmējums. Burtiski tas nozīmē ‘gurns’, ‘šķiņķis’. Sastopama arī forma πόστιον (Thesm. 1188) – tā šo vārdu kropli izrunā skits. Aristofans lieto šādas formas ar nolūku, lai ironizētu par skita “membrum”, ka viņam – barbaram – nav nekas vairāk kā tikai tāds zēna “gaiļeitis”.

ψωλή η – erektēts loceklis, vulgāra nokrāsa (Av. 560, Pl. 266). No šī nomena derivēts arī verbs ἀποψωλέω – ‘atbīdīt priekšādiņu, lai izraisītu erekciju’ (=ἀποθριάζω – burt. ‘apcirpt vīģes lapas’). Vēl viens verbs erekcijas apzīmēšanai ir στύω/στύομαι (Lys. 553).

Mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā ψωλή tulkots kā skaists *pars pro toto*:

“Bez vīra sievām grūti gulēt vienatnē” (Lys. 143). Vai arī – tā pati leksēma:

“Šim uz mieta spraud virsū” (Lys. 979).

No darbības vārda atvasinātais divdabis ἀποψωλημένος – burtiski – ‘tāds, kam atbīdīta priekšādiņa’ mums pieejamajā tulkojumā:

“Cik briesmīgi šī senā liksta mani nomoka” (Lys. 1136).

Tiešām, grūti latviskojama leksēma, tomēr no minētā citāta nav nojaušams, kāda tad ir šī liksta, kas nomoka, bet grieķu valodā tā ir skaidri norādīta.

1.2. Pārejot pie eufēmiski izteiktiem vīrieša dzimumlocekļa apzīmējumiem Aristofana komēdijās, jāmin, ka to ir vairāk salīdzinājumā ar tiešā nozīmē lietotajiem, un tie ir daudz niansētāki un krāsaināki, jo tiek izteikti metaforiski, tēlaini un daudz vairāk rosina lasītāja iztēli. Mūsdienās ne vienmēr tos ir viegli uztvert, bieži to semantiku var atšifrēt tikai ar sholiju vai komentāru palīdzību, jo vārda īstā nozīme meklējama dziļākā valodas līmenī, kas saistīts ar abstraktu un simbolisku domāšanu. Aristofana skatītājiem tas bija īpaši asprātīgs humors, kas nebija jāpaskaidro.

Vīrieša dzimumorgāna apzīmēšanai izmantotajām metaforām Aristofans iedvesmu visbiežāk ir radis, pirmkārt, iegarenas formas ziņā līdzīgos priekšmetos – ieročos un rīkos, ar kuriem vīrietis strādāja ikdienā. Piemēram:

ξίφος, εος τό – zobens,
 δόρυ, δόρατος τό – šķēps,
 μόχλος ό – svira, aizbīdnis, lauznis,
 όβελος ό – iesms,
 πάτταλος ό – nagla, tapa,
 σχοινίον τό – virve,
 ίμονιά ή – striķis.

ξίφος, εος τό – ‘zobens’ (Lys. 156, 632). Piemēram, Lys. 632 ļoti uzskatāmi attēlots vīrišķais arī savienojumā ar sievišķo:

φορήσω τὸ ξίφος ἐν μύρτου κλαδί
 “savu zobenu ikdienas mirtes zarā nesīšu..”

δόρυ, δόρατος τό – ‘šķēps’ vai ‘garš miets’ (Lys. 985). Acīmredzami erekts loceklis, jo kāda spartieša “šķēpa” aprises zem apmetņa ir pārējiem redzamas.

μόχλος ό – ‘svira’, ‘aizbīdnis’, ‘lauznis’ (Lys. 246, 264, 424, 428). Šāda veida apzīmējuma lietojumam ir vardarbības pieskaņa, kas

saistīta vai nu ar “ielaušanos” no vīrieša puses, vai slēpšanos no sievietes puses.

ὄβελός ὁ – ‘iesms’ (Acharn. 796). “uzdurt uz iesma gaļu” – simbolizē vīrišķā (ὄβελός) un sievišķā (κρηῖς) saplūšanu.

πάπταλος ὁ – ‘nagla’, ‘tapa’ (Eccl. 284, 1015, 1020). Parasti jaunam vīrietim, vienīgi *Lapsenēs* (Vesp. 808) Bdelikleons sarkastiski joko par tēva veco “nagliņu”, pakarot naktspodu uz nagliņas pie sienas ļoti zemū, tuvāk pie tēva paša “nagliņas”.

σχοινίον τό – ‘virve’ (Vesp. 1342, 1380, Thesm. 409, 515, Eccl. 619, Ran. 600) un ἱμονιά ἡ – ‘striķis’ (Eccl. 351) – abas šīs metaforas tiek izmantotas impotences apzīmēšanai.

Otra atsevišķa grupa veidojas no metaforām, kas saistītas ar dabu, kā jau to varētu gaidīt no sabiedrības, kuras apziņā ir mīts par kosma izcelšanos no Mātes Zemes (Gaja + Urāns) un kuras galvenie ienākumi ir no lauksaimniecības nozares, piemēram:

σῦκον τό – vīģe,

βάλανος ἡ – zīle,

ἐρέβινθος ὁ – zirmis,

κρίθη ἡ – grauds.

συκὴ ἡ – ‘vīģe’ (Pl. 1351, Eccl. 708, Av. 995). Pats vīģes auglis (τὸ σῦκον) biežāk tiek izmantots sievišķā dzimumorgāna apzīmēšanai, bet vīģes koks ar augļiem, kas karājas vēl kokā, izmantots, lai norādītu uz vīrieša sēkliniekiem. Tiešā nozīmē sēklinieki (ὄρχις, εὖς ὁ) Aristofana komēdijās gandrīz vienmēr pieminēti saistībā vai nu ar pieskaršanos sodīšanas vai erotiskā nolūkā. Piemēram,

“Un ar virtuves dakšām lai aizķer aiz cirkšņiem..” (Eq. 772).

“Tā ar tevi rīkošos kā ar ērgli vabole..” (Lys. 695), proti, saistībā ar Aisopa fabulu – vabole vēla prom ērgļa olas, tātad “rīkošanās” būs saistīta ar “atriebšanos” sēkliniekiem.

“..te stāvu es un gaidu

Neviena kuce neiekļups tev kāju starpā labāk” (Lys. 363).

Šajos piemēros redzams, ka mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā viena un tā pati leksēma (ὄρχις) tulkota dažādi, pat nenosaucot sēkliniekus īstajā vārdā. Adjektīvs ἐνόρχης – ‘ar pautiem’, piemēram,

vārdu salikumā – ἀνὴρ ἐνόρχης (Lys. 661) tulkots kā “vīra spēks” un zēns – παῖς ἐνόρχης (Eq. 1385) kā “ražens zēns”, tādējādi tomēr pazaudējot Aristofana pikantumu.

βάλανος ἡ – ‘zīle’ (Lys. 413) – standarta *glans penis* apzīmējums (sal. latv. ozols – vīrišķības simbols).

ἐρέβινθος ὁ – ‘zīrnis’ (Eccl. 606, Av. 801, Pax 1136) – erektēts loceklis, pamatojoties uz līdzību ar paša auga (*cicer arietenum*) vīteni vai pāksti.

κρίθη ἡ – ‘grauds’ (Av. 506, 565, Pax 965) līdzīgi kā πόσθη – jaunā vīrieša locekļa apzīmēšanai, kas, tāpat kā grauds, vēl “dīgst”.

1.3. Trešo grupu vīrieša dzimumlocekļa apzīmēšanai pārnestā nozīmē veido metaforas no dzīvnieku pasaules (zoonīmi), jo tie simbolizē spēku, brīvību un mežonību. Šīs metaforas apzīmē seksualitāti un kaisli. Piemēram:

ἵππος ὁ – zirgs,

ταῦρος ὁ – vērsis,

ὄφις, εὼς ὁ – čūska.

ἵππος ὁ – ‘zirgs’ (Lys. 191) – attiecināts vienīgi uz vīrieša dzimumlocekli, izņemot komēdijā *Lisistrate* (Lys. 370). Aristofans apspēlē vīrišķo un sievišķo, apvienojot to hetēras Rodipes vārdā, proti, ῥόδον – ‘roze’ (sievišķais) + ἵππος ‘zirgs’ (vīrišķais). Verbs κελητίζω – ‘jāt’ izmantots dzimumattiecību apzīmēšanai (Vesp. 501, Thesm. 153, Pax 900).

ταῦρος ὁ – ‘vērsis’ (Lys. 81, 217). “Vērsis”, kuru Lampito varētu mierīgi nožņaut (Lys. 81), kā skaidro sholiji, ir *phallus*. Tādējādi nav nejauša arī adjektīva ἀταυρώτη (Lys. 217) – ‘jaunava’ etimoloģija – *alpha privativum* norāda uz noliegumu – tādā ‘tāda, kas nav bijusi ar vīrieti’.

ὄφις, εὼς ὁ – ‘čūska’ (Eccl. 908, Lys. 759) – parasti apzīmē locekli, kas nestāv.

2. Sievietes *secreta*

κύσθος ό – kūsis.

2.1. Visizplatītākā leksēma sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai tiešā nozīmē Aristofana komēdijās ir κύσθος ό – ‘kūsis’ (Acharn. 781, 789, Ranae 430, Lys. 1158, Thesm. 1114). Tās etimoloģija ir neskaidra, bet iespējams, ka tā saistīta ar verbu κεύθειν – ‘slēpt’, ‘apklāt’ (sal. lat. *custōdīre* – ‘sargāt’)⁵⁴. Toņa ziņā tā ir neitrāla un analoga vīrišķajam πέος. Vismaz divreiz sastopama vārdu spēle ar rakstībā līdzīgo κίστη ή – ‘grozs’ / ‘kaste’ (Pax 666, Lys. 1184).

2.2. Tomēr visvairāk tieši sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai izmantoti metaforiski apzīmējumi, kas līdzīgi kā vīrieša dzimumlocekļa apzīmējumi ir pārnese, kuri vai nu aizgūti no dabas vai dzīvnieku pasaules, vai sadzīves, vai arī (visbiežāk) saistās ar objektiem, kam ir atveres (vārti, durvis) cauruma, apļa (gredzens, bļoda, rausis) ideja.

χοῖρος ή – sivēnmāte,

δέλφαξ, ακος ή – sivēns, ūs, ūs ή – cūka,

κόγχη ή – gliemežvāks,

μύρτον ό – mirtes ogas, μυρρίνη ή – mirte,

σῦκον τό – vīģe,

λόχη ή – biezoknis,

πεδίον τό – līdzenums / pļava, āres.

χοῖρος ή – ‘sivēnmāte’ (Acharn. 773, 791, 794, Thesm. 289, Pl. 308, Vesp. 273) ir visizplatītākā metafora sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai, pārsvarā – jaunai meitenei (rozā, bez spalvām) vai arī jokojoties par noskūtu dzimumorgānu (Lys. 151, Eccl. 724, Vesp. 1353, Thesm. 538). Interesanti, ka izmantots tieši šis dzīvnieks un tā sinonīmi, piemēram, arī sinonīmiskais δέλφαξ, ακος ή – ‘sivēns’ (Acharn. 786), kā arī deminutīvā forma δελφάκιον – ‘sivēniņš’ (Lys. 1061, Thesm. 2371) un ūs, ūs ή – ‘cūka’ (Acharn. 741, Lys. 683), pamatojoties uz krāsas līdzību.

Līdzīgi kā χοῖρος ή arī κόγχη ή – ‘gliemežvāks’ ir izmantots sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai tā sārtās krāsas, kā arī apaļās formas dēļ. Par “konghu” dēvēja arī lādīti, kurā glabājās zīmogs. Verbs

ἀνακογχυλιάζω – ‘atvērt zīmogu’ Aristofanam (Vesp. 583–589) lietots ar nozīmi ‘atņemt jaunavību’.

No metaforām, kas saistītas ar dabu, sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai Aristofana komēdijās dominē divas leksēmas, proti, “mirte”, kas ir universāls jaunavības simbols, un “vīģe” – auglības simbols. Μύρτον ὁ – ‘mirtes oga’ izmantota klitora apzīmēšanai (Lys. 1004, Pl. 174). Piemēram, “..jo visas Spartas sievietes tām pieskarties mums liedz” (Lys. 1004), kur būtībā oriģinālā ir minēta konkrēta vieta (τῶι μύρτῳ), kur pieskarties. Jāpievērš uzmanība arī hetēru vārdiem, piemēram, Mirrine (Lys. 69) un Mirtija (Vesp. 1396), kuru etimoloģija saistāma ar mirti, līdz ar to arī ar noslēpumaino sievietes “mirti”.

σῦκον τό – ‘vīģe’ (Pl. 1351) sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai izmantots tieši pats vīģes auglis, un arī verbs συκολογεῖν – ‘plūkt vīģes’, kā arī nozīmes ziņā līdzīgais συκάζειν – ‘lasīt vīģes’, kas Aristofanam attiecīgā kontekstā (Pl. 1348) nozīmē ‘mīlēties’.

Divas nedaudz vispārinātākas metaforas ir λόχη ἡ – ‘biezoknis’ (Lys. 800, Av. 207) un πείδιον τό – ‘līdzenums’ / ‘pļava’, ‘āres’ (Lys. 89, Acharn. 1600 sal. ar *campus muliebris* anatomijā).

2.3. Trešo apakšgrupu sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai veido leksēmas, kas ir pārnēsumi no sadzīves sfēras, vides, kurā sieviete atrodas ikdienā (virtuve, trauki, ēdiens), proti:

λάσανον τό – trijkājis,
 τρύβλιον τό – bļoda,
 λοπάς, ἄδος ἡ – tase,
 μέλαν τό – melnums,
 πίττα ἡ – piķis,
 ἄνθραξ, ακος ὁ – ogles.

λάσανον τό – ‘trijkājis’ parasti tika izmantots ēdiena gatavošanai uz uguns, tādējādi tas bija nokūpējis melns. Izmantojot šo līdzību – melno krāsu (apmatojums), Aristofana komēdijās sievietes dzimumorgāns apzīmēts gan kā λάσανον τό – ‘trijkājis’ (Pax 891), gan πίττα ἡ – ‘piķis’ (Vesp. 1375, Eccl. 1108), gan ἄνθραξ, ακος ὁ – ‘ogles’ (Pax 440, 1136), gan vienkārši μέλαν τό – ‘melnums’ (Vesp. 1374).

Trauku izmantošana sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai, piemēram, τρύβλιον τό – ‘bļoda’ (Eccl. 847) un λοπάς, ἄδος ἡ – ‘tase’

(Eq. 1034), parasti Aristofanam ir kopā ar verbu διακαθαίρω – ‘iztīrīt’ un lietota seksuāli hiperaktīva vīrieša kontekstā.

Apaļās formas dēļ sievietes dzimumorgāna apzīmēšanai tiek izmantotas arī leksēmas πλακοῦς, οὔντος ὅ (=πλακοίεις) – ‘plācenis’ un πόπανον τό – ‘rausis’.

Metaforiski sievietes dzimumorgāna apzīmējumi, kas saistīti ar durvju simbolu, Aristofana komēdijās parasti ir divi:

θύρα ἡ – durvis,

πύλη ἡ/προπύλαια τά – vārti.

θύρα ἡ – ‘durvis’ ir visstabilākā metafora (Eccl. 709, 962, 990, Vesp. 768, Thesm. 424) šajā grupā. Parasti saistītas ar “atvērsanu” (ὑποίγνυμι), “iekļūšanu” (ἐμπίπτω), “aizslēgšanu” (ἀποκλείω), “klausdzināšanu” (σκαλαθύρω).

πύλη ἡ – ‘vārti’ (Lys. 250, 265, 423, 1163) parasti ir pasīvais sievietes dzimumorgāns, kuru “atver” (ἀνοίγνυμι) aktīvais vīrišķais spēks.

Salīdzinoši retāk izmantotas metaforas, kas veidotas pēc sievišķā “noslēpuma” līdzības ar apaļo, apslēpto, pārsvarā krietni ironizējot, piemēram:

δακτύλιος ὁ – gredzens,

κύκλος ὁ – aplis,

τρήμα, ατος τό – atvere / sprauga,

τρύπημα, ατος τό – caurums.

δακτύλιος ὁ – ‘gredzens’ (Vesp. 768) un κύκλος ὁ – ‘aplis’ (Lys. 267, Acharn. 998) izmantots kontekstā, kad hetēras iemaina savus “gredzentiņus” pret trijiem oboliem (ποησαμέναισι δακτύλιον τριώβολον, Thesm. 424). Interesanta Aristofanam raksturīgā vārdu spēle ar rakstībā līdzīgo δακτυλίδιον τό – ‘kājas mazais pirkstiņš’ vērojama komēdijā *Lisistrate* (Lys. 417), kur nepārprotami dziļākā valodas slānī “pirkstiņš” ir saprotams kā mazs sievietes dzimumorgāns, turpretim τρήμα, ατος τό – ‘atvere’ / ‘sprauga’ – kā liels (Lys. 410), no kura vīrieša “zīle” krīt laukā. Sievietes “cauruma” apzīmēšanai izmantota arī leksēma τρύπημα, ατος τό – ‘caurums’ (Eccl. 623, 906).

Jāpiebilst, ka no intīmās ķermeņa anatomijas ir pieminēts arī tūplis – πρωκτός ό, kas ir kopīgs apzīmējums abiem dzimumiem (Thesm. 242, 248, 1119, Vesp. 431, 1376, 1493, Eccl. 364), un dibens – πύγη ή (Thesm. 1187, Eccl. 255, 964). Sievietes krūtis Aristofana komēdijās pārsvarā apzīmētas ar τιτθός ό (Thesm 142, 640, 1185, Pl. 863, 1067, Lys. 83), to varētu latviskot arī ar ‘pupi’, jo grieķu valodā τιτθός ό attiecināms kā uz cilvēku, tā dzīvnieku. Citi vārdi, piemēram, οί μάστοι, αί θηλαί – ‘krūšgali’, τά στέρνα / τά στήθεα – ‘krūtis’ Aristofana komēdijās nav sastopami. Jāpiezīmē arī, ka gandrīz visos kontekstos Aristofanam krūtis ir sievišķības un seksualitātes, nevis bioloģiskās funkcijas simbols. Pārnēstā nozīmē krūšu apzīmēšanai lietots universālais simbols vairākās valodās, proti, мѣла “ābolīši” (Lys. 155, E 904).

3. Intīmu attiecību apzīmēšanai izmantotās leksēmas Aristofana komēdijās

Vislielākās grūtības tulkošanā sagādā tiešā nozīmē lietotie vārdi, kas apzīmē intīmas attiecības. Pat vārdnīcas norāda tulkojumu kā = βινέω formā, piemēram, ληκάω=βινέω, σποδεύω=βινέω, pieņemot to par atbilstošāko, bet – konkrētais tulkojums arvien paliek atklāts jautājums.

βινέω/κινέω – ?

ληκάω – ?

λαικάω – ?

σπλεκώ – ? (varianti meklējami)

βινέω – ‘drātēt’ (?) (Eccl. 228, 52, 706, 1090, 1099, Acharn. 1051, Lys. 954, 1166) ir visizplatītākais un arī neitrālākais darbības vārds dzimumattiecību apzīmēšanai Aristofana komēdijās (tāpēc arī vārdnīcās tas pieņemts par *vox propria*), tomēr toņa ziņā tas ir diezgan vulgārs, jo parasti apzīmē attiecības piespiedu kārtā un/vai ārpuslaulības sakarus. Tā etimoloģija varētu būt saistāma ar βία ή – ‘spēks’ / ‘spēka lietošana’. Sākotnēji neitrālais un eufēmistiski izteiktais κινέω – ‘kustēties’ arī fonētiski līdzīgā skanējuma dēļ ar laiku iesakņojies valodā dzimumattiecību apzīmēšanai un Aristofana darbos lietots gandrīz kā ekvivalents βινέω (Eccl. 468, 980, Acharn. 1052, Eq. 877). Lietots arī atvasināts variants ar piedēkli προ- un atgriezenisko

galotni -ομαι/, proti, προσ-κινέ-ομαι (latviešu valodā?) (Eccl. 256, Lys. 227, Pax 901). Katrā ziņā šis verbs izsaka lielāku aktivitāti no vīrieša puses. Mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā tulkots kā “skaut” (Lys. 954), “vēlēties mīlu” (Lys. 1180).

ληκάω – pēc nozīmes ļoti tuvs βινέω, tomēr tā nokrāsa ir vulgārāka, jo tas attiecināts ne tikai uz ārpuslauļības sakariem, bet uz vaļīgām attiecībām vispār (Thesm. 493).

λαικάζω – izteikti pejoratīvas konotācijas verbs, parasti par “pakalpojuma” attiecībām (sal. λαικαστης ó – ‘netiklis’, λαικάστρια ή – ‘netikle’) (=πορνεύω) (Thesm. 57, Eq. 167, Acharn. 529).

σπλεκόω – tuvs gan τοῦα nokrāsa, gan nozīmēs ziņā – λαικάζω.

Neitrālas nokrāsa leksēmas dzimumattiecību apzīmēšanai Aristofana komēdijās ir καταδαρθάνω/συγκαταδαρθάνω – ‘pārgulēt’ / ‘sagulēt’ (Eccl. 613, 628), συγκατακλίνομαι – ‘piegulēt’ (Lys. 920, 948), καθεύω/κοιμάω – ‘gulēt’ (Eccl. 700, 894, 938, 1039), διαλέγειν – ‘saīties’ (Eccl. 890, Pl. 1082) un nozīmes ziņā ļoti tuvais σύνειμι ‘saīties’ (Vesp. 475, Eccl. 38, 619, 898), ἐπιχωρέω – ‘ļauties’ (Eccl. 890), συνουσιάζω – ‘kopdzīvot’ (Acharn. 255) un παρέχω – ‘būt blakus’ (Lys. 162, 227, 362).

Komisma panākšanai komēdijās izmantoti arī eufēmiski izteicēni, parodējot nopietnā žanra toni, piemēram, ποιέω εὐνήν τήν – ‘klāt kāzu gultu’ (Eccl. 966), τῆς ἡβης ἀπολαῦσαι – ‘baudīt jaunības prieku’ (Lys. 590), εὐφραίνεσθαι – ‘iepriecināties’ / ‘gūt seksuālu baudu’ (vīrietim Lys. 165, sievietei Lys. 591).

Noslēgumā jāmin arī metaforiski pārnesei seksuālu attiecību apzīmēšanai. Pārsvārā tie ir verbi, kas izsaka kustību un ir pārnesti vai nu no lauksaimniecības, vai kuģniecības sfēras:

συννήχομαι – kopā peldēt / kuģot, πλέω – peldēt,

ναυμαχέω – cīnīties jūras kaujā,

ὑποτιττώ/καταπιττώ – aizpiķot.

συννήχομαι – ‘kopā peldēt’ dzimumakta nozīmē Aristofanam lietots tikai vienu reizi un varētu būt Aristofana *hapax* (Eccl. 1104). Jauneklis ir sašutis, ka viņam būs “jākuģo ar zvēriem” – τοιούτοις θηρίοις συννήξομαι (“zvēri” attiecīgajā kontekstā – vecas sievietes).

Πλέω – ‘peldēt’ izmantots biežāk (Pl. 341, Lys. 411, 675, Eccl. 1087) un vienmēr = βινέω.

ναυμαχέω – ‘cīnīties jūras kaujā’ Aristofanam nepārprotami lietots seksuālās ‘cīņas’ nozīmē, proti, κύσθω ναυμαχεῖν (Ran. 430) – ‘cīnīties ar kūsi’. Mums pieejamajā tulkojumā latviešu valodā – “apkamppt meiču”.

ὑποπιττώ – ‘aizpiķot (Pl. 1093) virzienā no augšas uz leju’ – kuģu būvniecības metafora, bet komēdijās apzīmē seksuālu agresivitāti. Līdzīgas nozīmes metaforisks pārneseums ir καταπιττώ – ‘aizpiķot’ (Eccl. 1109), bet šajā gadījumā darbības virziens ir horizontāls.

Otru lielāko metaforu grupu, kas apzīmē seksuālas attiecības, veido pārneseumi no lauksaimniecības jomas:

τρυγάω – pļaut,

γεωργέω – art,

καταγιγαρτίζω – izņemt kauliņu,

ἀλοάω – malt, θλίβω – spiest,

σκαλεύω – grebt,

λέπω – noņemt miziņu, ἀποδέρω/ἐκδέρω – noraut ādu.

Aristofans izmanto gan tādas universālas erotiskas klišejas kā, piemēram, τρυγάω – ‘pļaut’ (Pl. 1339) un γεωργέω – ‘art’ (Lys. 1173), gan specifiskākas, iepriekš seksuālu attiecību kontekstā neizmantotas metaforas kā καταγιγαρτίζω – ‘izņemt kauliņu’ (Acharn. 275) ar nozīmi ‘atņemt jaunavību’. Ar līdzīgu nozīmi lietots διακορεύω – ‘atņemt meitenību’ (Thesm. 480). Arī verbi ἀλοάω – ‘malt’ (Ran. 149), σκαλεύω – ‘grebt’ (Pl. 440, Acharn. 1014) un θλίβω – ‘spiest’ (Vesp. 1289, 1364) lietoti jaunā nozīmē – lai apzīmētu vardarbīgu dzimumaktu attiecībā uz sievieti. Vīrieša priekšādiņas atbīdīšana piespiedu kārtā apzīmēta ar verbiem λέπω – ‘noņemt miziņu’ (Lys. 736), ἀποδέρω – ‘noraut ādu’ (Lys. 739, 953) vai ἐκδέρω – ‘nodīrāt’ (Vesp. 450).

Kopumā vērtējot aplūkoto Aristofana “aizkulišu leksēmu” lietojumu, jāsecina, ka to izmantošana ir īpašs māksliniecisks paņēmieni komisma radīšanai. Arvien jaunu, nedzirdētu metaforu meklēšana vai lietošana neparastā kontekstā, lai pārsteigtu klausītāju (mūsdienās lasītāju), vienlaikus atklājot arī komēdiju personāžu raksturu, padara spraigāku sižeta attīstību. Jāpiebilst, ka 5. gadsimta Atēnu *homo Aristophaneus*

nebija mūsu sabiedrības priekšstatu par to, kas ir pieklājīgs vai nepieklājīgs, par to, kas ir slēpjams vai izrunājams skaļi, kur nu vēl uz skatuves. Uz tā laika skatuves ir normāli aktieri ar uzpolsterētām sēžamvietām un saslietiem falliem, speciāli tērpi aktieriem vīriešiem kailu sieviešu atveidošanai. Cilvēka seksualitātes apspriešanā un attēlošanā nebija nekā nepieklājīga. Dzimumorgānu vai intīmu cilvēka ķermeņa vietu pieminēšana nebija nekas šokējošs, apkaunojošs vai aizskarošs, tā bija brīvi pārrunājama un izbaudāma tēma, jo cilvēka ķermenis allaž ir bijusi svarīga dzīves sastāvdaļa. Tas bija atraisīts un veselīgs humors, smieklus izraisot tieši ar skaidru, asu vai pat vulgāru valodu.

Tā kā šāda veida valoda būtībā ir fenomens, kas vēlākā laika posmā izzūd un pāriet zināmā konservatīvismā, šī būtu dziļāk pētāma tēma, sevišķi domājot par tekstu tulkojumiem, rodot latviešu valodā atbilstošus ekvivalentus grieķu oriģinālam, neizlīdzoties ar aprakstošiem formulējumiem. Mūsdienā lasītājs, tāpat kā reiz Aristofāna klausītāji, ir pelnījis baudīt un novērtēt Aristofāna “neķītrības”, neuzdodot mulsu jautājumu “vai tiešām viņš ir tāds rupekļis?”.

LITERATŪRA

1. Antīkā komēdija. – Rīga: Liesma, 1979.
2. Carl E. ΑΙΔΩΣ in Aristophanes // *Philologus. Zeitschrift für das klassische Altertum und sein Nachleben.* – Leipzig: supplement band XXX, Heft 2, S. 173–179.
3. Henderson J. *The Maculate Muse – Obscene language in Attic Comedy.* – New York: Oxford University Press, 1991.
4. Mario A. La figura del *malakos* nel mimo della *moicheturia* // *Hermes. Zeitschrift für das klassische Philologie.* – Stuttgart: 2000, band 128, S. 320–326.
5. Müller A. Die Schimpfwörter in der griechische Komödie // *Philologus Zeitschrift für das klassische Altertum und sein Nachleben.* – Hannover: 1934, band LXXII, S. 321–337.
6. Taillardat Jean. *Les images d'Aristophane Études de langue et de style.* – Paris: Les belles lettres, 1965.

Ekphraseis in the Novels of Achilleus Tatios and Eustathios Makrembolites: Comparison from the Rhetorical Point of View

Apraksti Ahilleja Tatija un Eustatija Makrembolita romānos: salīdzinājums rētorikas aspektā

Rētorika un apraksti ir nozīmīgi fenomeni arī mūsdienu pasaulē. Rētorika, iespējams, vairāk politikas laukā, bet apraksti plaši izmantoti literatūras jomā. Šajā rakstā salīdzināti un analizēti divi romāni: Ahilleja Tatija “Leukipe un Klitofons” un Eustatija Makrembolita “Hismine un Hisminijs”, sengrieķu romāns un bizantiešu romāns, kas tapuši ar desmit gadsimtu intervālu. Ahillejs Tatijs ir spēcīgi ietekmējis Eustatiju Makrembolitu (Eustatijs lieto pirmās personas vēstījumu, līdzīgu kompozīciju, to pašu tematiku, reizēm šķiet, ka Tatijs kopēts vārds vārdā), un tas ir vērojams arī aprakstos.

Rakstā ir parādīts līdzīgais un atšķirīgais rētorisko figūru un aprakstu lietojumā abos tekstos. Viena un tā paša objekta (dārzs, gleznas, vētra) aprakstu var salīdzināt dažādos aspektos. Lai gūtu priekšstatu par rētorisko figūru izmantojumu, tiek analizētas 19 figūras (galvenokārt stila figūras, kas ir saistītas ar teikumu struktūras atkārtojumiem, kā arī jūtu paudumiem) abu autoru aprakstos. Analizētās figūras iedalītas sešās grupās: leksiski atkārtojumi, strukturāli atkārtojumi, ritma figūras, uzrunas, citāti, skaņu figūras. Analizēts arī figūru lietojuma biežums, lai noskaidrotu raksturīgākās katra apraksta figūras.

We all use our language-skills to describe things to other people every day. Particularly important and elaborate are descriptions in the literary field. *Ekphraseis* – the descriptions of places, works of art, animals etc., but also of people and natural phenomena⁵⁵ – have been widely used already in ancient times and are still an important part of today's literature. In this paper I compare and analyze two novels: the *Leucippe and Clitophon* by Achilleus Tatios, and the *Hysmine and Hysminias* by Eustathios Makrembolites⁵⁶, an ancient Greek novel and a byzantine novel, which are written within an interval of ten centuries⁵⁷.

They are both so called adventurous romances, where a young man and a young woman meet, fall in love and are separated in the course of events. Still, through all these trials, they remain true to each other and are happily reunited in the end. It is evident, that Achilleus Tatios has been a remarkable influence to Eustathios Makrembolites⁵⁸: Eustathios has used the first-person narration, similar elements of composition, same topics as Tatios, and sometimes seems to quote him word-by-word. This is obvious in the case of *ekphraseis* as well.

The purpose of this paper is to bring out the similarities and differences in the use of rhetorical figures in the *ekphraseis* of these authors. The descriptions will in this paper be divided into sub-types and the ones written on the same topic – that is of garden, paintings, storm and the description of the heroine – will be compared⁵⁹. In order to give some idea about the use of rhetorical figures, 20 figures, which occur in *ekphraseis* by both authors, are analyzed. These are mainly figures of style, which are connected to repetitions and sentence-structure, and figures of affection. They are divided into six groups: lexical repetitions, structural repetitions, figures of tempo and affection, addresses, quotations, and sound-figures⁶⁰. Also, the frequency of rhetorical figures per row⁶¹ is analyzed in order to bring out the most characteristic figures for each author in different types of *ekphrasis*.

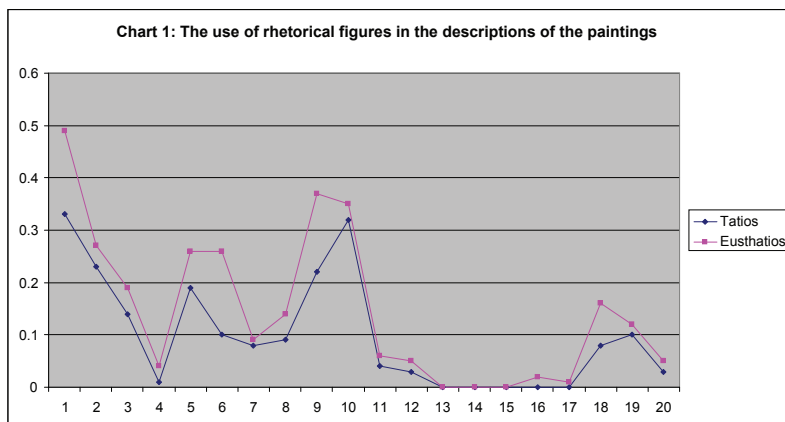
The dynamics of the usage of *ekphraseis* is different in Eustathios and Achilleus Tatios. Almost all the *ekphraseis* in Eustathios's romance occur in the beginning of the novel, in first four books. Only the description of the storm appears in the seventh book. Achilleus Tatios, on the other hand, has placed his descriptions all over the novel, from the first book till the last. Still, most of them tend to be in the first half of the novel.

The style and thematic development of the novel by Eustathios is more concise than in the novel by Tatios, which is essentially longer. That is one of the reasons, why there are more descriptions in Achilleus Tatios, why their themes vary in larger amount, and why they are longer than those of Eustathios. This is caused by different compositional techniques in both novels – Eustathios concentrates more on narrating the events and uses in many places the doubling of the plot. That means he uses similar events in different parts of the novel. But there is no sense in repeating the *ekphraseis* of the first part of the

novel; they are replaced with dialogues or other text-types that help to bring forward the action⁶². Therefore, depending on the concise style and content, the occurrence of rhetorical figures is more dense in the novel of Eustathios – the average frequency in Eustathios is 2.65 figures per row, while in Tatios the average frequency is 1.72 figures per row. The lowest occurrence in Eustathios is 2.14, and in Achilleus Tatios 1.22 figures per row (cf. Table 1 below). Hence, the frequency of rhetorical figures in some descriptions in Eustathios is twice as high as in Achilleus Tatios.

In the following, the results of the analysis will be presented. I will start with the descriptions of paintings – there are four descriptions of paintings in the novel of Achilleus Tatios and two in the novel of Eustathios, whereas the last description of a painting of twelve months in Eustathios covers twelve chapters and is therefore the longest of all the analyzed descriptions in this paper. The *ekphraseis* of paintings in both novels are very rhetorical – their average frequency of rhetorical figures in Achilleus Tatios is 1.95 and in Eustathios 2.75 figures per row. Eustathios uses here all the figures in larger numbers, but mostly in similar proportions as Achilleus Tatios (cf. Chart 1 below). Still, he uses more sound repetitions and structural repetitions, among them also the more complicated ones as *antithesis* and *parison*. So it can be concluded that the style of Eustathios is more elaborated, carefully devised and decorated. But when we compare single *ekphraseis* of paintings, it becomes obvious, that Tatios uses some figures, like *asyndeton* and enumeration more, especially in shorter descriptions. His descriptions are more emotional and he uses more infrequent rhetorical figures. It is remarkable, that Achilleus Tatios is not very consistent in his usage of figures; there are relatively big differences between various descriptions. For example, the descriptions of Andromeda and Prometheus are less elaborated. As they foreshadow the happy ending, they can be interpreted as being less emotional and therefore less rhetorical than the other two paintings, which predict disasters. Therefore it can be stated, that Eustathios is more consistent in using rhetorical figures in his *ekphraseis*. When we compare the average frequency of rhetorical figures and the frequency in descriptions of the paintings (cf. Table 1 below), we see that Tatios is here far more rhetorical than usually. This can be explained with the greater importance of paintings in the novel of Tatios, as they clearly refer to the future events (abduction

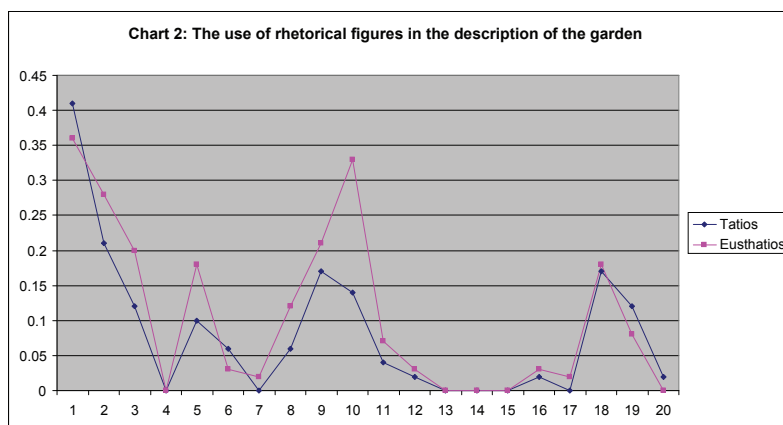
of Kleiotophon's sister, rapture and apparent death of Leukippe etc.). We can see the similar tendency in Eustathios's description of Eros (the driving force in the novel), which is the most rhetorical among all analyzed *ekphraseis* in this paper.



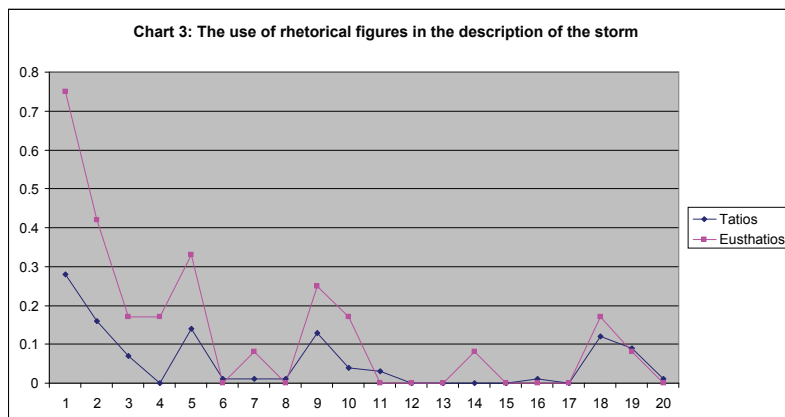
Figures: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoioteleuton; 20 – paronomasia.

In both authors one description of a garden occurs; they are situated in the beginnings of the novels and have the similar functions – to give a frame for the entire narrative and express its nature. They are digressions, which lead the events further at the same time. Garden is also the place to meet and wait for the lover⁶³, therefore these *ekphraseis* have an erotic touch⁶⁴, which is obtained mostly by lexical and sound-repetitions (cf. Chart 2 below). Here, the usage of rhetorical figures by both authors is different. Achilles Tatios uses more *antithesis* and *polyptoton* and sound repetitions in his description. Eustathios, on the other hand, has a more concise style – he surpasses Tatios in the usage of *asyndeton*, *enumeration* and *brachylogy* which characterize the

shortness of expression. He uses simpler structural and lexical repetitions and is not as elaborated as usually – especially low is the number of structural repetitions. This can be explained by the importance of this scene in the novel of Achilleus Tatios, where the description of the garden gives the background for the future events and is therefore more elaborately devised. From the previous analysis of Achilleus Tatios, it has become clear, that the context of one or another text-part has a considerable influence on the usage of rhetorical figures: in this particular case the *ekphrasis* is preceded by lamentations, where the frequency of rhetorical figures is very high, and followed by epideictic speeches about love, where the frequency of sound-repetition is very high.⁶⁵



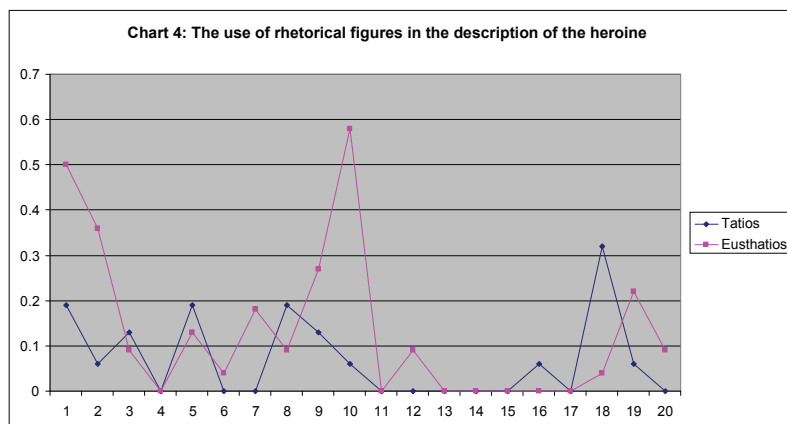
Figures: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoiooteleuton; 20 – paronomasia.



Figures: I lexical repetition: 1 – polypoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoioteleuton; 20 – paronomasia.

There is one description of storm in both novels. Here, the superiority of Eustathios in the usage of rhetorical figures becomes very clear – his average frequency of rhetorical figures in this particular description is 2.67 (although it is lower than his general average frequency of figures), while in Achilles Tatios it is only 1.22 figures per row (cf. Table 1 below), which is the lowest index among all his *ekphraseis*. Remarkable is the small number of *asyndeta* and lack of other figures of tempo in the description of Eustathios (cf. Chart 3 above). Achilles Tatios uses them, but in a very small amount. Thus, Eustathios's superiority is a result of the usage of lexical and structural repetitions, whereas he again uses the more complicated ones. Only the usage of sound-figures is more or less equal by both authors. Remarkable is the occurrence of an exclamation in Eustathios's description – this is the only figure of address in all the analyzed *ekphraseis*. Therefore it can be said, that Eustathios is rhetorical in his description, but with a slow tempo of speech and using exclamation instead of

asyndeton to create emotionality. Achilleus Tatios, on the other hand is very modest, but stable in his use of the rhetorical figures in this description (however, the occurrence of *asyndeton* in his description is very low as well). He has placed the description of the storm into the beginning of the third book, where it functions not only as a recapitulation, but also as bringing forwards the action in the narrative. As the hero and heroine survive the storm and are not separated during the course of events, there is no need to be very emotional in this particular description. Eustathios is more emotional, but his description of the storm is only 12 rows long, therefore it may be caused by an attempt to create a striking image of storm in a very short passage.



Figures: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – *asyndeton*; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – *homoioteleuton*; 20 – *paronomasia*.

The last compared *ekphraseis* describe the heroine. Here, Achilleus Tatios surpasses Eustathios in the usage of some more complex figures, but in general, Eustathios uses almost two times as many rhetorical figures as Tatios (cf. Chart 4 above). Tatios uses more *anaphora*,

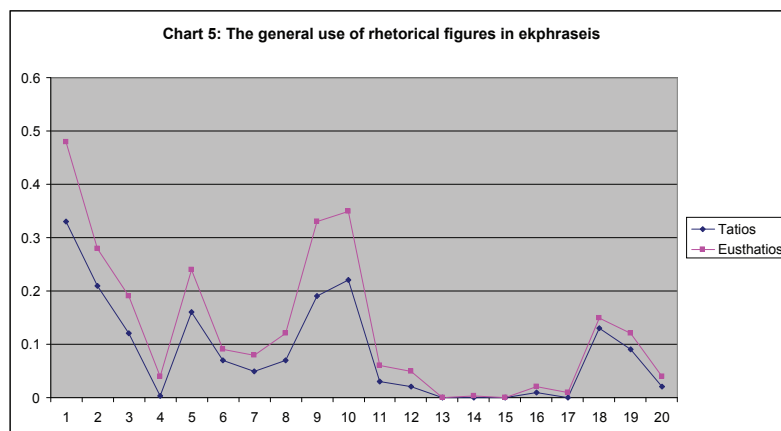
isocola and sound-repetitions – this indicates that he has decorated and elaborated this passage, but quite modestly. The reason may be in the fact, that Kleitophon does not see Leukippe for the first time⁶⁶, but just describes her after his epideictic speech about love. Eustathios uses simpler lexical repetitions and *asyndeton*, but also some more complicated structural repetitions as *chiasmus* and *antithesis*. The abundance of *asyndeton* and *brachylogy* corresponds again to the shortness of his expression and conciseness of his style, complicated structural repetitions and lexical repetitions reveal the elaboration of the description. According to H. Hunger, *asyndeton* can refer also to the sensuous excitement of Hysminias⁶⁷.

In the novel by Achilleus Tatios, the amount of rhetorical figures depends often on the length of the description – the longer it is, the less frequently these figures occur. This argument is supported by the fact that in the usage of some figures, Achilleus Tatios surpasses Eustathios in those descriptions, which are shorter. Hence, it can be concluded that the abundance of rhetorical figures in Eustathios is caused by the shortness of expression and concise style and content in his novel.

Generally, Eustathios uses more complicated lexical and structural repetitions and sound-repetitions, which refer to the elaboration and decoration of the text. At the same time, the abundance of figures of tempo and affection shows the quick tempo of speech and emotionality of Eustathios, although it depends again partially on his conciseness. Remarkable is the fact that, *asyndeton*, which according to my previous research⁶⁸ has proved to be very typical and characteristic figure in Achilleus Tatios, occurs even more in the descriptions of Eustathios Makrembolites (cf. Chart 5 below).

Still, the usage of rhetorical figures in the novel of Achilleus Tatios seems to be more elaborate, depending on the composition of the novel, the analyzed text-type and the context of the analyzed text-part. It has been revealed, that Tatios emphasizes the more important parts of the narrative (like the description of the garden, paintings foretelling the disasters). My previous research on the novel of Achilleus Tatios has also proved that every text-type and sub-type has certain rhetorical figures, which are particularly characteristic to it. The analysis revealed that descriptive speeches and descriptive ego-narrative have

a higher occurrence of lexical, structural and sound-repetitions. These are also characteristic to the *ekphraseis* of Eustathios.



Figures: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoioteleuton; 20 – paronomasia.

Single descriptions of both authors can be quite different from each other, but when we look at the usage of rhetorical figures in *ekphraseis* of both authors in general, it occurs, that Eustathios uses rhetorical figures more frequently, but in the same proportions as Achilleus Tatios. The only bigger differences appear in the usage of structural repetitions and *asyndeton*, whereas the sound-figures are used almost in the same amount.

So, in the present state of research it can be concluded that in addition to imitating the novel of Achilleus Tatios in some elements of composition and plot, Eustathios imitates him also in the usage of rhetorical figures, intensifying especially those figures, which are very characteristic to Achilleus Tatios.

Table 1

The frequency of rhetorical figures in the descriptions of Achilleus Tatios and Eustathios Makrembolites.**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	Together
Garden																					
<i>Ach. Tat.</i>	0.41	0.21	0.12	0	0.1	0.06	0	0.06	0.17	0.14	0.04	0.02	0	0	0	0.02	0	0.17	0.12	0.02	1.65
<i>Eustath.</i>	0.36	0.18	0.2	0	0.18	0.03	0.02	0.12	0.21	0.33	0.07	0.03	0	0	0	0.03	0.02	0.18	0.08	0	2.14
Paintings																					
<i>Ach. Tat.</i>	0.33	0.23	0.14	0.01	0.19	0.1	0.08	0.09	0.22	0.32	0.04	0.03	0	0	0	0	0	0.08	0.1	0.03	1.95
<i>Eustath.</i>	0.49	0.27	0.19	0.04	0.26	0.11	0.09	0.14	0.37	0.35	0.06	0.05	0	0	0	0.02	0.01	0.16	0.12	0.05	2.75
Storm																					
<i>Ach. Tat.</i>	0.28	0.16	0.07	0	0.14	0.01	0.01	0.01	0.13	0.04	0.03	0	0	0	0	0.01	0	0.12	0.09	0.01	1.22
<i>Eustath.</i>	0.75	0.42	0.17	0.17	0.33	0	0.08	0	0.25	0.17	0	0	0	0.08	0	0	0	0.17	0.08	0	2.67
Heroine																					
<i>Ach. Tat.</i>	0.19	0.06	0.13	0	0.19	0	0	0.19	0.13	0.06	0	0	0	0	0	0.06	0	0.32	0.06	0	1.42
<i>Eustath.</i>	0.5	0.36	0.09	0	0.13	0.04	0.18	0.09	0.27	0.58	0	0.09	0	0	0	0	0	0.04	0.22	0.09	2.7
Average of all desc.-s																					
<i>Ach. Tat.</i>	0.33	0.21	0.12	0.003	0.16	0.07	0.05	0.07	0.19	0.22	0.03	0.02	0	0	0	0.009	0	0.13	0.09	0.02	1.72
<i>Eustath.</i>	0.48	0.28	0.19	0.04	0.24	0.09	0.08	0.12	0.33	0.35	0.06	0.05	0	0.003	0	0.02	0.01	0.15	0.12	0.04	2.65

Figures: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoioteleuton; 20 – paronomasia.

**The average frequency of figures is calculated by dividing the number of a particular rhetorical figure with the number of rows in the description. The last column shows the average frequency of all rhetorical figures together per row.

ROLF HESSE (DENMARK/SWEDEN)

Adverbs and Verbs of Motion in Modern Greek and the Problems They Give Rise to in Bilingual Lexicography

Adverbi un kustības verbi jaungrieķu valodā un to
radītās problēmas bilingvālajā leksikogrāfijā

Četri angļu valodas adverbi up-down-in-out ir viegli tulkojami gan praksē, gan leksikogrāfijā jaungrieķu valodā un vice versa, kamēr tulkojumi citās valodās rada lielu dažādību un sarežģītību. Tomēr saistībā ar kustības darbības vārdiem aina būtiski mainās: grieķu-angļu tulkojums kļūst sarežģīts – vismaz leksikogrāfam, jo angļu valodas struktūra ir tuvāka ģermāņu valodām, bet grieķu valodas struktūra – romāņu valodām.

Rakstā iztirzāti un salīdzināti konkrēti piemēri.

During my lexicographical work with a Danish-Greek and Greek-Danish dictionary 1992–1998 I repeatedly encountered difficulties translating Danish adverbs of direction and location like ‘up’ and ‘down’, and verbs of motion (‘go’, ‘sail’, ‘drive’). It was equally difficult to find simple adequate Danish equivalents to Greek verbs of motion like $\phi\epsilon\upsilon\gamma\omega$ and $\alpha\nu\epsilon\beta\alpha\acute{\iota}\nu\omega$. In this semantic field Modern Greek and Danish – a Germanic language – “cut the cake” differently. The following pages will try to elucidate and explain these difficulties, showing how this semantic field functions in different languages. The reader is not expected to know any Danish.

Let us first try to make a **Greek-English-Greek** mini-dictionary consisting of only 4 words:

(1)

GREEK	ENGLISH
$\pi\acute{\alpha}\nu\omega$	up
$\kappa\acute{\alpha}\tau\omega$	down
$\mu\acute{\epsilon}\sigma\alpha$	in
$\acute{\epsilon}\xi\omega$	out

Except for some idiomatic expressions, such as ‘up to’ (“up to Edinburgh”), the equivalence in both directions is extremely high, close to 100% (*in* being understood as an adverb, not a preposition).

If we attempt to make a similar **Greek-Danish-Greek** mini-dictionary, the situation becomes a little more complicated: similar to most Germanic languages, Danish adverbs and prepositions make a clear-cut distinction between direction and location: *op* indicates direction and *oppe* location. This feature is common to most Germanic languages as well as e.g. Latin, Ancient Greek and Russian. Corresponding to the four Greek words we thus get eight Danish ones. If the dictionary is intended for Greek users, we also need to clarify the difference between *op* and *oppe*:

(2)

GREEK	DANISH <i>direction/location</i>
πάνω	op
	oppe
κάτω	ned
	nede
μέσα	ind
	inde
έξω	ud
	ude

In **German** one further distinction must be added: that between *her-* “towards the speaker” and *hin-* “away from the speaker”. In addition the richness of German adverbs makes the writing of an elaborate dictionary extremely complicated, even if we drop more sophisticated synonyms:

(3)

GREEK	GERMAN direction: her-: "to me" hin-: "away from me" /location	
πάνω	(auf)	herauf
	nach oben	hinauf
	oben	
κάτω	(ab)	herab, herunter
	nach unten	hinab, hinunter
	unten	
μέσα	(ein)	herein
		hinein
	drinnen	
έξω	(aus)	heraus
		hinaus
	draußen	

In Langenscheidt's Taschenwörterbuch (2006) μέσα is translated: *innen, im Innern, drinnen; herein, hinein*. This is sufficient information for the German speaker. However if the dictionary is intended for Greek users, more detailed instructions are needed in order to enable the user to make an appropriate choice.

We now turn to **French**, where the translational problems are of an entirely different kind: French has no simple adverbs meaning 'up, down, in, out'.

(4)

GREEK	FRENCH
πάνω	(en haut)
κάτω	(en bas, à bas)
μέσα	[(au) dedans]
έξω	[(au) dehors]

The French equivalents indicate location (direction can be expressed by ‘vers le haut/bas’ etc.), but in real language the equivalence rate is rather low.

Italian is a little different:

(5)

GREEK	ITALIAN
πάνω	su (<i>direction</i>) sopra (<i>location</i>)
κάτω	giù
μέσα	dentro
έξω	fuori

The Italian adverbs correspond better than the French to the Greek, but are used with more variation and probably less frequently than the corresponding Greek ones. Thus μέσα στο σπίτι (‘in the house’) may be ‘in casa’, ‘nella casa’, ‘dentro alla casa’, ‘dentro la casa’, ‘dentro casa’⁶⁹.

We now return to **English** and try to enlarge our dictionary with more details, including verbs of motion that frequently combine with the four adverbs, e.g. to go: ‘go up’, ‘go down’, ‘go in’, ‘go out’.

The first step is easy:

(6)

GREEK	ENGLISH
ανεβαίνω	go up
κατεβαίνω	go down
μπαίνω	go in
βγαίνω	go out

Real language, however, is much more complicated. Firstly because the English adverbs may combine with any verb of motion: go up, run up, walk up, drive up, step up, come up, and besides, the semantic field includes verbs of Latin origin: ascend, descend, enter, exit⁷⁰. Secondly because in Greek the notion of directional motion can be emphasized by adding the corresponding adverbs:

(7)

GREEK	ENGLISH	GERMAN her-: "to me" hin-: "away"
ανεβαίνω (πάνω) (πηγαίνω/έρχομαι πάνω)	go up come up run up walk up drive up mount up ... ascend	heraufgehen heraufkommen herauffahren herauffliegen ...
		hinaufgehen hinaufkommen hinauffahren hinauffliegen ...
κατεβαίνω (κάτω) (πηγαίνω/έρχομαι κάτω)	go down come down run down walk down drive down ... descend	heruntergehen (he)runterkommen ...
		hinuntergehen hinunterkommen ...
μπαίνω (μέσα) (...)	go in come in ... enter	hereingehen hereinkommen ...
		hineingehen hineinkommen ...
βγαίνω (έξω) (...)	go out come out ... exit	herausgehen herauskommen ...
		hinausgehen hinauskommen ...
πηγαίνω	go (drive) (ride) ...	gehen fahren reiten ...
φεύγω	leave	(weg)gehen abfahren abreisen ...

As to **German** (3rd column) the number of verbs that can be considered equivalents to ἀνεβαίνω is – as can be seen – extremely high due to the distinction between *her-* and *hin-*.

Two more verbs of motions have been added here: πηγαίνω and φεύγω. The English equivalents *go* and *leave* cover the majority of meanings of πηγαίνω (leaving aside its transitive use) and φεύγω, whereas German – and still more the Scandinavian languages – usually distinguish between different ways of motions and have no direct equivalent to φεύγω (see below).

Finally we come to **French**. Here we discover a wonderful one-to-one correspondence, which is generally found between Modern Greek and all the Romance languages:

(8)

GREEK	FRENCH
ανεβαίνω	monter
κατεβαίνω	descendre
μπαίνω	entrer
βγαίνω	sortir

We can even go one step further: Parallel to this series of intransitive verbs of motion Greek also has a series of transitive verbs. French generally uses the same verb transitively and intransitively, but the functions correspond to the Greek couple of verbs:

(9)

GREEK intrans. trans.		FRENCH intrans. trans.	
ανεβαίνω	ανεβάζω	monter	monter, (faire monter)
κατεβαίνω	κατεβάζω	descendre	descendre, (faire descendre)
μπαίνω	(μπαζώ)	entrer	entrer, (faire entrer)
βγαίνω	βγάζω	sortir	sortir, (faire sortir)

As a contrast to these simple equivalences an example from the excellent Oxford Greek-English Dictionary by Stavropoulos may demonstrate how complicated it is to indicate the English equivalents to a verb from the above list.

ανεβάζω: take up, bring up, carry up, lift up, put up, run up, pull up, push up, roll up, turn up, move up, step up, elevate, raise, (...) hoist up, (...) produce / put on stage / mount [a play]...

The explanation for these difficulties is well known today: Modern Greek typically distinguishes between verbs of direction and verbs indicating manner of movement. Verbs of direction do not say anything about the path, the manner of movement or the vehicle used – such information must be given by adverbials.

Thus ανεβαίνω means ‘to move (oneself) upwards’, ανεβάζω ‘to move (something) upwards’, but the verbs say nothing about how I “move up”: by flying, walking, driving etc. If necessary, this information must be added by adverbials: *Ανέβηκα με τα πόδια / με το πλοίο / με το αμάξι / τρέχοντας* ‘I went up “on foot” (=walked) / “by ship” / “by car” / “running”...’

On the other hand verbs indicating manner of movement like *περπατώ* ‘walk’, *πλέω* ‘sail’, do not indicate direction (or “path”). There are some exceptions, such as *τρέχω*, ‘to run’, which although expressing manner of motion can also be used directionally: *Τρέχω όλη μέρα* ‘I am running all day’, *έτρεξα στο λεωφορείο* ‘I run to the bus’. An independent prepositional phrase can be used with these verbs: *περπατήσαμε μέχρι το κέντρο της πόλης* ‘we walked “as far as” the centre of the town’ = ‘we walked to the centre’ (but: *περπατήσαμε στο κέντρο της πόλης* means ‘we walked around in the centre of the town’).

In the Germanic languages we find the opposite system: verbs of motion indicate the manner (way of movement), and the adverb (or the prefix) adds the direction (up, down...). Thus ‘fahren’ means ‘to go somewhere using a vehicle’ and excludes walking, and ‘hinauffahren’ means “to go up somewhere using a vehicle”. As is often the case, English is influenced by Latin or French and has borrowed some elements of the Romance system.

Conclusion

Let us sum up: generally movement up/down/in/out is expressed differently in Greek, the Germanic languages and the Romance languages:

In Greek: by the adverbs *πάνω*, *κάτω*, *μέσα*, *έξω* and by verbs that indicate movement + direction, but say nothing about manner or means of movement: *ανεβαίνω*, *κατεβαίνω*, *μπαίνω*, *βγαίνω* [with their transitive counterparts *ανεβάζω*, *κατεβάζω*, (*μπάζω*), *βγάζω*]. Verb + corresponding adverb may even be combined to emphasize the meaning: *μπαίνω μέσα* ⁷¹. Manner or means of movement is – if necessary – expressed by other adverbials: *ανεβήκαμε με τα πόδια* ‘we walked up’. Verbs themselves expressing manner or means of movement such as *περπατώ* (walk), *κολυμπώ* (swim) usually do not imply direction to a goal.

In the Germanic languages: by adverbs or prefixes, e.g. in Danish *op*, *ned*, *ind*, *ud* – mostly in combination with verbs of motion which may but must not refer to manner or means of movement, e.g. Danish: ‘springe ned’ (jump down), ‘kravle ind’ (climb into somewhere), in English: ‘go up’, ‘come down’, ‘drive in’, in German: ‘hinauffahren’ (drive up), ‘(he)runterkommen’ [come down (here)]. Sometimes they same verb can also be used transitively (‘jemanden hinauffahren’), sometimes there are transitive counterparts (‘bring someone up’, ‘take someone down’ etc.).

In the Romance languages: by verbs that indicate movement + direction, but say nothing about manner or means of movement: e.g. French ‘monter, descendre, entrer, sortir’. Manner or means of movement is expressed by other adverbials: ‘à pied’, ‘par avion’ etc. Verbs expressing manner or means of movement usually do not imply direction to a goal, e.g. ‘se promener’ (walk), ‘nager’ (swim). There is no systematic group of adverbs corresponding to Greek *πάνω*, *κάτω*, *μέσα*, *έξω*.

In the Germanic languages the same verb indicates manner of movement (on wheels/horseback etc.) and movement to a goal, whereas in **Greek** and the **Romance languages** directional verbs (*πηγαίνω*, *μπαίνω*, *aller*, *entrer*) constitute one group, and verbs indicating manner

of movement (περπατώ, κολυμπώ, se promener, nager) constitute another one.

A final example from my mother tongue Danish is illustrative: The verb 'cycle' (to bike) translates into Greek as follows:

Danish: <u>cykle</u>	Greek
1) ride a bike	1) ποδηλατώ, κάνω ποδήλατο
2) go somewhere by bike	2) πηγαίνω με το ποδήλατο
Min far kan ikke cykle ('My father cannot use a bike')	Ο πατέρας μου δεν ξέρει να κάνει ποδήλατο.
Jeg cykler til arbejde (‘I go to work on my bike’)	Πηγαίνω στη δουλειά μου με το ποδήλατο.

For lexicographers it is evidently of the utmost importance to be aware of these systematic incongruities. Moreover, it seems important also for students learning a foreign language to be aware of such differences between languages, as exemplified here by verbs and adverbs of motion. Otherwise the student will continue to try to translate his or her own notions into the other language usually with a poor result. This kind of knowledge may be more important to good communication and also to the satisfaction of the learner than many details of morphology.

Summary

(10)

GREEK	ENGLISH	DANISH direction/ location	GERMAN direction/loca- tion her-: “to me” hin-: “away”		FRENCH	ITALIAN
πάνω	up	op	(auf)	herauf	(en haut)	su (<i>direction</i>)
		oppe	oben	hinauf		sopra (<i>location</i>)
κάτω	down	ned	(ab)	herab, herunter	(en bas, à bas)	giù
		nede	unten	hinab, hinunter		
μέσα	in	ind	(ein)	herein	[(au) dedans]	dentro
		inde	drinnen	hinein		
έξω	out	ud	(aus)	heraus	[(au) dehors]	fuori
		ude	draußen	hinaus		

Notes

1. In German the adverbs are also used without her-/hin-/dr-: auf, ab, ein, innen, außen, e.g. ‘auf und ab’ (up and down).

Besides, there are even more adverbs: hoch, empor (up), nieder (down)...

2. In French the expressions in brackets are much less used than the corresponding Greek and English words.

Bibliography

Julián Méndez Dosuna (1997) Fusion, Fission, and Relevance in Language Change, in De-Univerbation in Greek Verb Morphology. In: *Studies in Language* 21:3. p. 577–612.

Xavier Lepetit (2004) Une classification de verbes de mouvement basée sur leur combinatoire sémantico-syntaxique. University of Copenhagen (Thèse de doctorat).

Xavier Lepetit (2005) Étude contrastive de l'expression du mouvement en français et en danois à partir d'un corpus stimulé. In: *Le mouvement dans la langue et la métalangue*, Patrick Dendale (éd), Recherches Linguistiques de l'Université Metz 27, Université de Metz, p. 15–39.

In Danish (about French/Danish):

Hanne Korzen: Ser man det, in: *SPRINT* 1997, 2 (Copenhagen Business School = CBS), p. 17–37; and: Drik Svigermor. Under bordet. In: *SPRINT* 2002, 1 (CBS), p. 4–46.

Dictionaries mentioned

Rolf Hesse: Dansk-Nygræsk Ordbog (Danish – Modern Greek Dictionary), Munksgaard, Copenhagen, 1995. Second revised edition, Patakis Editions, 2007.

Rolf Hesse: Ελληνοδανικό λεξικό (Nygræsk-dansk ordbog), Patakis Editions, Athens, 1998, 4th revised edition 2004.

Langenscheidt Taschenwörterbuch Griechisch, von Dr. Heinz F. Wendt, Berlin/München, 1995 (8. Auflage 2006).

D. N. Stavropoulos: Oxford Greek-English Learner's Dictionary, Oxford University Press, 1988.

OTRĀ DAĻA
HELLĒŅU MANTOJUMS: RECEPCIJA
HELLENIC HERITAGE: RETENTION

JANIKA PÄLL (ESTONIA)

The Role of Sound in Greek Epideictic Rhetoric:
from Gorgias to *Academia Gustavo-Carolina*
(*Dorpatensis*)

Skanējuma nozīme grieķu epideiktiskajā rētorikā:
no Gorgija līdz *Academia Gustavo-Carolina*
(*Dorpatensis*)

Grieķu epideiktiskā rētorika uzplauka Gorgija darbos. Viņa runu kompozīcijas sadalījumu ietekmē dažādi argumenti, to iezīmē arī sintaktisks un sillabisks ritms. Vēlāk Gorgija prozas ritms izpelnījās plašu popularitāti un tika dēvēts par aziātisko stilu, ko apguva arī rētorikas skolās. Skolu rētorikas vingrinājumos bija iekļautas arī hreijas (chreia) – slavenu vīru izteicieni, kas tika izvērsti runās vai citās kompozīcijās.

Gustava Kārļa Akadēmijā ir epideiktisko prozas runu apkopojums – septiņi iespiesti īsi prozas enkomiji dažādiem gadījumiem un viens hreijas rokraksts. Trim enkomijiem ir tāda pati struktūra kā hreijai, proti, izteiciens, tā izvērsums, salīdzinājums ar kādu laikabiedru un enkomiskā daļa; lietoti ir tie paši grieķu un romiešu tradīcijā izmantotie paņēmieni. Bet ritmiskā struktūra ir trūcīga un ievērota visai ierobežoti. Iemesls nosacītam prozas ritma trūkumam varētu būt vispārējais grieķu valodas zināšanu līmeņa kritums un spēcīgā latīņu valodas ietekme, jo ar tās palīdzību tika mācīta prasme izteikties.

There have been many famous people in world history, who have influenced others with their ideas, either working for the common good or becoming hated dictators. It is not completely clear, how could the ideas of these dictators find so much support for such a long time, but one of the explanations has been their extraordinary gift of rhetoric. Now, we know that the basis and the first part of rhetoric is the organisation of speech and its ideas, whereas the influence of style and its figures come afterwards⁷². The problems in the study of rhythm and sound figures can be caused by the difficulty of distinguishing the level of style from the level of ideas, but also by our incapability

to avoid the influence of ideological background on our judgement. Therefore it might be useful to start the study of the influence of style in modern and ancient rhetoric from Antiquity: the classical tradition has preserved for us several examples of speeches from Greek orators without supplying exact information about their purpose, context of their creation or delivery. The situation concerning the remains of Humanist Greek in the end of the 17th century is similar: we do not know much about the practice of writing prose speeches in Academia Gustaviana-Carolina (1690–1710). Although usually such absence of sources is considered as a great disadvantage for research, we can use this lack of background information to our benefit: in the study of style this might help to clear up the noise, which is created by contradictory background information, and give us clean, isolated cases to study.

This paper aims to explain the function of rhythm and sound figures in Ancient and Humanist Greek rhetoric by contrasting two isolated examples, which can both be considered exceptional. First, we take *Helen's Encomium* by the sophist Gorgias (Fr. 82 B 11 in Diels-Kranz), the sole complete work, which can be ascribed to him with certainty⁷³. Second, we look at a manuscript chreia, based on two verses from Ovid's *Epistulae ex Ponto* 1.3.17–18 and written by a student at *Academia Gustavo-Carolina*, Ericus Castelius in 1695⁷⁴. Given that more than 2000 years separate the time of creation, there are several other aspects which distinguish these two works: the differences in artistry and fame of their authors (the famous sophist and, allegedly, inventor of several rhetorical figures, on the one side, and a student from Ingerland, on the other), the genre (a speech vs. a rhetorical exercise), the length (1314 words in Gorgias, *Helen* vs. 162 words in the *Chreia* by Castelius), etc. One of the most evident differences which characterises both works is the overwhelming presence of rhythm and sound figures in Gorgias and the absence or scarcity of the same figures the *Chreia* by Castelius. This neglect of the importance of sound is characteristic of printed chreias and also short prose speeches from Academia Gustaviana⁷⁵.

However unjust it might seem to compare student exercises from 17th century Dorpat with the creations of an orator whose work was acknowledged with a golden statue in Delphi, it helps us to better see the importance of spoken and sonorous word in persuasive speech. The main subject of *Helen's Encomium*, also known as *The Defence*

of *Helen*, is not Helen of Troy. Gorgias has dedicated the main part of this speech to *aisthesis* and, primarily, to the impact of two senses: hearing and sight. One third of the 21 paragraphs of *Helen's encomium* (Fr. 82 B 11.viii-xiv) discuss the influence of speech⁷⁶. In order to justify Helen's conduct, Gorgias discusses the psychagogic qualities of speech and its vehicle: the hearing through the impact of tiny speech particles (p.viii-ix)⁷⁷. The power of speech on the soul is equated with the power of incantations and witchcraft which is comparable to the impact of drugs on bodies (p.xii-xiv). Gorgias does not explicitly list the means of incantations and witchcraft, but the tradition of Greek rhetoric supplies us with the missing details: according to ancient Greek rhetorical writers, he is accredited with inventing several sound and rhythm figures (*Gorgieia schemata*)⁷⁸. The same figures: parison, isocolon and homoeoteleuton most often occur in poetry which, according to Gorgias' famous definition of *poiesis* in *Helen*, p.ix.⁷⁹, belongs to rhetoric. We can extend this list of rhythm and sound figures to include anaphora and other types of sound repetition from alliteration to *parechesis*. *Helen* reveals multiple examples of using these figures and rhythm in the place of (or as a support to) a logical argument, as for example in p.xii:

λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας,	3 + 2 + 3 = 8
ἦν ἔπεισεν, ἠνάγκασε	4 + 4 = 8
καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις	4 + 5 = 9
καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις.	5 + 5 = 10
<u>ὁ μὲν οὖν πείσας</u>	
<u>ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ.</u>	5 + 5 + 3 = 13
ἡ δὲ πεισθεῖσα	
<u>ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ</u>	5 + 6 + 3 = 14 + 7
μᾶτῃν ἀκούει κακῶς.	(= 21)

In this period, the parallelism in sentence structure (parison) together with the opposition of diatheses (active for Paris, the real wrongdoer vs. passive for Helen who is presented as innocent sufferer) help construct a rhetorical syllogism: although there is no motivation in the logical argument, the conclusion equates persuasion to force and injustice. Three pairs of parallel phrases, based on structural analogy,

parallelism and antithesis, end with a gradation which presents an intermediate conclusion for the argument concerning the power of speech and the fate of Helen (of which she is unjustly accused). The importance of isosyllabic rhythm (adjacent phrases having the same number of syllables) in this period can be evaluated differently⁸⁰, whereas the phrase rhythm, based on the division of the period into six parallel cola, is supported by different word and sound repetitions. Occasionally the importance of syllabic rhythm in Gorgias, *Helen* can rise to 100 %, as in the end of p.ii:

ἐγὼ δὲ βούλομαι λογισμὸν τινα	
τῷ λόγῳ δούς	5 + 5 + 4 = 14
τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσιν	
παῦσαι τῆς αἰτίας,	8 + 6 = 14
τοὺς δὲ μεμφομένους	
ψευδομένους ἐπιδείξας	6 + 8 = 14
καὶ δείξας τάληθές	
[ῆ] παῦσαι τῆς ἀμαθίας.	6 + 8 = 14

Here, the four isocola of 14 syllables represent exceptional weight of isosyllabic rhythm but, in general, the percentage of isosyllabic structures in Gorgias' *Helen* is still about 50 %⁸¹. Another remarkable feature, revealed in these two examples, is the division of his periods into short cola and commata, which is supported by sound figures (bolded and italicized in the text).

Now, leaping over the gap of 2000 years, we can observe the changes in Greek prose style. The chreia by Ericus Castelius is based on the verses by Ovid⁸². According to the rules of Greek progymnasmata, he first presents and rephrases his example, draws a general conclusion from it and then applies it to a particular occasion⁸³. As one of Castelius' professors, Crispinus Jernfeldt had died recently after serious disease, he used this example as obituary. However, although Castelius follows the rules of composition, given in textbooks of progymnasmata, he omits the stylistic figures, as the very beginning of this chreia shows (TUB F.7-3, l. 1-6)⁸⁴:

Ἐὰν τὰ σὰ εὐκλεέστατε τῶν ποιητῶν Ὀουίδιε λοιπὰ	
ἄξιά ἐστιν,	13 + 11 = 24

ἄτινα ἀναγινώσκηται	
καὶ ἀκριβέστατα μελετᾶται,	9 + 10 = 19
ναὶ τοῦτο σου ἀπόφθεγμα,	
ᾧ ὅγῳ λέγεις,	8 + 5 = 13
τὸν ἱατρὸν οὐδαμῶς διὰ παντὸς δύνασθαι τὸν ἀσθενῆ	
θεραπεύειν,	14 + 8 = 22
ἀλλὰ μᾶλλον ἐνιότε τὴν νόσον σοφῇ τῇ τεχνιτεῖα	
αὐξάνεσθαι,	11 + 11 = 22
ἐμισθάρνησεν,	
ἵνα ἐπιμελῶς νοῆται.	5 + 9 = 14

As can be seen, there are several differences in style, first, the period by Castelius is slightly longer. It can be observed that the division of period into smaller units, cola (or complex cola) and commata is much less flexible than in Gorgias: its subparts are longer (3.6 words vs. 2.9 words per colon which is the average in Gorgias)⁸⁵. Moreover, the phrase parallelism is less important and only once is supported by a homoeoteleuton (in italics) and by an isocolon of 22+22 syllables (in bold). This is not an exception. Presenting his conclusion, Castelius uses the same, undecorated, plain style (TUB, F.7-3, l.14-21)⁸⁶:

παράδειγμα ὀφθαλμοφανές,	
φεῦ ἔχομεν,	9 + 4 = 13
ἐν ὀνομαστοτάτῳ τε	
καὶ ἐνδοξοτάτῳ	8 + 6 +
τῷ τῆς θεολογίας καθηγητῇ	
κυρίῳ Κρισπίνῳ <i>Järnefeld</i> ,	11 + 9 = 34
ὃν ὁ πανδύνατος ἀφ' ἡμῶν ἀθλιωτάτων πρὸ τοῦ καιροῦ	
ἀφήρησε,	6 + 8 + 8 = 22
καὶ ὁ θεραπευτὴς ὁ ἐμπειρότατος ἐπεμελήθη	
αὐτοῦ,	6 + 6 + 7 = 19
ὅμως εἰς κενόν,	5 +
ὅταν ὁ θεὸς βελτίονι τῷ βίῳ δωρεῖσθαι αὐτὸν	
ἠθέλησεν.	5 + 6 + 9 = 25

ὅθεν δῆλόν ἐστι τὸν ἀκεστήν τῆς ἐλπίδος αὐτοῦ ἐνίστε
ἀποτυχεῖν. 6 + 8 + 10 = 24

Although some of the smallest adjacent cola reveal the same number of syllables, it cannot be classified as “real isosyllabism” because of the absence of parallelism and sound figures which support the isocola. But even in the latter case the number of syllables used in isosyllabic constructions would be much smaller than in Gorgias (40.7 % in this period, 22.3 % in the entire chreia)⁸⁷. There are occasional sound repetitions but, unlike in Gorgias, they do not support the division of the period into cola and commata and, therefore, are devoid of the rhythmic function.

The writing of prose gratulations and chreiai was widely practiced in the academy, sometimes with more attention to rhetorical figures. A student from Reval, Bernhardus Rodde has presented a prose gratulation to his co-student from Ingerland, Gabriel Hinnel⁸⁸:

Ὅτι δὲ ἕκαστος ἐταῖρος εἰλικρινῆς 3 + 10 = 13
περὶ ἐπαινέτου ἔργου σοὶ συγχαίρει : 8 + 4 = 12
πῶς μου ἢ μοῦσα σιγήσει; 8 (32)
Πόσω μᾶλλον ἐκ θυμοῦ συγχαίροντός σοι 7 + 5 = 12
πάντα μακάρια καὶ εὐδαίμονα προσφωνεῖ,
εὐχομένη. 6 + 5 + 3 + 3 = 17 (27)

We can see constant use of alliteration in word-beginnings in this passage from Rodde's gratulation. The alliteration can be considered as formative of or accessory to the phrase rhythm: it occurs either at the beginning of cola [π] or in structurally analogical positions at the beginning of the second [μ] or the last words [σ] of adjacent cola, as well as between adjacent words within a colon (ἕκαστος ἐταῖρος, ἐπαινέτου ἔργου, σοὶ συγχαίρει etc.); the same could be said about the occasional homoeoteleuton. In this example, the rhythm of the words can also be observed (first three cola are composed of 5, following two of 6 words). However, the parallelism is lacking both in sentence structure (as parison) and at the syllable level (as isocolon). This passage can be considered exceptional: the beginning and the end of a prose gratulation are less structured and less adorned with sound figures.

In conclusion, I am not going to reproach Academia Gustaviana-Carolina insufficient mastery of rhetorical figures, as these efforts of the students of theology still testify to solid knowledge of the Greek language. However, the loss of importance of the sound figures, as well as phrase rhythm and syllabic rhythm patterns is indicative of the absence of persuasive power of the speech. As to academic and everyday life, humanist Greek never had the same place as Latin, as during the 17th century Latin was still used at administrative level and therefore was more influential by virtue of its daily use in speeches. Thus, the absence of sound figures and rhythm can be seen as consequence of the absence of spoken Greek at that time and in that area where the Greek language had become an object of study and academic exercise and was not practiced actively⁸⁹.

ANNA A. NOVOKHATKO (RUSSIA)

Florence in the Aegean: The Uses of Dante in George Seferis' Poetry and Prose⁹⁰

Florence Egejā: Dantes motīvi Jorga Sefera dzejā un prozā

Grieķu dzejnieks J. Seferis rakstā, ko veltījis Dantes dzimšanas 700. gadskārtas piemiņai, plaši analizē Dantes ietekmi uz Jonijas skolas grieķu dzejniekiem, īpaši Solomu. Arī Sefera romānā "Sešas nakts Akropolē" ir daudzas alūzijas uz Danti. Dantes izmantojums un metamorfozes vēlākajā literatūrā ir Sefera uzmanības centrā.

Rakstā tiek izvērtēts: 1) ciktāl Sefera pētījumi par Dantes ietekmi uz Solomu ir saistīti ar viņa paša ietekmēm; 2) kādā nolūkā Seferis izmanto Danti "Sešas nakts Akropolē" un kādā ziņā šīs alūzijas bagātina romāna izpratni.

Tādējādi raksta uzdevums ir pievērst uzmanību plašajam procesam, kurā mijiedarbojas divas pasaules – Dantes Florence un Sefera Grieķija: no vienas puses, Dantes izmantojums sasaista Seferi ar Rietumu pasauli, bet, no otras, tas arī padziļina viņa izpratni par grieķu kultūras tradīcijām un veido viņa pasaules skatījumu.

As George Seferis himself acknowledges, he came to Dante late. For many years he was not able to enjoy the poetry of this "Western-European Homer", to use his own words. However, having made his acquaintance with Dante in the 1930s, Dante's work proved to be a constant and tremendous influence.

In the course of a number of weeks spent with Ioanna and Kostas Tsatsos (the future President of Greece) on Mount Pelion in 1935 he made a systematic study of Dante's "Divine Comedy" which he had first begun to read in his late twenties. In his later thinking and writing, Dante would emerge as one of the "powerful bulwarks" against the forces of disorder in Seferis' world⁹¹.

Here I am going to examine Seferis' theoretical work on Dante and then turn to some Dantean influences on Seferis' poetry. We find a large number of references to Dante in "Logbook III" and in

“Three secret poems”, and even more in his diary, “Days”. In this brief presentation, which must be supplemented by considerable additional research before it can begin to adequately cover the subject of Seferis’ use of Dante, I will leave aside any comments on “Six Nights on the Acropolis”, Seferis’ novel which is constructed around Dante’s “Divine Comedy”⁹². The paper will argue that Seferis’ attitude to Dante, and also Dante’s influence on his own work, emerged as part of an ongoing dialogue, a dialogue not only between Seferis and Dante, but also between Seferis and T. S. Eliot. This dialogue between contemporary poets and Dante’s text sheds much light on each poet’s own work. At the same time, it reveals the ways in which literary works interact.

Seferis’ essay on Dante written in 1966 deserves particular attention. As one of his latest works, its judgements may be considered to be those of a mature poet. Here Seferis the literary critic outlines his thoughts on Dante and the importance of Dantean influences on his own and other poets’ works. Seferis’ essay on Dante was written to mark the 700th anniversary of the Italian poet’s birth. He was influenced above all by T. S. Eliot’s approach to Dante and thus followed the plan that T. S. Eliot had previously laid out. Seferis and Eliot are in concurrence as far as Dante’s poetic method is concerned, for example in their analyses of his use of allegory. They part ways, however, on the issue of the Christian orientation of the Dante’s work. In his essay “Digressions on the Homeric Hymns” Seferis notes that he did not select his own fate, he was condemned to be born to the Greek Orthodox tradition. The contrasting approaches to Christianity represent a fundamental point of difference between Seferis and Eliot who converted to Anglo-Catholicism intentionally. Eliot read Dante as a Catholic reading a Catholic, whereas, as Seferis would have it: “The connection Dante has with a human being is so strong and is expressed with such tension that it breaks through the philosophical and theological boundaries of his time and supersedes the Christian canon”⁹³.

As I will argue in the second part of this essay, Seferis’ reading of Dante as “superseding the Christian canon” should be born in mind when interpreting allusions to Dante in the Greek poet’s verse.

Perhaps as a consequence of this humanistic worldview, Seferis dedicates his essay on Dante to Ancient Greek allusions in the Divine Comedy, an odd decision given Dante’s necessarily limited knowledge

of the Ancient Greek world. Dante did not know Ancient Greek, and his knowledge of Greek myth and literature was acquired through the Latin tradition. Seferis, however, sees this as an advantage. These metamorphoses of the Greek originals are all the more precious because according to Seferis they permitted a 14th century European, via Dante, to acquaint himself with images of Ancient Greece.

The first allusion is to Odysseus. Seferis points out that Dante's Ulysses is not Homer's Odysseus. In Dante's version of the myth, Ulysses, having abandoned Circe, drowns far from Greece, near to the equator. Seferis, following the Alexandrian poet Cafavy, is wrong in attributing this ending to Dante alone. In fact, Dante's version of the death of Ulysses stems from a later Ancient Greek tradition. Thus, in Strabo and also in Eustathios, Ulysses went to Iberia, and not far from a Phoenician colony of Abdera founded the town of Odyssea or Ulyssip or maybe even Lisbon (*Ὀλυσσιπών*). He then drowned in a tempest off the Western coast of Africa⁹⁴. In Dante Ulysses is described as a cunning knave responsible for the destruction of Troy, mother of Rome, and, above all, as the wily inventor of the Trojan horse. Thus, together with his friend, the Achaean warrior Diomedes, he is condemned to burn alive in the particularly grim eighth rut of the eighth circle of Hell.

And so Dante's Ulysses states that neither his son, nor his father, nor Penelope could prevent him from fulfilling his dream of experiencing the world, of becoming 'del mondo esperto'⁹⁵, of comprehending human good and human evil. But, according to Seferis, this is precisely Dante's own dream: to understand the world. Later when Mohamed asks Dante who he is, Virgil provides an answer: Dante is not yet dead but rather Virgil is leading him through Hell 'per dar lui esperienza piena'⁹⁶. Dante does not name the high mountainous tempest in which Ulysses perished, but it is evident from the text that this is none other than the mountain of Purgatory, inaccessible for Ulysses. The sinking of his ship, ordained by the Lord, is inevitable⁹⁷.

Another allusion to Ancient Greece, which Seferis comments on in Dante's text, is to the god Apollo. On leaving the tortures of Hell, Dante ascends Mount Purgatory and waits before the doors of Paradise. He does not know how to express his feelings, but there, all of a sudden, he begins praying, not to Christ as one might expect,

but in fact to Apollo. Commenting on this passage, Seferis returns to his theme of Dante's surpassing the limits of Christianity: "I find the poetry of Dante so forceful that it surpasses all the canons of the time and space of history"⁹⁸. That is why, according to Seferis, Dante needs a pagan god. Though in Christian theology Christ is both divine and human, it is perhaps, following St. Thomas Aquinas' theology, the huge distance between Christ as a figure of the God-head and Christ as a man that Dante stresses. Unable to pray to Christ, unable in other words to bridge the abyss that divides man and God, he prays to Apollo. Despite never having been a man Apollo is more human, his all-too-human actions and emotions reflecting the lives of real human beings. Thus Apollo the divinity is rendered Apollo the man, and Dante the Christian is conceived as Dante the humanist, transcending the boundaries of the Christian worldview.

Unlike Seferis, T. S. Eliot does not stray from the framework of St. Thomas Aquinas' theology. For Eliot, Dante's meeting with Ulysses in Canto XXVI simply underlines the Florentine poet's deeply Christian thought. Ulysses and other such heroes once in Hell, are "transformed in the whole; for the real and the unreal are all representative of types of sin, suffering, fault, and merit, and all become of the same reality and contemporary"⁹⁹.

The last allusion to Ancient Greece in Dante as commented on by Seferis is to the ship "Argo". Here, in the final Canto of his "Comedy", in the third and final book "Paradiso", Dante meets Divine Joy and Eternal Light. Suffused with superhuman impressions left upon his soul by his visiting the After-Death-World, he compares the moment of his vision, the moment when he conceived the whole "Comedy", with an event that occurred twenty-five centuries ago, in other words when the god Neptune witnessed the first man-made ship sailing across the sea. Neptune from the depths notices the ship's keel and startled emerges from the waves:

Un punto solo m'è maggior letargo
 Che venticinque secoli alla 'mpresa
 Che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.¹⁰⁰
 One single moment only is greater oblivion for me
 than five and twenty centuries to the emprise
 which made Neptune wonder at the shadow of Argo.¹⁰¹

The tension in the first of these three lines is between the momentary and the hugeness of time. One moment in time has become to Dante much greater than twenty-five centuries, the centuries that separate what Dante feels now from what Neptune in much the same way felt then. It is interesting to note that Dante and Neptune are in effect changing positions. Dante is the man who has just completed his journey and bears witness to a greater level of understanding. Dante has come to know things hitherto only open to the divine. Neptune on the other hand is precisely such a divine being, a god. His astonishment is at the intrepidity, the inquisitiveness of man, this being that could dare to use the sea to travel and to discover distant lands. Argo, the first ship, and therefore by extension man's first journey, leaves this god perplexed, astonished at man's audacity and his inventiveness. So here, towards the end of the *Comedy*, we see a merging of man and god, with god astonished at man and man astonished at god/God and all his works. And all this in an instant, in an insight, banishing time so that a momentary vision, a paradigmatic myth reveals more of man to god and god to man than twenty-five centuries of slow and steady progress. "The summit of poetry" is Seferis' laconic comment on these three lines¹⁰².

This humanistic, ancient Helleno-centric approach to Dante is reflected in Seferis' poems some of which I will briefly touch upon here: "The Thrush", "The Cistern" and finally "Engomi". By the time he wrote "Thrush" in 1946, Seferis was already being deeply influenced by Eliot's verse and so here, too, we find an abundance of allusions to earlier texts. Following in the Dantean tradition he depicts a prophet going down into the underworld¹⁰³. At the crux of the poem, verses III 13–14, he quotes Dante directly. Seferis' words are:

...ψίθυροι φτενοί και διψασμένοι
που βγαίνουν από του ήλιου τ' άλλο μέρος το σκοτεινό...

...whispers that came cheep and are thirstful,
that come from the other side of the sun, the dark side...

In Dante we read:

Non vogliate negar l'esperienza,
Di retro al sol, del mondo senza gente...¹⁰⁴

Wish not to deny the experience,
following the sun, of the world that has no people...¹⁰⁵

It is interesting to note, first, that Seferis here uses Dante in a Greek context, the descent to the underworld, mirroring Odysseus' descent in the "Odyssey". Second, we find Seferis following Dante in his emphasis on the human condition, the human tragedy. But Dante is simultaneously subtly altered. Thus, whereas in Dante this nether world is a world of shadows, without people, in Seferis a few lines further down we read:

Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε ν'αντικρίνετε τον ήλιο
Χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε ν'αντικρίνετε τον
άνθρωπο...

Lands of the sun and yet you cannot face the sun,
Lands of man and yet you cannot face man.

Thus, for Seferis the distinction between the upper and the nether world is blurred. Both are the realm of man, but a man that cannot approach and understand his fellows human beings, and is therefore left solitary, struggling and dehumanised. Unlike the last section of Eliot's "Waste Land", for Seferis there is no Christian resurrection, no transition to hope.

"The Cistern", written in 1932, is Seferis' earliest Dantean composition. It follows Dante's eleven syllable metre with no fixed stress pattern, a metre that since Dante's period is regarded as the reference metre of Italian poetry and which had earned a regular place in Greek poetry only in the nineteenth century¹⁰⁶. As R. Beaton points out, this poem in many ways mirrors Seferis' novel "Six Nights on the Acropolis". Here, as in the "Thrush", we witness a kind of descent to the underworld, though this time in a more overtly Christian context. Thus, in the "Cistern" the traditional Good Friday ritual is prominent: a procession carrying the Epitaphios, a flower-adorned effigy of the dead Christ, parades through the streets¹⁰⁷. This is Christ's descent into limbo, into Hades. In the "Six Nights", Stratis and Salome make love in

the basement of her apartment on the evening of Good Friday and then go out and join the religious procession. Stratis says to Salome, "We've damned ourselves today", which could be construed as "We've been to hell today". This is connected to the epigraph for the "Cistern" that Seferis retained until the very last moment, three lines from Dante that describe the poet's state just after he had passed the lowest pit of Hell: leaving behind the sight of Lucifer, heading up from the underworld towards the sun, but in a state of shock¹⁰⁸:

e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual è quel punto ch'io avea passato.¹⁰⁹

And if I then became perplexed,
let the dull folk suppose it, who see not
what that point is which I had passed.

It is worthy of attention that one of the main and most important themes going through the whole Seferis' work and life is the Homeric-Dantean descent into Hell¹¹⁰. The poem "Thrush" also follows such a plot: to return back home Odysseus has to descend into the world of the dead and learn there his fate. The ancient myth became prophetic for Seferis himself. In 1948, as a diplomat in Turkey, the poet visited his native town of Smyrna, and more particularly the house in Skala where he had grown up. The house, bequeathed to Seferis in his grandmother's will, was destroyed; another larger house that had also belonged to his grandmother, had been completely rebuilt, and was now inhabited by strangers. This was the only time in his life when he witnessed for himself his own "world of the dead". He never returned again¹¹¹.

Another poem that encapsulates this feeling is "Engomi". In 1953, on a visit to the prehistoric archaeological site of Engomi in Cyprus, Seferis had the initial experience that would inspire his writing the eponymous poem¹¹².

The form of this poem also reveals Dantean influence on Seferis. The repeated motif of "I-self" with monotone descriptions harks back to its Florentine progenitor:

Κι εγώ προχώρεσα προς τους ανθρώπους που δουλεύαν,
γυναίκες κι άντρες με τ' αξίνια σε χαντάκια.

Ήταν μια πολιτεία παλιά· τειχιά δρόμοι και σπίτια
ξεχώριζαν σαν πετρωμένοι μυώνες κυκλώπων...

Κι εγώ χαμήλωσα τα μάτια μου τριγύρω:
κορίτσια ζύμωναν, και ζύμη δεν αγγίζαν
γυναίκες γνέθανε...

And I moved on towards those at work,
women and men digging with picks in trenches.

It was an ancient city; walls, roads and houses
stood out like the petrified muscles of cyclopes...

And I lowered my eyes all round:
girls kneaded, but they did not touch the dough
women spun...¹¹³

The poem is Dantean not only in form, for example the recurrent “κι εγώ... κι εγώ...”, **but also because archaeological work, the constant act of digging out the past, the discovery of the dead world of an ancient polis**, is similar to Dante’s journey down to the underworld.

Furthermore, the erotic element in the poem “Engomi” also seems to evoke Dante. Shortly after visiting Engomi Seferis wrote to the literary critic and translator Philip Sherrard about his experience:

“The diggers, mainly women, were digging. One of them a young very beautiful girl was handling her spade with such a rhythm, that one had feeling that her naked body was emerging out of the movement – the actual Aphrodite”¹¹⁴.

In the poem itself the description of this vision is at first both human and erotic. Seferis admires a beautiful naked female body:

Τα μαλλιά μαύρα χύνουνταν στην τραχηλιά, τα φρύδια
είχανε το φτερούγισμα της χελιδόνας, τα ρουθούνια
καμαρωτά πάνω απ’ τα χείλια, και το σώμα
έβγαινε από το χεροπάλεμα ξεγυμνωμένο

με τ' άγουρα βυζιά της οδηγήτρας,
χορός ακίνητος.

The black hair spilled over the collar, the eyebrows
had the flutter of swallows, the nostrils
arched above the lips, and the body
emerged from the labouring hands stripped
with the unripe breasts of the Virgin,
a dance motionless.

But as the term “οδηγήτρα” suggests, the visionary moment is expanded to become an epiphany, in which the pagan Aphrodite becomes fused with the Virgin Mary, a composite emblem of love ascending to Heaven, a miracle which came and left; the poet adds, startled:

Τώρα η κοιλιά της έλαμπε σαν το φεγγάρι
και πίστευα πως ο ουρανός ήταν η μήτρα
που την εγέννησε και την ξανάπαιρνε, μάνα και βρέφος.
Τα πόδια της μείναν ακόμη μαρμαρένια
και χάθηκαν μια ανάληψη.

Ο κόσμος

ξαναγινόταν όπως ήταν, ο δικός μας
με τον καιρό και με το χρώμα.

Her belly now shone like the moon
and I thought the sky was the womb
which bore her and took her back, mother and child.
Her feet remained marble still
and vanished: an Assumption.

The world

became again as it had been, ours
with time and earth.

This reminds us of the meeting between Dante and Beatrice, the woman he admires more than any other, and who leads him through

the spheres of Paradise. She is a real woman who Dante loved though their love was never consummated, and at the same time, she is also a goddess. As she approaches, a hundred angels sing ‘Benedictus qui venis!’¹¹⁵; that is ‘Blessed are thou that comest’ which is only a slightly modified version of Matthew 21:9: ‘Blessed is He who cometh’. Virtually the same words are applicable to both Christ and Beatrice¹¹⁶. Dante stands trembling in adoration before her. Virgil, as a pre-Christian pagan, can serve as guide no longer, and it is Beatrice who conducts Dante through Heaven. Thus, we can note a similarity between Dante’s vision of Beatrice and Seferis’ vision of the young archaeologist in the “Engomi”. Both are depicted as human and erotic, but this vision is immediately transcended and they are then seen as divinely beautiful, in Seferis’ case as an embodiment of Mary, the one who shows Seferis the way (οδηγήτρα) **to a rejuvenated time and a renewed land**, just as Beatrice led Dante into Paradise.

But there is a further point of contact between Seferis and Dante here. Seferis believed that the Greeks were conservative in the sense that they try to conserve what has been handed down to them¹¹⁷. Both Christian and pre-Christian traditions continued to coexist diachronically. When going to church on Good Friday Seferis claimed that he was not sure which god was being laid to rest there, Christ or Adonis¹¹⁸. “There is something in the light of our country, which makes us such as we are,” he claims, “we, Greeks, are somehow specially close to the universal”¹¹⁹. Here too then in his vision of the young archaeologist in the “Engomi” Seferis is merging the Christian and the pagan. Like Dante’s praying to Apollo, or Beatrice presented as both human and divine, Seferis’ beautiful archaeologist is both woman and god-like, both Aphrodite and at the same time the Virgin Mary. A vision outside time, that recreates time.

In one of his articles the Cypriot poet and literary critic Michalis Pieris refers to the poem “Engomi”, pointing out Seferis’ passion for collecting allusions or voices from different worlds, from Euripides and Aeschylus through Medieval and Renaissance images down to the poets of modern times¹²⁰. In this poem then we can find both Greek and Western-European voices because Seferis is conversing with Chortatsis and Kornaros but also – as I have tried to explain in this article – with Dante. It would be wrong to give precedence to Seferis’ allusions to Dante over the other influences on his work, but equally

it would be misguided to ignore his use of the Florentine poet. In Dante Seferis finds elements which nourish his own poetry: above all the sense that the myths whether of the Virgin Mary or Aphrodite, of Adonis or Christ that make up the Greek tradition into which he was born are elements in a more universal understanding of the world. The archaeologist is Aphrodite and is the Virgin Mary, if only for a fleeting second, and this use of myth, or mythical paradigms, frames Seferis' poetic vision. This, if anything, is the secret that the poet can reveal through his verse, in the process transfiguring the world.

In conclusion, Dante was an author that both Seferis and also T. S. Eliot read, commented on and used in their work. It is clear that in using Dante's work and writing about him, they reinterpreted him. Our knowledge of Dante can – if we choose this route – pass through our understanding of these two later poets. Thus whereas for T. S. Eliot Dante is above all the climax of a Christian worldview, for Seferis Dante is par excellence not the Christian but the humanist, placing man at the centre of all things, and viewing man's brief existence as a tragedy. It is this particular point that Seferis finds most interesting in Dante. As Seferis himself explains, posing the questions: "to what extent is the Underworld, which Dante visits, connected to the everyday life of this world"; and, "how does this poet who lives and expresses a vague vision of Hell, at the same time express intense feelings and recollections from this real life"¹²¹.

In the "Cistern", in the "Thrush" and also in "Engomi" the Underworld and this world are equated. The "Cistern", an all too real place, is also the site of Seferis' descent. But while the poem flirts with the flickering lights of the procession, it ends on a pessimistic note, facing the reality of the night, the death:

Μα η νύχτα δεν πιστεύει στην αυγή
κι η αγάπη ζεί το θάνατο να υφαίνει
έτσι, σαν την ελεύθερη ψυχή,
μια στέρνα που διδάσκει τη σιγή
μέσα στην πολιτεία τη φλογισμένη.

But night does not believe in the dawn
And love lives to weave for death

Thus, like a soul that's free,
Is a cistern that teaches silence,
Within the city that's all aflame.

Seferis returned to the site of Engomi where he had met his divine archaeologist. But instead of Aphrodite or Mary he found only a serpent sliding through the grass:

στον άδειο τόπο με το λιγοστό χορτάρι και τ' αγκάθια
όπου γλιστρούσε ξέγνοιαστο ένα φίδι,
όπου ξοδεύουνε πολύ καιρό για να πεθάνουν.

in that empty place with the sparse grass and the thorns
where a snake slithered heedless
where it takes a long time to die.

Serpent, guardian of the underworld, lording it over fallen earth.
I am grateful to Prof. Irina I. Kovaleva for all her help.

IEVA KALNIŅA (LATVIA)

Hellēņu pasaules atspīdumi Raiņa daiļradē Reflections of the Hellenic World in the Works of Rainis

The interest of Rainis, the Latvian greatest dramatist and lyricist, most often was drawn to three segments in the culture of the past – Latvian folklore, ancient culture and Goethe.

Rainis is filled with a life-long passion for the ancient world which is reflected in his readings and studies of ancient sources, in the plays he has conceived, as well as in his thoughts about the people of the Ancient world, characters and plots. He notes that his most vivid impressions from his schooling were gained from his reading works by Homer, Aeschylus, Herodotus and Plutarch. He claims to be much less impressed by the achievements of later authors.

How come that Rainis was so fascinated by ancient Greek culture? There is no definite answer to that but it is evident that the unique character of his personality and mentality have played an important role.

Hellenic culture which over its 2000 years of history has lost nothing from its power, was attractive to him as the origin of European culture.

Rainis as social democrat was certainly attracted to the ancient culture; he was an adept of the traditions and ideas of European Social Democracy.

Rainis established tragedy as a genre in Latvian literature. He was well acquainted with the history of the genre and considered Aeschylus as the founding father of European drama of ideas which was popular in the course of the 20th century. Rainis considered the conflict in Prometheus Bound by Aeschylus as one with important repercussions for the later tragedy genre: this conflict was distinctly developed in his own plays. Rainis had a keen interest in the concept of tragic fault which stems from Greek tragedies, as well as in the perception and interpretation of it in different epochs. He was also attracted to the idea of self-sacrifice in Greek culture, and this attraction is also reflected in his plays.

Latviešu ievērojamā dramatiķa un liriķa Raiņa (1865–1929) skatīenu visbiežāk pagātnes kultūrā piesaistīja trīs lielumi – latviešu folklorā, antīkā kultūrā un J. V. Gētes daiļradē.

Aizrautība ar antīko pasauli – darbu lasīšana un studēšana, dramatisks darbu ieceres un pārdomas par antīkās pasaules cilvēkiem, tēliem un sižetiem – Raini pavadā visu mūžu.

Raiņa interese par antīko kultūru aizsākas jau skolas gados, kad viņš mācās Rīgas klasiskajā (vācu) ģimnāzijā (1880–1884). Šajā laikā viņš apgūst latīņu un grieķu valodu, lasa antīko filozofu un dramaturgu darbus:

“Visstiprākie iespaidi man bija no sengrieķiem: Homēra, Eshila, Herodota, Plutarha un liriķiem; no romiešiem man patika Cēzars, Līvijs, Ovīdijs, Katuls, Juvenāls – jā, Horācijs nē. Grieķu iespaids palika visdziļākais arī pēc, kad nāca visa masa jaunlaiku rakstnieku.”¹²²

Ģimnāzijā Rainis grieķu un latīņu valodu bija apguvis tik labi, ka arī brieduma gados līdztekus antīko tekstu tulkojumiem vācu valodā viņš izmantoja grieķu un latīņu tekstus. Tā, piemēram, vēstulē Aspazijai 1901. gadā viņš raksta no Slobodskas izsūtījuma:

“Atsūti “Antigones” grieķu tekstu un Aeschylus “Prometeju”. “Antigone” man ir Jelgavā, “Prometejs” tev ir jānopērk.”¹²³

Raiņa lugu skaitā nav neviena pabeigta darba ar antīko sižetu vai tēlu izmantojumu, viņa dzīves laikā ir publicēti un uzvesti tikai plašāki skati no nepabeigtās traģēdijas “Kajs Grahs”. Bet lugu uzmetumos, iecerēto darbu virsrakstos, piezīmēs (radāmās domās), dienasgrāmatās, vēstulēs un politiskajās runās Rainis visdažādākajos aspektos atsaucas uz antīkās pasaules, īpaši grieķu, kultūras tradīcijām, personībām, sižetiem, tēliem. Hellēņu pasaule Raini fascinē kā Eiropas kultūras sākotne, kā jauna un liela kultūra, kuras spēks nav mazinājies 2000 gadu laikā. Lielākā nozīme hellēņu vēsturei un kultūrai Raiņa daiļradē ir divos aspektos – dramaturģisko darbu principu izveidē un politiskajās runās, kuras Rainis teica LR Saeimā, būdams Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas deputāts.

Veidojot savus uzskatus par drāmu, Rainis apgūst pasaules dramaturģijas klasiku un mēģina izvērtēt 20. gadsimta un savu darbu novatorismu, salīdzinot tos ar iepriekšējo gadsimtu drāmu.

No grieķu dramaturgiem Rainim tuvākais ir Eshils¹²⁴, kuru viņš vērtē augstāk par Eiripīdu un Sofoklu. Raini interesē ideju drāmas, un tieši šādā aspektā viņam nozīmīgākais autors ir Eshils, kuru viņš ierindo blakus Fr. Šilleram, franču klasicisma pārstāvjiem P. Korneijam un Ž. Rasinam. No Eshila darbiem Rainim tuvākā bija traģēdija “Saisītais Prometejs”, kurā viņš saredz cilvēka milzīgo drosmi sacelties pret dievu noteikto kārtību cilvēcības vārdā¹²⁵. Visā drāmas vēsturē Rainis saskata šīs sacelšanās turpinājumu, arī viņa traģēdiju varoņi izvirza un cenšas aizstāvēt jaunus humānākus likumus, priekšstatus, normas. Raiņa uzskati par Promēteju sasauca ar Eiropas literatūrās sastopamo Promēteja tēla koncepciju, kas redzama J. V. Gētes, Voltēra, Dž. Baira, P. Šellija, A. Šlēgeļa darbos.

Raini dzejā un drāmā interesēja dažādi cikli, dzejoļu krājumu un lugu kopas, to saistība. Piemēram, dzejoļu krājums “Dagdas piecas skiču burtnīcas”, ko Rainis sauc par romānu dzejoļos, sastāv no 5 atsevišķām daļām, grāmatām “Addio, bella”, “Čūsku vārdi”, “Uz mājām”, “Sudrabota gaisma”, “Mēness meitiņa”, kas veido vienu veselumu.

Līdzīgi viņš mēģināja grupēt arī savas lugas (piemēram, trijotne – “Jānis Vīrs”, “Īls”, “Mūžība”, četrotne – “Zīles vēsts”, “Durbes darbs”, “Zemgales gals”, “Imanta ausma”)¹²⁶. Te viņa piezīmēs kā viens no paraugiem norādīts Eshils un traģēdiju cikls “Orestija”:

“Eshils arī lielāks mākslinieks par Sofokli, jo šis nesaprata triloģiju kā organismu, lielāko, kāds ir dzīvā pasaulē, un tomēr nespēja nodibināt viendrāmu, jo viņa trīs drāmas vienā dienā nebij pietiekoši apmērīgas, lai dotu apaļu un bagātu izaugšanas drāmu, kādas ir mūsu vakarus pildošās.”¹²⁷

Vēl asāk Rainis ieraksta 1911. gada 1. septembra dienasgrāmatā:

“Ka Sofokls iznīcinājis sakarību starp vienas [drāmas?] tetraloģiju, nau solis uz priekšu, bet atpakaļ. Drāma, kuras triloģijā bija tik trīs daļas, un kura bija lieliska caur visas dzīves apņemšanu, ko grib parādīt Šillera un Šekspīra drāma, tika saskaldīta, lieliskums tika atņemts un aptverošas drāmas vietā stājās “skati no dzīves”, kā mūsu realistiem. Pats drāmas princips tika iznīcināts, jo triloģijas daļas nau daudz lielākas par mūsu cēlienu, piem., Šillera “Don Karloss”, “M[arija] Stjuarte”. Par to nu sauc Sofoklu par lielu; nē, Eshils ir liels.”¹²⁸

Eshila sižetiski saistītā triloģija “Orestija” Rainim ir paraugs konsekventai drāmas idejas realizācijai. Grieķu autora darbā nozieguma un atbildības problēma skatīta cilvēku un dievu, pagātnes, tagadnes un nākotnes tradīciju dimensijā, kur apšaubīti un laužti “pasaules balsti” (Raina apzīmējums lugā “Jāzeps un viņa brāļi”) un ir realizēta “filozofiska formula notikumā”¹²⁹.

Rainis ir traģēdijas žanra iedibinātājs latviešu literatūrā, un viņš traģēdiju uzskata par nozīmīgāko literatūras žanru:

“Drāma ir dzīves radītāja, ir vīru darbs un dievu darbs, pasaules radīšana. Drāma augstākā veidā ir traģēdija, tāpat, kā dzīvības augstākā forma ir traģika.”¹³⁰

Viņš rūpīgi ir pētījis Aristoteļa “Poētiku” un par vienu no būtiskākajām Aristoteļa izvirzītajām traģēdijas pazīmēm uzskata traģisko vainu. Rainis ir daudz domājis par to, kas laiku griežos ir saprasts ar traģisko vainu un kā tā izpaužas viņa lugās:

“Grieķu traģiskā vaina bij sacelšanās pret likteni, fātumu.

Kristīgās, Š. [Šekspīra vai Šillera] un modernās traģēdijas vaina – noziegums vai grēks pret sabiedrību, dieva vai cilvēku likumiem.

Man traģiskā vaina – noziegums pret sevi, atkāpšanās no savas pārliecības, skaidrības, no cīņas un no uzvaras.”¹³¹

Visspilgtāk traģiskās vainas kategorija iestrādāta Raina traģēdijās “Indulis un Ārija” un “Jāzeps un viņa brāļi”.

Protams, Raini antīkajā drāmā interesē mitoloģijas izmantojums, viņa lugu pamatā ir latviešu un ārzemju mītu, tautasdziesmu, pasaku, teiku tēli un motīvi. Iecerot lugu “Dievs un Vēls” (luga palikusi iecerē līmenī), Rainis raksta:

“Dibināt latviešu mitoloģiju, salasot gabalus no vecām teikām. Tā darīja Eshils, arī vēlāk dzejnieki.”¹³²

Raina lugu radāmajās domās, iecerēs, piezīmēs hellēņu klātbūtne ir jūtama vienmēr.

Aizsāktās vai tikai virsrakstos minētās lugas par hellēņu tēmu Raina daiļradē ir “Sokrats”, “Aleksandrs”, “Latvis – Aristofans”, “Latvis – Menandrs”, “Daphnis un Chloe”, “Aleksandrs Abonoteihos”, “Menandrs”, “Aristofans”, “Pasaku Aristofans”, “Demetrius” (Falēru Dēmetrijs).

Visbiežāk pieminētais filozofs Raiņa darbos un viena no viņam tuvākajām personībām kultūras vēsturē Rainim ir Sokrats. Nedaudzajās rindiņās, kas uzrakstītas lugai “Sokrats”, galvenā ideja ir:

“Pasaules lūzums ir iekš Sokrata. Te sākas jaunais laiks.

Aleksandrs, Kristus tik izvedēji.”¹³³

Toties visnoturīgākā interese Rainim bijusi par Aleksandru Lielo, darbu pie lugas viņš aizsācis 1915. gadā, kad rūpīgi studēja Plūtarha darbu vācu tulkojumā. Pie domas, ka vajadzētu rakstīt lugu par Aleksandru, viņš atgriežas vairākkārt, bet pirmie iespaidi par Maķedonijas Aleksandru saglabājušies no bērnības. Vecāku mājās, bēniņos, glabājās 12 gleznu reprodukcijas ar Maķedonijas Aleksandra dzīves ainām, no šī laika Maķedonijas Aleksandrs ir Raiņa mīļākā vēsturiskā personība. Bērnības iespaidus Rainis fiksējis vienā no saviem dzejoļiem:

“Bet dienas vidū, kad apklusis viss, zēns šerpuļos kratīts,

Augšējā stāvā zogas, viss tukšs un skan –

Tur kaktā:

Zeltītās ietverēs, smagās, un stiklos divpadsmit gleznas:

Lielais Aleksandrs, un gleznotājs Rafaēls lielais –

Brīnums un skaistums, un noslēpums, uzvaras gaitā.

Visu pasauli apņemt, tālāk, vēl tālāk, kas tur?”¹³⁴

Ar Aleksandra tēla palīdzību Rainis lugā gribēja risināt sev tuvu lielas personības – ģēnija un vēstures procesa attiecību tēmu:

“Ģēnijs savā raksturā un dzīvē savieno nesavienojamas īpašības, tādēļ viņš domā, ka nesavienojamas lietas var tapt savienotas arī ārpusaulē. Viņš pārtaksē pasauli, jo pats liels un skaita citus lielus. Viņa mērķis gandrīz vienīgi: pasaules apņemšana un savienošana. Viņš vienīgais kā dievības ideja.”¹³⁵

Līdzīgas iezīmes Rainis cenšas ielikt arī Aleksandra tēlā:

“Viņš sagatavo jauno pasauli, salauž starpsienas.”¹³⁶

Rainis Aleksandra tēlā īpaši cenšas uztvert ziedošanās ideju. Te Rainis 1915. gadā saredz jaunu iezīmi savai dramaturģijai:

“Drāmā nau bijusi kā galvenā ideja: ziedošanās. Varoņi gājuši bojā grieķiem, Šekspīram, pat Šilleram aiz patīgām kaislībām, pārmērībām, vainām. Bet man viņi uzņemas vainu, kuras dēļ ies bojā, brīvprātīgi,

ar skaidru apziņu par nāves sekām, ne aiz savas kaislības vai patīga nolūka, bet aiz gribas, darīt labu vispārībai, aiz ziedošanās.”¹³⁷

Visplašāk ziedošanās ideju Rainis apcer iesāktajā lugā “Aleksandrs”, bet jautājums par ziedošanos ieskanas arī viņa pabeigtajās lugās. Tas nav lugu pamatjautājums, bet ziedošanās ir Jāzepa aiziešanas būtisks motīvs traģēdijā “Jāzeps un viņa brāļi”, pie kuras Rainis šajā laikā strādā. Arī traģēdijas “Krauklītis”, dramatiskās poēmas “Daugava”, traģēdijas “Mīla stiprāka par nāvi” personāži ziedo savu dzīvību kādam tālākam mērķim. Lugā “Jāzeps un viņa brāļi”, tāpat kā lugas “Aleksandrs” uzmetumos, viena no galvenajām problēmām ir dažādu pretstatu savienošana – piedot un sodīt, jūds un ēģiptietis, aizmirst un atcerēties.

Raiņa pabeigto un nepabeigto lugu sasaiste ir ļoti cieša, ieceres regulāri papildina cita citu.

Nepabeigtajā lugā “Aleksandrs” Rainis uzsver domu, ka Aleksandram ir nopelni kā hellēņu kultūras saglabātājam un izplatītājam, bet pašas grieķu tautas nelaime ir tās nespēja augstākas idejas vārdā apvienot pretrunīgās polisu intereses. Nespēja vienoties ir vienīgais aspekts, ko Rainis kritiski vērtējis hellēņu vēsturē, un šāds vērtējums sastopams tikai lugā “Aleksandrs”.

Raiņa piezīmēs (radāmajās domās) redzams, ka viņš intensīvi apcerējis iespēju rakstīt jaunu komēdiju. Raiņa pirmā luga un vienīgā komēdija ir luga “Pusideālists” (1896), bet lugu kopās un uzmetumos redzams, ka par komēdijas žanru viņš domājis 20. gadsimta sabiedrisko notikumu kontekstā. Raini no pasaules komēdiju autoriem visvairāk interesējuši Aristofāna un Menandra darbi.

Raini Aristofāna lugās saistīja to sabiedriskā aktualitāte un iespēja likt dieviem nokāpt no debesīm un iesaistīties zemes likstu risināšanā. Raiņa komēdijā, protams, darbotos latviešu dievi. 1911. gada sociāldemokrātiskās noskaņās veidotā lugas uzmetumā “Latvis – Aristofāns” viņš raksta:

“Olimps ar saviem dieviem arī, kā vadons visiem morituriem. Viņi un latviešu dievi pazaudē, bet piemiņā paliek mūžīgi, kā paraugi.

Zelta teļam kristīgie dievi, arī barbari, pret tiem pazaudēja olimpīši. Tagad tie pazaudēs pret strādniekiem – barbariem.

Lai tagad senie varoņi palīdz strādniekiem un dievi kungiem.”¹³⁸

Uzmetumā traģēdijai “Sokrats” Rainis izvirza Aristofanu par Sokrata galveno pretinieku, tādējādi atsaucoties uz Aristofana komēdiju “Mākoņi”. Iespējams, ka Raiņa labvēlīgo spriedumu par Eshilu ietekmēja Aristofana komēdija “Vardes”.

Raiņa uzmanības lokā nonāca arī Menandra darbi. Tas apliecina, ka Rainis ir sekojis līdzī notikumiem klasiskajā filoloģijā, jo garāki Menandra tekstu fragmenti publicēti tikai 19. un 20. gadsimta mijā – 1891. gadā V. K. Jernštets Krievijā izdeva divu Menandra komēdiju fragmentus, kurus 1855. gadā Sinajas pussalā bija uzgājis arhimandriīts Porfirijis, savukārt 1905. gadā franču zinātnieks G. Lefevrs senajā Afrodītopolē, Nīlas kreisajā krastā, atrada vēl apjomīgākus Menandra darbu fragmentus¹³⁹. Aizsāktajā komēdijā “Latvis – Menandrs” Rainis, raksturojot jaunatisko komēdiju, raksta:

“Grieķu komēdijas gluži svešas mums, bet iespaidis.

Raksturi, morāle, sentences viegli atminamas, valoda, loģiskā uzbūve, vienkāršā darbība, asums. [...] Grieķiem raksturi reāli, bet kontrastos!”¹⁴⁰

1913. gada piezīmēs viņš apdomā, kā tad menandriskā tradīcija varētu izpausties latviešu lugā:

“Mūsu komēdija. Menandriskā.

Labi der mazām skatuvēm.

Atrast mūsu laika galvenos tipiskos raksturus, tipiskos notikumus, tipiskie netikumi, tipiska morāle.

Atdzīvināt vecu formu, radīt jaunu.

Labumi: īsums izvedams. Kinematogrāfs. Visur izrādāmas, arī mazās skatuvēs, var darīt morālistisku un politisku iespaidu.”¹⁴¹

Notikumi, kas atbilstu menandriskai komēdijai, būtu: “Cīņa ap banku. Vēlēšanas pilsētas domē. Biedrības dibināšana. Streiks.”¹⁴²

Rainis neuzraksta vairs nevienu komēdiju, bet viņa meklējumi komēdijas žanrā liecina par vienu Raiņa daiļrades iezīmi – drāmas žanrā viņš nemitīgi meklē jaunus izteiksmes veidus, sekojot principam “sena dziesma – jaunās skaņas” (lugas “Uguns un nakts” moto).

Cieņa pret antīko pasauli, tās rosinošie impulsi ietekmēja visu Raiņa daiļradi, bet ne tikai to – antīkās pasaules apbrīna redzama arī

Raiņa politiskajās runās. Viņa daiļrade un sabiedriskā darbība vienmēr bijušas cieši saistītas.

Nodibinoties Latvijas valstij, Rainis uzskatīja, ka viņa pienākums ir aktīvi iesaistīties politiskajā darbībā. Politika viņu neinteresēja kā pragmatiska ikdienas darbība – viņa uzmanības centrā bija politika kā perspektīvu ideju īstenošanas iespēja¹⁴³. Rainis bija gan Latvijas Satversmes Sapulces (1920–1922), pirmās vispārējās vēlēšanās vēlētas tautas pārstāvniecības deputāts, gan Pirmās un Otrās Saeimas deputāts (1922–1928). Nenoliedzami, Raini antīkā kultūra saistīja arī kā sociāldemokrātu, attieksmē pret antīko kultūru viņš seko Eiropas sociāldemokrātiskās domas tradīcijai.

Rainis Latvijas Republikas Satversmes sapulcē un Saeimā teica sešpadsmit runas, bet, būdams izglītības ministrs un sociāldemokrātu deputāts, teica apmēram divsimt runu strādniekiem, partijas biedriem, skolotājiem, skolēniem, studentiem u. c. Visvairāk alūziju uz antīko kultūru ir Satversmes un Saeimas sapulces runās, kā arī uzrunās, referātos, lekcijās, kas veltītas jaunatnei. Šādu atsauču nav tekstos, kuru adresāti ir strādnieki.

Tikai pāris Raiņa izteikumos pavīd hellēņu politiskā vēsture. Savā pirmajā runā Satversmes sapulces 1. sesijas 20. sēdē, skatot Amnestijas likumu, Rainis, atsaucoties uz grieķu piemēru, skaidro amnestijas būtību:

“Veco grieķu lielā gudrība politikā – un es politiku ņemu kulturelā ziņā – bija tā, ka viņi šādus aktus sauca par nepieminēšanu. Tagad viņus parasts saukt par apžēlošanu. Šis vārds ir pilnīgi nepareizs, jo bieži vien apžēlotāji ir bijuši vairāk vainīgi nekā tie, kas ļaunos darbus darījuši, un labi būtu, ja mēs ne tik vien ar muti, bet arī ar sirdi sauktu šo aktu par nepieminēšanu, lai būtu spējīgi zināmā kopībā radīt jauno darbu – Latvijas jaunbūvi.”¹⁴⁴

Savukārt, diskutējot par prezidenta institūcijas ieviešanu, Rainis atzīst, ka abās viņa augsti vērtētajās sabiedrībās – Atēnās un Šveicē, arī senajā Romā tās ziedu laikos – nebija prezidenta, modernās republikās prezidenta institūcija ir pārmantota no monarhijām, bet “ka tāds [prezidents – I. K.] nav vajadzīgs, to rāda agrākās republikas, kuras pārspēj kulturelā ziņā modernās republikas.”¹⁴⁵ Rainis kā sociāldemokrātu pārstāvis uzsver, ka pilsonisko partiju ieviestais prezidenta amats, kuram būtiskākās ir reprezentatīvās funkcijas, ātri var pārvērsties par

ierastu ierēdņa amatu, bet pats prezidents par rautu un autobraucēju varoni. Prezidentu viņš redz kā “kulturelu garu”, kas “var dot kulturelas mantas”, jo “mēs kā valsts varam pastāvēt tikai tad, ja esam kulturela valsts, un kulturela valsts mēs varam būt tikai tad, ja esam demokrātiska valsts.”¹⁴⁶

Rainis grieķu kultūras vēsturē saskatīja būtisku un aktuālu pieredzi Latvijas attīstībai. Pēc Raiņa domām, Grieķija (precīzāk, Atēnas) bija maza valsts līdzīgi kā Latvija. Viņš uzskatīja, ka labākā valsts iekārtas forma ir demokrātiska republika. Šveice, tās konstitūcija un demokrātiskās tradīcijas bija Rainim paraugs tagadnē, bet Grieķija ar pilsoņu aktīvo līdzdalību valsts dzīvē un bagāto kultūru bija paraugs pagātnē.

Grieķu kultūra radīja jaunu kultūru, kas ir viens no Eiropas kultūras pamatiem. Rainis uzskatīja, ka Latvija ir pirmreizīgā situācijā – ir radusies jauna suverēna valsts, kas sākusi veidot jaunu kultūru. Latvijai ir jāiekļaujas Eiropas politikā un kultūrā, un maza tauta (nācija) ir pamanāma Eiropā un paliek cilvēces atmiņā tikai tad, ja tā ir radījusi nozīmīgu kultūru. Apspriežot Saeimā 1926./1927. gada budžetu, viņš saka:

“Atēnas deva nedaudz gados to kultūru, no kuras tagad mēs varam dzīvot. Atēnas bija demokrātiska valsts, viņas tauta bija demokrātiska tauta. Kad skatāmies tagad atpakaļ uz vēsturi, tad redzam, ka gandrīz visa Grieķijas vēsture bijusi tikai, lai sagatavotu [augsnī] priekš lieliem kultureliem darbiem, radošiem darbiem, lieliem mākslas darbiem. Grieķija bijusi tikai, lai būtu Homērs, lai būtu Eshils, lai būtu Sofokls, lai būtu Fidijs, lai būtu Platons. Tie palikuši no visas Grieķijas pāri – nekas cits. Ja mēs gribam ieiet Eiropas tautās kā līdztiesīgi locekļi, tad mums jāiet tur iekšā ar saviem kultūras darbiem.”¹⁴⁷

Rainis uzskata, ka pēc Latvijas Republikas izveidošanas gan valsts līmenī kultūrai, gan indivīda līmenī garīgai dzīvei ir pievērsta pārlieku maza uzmanība, bet rakstnieks domā, ka periods pēc lieliem sabiedriskiem satricinājumiem ir pats radošākais kulturālai darbībai (literatūru Rainis atzīst par nozīmīgāko kultūras daļu). Šo atziņu viņā veidojusi grieķu kultūras vēsture:

“..mēs stāvam tanī laikmetā, kad tauta savu ienaidnieku padzinusi, ir tikusi no jūga vaļā un kad viņai jauna dzīve jāuzbūvē. Bet pie tam arī beidzas viss. Grieķi tūlīt pēc persu padzīšanas iesāka savu jaunbūvi un straujā tempā veica to, kas varbūt gadu tūkstošos nebūtu panākams.

Grieķu māksla ir no kāda V [gadu] simteņa līdz apmēram III gadu simtenim. Ap Aleksandra laiku māksla jau puslīdz beidzās. Tātad tik īsā laikā grieķi piepildīja tos neizsmejamos mākslas tempļus.”¹⁴⁸

Latvijas pēckara situācijā, kurā vienus interesēja ātras peļņas iespējas, bet citus uztrauca nabadzība, dzejnieks ironiski jautā:

“Visas grūtības, protams, ir finansiēlas dabas, bet vai grieķiem Atēnās nebija finansiēlas grūtības?”¹⁴⁹

Rainis uzsver atšķirīgo pilsoņu attieksmi pret kultūru Atēnās un Latvijā:

“Varbūt viens otrs no mūsu no pilsoņiem jau tagad pabalsta mūsu mākslu, bet diemžēl lielākā daļa tiek uzturēta vienīgi no valsts līdzekļiem. Valsts nevar daudz darīt. Še būtu pilsoņu pienākums palīdzēt, ja viņi grib saukties par demokrātiem. Piemēram, Atēnās bija tā, ka visu mākslu pilsoņi turēja uz saviem pleciem un valstij neko nepienācās maksāt. Tas nu būtu tas ideāls arī mums, bet no tā mēs esam vēl tālu.”¹⁵⁰

Rainis uzskata, ka literatūra un kultūra nemitīgi mainās, tās nevar būt sastingušas. Iepriekšējā literatūra – grieķu, romiešu, Rainim tuvais P. Korneijs, Ž. Rasins, J. V. Gēte, Fr. Šillers u. c. – ir tikai tagadnes literatūras ierosmes avots un virzītājspēks. Viņš ir pārliecināts, ka spēcīga un nozīmīga ir tikai tā literatūra, kas interesē un aizrauj jaunatni, “es gribu .. teikt, ka vēsturē tiešām ir bijis, ka jaunatne ir bijusi kultūras nesēja”¹⁵¹ un “kultūras nesējas ir jaunas tautas”¹⁵². Rainis uzskata, ka cilvēks jaunībā uzraksta tos darbus, kam ir lielākā ietekme uz sabiedrību un literatūru, teiksim, kā spilgtu piemēru viņš min Fr. Šillera traģēdiju “Laupītāji”, bet jaunas iezīmes literatūrā rodas tautās, kurās notiek nozīmīgas sabiedriskās un garīgās pārmaiņas. Rainis plašā kultūrvēsturiskā kontekstā aplūko arī grieķu kultūru:

“Grieķu māksla kā tāda līdz Aleksandriskam laikmetam ir skaidra jaunatnes, ne tik daudz, ka viņa bijusi jaunu cilvēku radīta, bet viņas vispārējais raksturs ir jaunatnes raksturs. Viņā iekšā ir tik daudz svaiga, cilvēciska, aizraujoša, kāda var būt tikai jaunatnei, tāda nesavtība, ideālisms, atsacīšanās no blakus nodomiem, māksla mākslas dēļ.”¹⁵³

Šādā aspektā Raini interesē eposi “Iliāda” un “Odiseja”:

“Jau Homēra “Iliāda” un “Odiseja”, abas ir jaunības dzejas. “Iliāda” ir jaunāku un “Odiseja” – vecāku cilvēku dzeja, bet abām ir tāds svaigums iekšā, kāds var būt tikai jaunatnei.”¹⁵⁴

Rainis salīdzina grieķu epus ar latviešu tautasdziesmām, kuru lielākais dziesmu masīvs raugās uz pasauli jauna cilvēka, visbiežāk jaunas sievietes, acīm¹⁵⁵.

Raini īpaši mulšina “Iliāda” – viņš ir pilnīgi pārliecināts, ka to nevar būt sarakstījis vecs sirms cilvēks, kā ierasti tika raksturots Homērs, un viņš netic, ka abiem epiem būtu viens autors, uzskatīdams, ka abi epi ir patstāvīgi mākslas darbi, nevis rapsodu apkopojums:

“Homērs būs pārdzejojis sava laika dziesmas un radījis vienu lielu darbu,”¹⁵⁶ un viņš ir “jaunas kultūras nesējs”¹⁵⁷.

Rainis uzskata, ka grieķu autori – Eshils, Sofokls un Eiripīds – ģeniāli savos darbos iemiesojuši jaunās kultūras garu, kas precīzi atbildis jaunatnes centieniem:

“Viņi stāvēja jaunās kultūras zēlumā, viņi bija viņas nesēji, viņas izteicēji. Nesēji bija pašu grieķu jaunā paaudze.”¹⁵⁸

Tāpat Rainis domā arī par Latviju – tās jaunās kultūras un demokrātijas veidotāja būs jaunatne, un literatūras vēsturē paliks tikai tie rakstnieki, kas izteiks 20.–30. gadu jaunatnes centienus un ilgas.

Raiņa politiskajām runām hellēņu pasaule dod plašuma, vēsturiskās perspektīvas un kultūras nozīmības izjūtu.

Kā rakstnieks un politiķis Rainis redzēja Latviju un tās kultūru Eiropas kultūras telpā, kuras vienojošais pamats ir antīkā pasaule.

Antīkās pasaules, it īpaši hellēņu pasaules, tēli un autoru darbi rosināja Raiņa iztēli, veidoja viņa filozofiskos un mākslinieciskos uzskatus, palīdzēja viņam formulēt problēmas. Tie arī bija darbi un personības, kam līdzināties.

ILONA MIEŽĪTE (LATVIA)

Grieķu mitoloģijas motīvi Aspazijas dzejā Motifs of Greek Mythology in Aspazija's Poetry

Aspazija (from Aspasia of Ancient Greece) has been one of the leading Latvian poets who have followed the European tradition in using images and concepts of Ancient Greek culture, especially mythology, to express ideas of her own time. From early on, the Bible and Greek myths have been the two main sources that shaped the future poetess. There are many motifs of Greek mythology in her poetry. The image of Muse who embodies beauty in contrast to the harsh reality, appears already in her collections.

Prometheus plays a special role in Aspazija's writings as this character has been mentioned throughout her poetry at various stages of its development. At first, Prometheus impersonates self-sacrifice to a shared idea for the sake of a greater common good, the readiness to rebel against the conventional order and to suffer in the name of an idea. Later, Prometheus (just like Apollo) reveals the single-mindedness and imperfection of social ideas in contrast to the diversity of spiritual life. Subsequently, Aspazija was also interested in pre-Christian manifestations of the idea of the divine sacrifice – in ancient myths and ritual traditions. In her poetry, this interest manifests itself in the characters of Prometheus, Adonis and Helios. The social dimension of these characters is closely intertwined with the spiritual one. Helios is the saviour of his time and also the creative fire, the prototype of existence.

*The image of wanderer, adventurer which goes hand-in hand with the spiritual aspirations of the intellectuals of a new nation, has a special place in classical Latvian literature. In Aspazija's poetry, such characters are Argonauts sailing across the seas in their quest for the Golden Fleece. In her two poems *The New Argonauts*, they symbolize the quest for all things new and still unfound. In the first poem, the main emphasis is placed on the social aspect – the searching spirit is indispensable in all times to all nations as a precondition for development. The second poem, however, speaks about the 'voyage of*

spirit' – towards the within which is by no means less dangerous and less important than the outward one.

Motifs of Bacchanalia also play an important role in Aspazija's poetry. Pan, Bacchus, maenads and the vision of Bacchanalia are entangled with witch-related imagery and stand for an infatuation with the pleasures of life, the demonic roots of humans. Phoenix, meanwhile, represents the rebirth from the ashes of demonic self-destruction.

The motif of the divine symposium, man's longing for gods' feast – nectar and ambrosia – symbolize the wish to transcend the limitations of human abilities, and also the opposition between the ideal and reality, longing for fulfilment in love.

Several other mythical characters, such as Penelope, Iphigenia, Orpheus, Circe, Eros and others, have been used by Aspazija to convey personal feelings in various situations.

Aspazija ieņem vienu no vadošām vietām to latviešu dzejnieku vidū, kas sekojuši eiropēiskajai tradīcijai – izmantot sengrieķu kultūras, īpaši mitoloģijas, tēlus un jēdzienus sava laika ideju izteikšanai. Bībele un grieķu mīti ir divi avoti, kas jau bērnībā viņu veidojuši.

Aspazijas dzejā ir daudz grieķu mitoloģijas motīvu, šajā rakstā iespējams aplūkot tikai būtiskākos. Jau agrīnajos dzejoļos parādās Mūzas tēls, kas iemieso dailes pretstatījumu skarbajai realitātei. No vienas puses, Mūza paceļ pāri “mazām ikdienības raizēm”, sniedzot mierinājumu. Vienlaikus Mūza apslēpj dzejnieka acīm dzīves īstenību. Taču dzejniekam nav tiesību ļauties šāдай atrautībai no realitātes:

“Rau, bada, izsalkuma bālsis

No sapņiem mani spēji trauc,

Un skati riebīgi un drūmi

Man dailes spožās gleznas jāuc.”¹⁵⁹

Dzejniece apsūdz sevi kā noziedznieci, jo atstājusi vēl neizpildītu lielo dzīves uzdevumu. Te izpaužas 19. gadsimta beigām raksturīgā ideja, ka arī mākslas galvenais mērķis ir palīdzēt lielo sociālo pārmaiņu sagatavošanā; tai nevar būt kādi citi, autonomi mērķi.

Vēlāka laika dzejā šis jaunības radikālisms ticis pārvērtēts. Cilvēcei vajadzīga arī daile. Tas neizslēdz mākslas sociālo funkciju. Tieši

cilvēces garīgā apgaismošana ir mākslinieka lielā sabiedriskā misija. Neraugoties uz šķēršļiem, Mūza

“..visas tautas malas apstaigā.

Tā visur gara gaismas sēklu kaisa

Un cilvēci no tumsas saitēm raisa.”¹⁶⁰

Aspazija tāpat paliek ieskatos, ka mākslai jāveic nozīmīgi sabiedriski uzdevumi, un tikai vēlāk viņa tos maina, uzskatot, ka mākslai vairs nav pienākuma tieši iesaistīties sociāli ekonomisko problēmu risināšanā, bet gan jāizvirza augstāki ideāli cilvēcei un tautai.

Tādējādi ir tikai likumsakarīgi, ka īpaša nozīme Aspazijas daiļradē ir Promēteja tēlam, kurš vijas cauri visai viņas dzejai dažādos attīstības posmos. Vispirms tas personificē ziedošanos sociālai idejai par visas cilvēces labumu, kuras dēļ cildena personība gatava sacelties pret pieņemto lietu kārtību, ciest sāpes un nest upurus:

“Kā dzelzu stieņi stiprie locekļi, (..)

Bet viss viņš sviedriem klāts un putekļiem, (..)

Viņš sūtīts nāk no visiem vārgdieņiem.

Viņš nāk ar visu ciesto pārestību, (..)

Viņš nāk ar iedegušos pretestību.”¹⁶¹

Piektā gada revolūcijas iespaidā Promēteja nestā uguns nav “baltā, rāmā miera uguns”¹⁶², bet sarkans deglis, kurš iemests vecās pasaules gruvešu kaudzē. Šis sacelšanās process nenovēršami saistīts ar tradicionālo morāles normu pārkāpumu:

“Es nebijos grēku izdarīt:

Es zagu! (..)

Jo pasauli, auksto pasauli

Es gribu sildīt ar viņu [ar nozagto uguni]!”¹⁶³

Protams, Aspazija neatbalsta zādzības burtiskā nozīmē, taču, manuprāt, atbilstoši laikmeta sabiedriskajām noskaņām te izpaužas izjūta, ka morāles normu pārkāpums kādu augstāku ideālu vārdā ir attaisnojams.

Savā tālākā attīstībā Aspazija nepaliek pie šādas viennozīmīgas attieksmes. No vienas puses, arī vēlāka laika dzejā apliecināts Promēteja krūtīs mītošais

“Romantisks dvēseles cēlums, kas sevi liek ziedot priekš citiem,”¹⁶⁴

kurš dažādos laikmetos izpaužas ārēji atšķirīgi, bet saturiski nemainās:

“Uguns reiz atrauta dieviem un nonesta tumšajā zemē.

Mūžam tā spīdēs un degs laiku un laikmetus cauri.”¹⁶⁵

Taču, no otras puses, Promēteja (arī Apollona) tēls atsedz sociālās idejas vienpusību, nepilnību pretstatā gara dzīves daudzšķautņainībai. Varoņi iet caur dzīvi prometejiskā spožumā:

“Tiem ceļš sev mērķis – nav cita aiz tā,

Tie pateiks, cik dzīve skaista.”¹⁶⁶

Stiprie cīnītāji vienmēr attēloti kā zināmas iekšējas ierobežotības iemiesojums:

“Ne ilgu domu! (..)

Tik, aši tverot,

Tie izpilda lomu,

Kā, debešus verot,

Tver Apollons loku!

Kā zila upe tek dzīve garām.”¹⁶⁷

Kad būs izdedzis viss “prometejiskais kvēls”, nāks dzejnieks – gara dzīves pārstāvis, kurš necīnās ārējās cīņās:

“Viņš nedara cita nekā,

Viņš tikai pasaules dvēseli apsargā, (..)

Viņš pateiks, cik nāve skaista.”¹⁶⁸

Šis gara ceļš tātad aizved pāri sociālajai cīņai, kas ir pati sev mērķis. Pasaules dvēselei vajadzīgs vēl kaut kas “aiz tā”. Nāves jēdziens te ietver nevis iznīcības, bet mūžības klātbūtni.

Šādā virzienā transformējas arī Promēteja tēls, sociālajai dimensijai cieši savijoties ar garīgo. Vēlākā daiļrades posmā Aspaziju īpaši interesē, kā dievišķā upura ideja izpaudusies jau pirms kristietības –

seno tautu mitoloģijā un rituālajās tradīcijās. Šādā funkcijā izmantoti arī Adonīda un Hēlija tēli. Dzejniece zināmu laiku aizraujas ar filozofa Teodora Celma popularizēto domu, ka Kristus kults izaudzis no seno tautu auglības kultiem, kuros kāda dievība tiek upurēta, bet pavasarī atkal atdzimst, simbolizējot dabas atmošanos jaunai auglībai.

Adonīda nāves tēlojumā spilgti izpaužas šī rituālā upura ideja – viņa miesa guļ, sagriezta bļodās, asins lejas traukos¹⁶⁹. Nav būtiski, kādā vārdā tiek nosaukts šis pestītājs spēks, kurš reprezentē dabas un cilvēku sabiedrības mūžīgo atjaunotni:

“Dzimst vienmēr mesijs, apsveikts zvaigžņu koru, (..)

Lai saukts par Indru, Heliju vai Horu,

Ikviens tie savu laiku atpestīs.”¹⁷⁰

Vilkas tiešas paralēles starp Kristu un seno tautu pērkonu un saules dievībām. Nepublicētā uzmetumā “Atrāvies Prometejs” Promēteja un Kristus tēli saplūst vienā:

“Dievs tomēr nāktu un uz zemes mistu.

Ļaudis to no jauna krustā sistu.”¹⁷¹

Pasaule nenovērtē dievišķo upuri, bet tas nemazina tā jēgu. Citā nepublicētā uzmetumā Hēlijs ir radošā uguns, varētu sacīt, esības pirmveids¹⁷².

Te, protams, nav runa par pestīšanu šī vārda kristīgā izpratnē, tas ir Visuma mūžīgās atjaunotnes simbols, radošā sākotne.

Mūžīgai atjaunotnei nepieciešams meklējošs gars. Latviešu rakstniecības klasikā īpašu vietu ieņem pasaulē gājēja, meklētāja tēls, raksturojot jaunas nācijas inteliģences garīgo ceļu. Šāds tēls Aspazijai ir argonauti, Zelta aunādas meklētāji, kas divos dzejoļos “Jaunie argonauti” kļūst par visa jaunā, vēl neatrastā meklējumu simbolu.

Pirmajā dzejoļī vairāk uzsvērts sociālais aspekts. Zelta aunāda ir vispirms tautas likteņglabātāja, tās sapnis, uz kura piepildījumu vērst meklētāju ceļš. Tauta meklē to vienmēr no jauna, nebaidoties grūtību un briesmu. Tāpat kā promētejiskais cīņasspars, arī argonautiskais meklētāja gars nepieciešams katram laikmetam, lai notiktu attīstība. Meklētāja gars te cieši savīts ar cīnītāja garu, ar gatavību upurim, pat bojāejai:

“Cīņa uzvaru mums sola.

Lai tā ar mūs bojā rautu,

Prieks ir būt par argonautu

Mūžam nemirstīgo tautu.”¹⁷³

Šajā meklējumu ceļā ietveras esības jēga un vērtība.

Otrā, vēlāka laika dzejolī argonautu ceļojums ir “dvēseles ceļojums” – gara ceļš sevī, tikpat bīstams un nozīmīgs. No vienas puses, “dvēseles plašajos laukos”¹⁷⁴ var atrast kalnus, augstākus par Himalajiem, – cilvēka gara augšupieci nav robežu. No otras puses, tur plešas tuksnesis, staignājs un purvi – viss cilvēciskās traģikas un iekšējās netīrības bezdibenis, ar kuru jācīnās. Tomēr te vēl izpaužas cerība, ka arī šādu cīņu cilvēce var uzvarēt:

“Samītā nezvēra zobus kā sēklu mēs izsējam laukos,

Nākošām paaudzēm tā pļauju un ražību dos.”¹⁷⁵

Te citēšu kādu atziņu no Ojāra Lāma raksta “20. gadsimta argonauti”:

“Poētisku ekstraversiju ir nomainījusi intraversija, tas, protams, liecina (..) par izmaiņām novecot sākušās dzejnieces pasaules izjūtā, bet ne tikai, – tā ir arī vispārīga zīme izmaiņām dzejnieka un laika attiecībās (..), taču Aspazija (..) tomēr joprojām saglabā uzticību no 19. gadsimta mantotajam optimismam. (..) Šis optimisms skan skumji, gandrīz kā nodeva jaunības ideāliem, kā neuzdrīkstēšanās, kā nespēja atteikties no ilūzijām.”¹⁷⁶

Manuprāt, šīs ilūzijas pirmajā dzejolī izpaužas domā, ka sociālas pārmaiņas var darīt cilvēku labāku; otrā dzejolī – idejā, ka iepriekšējās paaudzes noietais ceļš var atvieglot šo ceļu nākamām paaudzēm. Par godu Aspazijai jāsaka, ka mūža beigās viņa uzdrošinās atteikties no šīm ilūzijām. Nepublicētā dzejolī “Pazudušie dēli” sacīts:

“Ja tēvs savam dēlam

Ar lielāko mīlu

Savu dzīvoto dzīvi

Liktu par ķīlu!

Bet vecā mīla nedzēš jauno kvēlu,

Cik daudz vēl aizies pazudušo dēlu. (..)

Vai tie vēl mājās pārnāks, un kad?

Ak tēvs, ak māmiņa – neprasat!”¹⁷⁷

Tātad katrai paaudzei no jauna jāiet šis meklējumu un arī maldu ceļš, iepriekšējo paaudžu pieredze te nevar līdztēt. Jāuzsver, ka latviešu rakstniecības klasikas tradīcijā pazudušais dēls ir argonauta tipoloģisks līdzinieks – jaunu ceļu un ideju meklētājs, zaudējot bibliski negatīvo nozīmi.

Līdzīgi argonautu tēlam izmantots arī Odisejas motīvs; tā ir “mūža nemierības Odiseja”¹⁷⁸, vētras Odiseja, kas “klejotājām dvēslēm rada”¹⁷⁹. Tātad tas pats dzīvais nemiera gars, kurš nepieciešams radošai attīstībai gan ārējā, gan iekšējā realitātē. Kādā nepublicētā uzmetumā tautas likteņupe – Daugava – nosaukta par latvju Odiseju¹⁸⁰.

Šajā meklējumu ceļā cilvēka gars dzenas pakaļ domai, tāpat kā Apollons Dafnei:

“Bet tā no rokām tam izraujas,

Un sākas no jauna medības.”¹⁸¹

Ja garam izdodas sagūstīt domu, tā ir vislielākā mīla, no kuras dzimst darbi, kas veido pasauli.

Vētrainais nemiera gars dzejniecē izpaužas ne tikai tiecībā pēc cildeniem sociāliem un garīgiem mērķiem, bet arī kaislīgās bohēmiskās izjūtās, kurām iemiesoties palīdzējuši antīkās pasaules tēli. Būtisku vietu Aspazijas dzejā ieņem bakhanāliskie motīvi. Tikai pirmajā krājumā bakhanšu virpulim ir sociāls zemteksts – pastāvošās dzīves kārtības sagraušana, pēc kuras gaidāms brīvības uznāciens. Turpmākā daiļradē Pāns, Bakhs, bakhanšu un bakhanāliju vīzijas, cieši savijoties ar raganiskajiem tēliem, reprezentē aizrautību ar dzīves sniegtajām baudām, cilvēka dēmoniskās saknes. Pāns vairāk iemieso dabas spēku vitalitāti, Bakhs – cilvēcisko vēlmi “tvert mirkli”. Pāna dzīrēs izpaužas dabas ziedēšanas un auglības vētrainā, reibinoši pārplūstošā enerģija:

“Kūp rozes, sarkanas kā ugunsgrēks, (..)

Pa zelta zāli kūso kreimenes,

Kā Pāna kausam putas pārplūst pāri, (..)

Viss debess pilns no drudža un no karsmes.”¹⁸²

Taču cilvēka vēlme sekot šai izjūtai bieži pieņem atbaidoši prozaiskas formas:

“Tik namos beidzas dzeja, iet viss prozā,
Tur baudas, prieks līdz nesamaņai valda,
Pāns aizbēdzis, un Bakhus sēd pie galda..”¹⁸³

Aizmiršanās skurbumu pavada izjūta, ka pēc tā nāks pagrimuma, stinguma šausmas vai pat iznīcība. Pēc Pāna dzīrēm

“Lai zeme saplaisā, lai zaļums vīst –
Gan atnāks nakts un rītu nāve strādās.”¹⁸⁴

Baudas īslaicīgums ir biedinoši nenovēršams. Pāns dzīvo vien tik ilgi, kamēr auglis nokrīt no koka. Ļaušanās šim virpulim ir pašiznīcināšanās, ārdošo spēku atraisīšanās cilvēkā. Krājums “Raganu nakts”, kurā bakhanāliskie motīvi ir centrālie, beidzas ar dzejoli “Dēmoniskais spēks”:

“Tas spēks pašas dvēšles saknēs mīt!

Un, ja tu gribi šo spēku zināt,

Tev vajga pašam sevi iznīcināt.”¹⁸⁵

Rodas jautājums – vai tiešām Aspazija beidz krājumu ar dēmonisku sevis iznīcināšanu? Atbilde rodama pēdējās nodaļas virsrakstā. Raganiskajā skrējienā dzejniece ceļo ar dažādiem pārvietošanās līdzekļiem, un pēdējā nodaļa saucas – “Uz feniksa”. Fēnikss tāpat liek cilvēkam atkal atdzimt no dēmoniskās pašiznīcināšanās pelniem.

“Bet nāves slāņiem cauri dīgļa dvēslei šķelties,

Ar tūkstots nāvēm mirt un augšām celties.”¹⁸⁶

Vēlākā dzejolī “Putns ar uguns spārniem” šī garīgās atdzimšanas ideja tieši saistīta ar fēniksa tēlu:

“No paša nakts pērklā viņš paceļas –

Mans rīta putns, mans fenikss.”¹⁸⁷

Izejot cauri bakhanāliskai dvēseles naktij, cilvēks, sevi izdedzinājis, atkal šķīstās un no jauna atdzimst gara dzīvei. Te ietverta arī dialektiskā doma par pretstatu vienību – no tumsas izaug gaisma, no nāves – dzīvība, no iznīcības – atjaunotne.

Nozīmīgs Aspazijas dzejā ir dievišķo dzīru motīvs – cilvēka tiekšme pēc dievu mielasta: nektāra un ambrozija. Tā simbolizē vēlmi iziet ārpus cilvēcisko iespēju robežām, kura jāapvalda, jo sajūta, ka viss

iegūts un izprasts, būtu nāvējoša, tā atņemtu iespēju attīstīties – tātad iet cilvēkam lemto ceļu:

“Vai! ja tu dzertu nektāru malkiem,

Ēstu ambroziju ēzdams –

Beigta tev veldze mūžu mūžam,

Nav vairs ko gūt,

Nav vairs ko zaudēt.”¹⁸⁸

Cilvēks drīkst baudīt dievu mielastu, tam tikai pieskardamies:

“Tiks tev mūžam ko minēt.”¹⁸⁹

Tieši esamības noslēpumā ietverts tās skaistums.

Dievu mielasts simbolizē arī pretstatu starp ideālu un īstenību, starp sapni un realitāti. Dzejnieks, Mūzas dēls, ir praktiskajai dzīvei nederīgs; viņa zemes daļa ir nabadzība un neprasme iekārtoties. Ar rūgtu ironiju secināts:

“Dzīvē nav nekā tik lieka

Kā šī debess pagīrnika.”¹⁹⁰

Apgāzti dievu dzīru galdi un nogriezti ceļi uz nektāra kausiem simbolizē cilvēcisko sapņu un ilūziju sabrukumu.

Dažos dzejoļos dievu mielasts simbolizē piepildītas mīlestības laimi vai alkas pēc tās.

Aspazijas dzejā sastopami arī daudzi citi grieķu mītu tēli: Pēnelope, Psihe, Ifigenija, Kirke, Eross (Erots), Orfejs, Kiprīda, Persefone, Persejs, Hēbe, Danaīda, Harons, Hērakls, Helēna, Pandora, Skilla un Haribda, Semele, Ceiss (Zevs), Poseidons, Irīda, dažādas nimfas, sirēnas, titāni, arī Hadesa (Aīda) un Lētes tēli. Tie lietoti situatīvi, lai izteiktu dažādas izjūtas.

Plašais sengrieķu mitoloģijas izmantojums ir liecība Aspazijas dzejas organiskajai saiknei ar Eiropas kultūras mantojumu.

Grieķijas motīvs latviešu pēckara (padomju) dzejā

The Motif of Greece in Latvian Post-War (Soviet Time) Poetry

Greek-related motifs do not appear often in Latvian post-war poetry. Interestingly, in the post-war situation the motifs of Greece/ Greek culture have lost their independence and fulfil the same functions as the motifs related to other European (England, France) and Asian (Indonesia, Korea) countries or people. Contrary to the poetical tradition, Greek motifs are no longer associated with the dimension of time (references to mythology, ancient poetry), but have been included in the myth of space.

In Latvian post-war poetry, Greece is mainly mentioned in connection with post-war events, as it has lost its privileged status (history) and has been made equal to other European countries. Greece, like other countries associated with stable semantics, is no longer homogenous in poets' writings: poetry has developed an opposition of the enemy and true sons; having lost its traditional semantics, Greece is presented as the subject of a different centre – the Soviet State, the centre of the world and the source of the voice organizing the future.

Grieķijas un grieķu motīvi totalitārisma laika latviešu padomju dzejā (1940–1953) parādās vien atsevišķos gadījumos. Varētu pat teikt, tā ir perifēra tēma, ja vien grieķu motīvi netiktu saistīti ar nozīmēm, kas ļauj ieraudzīt to vietu pēckara padomju literatūras veidotajā telpas un laika modelī.

Apģūtājā dzejas tekstu korpusā izdevies sastapties ar 6 dzejas tekstiem, kas veltīti grieķiem un/vai Grieķijai, un 11 teksta segmentiem, kurus varētu klasificēt kā alūzijas par grieķu tēmām. Biežāk nekā Grieķija 40. gadu dzejā minēta tikai Spānija, 40./50. gadu mijā – Indija. Skaitliski līdztekus ierindojas arī Ķīna, Indonēzija, Koreja; atsevišķos gadījumos – saistot ar satīriskām konotācijām – Francija vai Anglija.

Sociālistiskā reālisma kanonā ļoti skaidrs ir savējās un svešās telpas nošķīrums. Savējā – padomju zeme, kuru piestrāvo gaisma un

siltums, pārējā pasaule parasti ir svešā, kuru (raugoties no padomju zemes puses) raksturo tumsa un aukstums. Padomju telpa tās robežās saistīta ar centrniecī un ir hierarhiski organizēta. Katrs telpas elements ir orientēts uz centru un tam pakļaujas. Ģeogrāfisko un vērtību centru dzejā iezīmē Maskava (tajā – Kremlis), attiecībā pret kuru sakārtojas “padomju zeme” no “rietumu kāpām/ līdz austrumu ezeriem, ziemeļu siliem” (J. Sudrabkalns dzejolī “Dzimtene”¹⁹¹). Bet kā strukturēta svešā pasaule – aiz “dienvidu dārziem” un “sniegiem” – pārējā Eiropas / Āzijas telpa? Un kāda vieta tajā atvēlēta Grieķijai?

Tikko minēju, ka līdztekus Grieķijai dzejnieki izmantojuši atsauces arī uz Spāniju, Indiju, Ķīnu, Indonēziju, Koreju, atsevišķām Rietumeiropas valstīm. Pēckara situācijā autori savā izvēlē nav brīvi. Minēto zemju izvēle nav nejauša – tās visas saistītas ar reģioniem, kas ietilpa PSRS ārpolitisko interešu sfērā. Līdz ar to dzejnieku alūzijas par “nepadomju” zemēm nav patvaļīgas un nejaušas. Neraugoties uz to, ka atrodamas “dzejas tekstā”, tās kļūst par daļu no padomju “politiskā teksta”. Interesanti, ka dzejas tekstā maz vai tikpat kā neminētas paliek Rietumeiropas lielvalstis, pat PSRS sabiedrotās valstis Otrā pasaules kara laikā (atsevišķi minējumi atrodami vien satīriskajos tekstos), tāpat arī valstis, kas atrodas tiešā politiskā atkarībā no PSRS. Tāpēc Grieķijas klātbūtnei latviešu dzejā ir ne tikai poētiski, bet arī politiski un ideoloģiski iemesli, un tai ierādāma vieta padomju dzejas telpā. Iemesls Grieķijas īpašajam statusam – pilsoņu karš, kura laikā no 1946. līdz 1949. gadam pretējās pusēs nostājusies Grieķu armija un Grieķijas Komunistiskās partijas vadītā Demokrātiskā armija. Lielākā daļa dzejas tekstu, kas izmantoti šī raksta tapšanā, sarakstīti šajā laikā, kas vienlaikus ir arī sociālistiskā reālisma kanona veidošanās laiks latviešu literatūrā.

Grieķijas motīvu semantika tradicionāli ir divējāda. No vienas puses – tie vienmēr atgādina par antīko pasauli un kultūru (nesaistot tos ar 20. gadsimta realitātēm), no otras – Grieķija ir 20. gadsimta valsts, kurā pārklājas sava laika norises un senās pasaules mantojums. Līdztekus tam latviešu dzejā antīkā pasaule ir bijusi klātesoša dzejas ritmu un strofu stilizācijā, ļaujot autoriem demonstrēt savu meistarību un valodas iespējas. Grieķu mitoloģijas reminiscences dzejniekiem ļāvušas apjaust piederību Eiropas kultūrai, veidojot dialogu starp jauno, topošo kultūru un gadsimtiem senu pieredzi. Protams, var atrast laika posmus, kad grieķiskās alūzijas lietotas maz – īpaši brīžos, kad dominē

jaunā laika patoss. Līdz ar to Grieķijas/grieķu motīvi visbiežāk iezīmē l a i k a d i m e n s i j u – sastatot pieredzes senumu un mūsdienas, saikni starp pagātni un tagadni.

Fragments no Jāņa Grota dzejoļa “Dziesma par Grieķiju”:

“No ābelēm šovasar Grieķijā birst

Daudz ziedi, krāšņi un cēli,

Daudz mūsu brāļu un māsu mirst,

Kas sirdī nes brīvības kvēli.

Gan ziedi saplauks, bet ābeles augs

Uz nākošiem pavasarim,

Kad brīva pati Grieķija plauks

Ar dzīvības pilniem zariem..”¹⁹²

Dzejolis turpinās, taču pretstatā tradicionālajam sastatījumam pagātne – tagadne tajā tiecas dominēt cits pretmets: tagadne – nākotne. Tagadne saistās ar fašistu lodēm, nāvi, tumsu, kapiem, kuros guldīti kritušie. Karotāju sirdis ir nesušas “brīvības kvēli [uguni]”, kas nākotnē pārtaps par “dziesmu”, kura dzīvajiem iedegs “brīvības liesmu”, resp., kļūs par gaismu, kas Grieķiju padarīs “jaunu un skaistu”. Kritušie dus – bet vīrs “klintīm sarkani karogi pland/ Un laižas uz Atēnu pusi”. 20. gadsimta vēsturiskumu autors nostiprina ar atsauci uz konkrētu pilsoņu kara personāžu, piesaucot Grieķijas Demokrātiskās armijas ģenerāli, GKP biedru Marku Vafiadi (1906–1992) – “Tet Markosa vīri cīņā par jums”.

Līdzīgi anonīmajiem J. Grota kritušajiem arī citu dzejnieku uzmanība pievērsta “grieķu varonim – komunistam” vai “grieķu mātēm”, kas apraud kritušos dēlus (A. Balodis), ieslodzītajiem, cīnītājam – demokratam (B. Saulītis). Alūzija par Grieķijas pagātni ir tikai A. Baloža jautājumā “Kur Perikls tavs, kur gaišās mākslas?”, kam, aktualizējot tagadni, pretstatīts rētorisks izsaukums – “Līst asinis. Līst asinis!”. Līdzīgi jau 1941. gada dzejolī J. Sudrabkalns, jautājot: “Vai grieķu marmortempļi zaigo,/ Spīd rīta ausmā Partenons?”, sniedz atbildi: “Tur bargā nāve pļaujot staigā,/ Dreb vecais akmens klons.”¹⁹³ Pretstatā mītiem autori impulsiem izmanto atsaucē uz tagadnes tekstu. B. Saulītis, iespējams, avīžu ziņas (neviens no šiem dzejniekiem Grieķijā ne tobrīd, ne agrāk nav bijis): “Protestējot pret grieķu patriotu

sodīšanu ar nāvi, ieslodzītie Grieķijā uzsākuši bada streikus. Virs cietumiem pacelti melni karogi. 1948. g.” Andrejs Balodis savukārt pievienojis tekstu: “Lasot uz nāvi notiesāto grieķu varoņu māšu vēstuli.”

V. Brutāne ir vienīgā, kas izmanto senatnē un kultūras pieredzē balstītus tēlus, taču tie atklājas saistībā ar brīvības cīņām – Grieķija tiek salīdzināta ar senu vāzi, ko kādreiz vērojis Džons Kītss¹⁹⁴. Angļu dzejnieka klusajam vērojumam pretstatīts dinamiskais Bairaona tēls, kas traucies palīgā “vīriem drosmīgākajiem” piepildīt “mērķi taisnīgo”, senā mantojuma vietā aktualizējot “brīves rītu” un “dēlus”, kas aizstāv grieķu zemi.

Tātad dzejnieku uzmanības centrā nav vairs refleksija par Eiropas kultūras pirmsākumiem, laika plūdumu vai pārejamību, bet Grieķijas tagadne un iespējamā nākotne.

Dzejnieki respektējuši padomju kultūrā akceptēto laika modeli, kurā par jaunās pasaules (nākotnes) aizsākumu kļuvis 1917. gads, un ar savu dzeju tiecas to leģitimēt. Līdz ar to senās pasaules tēli pakļauti aizmirstībai vai izretis izmantoti, piemērojot tiem jaunas nozīmes. J. Grots dzejolī “Ļeņinu atceroties”¹⁹⁵ salīdzina to ar Promēteju, kas “liesmas rokās tvēris,/ Ceļu apgaismodams cilvēcei.” Vai – A. Balodis padomju Latviju nodēvē par Fēniksu, kas pacēlies no pelniem¹⁹⁶.

Savdabīgi, ka visos dzejoļos ar grieķu / Grieķijas motīviem dzejnieki vairās no antīkās dzejas stilizācijas – neizmantojot ne seno grieķu dzejas žanrus, strofiskās formas, ne versifikāciju. Piemērojoties pēckara dzejas sillabotoniskā vārsmojuma dominantei, autori galvenokārt izmanto 3–6 pēdu jambus regulārās un krusteniski atskaņotās strofās.

Līdztekus pagātnes laika neitralizēšanai padomju laikā tapusi dzeja aktualizējusi t e l p u, piesakot citu telpas koncepciju, kuras centrs / sākums nebūt vairs neatrodas Grieķijā (vai Romā). Centra lomu attiecībā ne tikai pret padomju zemi, bet arī pret nepadomju zemēm uzņemas Maskava. Abas senās kultūras, neitralizējot laiku, nonāk padomju telpas perifērijā. Mainoties telpiskajai semantikai, senajai pasaulei tiek atņemts senums, respektīvi, vēsture. Grieķija nav vairs Eiropas kultūras “šūpulis”, pastāvīgs refleksiju avots, bet tikai viena no Eiropas valstīm, kuru skar Otrā pasaules kara un pēckara notikumi. Vairākkārt dzejoļos uzsvērts – “šodien Grieķijā”, “nu”, “tagad”, pie tam grieķu / Grieķijas telpai piesaistot kādu citu ģeogrāfisku (telpas) alūziju – “šodien Grieķijā un viņpus Pirenejiem”, “dveš Ķīnas un

Grieķijas varoņi”, “visur – Grieķijā un Ķīnā uzvar tautas cīnītājs”, “no Korejas nāk, no Grieķijas .. sauciens pēc atmaksas”, grieķi ierindoja sastājumos ar “franču ogļračiem, beļģiem, holandiešu jūrniekiem”.

Grieķu zemei raksturīgie atribūti kļūst vienveidīgi – galvenokārt tie ir kalni: klintājs, augstienes, klinšu gravas, kalnu grēdas, klinšu gāles; augu valsti pārstāv ābeles, cipreses, lauri; no putniem minētas lakstīgalas; vēsturiskais personāžs minimāls: jau minētais Vafiadis, melnie karogi. Tēli, kuri izmantoti, raksturojot Grieķijas tagadni, stereotipiski atkārtos tos, kas raksturo padomju telpas tapšanu, – mocekļi, cīņa utt.

Tagadnes Grieķijas telpa vairs nav viendabīga vai – saplūstot dažādu laiku kultūrām – daudzslāņaina, bet kļūst salīdzināma ar analogisku posmu padomju vēstures atspulga interpretējumos. Telpa ir ambivalenta. Grieķijā notiekošais pilsoņu karš ļauj interpretēt šo zemi kā teritoriju, kurā saduras divi pretēji spēki, no kuriem viens saistīts ar jaunās telpas tapšanu, otrs ar vecās neizbēgamu sarukumu. Raksturojot “brāļus un māsas”, dzejnieki izmanto tos pašus paņēmienus, kā tēlojot “padomju varoņus”. Grieķu komunisti droši veras šauteņu stobros, “spītā slietu galvu”, viņa acīs “liels miers un pārliecības spēks”, pirms nāves viņš sauc, ka nav iespējams nonāvēt “tautas garu, kas brīves cīņās iededzies” (A. Balodis).

Uz grieķu tekstu tiek attiecināti tie paši metonīmiskie tēli, kas raksturo padomju telpu un tās tapšanas vēsturi. Savējie – “īstie dēli, kas dodas cīņā / mirst” – pretstatīti ienaidniekiem, kuri ir “bendes, kas nogalina” un “fašisti”. Cīņas impulss ir brīvības alkas, bet mērķis – brīva zeme. Par iedvesmu cīņai kalpo Sarkanā armija, Kremļa zvani un vārds, kas mīļāks par visu uz pasaules, respektīvi Staļins, ko mīl gan ogļracis Francijā, strādnieks Spānijā, ostas strādnieks Anglijā, indonēzietis un arī grieķu “īstie dēli”.

Lai gan Grieķija nepieder padomju telpai (kuras robežas ir skaidri definētas), taču to arvien vairāk piestrāvo nākotni raksturojošā gaisma. Tieša sasaiste starp grieķu telpu un padomju telpu netiek veidota. Grieķija nekļūst par padomju telpas daļu vai paplašinājumu, tā paliek noslēgta teritorija, kas atrodas citā – svešajā telpā – un paraugam izmanto padomju zemi. Abas – padomju un grieķu telpu – saista gaisma un vēji. J. Sudrabkalns raksta:

“Kur fģeldu ūdeņi skrej ŗalkaini uz dzelmi,
Kur zaigo Partenons, kur cģņā serbi trauc,
Kur beģģi atceras vģl Tilu, lielo ŗķelmi –
Kur dzelķains vācu jķgs, kur glābķjs jāpiesauc,
Tur piemin Maskavu un nikno kauju svelmi,
Sveic tur Sarkano Armiju.”¹⁹⁷ –

vai savukārt B. Saulģtis (1949):

“No mķsu robeķām ar spirtiem maija vķjiem
Lai sveiciens kvģlākais skan spķka audķēm tām,
Kas ŗodien Grieķijā un viņpus Pirenejiem
Ceģ kaujas karogu par tautu tiesģbām.”¹⁹⁸

Nākotņi organizķjoķā balss pieder Maskavai. Kā A. Baloķa dzejolģ
“Pusnaktģ” (1950), kur, uzklusot Kremģa zvanu skaņas, autors raksta:

“Kad pusnaktģ Kremģa pulkstenis ŗit,
Es saskaitu ŗitienus divpadsmit.
Tie dzidri kā zelta āboli birst,
Dzimst jauna diena, un vecā mirst.
Visbrģvākā dziesma pār pasauli ŗalc,
Dzird viņu cģnģtājs, vāķās kalts.
Dveķ Ŧģnas un Grieķijas varoņi to
Ar elpas vilcienu pģdķjo.
Sirds jķt nakts stundā vistumķākā,
Kāds gaiķsums ŗai dziesmā varenā.”¹⁹⁹

Savdabģgs, pat kuriozs kāds senā Grieķijā balstģta tģla pārkodķjums saģstģts ar 1945. gadu, kad sociālistiskā reālisma kanons latvieķu dzejā vģl nav paguvģs nostiprināties. A. Balodis Dailes teātrim 25 gadu jubilejā vģlta dzejoli “Padomķju Melpomena runā”. Tragķdģijas mķzas pieminķjums teātra mākslas sakarā ģr tradicionāls. Teātra jubileja ļauj aktualizģt laiku (latvieķu kultķras kontekstā arī laiku pirms “padomķju laika”, resp., Dailes teātris dibināts 1920. gadā), kā arī piesaukt tās mākslas mķzu, kas ģenģtiski saģtģta ar seno grieķu pasauli. Dzejnieks negribģti veido paradoksālu savienojumu – padomķju Melpomena.

“Padomju” + “traģēdijas mūza” varētu šķist tradicionāla metonīmija par teātri (neņemot vērā traģiskā patosa neiespējamību padomju telpā), taču autors ir spiests arī šajā tēlā uzsvērt mūzu mūžīgo jaunību, saistīt ar gaismu – “tās skats mirdz apskaidrots”, “balss skan kā sudrabzvans”, to rotā “prāta atziņas un darba skaistums cēls”, vairs tai neseko driādas vai “vīnā skurbis Pāns”. Caur aplausiem autors dzird Melpomenas balsi, kas mudina autoru:

“Mums parādi un dzīvos, skaidros tēlos tver
To lielo cilvēku, kas komunisma durvis ver!
Ej tautai nākotni un darba mērķus spraut,
Šī laika lielumu ikviens lai pilnībā spēj paust!”²⁰⁰

Kopumā var teikt, ka grieķu / Grieķijas tēlus pēckara dzejā autori saskāpo ar padomju telpas un laika modeli. Neitralizējot konotācijas, kas saistītas ar pagātņi, zudušo antīko pasauli, dzejnieki akceptē padomju telpas pretstatījumu nepadomju telpai, bet atsevišķos telpas punktus tajā, kuri saistīti ar padomju interesēm, pakļauj padomju hierarhijai. Ja Otrā pasaules kara gados J. Sudrabkalns dzejolī “Ir divas Eiropas” vēl atļāvās teikt, ka Eiropā ir divas Eiropas, un “dārgais mantojums” neļāva atteikties no pagātnes, kurā izsenis risinājusies gaismas un tumsas cīņa, tad pēckara gados dzejā nostiprinās Rietumu un Austrumu pretnostatījums, kur Rietumu telpa (arī Grieķija) ir saistīta ar gaismu tikai tik daudz, cik tajā iespīd vai atspīd Austrumu “rubīnzvaigznes” gaisma. Ambivalentā telpa biežāk ļāvusi dzejniekiem aktualizēt traģiskos motīvus, kas padomju telpā iespējami tikai pagātnē – cīnītāju mocekļu nāvi ienaidnieka telpā vecajā Eiropā, melnajos Rietumos, kas nolemti bojā ejai. Grieķija, zaudējot savu pagātnes dimensiju, iegūst nākotnes vīziju, kurā tās telpu pielej gaisma, kas plūst no jaunās pasaules centra – Maskavas Kremļa zvaigznēm.

ZANE ŠILIŅA (LATVIA)

Grieķu mīts franču dramaturģijā:
Žana Žirodū Elektra

Greek Myth in French Drama:
Electra by Jean Giraudoux

The world drama construes the Electra's myth in various ways. If the ancient Greek tragedy treats it as a personal revenge, the 20th century interprets it not solely as an allegoric reproduction of a contemporary historical situation but also brings it into play when reflecting on issues related to human nature and existence which are always topical.

French playwright Jean Giraudoux (1882–1944) finished his play “Electra” in 1937 – few years before World War II. This play, therefore, is not only warning on the eve of war. Giraudoux's “Electra” confronts us with a web of virtually unsolvable problems and examines a series of essential, inter-related questions:

- are crimes time-barred?*
- is revenge permitted and what is its motivation?*
- are compromises permitted in the name of happy future?*
- can the sacrifice of an entire nation be justified in the name of historical truth?*

The chorus is an important feature of the ancient tragedy – it builds up the required emotional undertones, gives the necessary comments, acts as a peculiar mediator between the stage and the spectators. Giraudoux's play uses estranged personages (the Little Eumenides, The Beggar) who take part in on-stage dialogues, give comments on the acts of the protagonists as well as reveal their motives.

20. gadsimta franču intelektuālās drāmas pamatlicējs Žans Žirodū (*Jean Giraudoux*, 1882–1944) raksta, ka cilvēce, pateicoties bailēm no liekiem sarežģījumiem un spējai aizmirst, ir gatava *norīt* lielus noziegumus, bet katrā laikmetā parādās kāda sirdsšķīsta būtne, kura nevēlas, lai ļaundarības tiktu aizmirstas, un nepieļauj aizmirstānu,

laižot darbā pat tādus līdzekļus, kuri pēc tam izraisa citus noziegumus un liela mēroga katastrofas²⁰¹.

Ž. Žirodū dramaturģijā šāda sirdsšķīsta būtne ir lugas “Elektra” (“*Électre*”) titulvarone. Luga pabeigta un Luija Žuvē (*Louis Jouvet*, 1887–1951) režijā iestudēta 1937. gadā – dažus gadus pirms Otrā pasaules kara, un Ž. Žirodū tajā runā par patiesību un vēsturisko taisnīgumu, jautājot, vai noziegumam ir noilgums, kur ir atriebības pieļaujamās robežas, un vai par vēsturisko taisnīgumu drīkst maksāt ar tautas bojāeju. Ar šiem jautājumiem saistīti vēl citi – par atriebības pieļaujamību vispār, par tās motivāciju, par kompromisu un nozieguma nodošanu aizmirstībai laimīgās nākotnes vārdā, par nepretošanos ļaunumam un atbildību par to.

Ž. Žirodū luga sākas ar Elektras brāļa Oresta ierašanos Argosā (līdz pat 1. cēliena 6. ainas beigām autors Orestu dēvē par Nepazīstamo). Viņu pavada trīs mazas meitenītes. Vienlaikus uz skatuves parādās svētku drānās tērptais Dārznieks un viesi, kuri ieradušies no apkārtnējiem ciematiem, lai svinētu Dārznieka un Elektras kāzas²⁰². Mazās meitenītes atvedušas Orestu līdz Agamemnona pilij, bet šī pils ir ļoti savāda celtnē:

“Nepazīstamais: *Interesanta celtnē... Izskatās visai nestabila.*

Pirmā meitenīte: *Nestabila?! Jūs neesat tālu no patiesības. Labais spārns vispār neeksistē. Jums, protams, šķiet, ka to redzat, bet īstenībā tā ir parasta mirāža. Te viss ir mirāža... [..]*

Dārznieks: *Ak jūs, krāpnieces! Neklausieties šīs mazās plāpas, svešinieki, pils uzcelta pamatīgi, un viss šeit ir īstāks par īstu. Jūs droši vien samulsināja, lūk, kas – labais spārns veidots no Gallijas akmens, bet tas laiku pa laikam izdala mitrumu. Un tad pilsētā sačukstas – pils, lūk, raudot. Bet kreisajā spārnā izmantots Argosas marmors, ar to ir citādi – pēkšņi tas ne no šā, ne no tā sāk mirdzēt, nu gluži kā saule. Gadās, ka arī naktīs mirdz. Tā arī nesaprotu, kas par lietu, sienas gan raud, gan smejas vienlaikus.”²⁰³*

Šī pils vai slīgst ziedos – istabā, zem kuras loga zied jasmīns, pirmais Argosas valdnieks Atrejs ir nogalinājis savus brāļadēlus, licis izvārtīt viņu sirdis un pasniegt viņu tēvam mielastā, vienā no pils torņiem tikusi nogalināta Kasandra, bet mazgājāmā telpā, kuras logu apvij

rozes, Elektras tēvam Agamemnonam paslīdējusi kāja, un viņš ņēmis galu, uzkrizdams pats uz sava zobena.

Pils, kura vienlaikus raud un smejas, lugas kontekstā funkcionē ne tikai kā Ž. Žirodū dramaturģiskajam tekstam raksturīgs poētisks tēls, bet iegūst arī plašu vispārinājumu un īpašu jēgu. Šī savādā celtne iemieso pagātnes un tagadnes neviennozīmīgās attiecības, jo, no vienas puses, optimistiski liecina par noziedzīgās pagātnes tieksmi pārtapt skaistā tagadības laikā, bet, no otras puses, liek skeptiski paraudzīties uz tik apšaubāmiem pamatiem veidotas laimes stabilitāti.

Ž. Žirodū lielā mērā seko antīko traģēdiju fabulu modeļiem – Agamemmons, protams, ir nogalināts, pēc viņa nāves Argosā valda Aigists un Klitaimnestra, Elektras brālis Orests atgriežas dzimtenē pēc daudziem svešatnē pavadītiem gadiem, Elektra tiek izprecināta vienkāršam zemniekam (Ž. Žirodū versijā tas ir Dārznieks), Elektra un Orests atriebjas tēva slepkavām.

Taču atšķirībā no antīko traģēdiju varones Ž. Žirodū Elektra ne tikai lugas sākumā, bet līdz pat 2. cēliena 6. ainai nezina patiesību par tēva nāvi. Agamemmons esot gājis bojā muļķīgā nelaimes gadījumā, tāpēc Elektras naidam pret māti it kā nav iemesla – tas drīzāk ir tīri instinktīvs, bet no šī naida pamazām izaug pārliecība par kādu noslēpumu, kas tiek uzminēts tikai 2. cēliena 6. ainā (lugai ir 2 cēlieni un 2. cēlienā ir 10 ainas).

Tādējādi Ž. Žirodū lugas darbību virza Elektra – tieši viņas kaislīgā daba un gribasspēks panāk Aigista un Klitaimnestras nāvi. Savā ziņā tieši viņa paceļ zobenu izšķirošajam triecienam, nevis liriskais Orests, kuram dzīvot nozīmē *“smaidīt – miegā un nomodā. Un mīlēt, un labi ģērbties, un būt skaistam un laimīgam..”*²⁰⁴

Antīkajā traģēdijā galveno varoni viņa ceļā pavada koris – tas ne tikai uztur nepieciešamo emocionālo atmosfēru, sniedz vajadzīgos paskaidrojumus, komentē varoņu rīcību, darbojas kā savdabīgs vidutājs starp publiku un skatuvi, bet veic arī *ideālā skatītāja* funkciju, kurš ar sirdi un dvēseli iesaistās dramatiskajā darbībā. Tiecoties nodibināt pēc iespējas ciešāku kontaktu starp skatuvi un skatītāju, Ž. Žirodū izmanto modernāku, taču radniecīgu paņēmieni, un tādējādi nonāk pie interesanta risinājuma – kora vietā darbojas tādi tēli kā Ubags un Mazās Eumenīdas. Kas gan īsti ir šis Ubags – iereibis večuks vai dievs, bet varbūt *dievu delegāts Elektras kāzās*? Balansēdams uz ironijas un

daudznozīmības robežas, Ž. Žirodū uz šo jautājumu atbildi nesniedz. Ubaga uzdevums ir, gan tieši sarunās piedaloties, gan it kā no distances vērojot, komentēt *aizkadra* notikumus un pārējo lugas varoņu rīcību, kā arī atklāt viņu īstenos motīvus.

Mazās Eumenīdas savu nosaukumu aizguvušas no Aishila “Orestijas”. Tās trešā daļa – traģēdija “Labvēlīgās” – attēlo ārprāta pārņemto Orestu, viņa tiesāšanu Areopagā un seno atribes dieviešu erīniju samierināšanu ar jaunākās paaudzes dieviem, pēc kuras erīnijas sāk dēvēt par “eumenīdām” (gr. *eumenides* – ‘labvēlīgās’) un līdz ar to viņas vairs nepilda līdzšinējās funkcijas – cilvēku kūdīšanu uz atribību, neprāta uzsūtīšanu slepkavām u. tml. (gr. *erīnyein* – ‘būt ārprātīgam’), bet kļūst par likumības aizgādņēm²⁰⁵. Ž. Žirodū Mazās Eumenīdas ieradušās Argosā nez no kurienes un lugas sākumā parādās kā mazas meitenītes, kuras rotaļīgi *izspēlē* dažādas Atrīdu dzīves epizodes, atkailinot personu un notikumu slēptāko būtību, turklāt – atšķirībā no Ubaga – visu pazemina līdz parodijas un pat farsa līmenim. Šajās meitenītēs nav gandrīz nekā no eumenīdu vārdā iešifrētā piedodošā rakstura, un ar savu bērnišķo tiešumu un bērna nežēlību viņas saglabā radniecību erīnijām. “*Liktenis jau tā nav nekāds joks, bet liktenis bērna izskatā!..*”²⁰⁶ – tā Ž. Žirodū liek izsaukties Dārznieka personāžam. Turklāt visu acu priekšā Mazās Eumenīdas strauji aug – viņas aug līdz ar dramatisko spriedzi un lugas beigās uzņāk uz skatuves kā divdesmitgadīgās Elektras vienaudzes, piešķirot papildu niansi arī lugas titulvarones tēlam. Tādējādi Elektra kļūst par savdabīgu eumenīdas–erīnijas divatnīgā tēla līdzinieci, kurā īpaši akcentēta šķīstība, nepieķāpība un nesaudzība.

Ž. Žirodū lugā viens no būtiskākajiem, protams, ir Klitaimnestras tēls, jo Elektras un Klitaimnestras attiecības veido vienu no asākajiem lugas konfliktiem.

Antīko traģēdiju autori Elektras un Klitaimnestras tēlus traktē pietiekami atšķirīgi. *Aishila* (525.–465. g. p.m.ē.)²⁰⁷ Klitaimnestra par spīti izdarītajam noziegumam izraisa cieņu stiprā rakstura un iekšējā majestātiskuma dēļ. *Sofokla* (ap 496.–406. g. p.m.ē.) traģēdijā Elektra, dzirdot mātes pirmsnāves kliegzienu, uzsauc Orestam: “*Ja vari, otrreiz dur!*”²⁰⁸ Taču šeit meitas nežēlīgā attieksme pret māti gūst savdabīgu attaisnojumu, jo Klitaimnestra neapšaubāmi ir negatīvs tēls – viņa ir ķildīga, cietsirdīga un atklāti priecājas par Oresta šķietamo nāvi

un līdzīgu likteni labprāt novēlētu arī Elektrai. Savukārt Euripīda (ap 480.–406. g. p.m.ē.) traktējumā²⁰⁹ ļauna un asinskāra ir Elektra – viņa spēj nīrgāties par Aigista liķi un pat piedalās mātes noslepkavošanā, bet Klitaimnestras tēls iezīmēts tik cilvēcisks un mātišķu jūtu pārpilns, ka viņas varmācīgā nāve šķiet īpaši satricējoša. Turklāt Euripīds rāda nevis atklātu atriebību, bet gan slepkavības, kas izdarītas nodevīgi un ar viltu, – Aigists ņem galu pie upuraltāra, viņam pilnīgi uzticoties nepazīstamajam Orestam, bet Klitaimnestru nāvīgs dūriens piemeklē brīdī, kad viņa, mātes jūtu vadīta, ieradusies, lai veiktu rituālu par godu Elektras it kā piedzimušajam bērnam.

Nav šaubu, ka Ž. Žirodū, modelējot Elektras un Klitaimnestras konfliktu, ņēmis vērā Sofokla un Euripīda pieredzi, jo arī viņš abas varones veido, izmantojot nesamierināmu opozīciju principu. Nav runa tikai par īpaši saasinātām mātes un meitas attiecībām, bet drīzāk par patiesības un uzticības pretnostatījumu meliem un nodevībai. Tādējādi var teikt, ka Elektras un Klitaimnestras attiecību risinājumā ietverts arī Ž. Žirodū dramaturģijai raksturīgais ideju konflikts, tomēr pats dramaturgs vairākkārt atgādina, ka, par spīti kritiķu piešķirtajam apzīmējumam *ideju drāma*, viņa lugu varoņi nav tikai ideju iemiesojumi – tie ir dzīvi cilvēki ar savu dzīves uztveri, vērtībām un iekšējo traģismu.

Ž. Žirodū Klitaimnestra ir patmīlīga, vēl joprojām skaista sievietē, kura, kā apgalvo Elektra, nekad nevienu nav mīlējusi – ne kādu no saviem bērniem, ne vīru Agamemnonu, ne arī savu noslēpumaino mīļāko, kura vārdu Elektra vēlas uzzināt. Taču, atklājot Klitaimnestras noslēpumu, Ž. Žirodū rāda nevis pēc varas alkstošu vai baudkāru sievieti, bet gan dziļi dramatisku, pat traģisku likteni, jo Klitaimnestrai, kopš viņa tikusi atdota par sievu Agamemnonam, uz visiem laikiem laupīta mīlestība, un tās vietā palicis tikai naidis. Lugas 2. cēliena 8. ainā Klitaimnestra pēc divdesmit gadu ilgas klusēšanas kliez: “*Jā, es viņu ienīdu!!! [...] Sieviete! der jebkurš vīrietis. Jebkurš var kļūt par viņas vīru. Bet pasaulē ir viens vienīgs vīrietis, kurš viņai ir pretīgs, par kura sievu viņa nevar, nedrīkst kļūt. Vienīgais vīrietis, par kura sievu es nedrīkstēju kļūt, bija [...] viņš!*”²¹⁰ Klitaimnestra Agamemnonu visvairāk ienīdusi mūždien no citiem pirkstiem atstatus stāvošā mazā pirkstiņa dēļ – tas izraisījis riebumu, jau pirmoreiz savu nākamo vīru ieraugot, naktīs viņa allaž jutusi četru un nevis piecu pirkstu pieskārienus, un arī tad, kad Agamemmons atdevis upurēšanai Elektras māsū Ifigeniju, Klitaimnestra šausmās redzējusi vīra pret sauli pastieptās rokas

ar ienīsto pirkstu vienai no tām. Taču naidis ne pret mazo pirkstiņu, ne arī visu cilvēku nevar būt attaisnojums slepkavībai.

Ž. Žirodū lugas tēlu raksturojumam bieži vien izmanto vispārsteidzošākās detaļas, kuru šķietamā nenozīmība ir krasā pretrunā ar varoņa rīcības nopietnību. Varētu teikt, ka ar šo detaļu palīdzību Ž. Žirodū savdabīgi seko Euripīdam mīta deheroizācijas virzienā, taču būtiskākais, manuprāt, ir kas cits. Izmantojot visai grotesko motīvu par naidu mazā pirkstiņa dēļ, Ž. Žirodū veic akcentu pārbīdi Elektras un Klitaimnestras konfliktā. Abi tēli ir pretstatīti nevis ideju līmenī (Elektra – patiesība un uzticība, Klitaimnestra – meli un nodevība), bet gan citā – idejas un cilvēcības sadursmes kontekstā. Tagad Elektras – patiesības un uzticības ideju iemiesojuma – priekšā atrodas ne vairs Klitaimnestra kā melu un nodevības simbols, bet gan Klitaimnestra kā dziļi traģiska personība. Tādējādi ideju un cilvēcību Ž. Žirodū savērpj ārkārtīgi sarežģītās attiecībās.

Tomēr lugas kodolu veido nevis Elektras un Klitaimnestras attiecības, bet gan Elektras un Aigista sadursme.

Mīts nav iespējams bez dievišķā klātbūtnes. Antīkajā traģēdijā Elektra un Orests rīkojas pretēji cilvēcības likumiem, bet saskaņā ar dievu gribu, kas pausta vai nu ar Areopagā notiekošās tiesas, vai arī ar *deus ex machina* palīdzību. Ž. Žirodū lugā “Elektra” par dieviem runāts daudz, tomēr tie lugas darbībā nepiedalās, jo 20. gadsimtā dievu un cilvēku attiecības ir būtiski mainījušās. Ž. Žirodū Aigists par dieviem saka šādi: “..es uzskatu, ka ticības jautājums ir galvenā problēma, kas valsts darbiniekam reizi par visām reizēm jāpārdomā [...] Es gan dieviem ticu. Pareizāk sakot, es ticu, ka es viņiem ticu. Bet ne tā, kā lielākā daļa cilvēku, kas dievus iztēlojas kā visziņus, kas vienmēr iejaucas zemes lietās; es viņus redzu kā atsvešinātu, bezkaislīgu augstāko spēku. Viņu aukstais skatiens ir augstprātībā novērsts no domājošā un jūtošā pelējuma, kas pārņēmis pasauli – no cilvēces [...] Šajos augstumos dievi ir tikpat dievišķi vienaldzīgi pret visām zemākajām būtnēm, cik vienaldzīgi pret mums ir mūsu pašu ķermeņu atomi un molekulas... Tomēr nedrīkst aizmirst, ka dievu vienaldzība nav ne vājums, ne bezspēcība – gluži pretēji! Tā ir pērkona klusēšana, klusums pirms vētras. Viņu pasivitāte – tas ir spēku sasprindzinājums pirms plēsoņas lēciena.”²¹¹ Aigists atzīst, ka neapstrīdami fakti apliecina kādu augstāku spēku iejaukšanos cilvēka dzīvē, tātad dievu tiesas pastāvēšanu vai

vismaz dievu interesi par mirstīgajiem. Ir katastrofas, kuru apmēri un veiktie postījumi liek domāt, ka tas nevar būt cilvēka roku darbs, taču zīmīgi, ka šie notikumi parasti piemeklē tos, kam tie nebūt nav paredzēti. Piemēram, mēra epidēmija, kas plosās tieši tad, kad kāda pilsēta grimst grēkā un izvirtībā, taču mēris piemeklē nevis grēcīgo pilsētu, bet gan blakus esošo – to, kas ir slavena ar saviem tikumiem. Vai, piemēram, karš – tas uzliesmo tieši tad, kad tauta degradējas un jau tuvojās lopiskam stāvoklim. Bet ko gan karš nogalina vispirms? Protams, viscildenākos ļaudis, kamēr glēvuļi laimīgi izvairās no briesmām. Reizēm iet bojā veseli putnu bari – tos iznīcinājusi neizskaidrojama slimība. Kāpēc? Atbilde ir vienkārša – dievi raidījuši sērgu cilvēkiem, tikai nav trāpījuši mērķī. Daudz ērtāk ir sodīt tos, kas pirmie gadās pa rokai, nevis apgrūtināt sevi ar īsteno vainīgo meklēšanu. Dievi domā lielās kategorijās.

Taču vienmēr pastāv risks, ka dievu bulta var arī trāpīt mērķī. Tādēļ ir svarīgi nepievērst dievu uzmanību, negadīties pa rokai, it visā ievērot mērenību, taču Elektra ir dzimusi, lai dotu zīmi dieviem – viņas alkas pēc patiesības un taisnīguma jau sen pārsniedz visas robežas.

Protams, Aigista viedoklis ir grotesks, taču arī Elektras nelokāmība visas lugas kontekstā nav vērtējama viennozīmīgi – tā liecina par morālu tīrību, taču nes sev līdzi arī lielu postu.

Pēc Agamemnona nāves Argosa zeļ un plaukst, tajā valda tāds miers un labklājība kā vēl nekad, un Aigists ir pārliecināts, ka gan mazu, gan lielu noziegumu iespējams nodot aizmirstībai, nodarījumu aizsedzot ar kādu labu, sabiedriski noderīgu darbu. Viņa kredo ir relatīvisms gan politikā, gan dzīvē, un viens no lugas varoņiem – Tiesnesis – par to saka: *“Aizmirstība... nāve un aizmirstība – lūk mūsu labklājības pamats, un tikai vajprātīgie spēj pilnā balsī saukt pēc cilvēku un dievu tiesas, pieprasot atreibību.”*²¹² Nekad nebūs laimīgs tas, kurš nevis samierināsies ar likteni, bet neatlaidīgi tieksies pēc patiesības, jo *“laimīga ģimene – tā taču ir neliela piekāpšanās. Bet laimīgs gadsimts – vispārējs kompromiss.”*²¹³

Atšķirībā no antīkās traģēdijas Ž. Žirodū sižetu papildina ar kara tēmu. Argosu negaidīti aplenkusi ienaidnieka armija, un pilsētu var glābt tikai vienots argosiešu karaspēks likumīga valdnieka vadībā. Tātad Argosai tobrīd vajadzīgs vadonis Aigists, taču Elektra nav ar mieru atlikt atreibību ne uz mirkli, jo pilsētā, kurā valda aizmirstība un

kompromiss, noziegumi krājas cits uz cita, un tautai vairs nav sejas – tā kļuvusi par *“milzīgu ganāmpulku, kuru vajag ganīt un barot”*²¹⁴. Tāpēc Elektra neatsakās no atriebības pat tad, kad viņas pārliecības dēļ pilsētai draud bojāeja, jo *“tauta – tas ir mirdzošs skatiens. Lai arī šī gaisma dažreiz kļūst blāva un izkropļota, – tā tik un tā ir patiesības gaisma. Palūkojieties uz pasaules dižākajām tautām: kas tajās ir pats skaistākais? – Skaidras, plaši ieplestas patiesības acis”*²¹⁵.

Ž. Žirodū “Elektra” parādās uz skatuves divus gadus pēc viņa lugas “Trojas kara nebūs”²¹⁶ grandiozajiem panākumiem Luija Žuvē režijā, tāpēc jaunā iestudējuma idejisko polemiku it kā papildina lugas personāžu un arī skatītāju apziņā klātesošie “Trojas kara” varoņi – Hektors, Ulikss, Kasandra, Andromahe. Tas nav tikai tāpēc, ka šie abi darbi ir sižetiski saistīti un viens it kā turpina otru – “Trojas kara nebūs” un “Elektra” iezīmē autora polemiku pašam ar sevi, saviem varoņiem un skatītāju: par ieganstu Trojas katastrofai kļūst vienaldzības un patmīlības iemiejums Helēna, bet arī Elektra, kas taču ir pati šķīstība, patiesība un taisnīgums, nes nelaimi un bojāeju veselai tautai.

Lugas beigās atklāts paliek jautājums: kas ir lielāks ļaunums – tautas fiziskā vai garīgā nāve? Ž. Žirodū it kā neatbild, jo par Aigista un Elektras šķīrējtiesnesi jāklūst skatītājam. Tomēr, lai gan autors pār bojāejai nolemtu pilsētu liek atspīdēt cerības vēstošai rīta blāzmai, īstu un noteiktu atbildi iespējams gūt vienīgi konkrēta laikmeta kontekstā, jo skaistas, bet abstraktas jūtas var līdzīgi nest arī lielu postu.

GIULIANA BENDELLI (ITALIA)

The Odyssey of Brendan Kennelly: a Contemporary Ulysses Setting Sail for an Irish *imram*

Brendana Kenelija Odiseja: mūsdienu Ulikss īru *imram* meklējumos

Raksta mērķis ir atklāt klasisko episko topu (topoi) klātbūtni divos mūsdienu īru rakstnieka Brendana Kenelija romānos “Līkais krusts” un “Florencieši”.

Pirmkārt, rakstā iztirzāta heroisma, emigrācijas, trimdas, sava veida pagānu reliģijas tēma romānā “Līkais krusts”. Tiek uzsvērts, kā šīs tēmas izvērstas, padarot šo īso romānu par klaustrofobiska autentiska īru eposa paraugu, ne tik ļoti intelektuāli un sistemātiski veidotu kā Džoisas “Ulikšu”, taču ne mazāk klasisku un universālu.

Otrkārt, “Florencieši” – dažas literāras un kulturālas saiknes ved atpakaļ uz pašas Īrijas vēsturisko un mītisko pagātņi. Analizēta jūras brauciena tēma.

“Līkajā krustā” tēlotais īru ciema mikrokosms ar tā mutvārdu tradīcijām, folkloras un leģendu materiālu sniedz bagātīgu augsni kulturālai, literārai un stilistiskai mijiedarbei, kas ļauj atklāt interesantu starpkulturālu komunikāciju.

Īsā jūras ceļojuma no Īrijas uz Angliju tēlojums “Florenciešos” atgādina lasītājam pašas Īrijas tradicionālo Odiseju: vienu no būtiskākajiem senās īru literatūras žanriem, kas līdzīgs citiem mutvārdu tradīcijā balstītiem literatūras paveidiem, piemēram, imram, labprātīga jūras brauciena stāstam.

Our consciousness is in Hellas. It is not exaggerated to believe that the Western World will survive until it can preserve the memory of Greek civilization. Without the latter we would lose the use of the reason we have been taught by Aristotle and the idea of investigating God we have inherited from Plato. Without Greece we would not know the adventure of travel, the pattern of our whole literary creation as it is inscribed in the Odyssey²¹⁷.

These words, recently uttered by a famous Italian classicist in an article commenting on a newly-published volume on Greece, made me reflect once more on my research aiming at investigating the presence of classical epic topoi in Irish literature. I started my research almost by chance a few years ago after completing the translation into Italian of the novel *The Crooked Cross*²¹⁸, written in the 60's by a contemporary Irish poet, Brendan Kennelly. The occasion was offered to me by a congress of Anglo-Irish studies held in São Paulo, Brazil, in 2002, entitled "Interrelations: Irish Literatures and other forms of knowledge". My first idea was to focus on the process of translating from a purely linguistic perspective, however, my attention was soon drawn to the deeper relationship, that is, the cultural and literary interrelations between this novel and Homer's *Odyssey*. Thus, I completed the initial title, "Translating Brendan Kennelly's poetic prose", as follows: "Translating Brendan Kennelly's poetic prose: *The Crooked Cross* or the claustrophobic representation of a Classic Irish Odyssey"²¹⁹.

The Crooked Cross presents a mixed literary form with passages of intense lyricism and the agile and flexible pace typical of epic narration: it is the sour epic of a village in Western Ireland threatened with drought and disease, the concrete metaphor of a social and spiritual aridity which takes hold of the people of the village itself, Deevna. Among the villagers, many find their equivalent in the *Odyssey*: Sheila Dark is a fortune-teller depicted as Circe; Ann Dillon, the young girl on the beach reminds the reader of Nausicaa; the local poet Paddy, who intersperses the text with rhymes relating to events about the village and its inhabitants, is a sort of Homeric bard; the Old Sailor, who is well-travelled, albeit more in his fantasy than in reality and, being half-crippled, cannot move and spends his time telling stories to the children of Deevna, embodies a sort of local Ulysses. His main deed was when he swam from Tureen Quay to the opposite town of Kilkee in County Clare, a story he recounts with an epic emphasis that reminds the reader of Ulysses swimming towards the land of the Phaeacians. Indeed, all the novel is locked in immobility, nevertheless, it conveys a general feeling of movement, at least in the form of emigration. It tells the static epic of Irish history as it is lived in Ireland's smallest villages. There is the echo of Homer's *Odyssey* but what Kennelly has created is a classic Irish Odyssey, that is, an Odyssey lacking its main theme: the journey out of one's own land. No Ulysses goes

ever leaves Deevna, if only by means of imagination, and the potential Ulysses who actually emigrate never come back to tell and share their experiences, they just disappear.

Many are the themes that *The Crooked Cross* shares with Homer's *Odyssey*: heroism, exile as well as a sort of pagan religion intermingled with some magic. There is no systematic correspondence between the two texts, however, the novel is embedded in epic motifs and images that create discursive configurations reminding the reader of the Homeric work.

An example is given by the presence of the dog, called Lighting, the description of which is very close to that of Argos in the *Odyssey*, though here the dog does not belong to any master and does not display faithfulness: it is an empty, slightly oleographic image which plays a functional role against the backdrop of the whole description:

There was a dog especially that caught the eye and disgusted and repelled everybody who saw it. This was an old sheepdog, black in body, with a white neck. At least, these were the colours it had been, until it was stricken with a terrible attack of the mange, the scourge of all dogs in hot weather. As a result of this awful affliction it was like a waking corpse. Nearly all the fur and hair had disappeared from its body, leaving practically all the flesh visible. The flesh was a horrible raw red, covered with scabs and sores of all sorts, which festered and stank in the terrible heat. Ironically, the dog's name was Lightning. Lightning slouched along the hot, dusty street, stopping now and again to lick its sores. Every living thing and person shunned it, but nobody took the trouble to destroy it. Sometimes a child, in its innocence, would approach it, but would scamper off on seeing the grotesque state of the body. (31-2)

The figure of the drunk One-eyed Palestine, is in fact described as a Cyclops:

"I'm the only man in this place," he would say, his one eye glinting with pride, "who can say that he saw the grave of Jesus the Jew." So he got his name through his disability and his distinction [...] Palestine was a big man, with a massive head, strong shoulders and a brown moustache. Physically, he was a giant. He had a quick mind, and enough imagination to appreciate the appalling nature of his boredom. (47)

A few lines further we read: "When sober, Palestine was a man of few words." (47); but as soon as he sees a pint in front of him:

He downed it without taking the glass from his lips and ordered another which promptly got the same treatment. A third pint stood in front of him before his tongue loosened a little. [...] Palestine drank steadily for the next three hours, all on his own. Little talk between himself and the widow. But the alcohol was having its effect on Palestine who, when he began to get "merry", liked to talk nonsense to himself and to the world. [...] One-eye Palestine sweated and drank like a hog. (48-9)

This description of the drunk Palestine reminds us of the Odyssey's Cyclops, drinking the wine Ulysses offers him. Then Ulysses, a dwarf in comparison with the Cyclops, blinds him by a fiery stake as Palestine is defeated by the Dwarf while fighting during a brush-handle contest:

It must have taken the Dwarf two minutes to rise. He struggled to the last. Finally, realising he was beaten, he screamed madly like a wounded bull. As he did so, he released his grip on the brush-handle. Palestine, still straining, did not expect this, so that his body plunged backwards and the back of his head hit the concrete floor with a sickening thud. He lay on the floor, writhing and moaning. (59)

All the characters of the book are like epic characters, flat like cardboard cut-out figures, symbols rather than individuals. However, the most stunning parallelism is that between the poet of the Odyssey and the poet of *The Crooked Cross*, Paddy himself who shares with the former the knowledge of different stories coming from various sources. But Paddy is a satiric poet and in many of his lines he ridicules the formulaic tradition and the repertoire of epic predictions and anecdotes.

Paddy "half-chanted" (14) his first lines:

Come in, dark woman from the Maharees

With your step more light

Than a feather in a breeze. (14)

No rhyme to signal poetry, just the chanted rhythm, as the author's voice points out before remarking the sudden shift to prose:

"Welcome to Deevna", he said, lapsing into prose. (14)

Hereinafter, Paddy's lines are in the form of quatrains with alternate rhymes as in the ballad form. In fact, Paddy's verses are sometimes nonsense, often invective and in general just two or three quatrains of a ballad as a chronicle of everyday events, that is, events about Deevna and its inhabitants.

Paddy finds a complimentary figure in the Old Sailor, the true storyteller of the village.

The Crooked Cross at the end proves to be an unintentional parody of the *Odyssey*, though the parody does not affect the model as much as the represented Irish reality and conveys once again a denunciation of its paralysis: an endemic paralysis connatural to Irish nature. Kennelly draws characters and motifs on the *Odyssey* mixing them with, and adapting them to, the Irish material. These motifs often live in his text in the form of epiphanic moments which Kennelly, unlike Joyce, does not introduce as mere and isolated stylistic devices, in so far as they contribute to the developing of a story and to the characterization of the general setting.

Therefore, the microcosm of this Irish village, with its oral tradition, its folkloric and legendary material, is a fertile soil of cultural, literary and stylistic interrelations suggesting a captivating cross-cultural communication, an aspect that deserves deeper analysis.

Kennelly's *The Crooked Cross* is a more local and rural version of Joyce's *Ulysses*: they both contain, first, the theme of a journey taking place inside the Irish territory, second, an exemplary stylistic fragmentation of the text which Joyce obtains by means of a disruptive technique, while Kennelly achieves this by interrupting narration with fragments of poetic lines, quotations and intertextual references to the Homeric work. However, what could be simply seen as the well-known literary mechanism of intertextuality, is here inscribed inside an essentially coherent narrative structure and its coherence rests on the presence of a community which still survives.

This aspect highlights the structure of the tale typical of the various cycles in which the ancient Irish stories have been somewhat haphazardly collected and preserved in Medieval Manuscripts. The most archaic texts often present an alternation of prose and poetry: dialogues in prose include fragments of apparently more ancient poems. Therefore, in *The Crooked Cross* we can hear the echo of the

classic *Odyssey* on the one hand and detect the prevailing mode of the tale of traditional Irish epic on the other. In fact, what proves noteworthy is the natural graft of the model of the *Odyssey* on an autochthonous tradition which, in its turn, offers its own original model with the *im(m)ram*, one of the chief types of ancient Irish literature, a type also known in other orally-based literatures and indicating a voluntary sea expedition story:

The surviving *immrama* date from the seventh or eighth centuries, and describe voyages out into the North Atlantic, with sightings of or landings on various islands, and encounters with extraordinary beings. Five *immrama* survive: The Voyages of Bran, of Máel Dúin, of the Uí Chorra, and of Snedgus and Mac Riagla. To these we can add the *Navigatio Sancti Brendani*, the *Voyage of Saint Brendan*, written in Latin. Brendan visits some of the same islands that are described in the voyages of Máel Dúin and Bran. The *Navigatio* was widely known in the Middle Ages, and versions survive in French, Italian and Dutch, making it also part of the pan-European cultural tradition²²⁰.

The voyage of Máel Dúin is certainly the most popular and best-known also owing to the fact that it was reproduced in several Irish texts of folklore and legends, including Lady Gregory's *Book of Saints and Wonders* (1907). Joyce himself knew it and it has been recently emphasized that *The Voyage of Máel Dúin* is an invisible contributor to his *Ulysses*. As Stanley Sultan points out, although the contribution to *Ulysses* that Joyce extracts from the *Odyssey* is immeasurably more extensive, he overtly exploits another classic story of a wanderer returned to his native land:

[...] it is either sheer accident or significant for *Ulysses* that in contrast to occasional analogues with Maelduin's experiences in the stories of other voyagers, the kinship between the Irish poem (its extant form is actually both prose and verse) and *The Odyssey* is strikingly close.

The similarities between the two poems begin with the basic action of "wanderings" leading to the righting of a wrong done to the hero's family. As does *The Odyssey*, "The Voyage of Maelduin" opens with a young man (Maelduin himself) who is impelled to undertake a quest out of devotion to a father whom he does not know.

[..]

The “adventures” themselves involve: the throwing of boulders at the escaping curragh by a giant monster who had hoped to eat its occupants, [...]; Laestrygonian-like voracious animals which eat at each other; islands like that of the lotus-eaters, which affect men psychologically, and which members of the crew are unwilling to leave; [...] a prophecy that all but one man will return home safe (the direct opposite of the prophecy of Tiresias in *The Odyssey*); the underworld (under the sea); a Scylla-like ravenous sea monster; and a woman who – as though combining Circe and Calypso – has magical powers, develops a special interest in Maelduin, entertains him and his crew in her palace for a year, promises them eternal youth and “for ever a life of ease and pleasure” (p.153), and is refused because of their longing to return home²²¹.

Therefore, the two models on the whole are easily assimilated.

As early as 1892, Arbois de Jubainville, the great French scholar of Celtic history and literature, described the *Odyssey* as an *immram* and a few years later (1899) he compared early Celtic society with that of the Homeric age. Joyce is very likely to have known these studies.

The strong similarity between the *immrama* and the *Odyssey* offered Joyce the opportunity to make *Ulysses* at once European, by parodying one of the source books of the European tradition, and at the same time specifically Irish, by parodying a genre developed among those who wondered or imagined what lay west of Ireland in the vastness of the Atlantic. An *immram* was an account of a voyage out into the western ocean, and of the strange places, beings, and objects encountered on such a voyage. Latinists may recognize an affinity between the word *immram* and the biremes and triremes of the ancients, ships with two or three banks of oars (*remi*).

Immram literally means rowing around, oaring around, and implies a voyage with no specific destination.

[...]

Though each individual *immram* does have a theme, the search for a murderer, the expiation of guilt, the search for an earthly paradise, in practice these texts are mostly about randomly hopping from one island to another. The voyagers come to an island, land to view its wonders or prudently observe them from offshore, then sail away. Joyce’s

use of the *immrama* reflects the arbitrary nature of his models, and so necessarily lacks the coherence of his use of the *Odyssey*.

As Stephen Dedalus reminded us, no Pisistratus ever appeared to preside over the imposition of order on Irish epic material²²².

Stephen Dedalus's statement does not sound as criticism but rather as his declaration of a method that underpins the the two-level architectonics of *Ulysses*: the structure of the *Odyssey* along with the Irish cultural-symbolic-mythical level.

In *The Irish Ulysses*, an innovative study published in 1994, Maria Tymoczko²²³ shows how *immrama* contribute to the building of Joyce's *Ulysses*: they would represent the mythical determinants behind Leopold Bloom's wanderings. She also implies that all *immrama* are journeys to the "otherworld" though, as Tracy points out, "they are actually imaginative journeys among islands that are exaggerated versions of natural phenomena, some of them inhabited by exaggerated versions of the human condition. By considering *immrama* as explorations of a kind of alternate reality, of what *might be*, we can recognize more fully their imaginative power, their connection with certain traditional Irish modes of thought, and their role in Joyce's project. *Immrama* describe adventures among categories and properties of being, voyages 'through strange seas of Thought'."²²⁴

Hence, the importance of the language and of that peculiar type of erratic writing called stream of consciousness technique.

Besides, Tymoczko highlights another important aspect: Joyce's drawing on *The Book of Invasions*, the title of the original *Lebor Gabála Éirenn* (The Book of the taking of Ireland). This book contains the pseudo-history of *Ireland* before 432 AD, the usual date for the coming of Patrick and the beginning of written history in Ireland. Its prototype was probably composed in the 7th century to fill in the gap for Ireland and, though the story was originally restricted to the account of the postdiluvian history of the Milesians, supposed ancestors of the Goidelic stock in Ireland, it was supplemented at an early period to include bits of cosmogony and old myth. Eventually it came to cover the "history" of Ireland since the Creation, giving accounts of several conquests of Ireland before and after the Flood and culminating in the invasion of the sons of Mil. Thus, *The Book of Invasions*, tells the story of the Irish past as the Irish in Middle Ages liked to have

it, a myth of their own origin which detected Irish ancestors among the Jewish, the Egyptians, the Greeks and the Iberian Celts. In any event, it has become the fundamental text in Irish history and literature and was included in the famous 12th century manuscript, *The Book of Leinster*, an epitome of narrations, stories, genealogies and learned poetry.

Joyce certainly was acquainted with its contents since all successive Histories of Ireland are based on it. It is not incidental that the three main characters of his novel are: a Greek (Stephen), a Jew (Bloom), a Spaniard (Molly).

In Brendan Kennelly's second novel, *The Florentines* (1967)²²⁵, we can easily detect the theme of the sea-voyage.

The Florentines is a hybrid imram: the protagonist sets sail from Ireland for a well-known island, England. Our Brendan (Gulliver Stone in the novel) navigates to the opposite direction in order to go and spend a year as a graduate student who specialises in mythology in a land which is "mythic" in a way that is special for Irish people. As Terence Brown observes, *The Florentines*, the story of a young Irishman's coming of age in a university town in the English Midlands, Leeds (Barfield in the novel), finds its place as an Irish-accented version of a familiar Sixties type of fiction where the scholarship boy makes his way through a realistically depicted university milieu. The novel draws keen attention to the kind of social reality which is the focus of realist fiction and, while *The Crooked Cross* is concerned with the effects of emigration on the youth of Ireland of that period, *The Florentines* is pervaded by the slightly hectic atmosphere of the 1960's England when fear of nuclear holocaust was palpable in the wake of Nagasaki and Hiroshima. However, the novel is not simply a realist account of a social moment in the 1960's and of a young man's coming of age. The central preoccupation of *The Florentines* is an encounter: Gulliver Stone's encounter with England, its university life, with political commitment, with the mythology he is studying, with women, with English pubs²²⁶. In these various encounters, however, Ireland is always there, even more than just there, namely, in this trans-navigatio Gulliver zealously preserves his Irish myth.

The Florentines as well draws much of its narrative force from writing which borders on epic narrative and that of tales of heroic

deeds. Several are the fights, in the streets and in the pubs, in which the hero is either indirectly or directly involved. Just arrived in Barfield, he and a new companion "are set upon by a gang of thugs as if he must show his Irish mettle in a rite of passage which allows this Irish youth to enter the English world. Thus, the work seems to imply that Gulliver is undergoing a series of trials of strength and competence like a hero in one of the myths or folk-tales he is studying during his year abroad."²²⁷ Terence Brown quotes a very effective passage in Chapter Seven in which the local university hero is challenged by an Oxford man and compares the episode to the epic descriptions of the *Táin*.

The *imram*, too, runs through the novel, albeit through its negation. As we already noticed, the direction is towards England and not towards the wondrous islands in North Atlantic. Gulliver does not expect much from this island and there is an intense passage in which the sea is described in a sort of sour parody of the descriptions we find in the *imrama*, where the rhythmic movement of the waves which accompanied the serene voyage of Saint Brendan, is here perceived by Gulliver Stone as disturbing:

He could see nothing at all only a kind of shifting blackness. He blinked and tried to focus his eyes on something definite, but there was nothing that his sight could grasp and hold on to. [...] It was a strange sound, or rather a blending of sounds. There was, first, a crude battering sound as the boat cut the waves, and the broken waves clouted the sides of the boat. Then there was a sound of other waves, rhythmical and hovering, a sound that seemed to fill the area beyond what was noisily immediate. The intimate and rhythmical immensity disturbed him; it corresponded with something within him. (9)

A passage which betrays all the unease of Gulliver in his encounter with a new world represented by England and slowly affecting Ireland. In fact, it continues with the following invitation to Ireland:

Behind the wall, sprawled in the uneasy waters, lay Ireland. Settle back on your green haunches, take your fill of sleep in the sea. Long may you smile. Sleep in the darkness. Close your eyes, forget the ships roaring from your shores with cargoes of your blood. Sink into the sea's sleep and forget everything and everybody; (10).

The only cultural displacement in the novel is indicated by the title that was suggested by an image Kennelly found in John Mitchel's *Jail Journal* where the Florentines in plague-time were compared to the Irish during the Famine.

What is worth noting then is that the presence of autochthonous Irish literary culture can be strongly felt both in Joyce and in Kennelly and, with some obvious distinctions, it easily coexists with classic patterns and topoi. We might conclude by assuming that it is the same all over the world and that all peoples tell the same stories. Anthropologists claim the existence of literary motifs that migrate along with their peoples. This is a crucial point that brings about an interesting issue: who really are the peoples who settled in Ireland in ancient times? The Celts themselves, with whom Irish identity has always been identified, who exactly are they?

We know there are several problems as to the real identity of the Celts and nowadays some archaeologists are getting more and more sceptical about their conventional history. Simon James, in a well-documented and challenging study, *The Atlantic Celts: Ancient People or modern invention?* (1999)²²⁸, suggests an alternative history of Celticism claiming that the concept that the Scots, Welsh, Irish and some other groups in the British Isles can be called 'Celtic', evolved over the 18th and 19th centuries, and he wonders if it is a rediscovery of a forgotten past reality or simply a modern invention.

James claims that until 1700, nobody in Britain or Ireland really thought of themselves, or their ancestors, as 'Celtic' and until then, ever since the period of the Roman Empire, 'Celtic' was only used with regard to the ancient Gauls of France and their related continental peoples.

Simon James and other archaeologists are carrying on with their research and they may find satisfactory answers to this question. Meanwhile, I would like to focus the attention on another extremely challenging book, *Omero nel Baltico* by Felice Vinci, where the author claims that the real scene of the events which take place in the *Iliad* and the *Odyssey* should have been the north of Europe rather than the Mediterranean Sea where it proves to be weakened by many incongruities. She alleges that the sagas that gave rise to the two poems would come from the Baltic region where the Bronze Age flourished in the 2nd

millennium B.C., and many Homeric places, such as Troy and Ithaca, could still be identified there. The blond seafarers who founded the Mycenaean civilization in the 16th century B.C. brought these tales from Scandinavia to Greece after the end of the “post-glacial climatic optimum”. They then recomposed their original world, where the Trojan War and many other mythological events had taken place, in the Mediterranean; through many generations the memory of the heroic age and the feats performed by their ancestors in their lost homeland was preserved, and went down to posterity²²⁹.

It is certainly a revolutionary theory that implies a complete reversal of the traditional assumptions on Homer’s geography. However, the essay is so well researched and documented that it has already convinced a lot of readers, including distinguished scholars, in so far as it poses pertinent questions and offers brilliant solutions to various problems arising from the Homeric epic.

I think it helpful to our discussion to quote the following long passages devoted to the British Isles:

In the *Odyssey*, Ortygie is introduced in relation to another island in its vicinity called Syrie, swineherd Eumaeus’ homeland: “There is an island called Syrie, you may have heard of it,/ beyond Ortygie *where the Sun sets*” (“*hóthi tropaí eelioio*”). Judging by the text, Ortygie seems to be more familiar than Syrie. However, both of them lie west of Ithaca, more than six days away by ship, even when the winds are favourable. Neither of them has ever been identified in the Mediterranean. They are linked with Leto’s two children, Apollo and Artemis; moreover, in a passage where Ortygie is mentioned, the *Odyssey* refers to Artemis, who killed Orion there with her arrows. (Od. V, 121–124). At this point, let us listen to Diodorus Siculus: “There is an island, no smaller than Sicily, beyond the country of the Celts. It should be found under the Bears and is inhabited by the Hyperboreans (...). People say that Leto was born here and this is why Apollo is honoured more than any other god. Its inhabitants in a sense are Apollo’s priests (...). There is a grand shrine dedicated to Apollo on this island and a big circular temple, adorned with many offerings.”²³⁰ By locating the Mycenaean traces found in southern England – to be precise, in the Stonehenge area whose marked “solar” traits could call to mind Apollo’s “grand shrine” mentioned by Diodorus – this setting identifies Homeric

Ortygie with Great Britain, which lies west of Danish Ithaca, i.e., in a geographic position that fits perfectly with Eumeus' directions.

Furthermore, according to ancient Greek writer Ecateus (quoted by Levalois in his *Land of Light*), the Hyperborean island, where Leto was born and her son Apollo had his priests, was called "White" ("Leuké"). It seems natural to associate this with Great Britain's ancient name "Albion" – Pliny quotes: "*Albion ipsi nomen fuit*," "its name was Albion," that is, "White."²³¹ This could be linked with "the white cliffs of Dover," which greet sailors coming to the island, or with the white hills of Wessex, where the culture that constructed Stonehenge flourished between the third and second millennium B.C. We are also reminded of the puzzling similarities between this culture and the Mycenaean, which appeared in Greece some centuries later. (Vinci: 253/4)

Regarding Syrie, the island next to Ortygie, in the light of the above, it could be Ireland which fits well with the description the swineherd Eumaeus (who was the son of Syrie's king) gives of his homeland: "It is not densely populated, but good,/ rich in cattle, sheep and grain."²³² These words reveal a touch of homesickness in a man who had been forcibly separated from his homeland at an early age and had never been back since (he had been abducted by Phoenician pirates who sold him into slavery in Ithaca). This could be another indication of the relationship between the Homeric "Danaans" of the Early Bronze Age – that is, the ancestors of the Mycenaeans who left traces in Wessex before migrating to the Mediterranean – and the mysterious *Tuatha Dé Danaan*, i.e., "Goddess Dana's Tribe," who in the *Cath-Maige Tuired* (*The Battle of Mag Tuired*) are mentioned as Ireland's ancient inhabitants, coming from "the islands in the north of the world." It would also be tempting to associate the name "Syrie" to Eire. But let us note that there is a river in the south of Ireland, called "the Suir;" furthermore, the Irish name of the River Lee, which flows through Cork, is the "Laoi," a typically Greek-sounding name (which is almost homonymous with the River Lao in Southern Italy, the ancient "*Magna Graecia*."). In any case, the extraordinary hospitality that Eumaeus shows a poor beggar who could never have reciprocated, makes him seem the most "Irish" of the Homeric characters. (Eumaeus' name itself could recall Emain, the ancient Irish capital.) With regard to his Phoenician abductors, they bring to mind the mythical

“Fenians,” i.e., a people of ancient Ireland mentioned in some traditional tales, such as *Echtra Fergusa maic Léti* (*The Adventures of Fergus, Lete’s son*). (Vinci: 254)

Scholars have noted the connection between Homer and the civilizations of Northern Europe. In *The Druids*, Stuart Piggott claims: “Celtic literature was orally created and handed down by a barbaric society, just like the original version of the Homeric poems and the Sanskrit *Rigveda*.” Still, on the Celts, he states: “It was a barbaric civilization (...). From the archaeological evidence we deduce that it was a model of society going back to barbaric Europe of the second half of the second millennium B.C. at least. This was a heroic age, similar in one way to Homer and the *Rigveda*, in another to the *Beowulf* and the Norse sagas.” (Vinci: 76)

As to the Celtic poets, known as “*fili*,” they entertained the Court’s noblemen, just as the Homeric bards did. Their favourite themes included “adventure” (“*echtra*”) beyond human bounds and “wanderings” (“*immram*”) from island to island across far-off seas. This, of course, reminds us of Ulysses when he was intent on narrating his fabulous adventures and wanderings in Alcinous’ palace. Besides, one of the favourite destinations in Celtic tales are the paradisaal islands situated in the middle of the ocean, towards the far west, where divine women refresh and make love with the heroes arriving there. They also offer them immortality and everlasting youth, as we see in *Immram curaig Máele Dúin* (*The Voyage of Máel Dúin’s Ship*) and *Immram Brain maic Febail* (*The Voyage of Febal’s Son Bran*).

For instance, according to J. Markale, this is how the queen of one of these fabulous islands addresses a hero after he goes ashore there: “If you remain here, the old age will not catch you. You’ll be young as you are now, and will live for ever.” All of this is identical to the island of the goddess Calypso, remote in the ocean towards the west, who had promised to make Ulysses “*immortal and ageless*” (“*athánaton kai agéron*”) forever.”²³³ Incidentally, one could match the name of Ogygia itself with the Celtic island of everlasting youth which is called “*Tir-na n’Og*.” In a word, “Ogygia” may mean “the Land of Youth.” (Vinci:77)

It is, in fact, from the island of Ogygia that Vinci, together with Ulysses, sets sail for his research, following Plutarch’s hint in *De*

facie orbe lunae apparet. In chapter XXVI the Greek writer quotes a Homer's line "A certain island, Ogygia, lies a long way off in the sea..." (Od. VII, 244) and adds that Ogygia (the island of the goddess Calypso, where Ulysses landed after a long period of wandering and from where he much later set sail for his native land) is situated at a "five days" sailing distance from Britain, towards the west"²³⁴. This means that one of the island visited by Irish seafarers during their *im-rama* might have been the Homeric Ogygia itself.

Vinci, along with a very detailed remapping of Homeric geography, identifies several themes and motifs shared by the Homeric poems and the mythologies of Northern Europe, including Celtic mythology and, what I have found particularly significant, is the occurrence of these motifs in Kennelly's novel. Though the identified analogies are not always sufficiently stunning to claim a close contact between Homer and Northern European mythology, they are interesting coincidences, hints that certainly authorize further research.

Greek Literature in Russian Cultural Consciousness: The Beginning of the 21st Century

Grieķu literatūra krievu kultūras apziņā: 21. gadsimta sākums

Pirms desmit gadiem raksta autore žurnālā “Литературное обозрение” (1997) publicējusi analītisku apskatu par triju grieķu literatūras lauku – antīkā, bizantiešu un mūslaiku – ietekmi uz krievu kultūras apziņu. Tolaik izvērtēta grieķu kultūras mantojuma apguve padomju gados.

Vēl vienai desmitgadei apritot, laiks pievērsties izmaiņām, kas vērojamas šajā jomā; raksta galvenais uzdevums – iepazīstināt ar tām.

Deviņdesmito gadu beigās vairākas izdevniecības Krievijā aktīvi publicēja klasiskās un Bizantijas laika grieķu literatūru, lai gan mūsdienu grieķu literatūras tulkojumi un to izdošana vēl bija sākumstadijā. Tomēr Eiropas robežu atvēršana darīja savu: krievu tūristu pieplūdums Grieķijā, atgriešanās ar izcili labiem iespaidiem par šo zemi nodrošināja pieaugošu interesi ne tikai par senatnes kultūru vien, bet arī par mūsdienu grieķiem, viņu domu un vērtību pasauli. Liela nozīme jaunlaiku grieķu kultūras un sevišķi tekstu izpētē un popularizēšanā bija arī 1996. gadā Maskavas Valsts Lomonosova universitātē atvērtajai Bizantijas un jaungrieķu filoloģijas nodaļai.

Pirmais plašākais ieskats mūslaiku grieķu literatūrā nācis ar 20. gadsimta klasiķu (K. Kavafis, A. Embiriks, M. Aleksandropuls) darbu publicējumiem, kas Krievijā izpirkti īsā laikā. Mūsdienu grieķu dzejas jomā specializējies apgāds ITHACA, kas veidojis arī atsevišķus bilingvālus izdevumus (M. Pieris, D. Jalams, G. Pavlopuls, K. Montis).

Tiek publicēti arī zinātniski un analītiski raksti par jaungrieķu literatūras tēmām (sērija “Moskovia” un “Modern Greek researches”), lai gan vēl trūkst atbilstoša periodiska žurnāla, kas uzturētu regulāru kritiku un būtu veltīts jaungrieķu tēmai.

Palaikam nākas vērot arī komercmērķu vadītu izdevēju darba rezultātus: tiek publicēti izcili grieķu autoru vāji tulkojumi ar apšaubāmas kvalitātes komentāriem.

Pagaidām vēl jāatzīst, ka krievu neohellēnistu darbs atrodas in statu nascendi, tomēr tam ir labas nākotnes izredzes, jo lasošās publikas interese ir liela.

In 1996, I wrote a programmatic essay published in early 1997 under the title ‘Greek Literature in Russian Cultural Consciousness at the End of the 20th Century’²³⁵. That article summarised some acquisition of the Greek cultural heritage during the Soviet era: I analysed the role which all three ‘branches’ of Greek literature – the Antique, Byzantine and modern one came to play in Russian cultural consciousness. I was interested in what a wide readership knew about Greece by the 1990s: students, engineers, doctors and others rather than linguists and other specialists in the field. Naturally, it was necessary to analyse the overall picture of translations and academic works available to the readership in each of the three fields. Summing this not so recent work up, one can say that the interest in classical antiquity used to be enormous then and was generally satisfied by excellent translations and a number of academic publications. Readers were familiar not only with the names of Homer and Plato but also with those of Averintsev, Gasparov and Losev. Byzantium was associated with ‘something ecclesiastical’ and thus forbidden, secret and interesting. There were just a few books but publications as *Byzantine Romantic Prose* (1965) or a collection of saints’ biographies published under the timid title of *Byzantine Legends* (1972) became bestsellers. It was not only Byzantologists who celebrated the publication of *The Poetics of Early Byzantine Literature* by S. S. Averintsev. The situation was perhaps much worse in respect of Modern Greek literature: there were few translations (in general of good quality, though) and the ones that appeared were most often than not ‘ideologically biased’. In 1984 the publication of a small volume of Cavafy’s poem was made possible and, at a later stage, S. Il’inskaya published her monograph on his work²³⁶. I recall what a success the appearance of these books made – they were eagerly read by all sorts of poetry lovers, not only the fans of Greece.

It has been almost a decade since I wrote that essay. The time has come to analyse what has changed during those very difficult years,

what has been done and what remains to be done. For the most part, I would like to concentrate on the place of Modern Greek literature in our culture. As far as publications of classical texts are concerned, one should note that there have been quite many of them. Previously, however, the publication of such or such translation in the scientific series 'Literary Monuments' was not only a guarantee of quality of the translation but would also mean a well written commentary. Now, the series has practically ceased to exist and neither the publications by the publisher "Ladomir" nor the 'Classical Library' series by the St Petersburg publisher "Aletheia" which have in fact replaced their famous predecessor can compare with it (admittedly, many of them are of perfectly good quality). Academic works in the field of Classics (both Russian and translations of foreign works) are now published by all kinds of different publishers and here one finds both successes and failures. Byzantine studies in Russia are undergoing a revival, although there is more interest in classical antiquity than in Byzantium. Readers of the literature in question can generally be divided into two groups – those who are interested in Byzantine culture from a historical perspective, as it were, and those who are principally interested in religious thought and the heritage of Orthodox writers. In 1996, "Aletheia" created a series called 'Byzantine Library' which has turned out to be one of the publisher's most successful projects. So far, over a hundred publications have appeared, including translations of Byzantine texts, republications of the classical works in Byzantine studies by leading Russian scholars (from A. A. Vasil'ev to A. P. Kazhdan), books by our contemporaries (M. V. Bibikov, G. G. Litavrin, I. P. Medvedev, to quote a few), and also translations of the works by leading foreign scholars in the field. As regards publication of the texts of theologians and ecclesiastical authors, here we find reprints of both old translations from the period before the Russian Revolution in 1917 and new ones. These works are published by a number of different publishers, some are related to the Russian Orthodox Church, others being purely academic or commercial publishers. Naturally, the quality of translations is variable. More often than not the main consumers of this literature are mainly interested in the authors' 'halo' in the Orthodox hierarchy or their sanctity rather than accuracy and literary quality of the translation.

In 1996, when I came to assess the presence of Modern Greek culture in Russian cultural consciousness, I wrote, ‘We hardly know more about the 20th century than about the so called “dark Middle Ages”’: Demis Russos and Mikis Theodorakis, the singer and composer, and perhaps that’s about it.’²³⁷ Of course, my statement amounted to something of a rhetorical exaggeration: some of my compatriots would have supplemented that list with the names of Beloyannis and Lambrakis; others would have remembered the uprising at the Polytechnic. Someone would have named Yannis Ritsos and somebody else even Cavafy. However, for the crushing majority of Russian people, Modern Greece was *Terra incognita*. Much has changed since. First, owing to the development of tourism, thousands of citizens of the former USSR (not only from the metropolises but – more importantly – from provinces as well) have visited Greece. We have now to a large extent come closer to those ‘images of “the total harmony of the Greek islands” that one is looking for during the holiday season’²³⁸, over which Seferis waxed ironic (in respect of West Europeans) as early as in 1942. However, for an average Russian, a ‘holiday in Greece’ is firmly linked to the idea of ‘the Greek fur coat’. No doubt, the guidebooks and booklets on Greek mythology in Russian sold pretty much everywhere from Salonika to Crete, abound in comical mistranslations and incredible inaccuracies. Admittedly, Russian tourists are not always capable of imaging that Mount Pilio which they ski across is the ancient Pelion on which centaur Chaeron raised Achilles or that Dodoni is just a type of yogurt but also of the ancient oracle of Zeus. The main thing is that the Russians who have been to Greece tend, as a general rule, to have an extremely positive impression on that country. Many develop interest in its history and culture – even, I would emphasise, in its *contemporary* culture. Of course, not only those who have spent holidays in Greece are interested in it. So are those who have business connections or family ties with Greece, those who feel the closeness of Russia and Greece as two Orthodox countries, and many more.

The opening in 1996 of the Department of Byzantine and Modern Greek Studies at the Moscow State University was a symbolic expression of this growing interest. Feeling a need to publish the best works of Modern Greek literature in good translations and with commentaries from the best scholars in the field, the Department established the series ‘Greek Library’ which was launched in 2000 with the volume

*Russkaya Kavafiana*²³⁹. This book contained a representative selection of translations of Cavafy's poems, and also scholarly articles devoted to the work of the great Alexandrian. The publication of the book was a significant event in literary and academic life, bringing about lively discussions among literary critics some of which were translated and published in Greece. In 2003, a volume of prose works by Cavafy appeared to mark the 140th anniversary of his birth and the 70th anniversary since his death²⁴⁰. As a result, almost all of Cavafy's work is now available to the Russian readership. One should note that at two non-fiction book fairs in Moscow (in the autumn of 2003 and 2004), Cavafy's prose sold, as they say, 'like hot cakes'. At the same time, there was an increase in demand for the more expensive *Russkaya Kavafiana* which is now almost sold out. A single volume containing translations of all poems by Cavafy is now being prepared. In 2002, the series 'Working Notebooks' was born under the aegis of the 'Greek Library'. Under its imprint, a selection of works by Embirikos appeared²⁴¹, followed by a collection of poems by Sachtouris *Golova poeta*²⁴². Both appeared in the context of the preparation of a large volume on Greek surrealists. Sachtouris, who died this year, the last from the Pleiad of 'the Great', lived long enough to know that he was being translated into Russian and even saw the book itself. I now have the copy he signed for me, his translator. In 2003, the series 'Poet's Prose' debuted (the volume of Cavafy's prose mentioned before appeared in this series) and in 2004 the Greek Library's 'Little Series', devoted to the publication of prose translations, saw the light. This series was inaugurated with the third publication of *Scenes from the Life of Maxim the Greek* by M. Alexandropoulos, a popular novel in Russia²⁴³. *Opyt izucheniya novogrecheskikh studii v Rossii* (*The Experience of Research in Modern Greek Studies in Russia*), a monograph by D. A. Yalamas, is to appear in the near future and will mark the beginning of the new 'Scholarly Series' of the Greek Library.

The 'Greek Library' series is, I would emphasise, published by the Department for Byzantine and Modern Greek Studies of the Moscow State University which ensures both the quality of the translations and that of the scholarly commentary, introductions, etc. The series primarily focuses on the translations of those poets and prose writers who belong to the core of the 20th century Greek literature. In addition to those named above, there are plans to publish the poems and prose

of G. Seferis, the poems of O. Elytis, the novel *Third Marriage* by K. Tachtsis and others.

The poetic series of the ITHACA Publishers which brings to the fore contemporary Greek poetry, has published a couple of bilingual volumes: *The Metamorphosis of Cities*, a collection of the poems by Michalis Pieris²⁴⁴ and *A World without Poets* by Dimitris Yalamas²⁴⁵. I have also prepared a number of publications for the influential magazine *Inostrannaya Literatura (World Literature)* which specialises in translations of literary works. In June 2005, a large volume of material devoted to Seferis appeared in the magazine, including translations of his poems “*Mythistorema*” (tr. by M. Gasparov) and “*Kihli*” (tr. by V. Aristov), as well as three of his essays. The translations were accompanied by a long biographical essay which I wrote myself, and bibliography of Seferis translations in Russian. In August 2004, I published an article in the same magazine, analysing various translations of the poem “*Waiting for the Barbarians*” by Cavafy, along with a collection of those translations, including one of my own which I did especially for that occasion. In January 2005, I published a large collection of translations of poems by remarkable poet G. Pavlopoulos and in December of this year, material devoted to Kostas Montis is due to appear²⁴⁶.

As far as scholarly work on Modern Greek Studies is concerned, I would mention the first issue of *Moskovia* which came out in 2001 and contained a collective work prepared in the Department of Byzantine and Modern Greek Philology at the Moscow State University, in cooperation with eminent specialists from Russia and abroad (R. Beaton, M. Vitti, S. Il'inskaya and others). Right now, another volume of *Moskovia* is being prepared. In 2004, the series ‘Modern Greek Studies’ was launched by “Aletheia”. It is devoted mainly to the publication of historiographic works, for instance, *Ioann Kapodistriya v Rossii* by G. L. Arsh.

In addition to the planned and programmatic series, a certain number of translations of more or less randomly selected authors by semi-professional translators are being put on the market. In some cases, the translators do not quite master Russian, let alone Greek. Such publications are driven by exclusively commercial considerations. It is especially distressing if significant Greek writers like Seferis,

Papadiamandis and Kazantzakis fall prey to such poor translators. Some of these translations are published and sold in Greece itself, so Russian travellers are likely to bring home not only somewhat haphazardly translated travel guides to Athens or the Peloponnese but also an unhappy translation of a novel by Kazantzakis. Sadly, in Russia, too, 'raw', unedited, poor translations are sometimes published, as are the translations done by philologists utterly lacking literary talent in Russian. Things are further complicated by the fact that there is no periodical in which one could regularly publish reviews of translations (for example, in Classics, the "*Vestnik drevnei istorii*" regularly publishes reviews of foreign and Russian scholarly works but does not cover translations). It must be said that this is not a problem of neo-Hellenists only: translators and researchers who deal with world literature generally complain about the lack discussion fora which would focus on their work (the influential *Novoe literaturnoe obozrenie* and *Voprosy literatury* are primarily concerned with Russian literature, and articles on world literature appear in them all too seldom).

Thus, five years on since the beginning of the new century, one can assert that the presence of Greece in Russian cultural consciousness is gaining ground but this presence has more of day-to-day, down-to-earth features (holidays, travel, shopping) rather than properly cultural ones. Poetry lovers, indeed, are now quite well acquainted with Cavafy, and it is telling a sign that Sergei Zav'yalov, a brilliant Russian poet, in his review of *Russkaya Kavafiana* wrote that 'Cavafy has become a fact of Russian culture.'²⁴⁷ Muscovite poetry lovers and critics were equally enthusiastic about the collections of the poems by Sachtouris and Yamalas... Russian neo-Hellenistics as a science (unlike Byzantine studies which already has its own honourable record) still finds itself *in statu nascendi*. One would only hope that it has everything to look forward to²⁴⁸.

VALDA ČAKARE (LATVIA)

Traģēdijas dekonstrukcija. Albēra Kamī *Kaligulas* iestudējums Dž. Dž. Džilindžera režijā

Deconstruction of Tragedy in J. J. Jillinger's Stage Version of *Caligula* by Albert Camus

Deconstruction as an analytical method questions all kinds of interpretation. The Greek view of tragedy defined by Aristotle has been questioned through the centuries, and the subject of tragedy has continued to engage the attention of theorists, dramatists and stage directors in modern time.

*Latvian stage director J. J. Jillinger feels that tragedy is still a relevant genre and stands to approach it by way of paradox, suggesting that the tragic spirit in the modern theatre can best be expressed in comedic terms. Jillinger sees the tragic world as devoid of meaning. He uses post-modern style, recognizable by its self-reflexivity and irony. In the stage version of *Caligula* by A. Camus, his work takes the form of parody, which has an ambivalent relation to its object of imitation. Jillinger attempts to deconstruct the authorial control and stability of the written text, as well as the Greek view of tragedy.*

Pirmās liecības par traģēdijas izrādēm saglabājušās no Pilsētas jeb Lielajiem Dionīsijiem 543. gadā p.m.ē. Pirmais zināmais traģiskā agona uzvarētājs ir Tespīds (*Thespis*), kurš sengrieķu tekstos bieži tiek saukts par traģēdijas aizsācēju. Iespējams, tieši viņš Atēnu valdniekam Peisistratam (*Peisistratos*) ieteica padarīt Dionīsijus krāšņākus un atraktīvākus ar traģēdijas uzvedumu. Pieņemts uzskatīt, ka tieši Tespīdam ienāca prātā doma atdalīt aktieri no kora, lai starp tiem veidotu dialogu. Taču no Tespīda traģēdijām neviena nav saglabājusies, un pirmais darbs, ar kuru sākas Eiropas teātra vēsture, ir Aishila (*Aeschylus*) traģēdija “Persieši”, izrādīta 472. gadā p.m.ē.

Sengrieķu traģēdijā mēs sastopamies ar augsti attīstītu, nobriedušu kultūras produktu, kas ir attālinājies no saviem izcelsmes avotiem, par kuriem nav nekādas informācijas. Par spīti nezināmajai izcelsmei grieķu traģēdija iedibina Rietumu teātra tradīciju. Grieķu traģēdijas definīcija

un struktūras analīze pieder Platona (*Plato*) skolniekam filozofam Aristotelim (*Aristoteles*, 384–322 p.m.ē.), un arī mūsdienās veids, kādā mēs parasti domājam par drāmu un traģēdiju kā vienu no tās tipiem, ir tiešā vai ne tik tiešā veidā Aristoteļa “Poētikas” ietekmēts.

“Traģēdija ir nopietnas un pabeigtas noteikta apjoma darbības atdarinājums, kas ikkatrā tās atsevišķā daļā ietērpts dažādi izdaiļotā valodā; šis atdarinājums tieši ar darbību, nevis ar stāstījumu, izraisot līdzjūtību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu tīrīšanu [katarsi – V. Č.], apgalvo Aristotelis “Poētikas” 6. nodaļā (1959: 46). Terminu, ko Aristotelis lieto (*katharsis* – ‘šķīstīšana, attīrīšana’; *hamartia* – ‘grēks, kļūda’; *mimesis* – ‘atdarināšana’), kļuvuši par literatūras un teātra kritikas klišejam. Izsmelošu vēsturisku apskatu par šo jēdzienu interpretācijām var atrast Mārvina Karlsona (*Marvin Carlson*) sistēmiskajā un aptverošajā grāmatā “Teātra teorijas” (*Carlson* 1984, 1993).

Aristotelis cildināja traģēdiju kā augstāko poēzijas formu un traģēdijas kā poētiska žanra definīcijā iekļāva teatrālo reprezentāciju, uzsverot, ka traģēdija ir darbības atdarināšana, nevis cilvēku atveidošana. Ja tiek atveidoti cilvēki, tad tikai ar darbības starpniecību, kurā tie iesaistīti. Jaunākajos teorētiskajos pētījumos, tostarp Bendžamina Beneta (*Benjamin Bennett*) esejā “Aristoteļa sakāve” (*Bennett* 2005: 13–26), Aristoteļa ideja par teātrim raksturīgo vizuālo reprezentāciju un tieksme darbības redzamību uzlūkot kā traģēdijas poētiskuma kritēriju novērtēta kā neatrisināmu pretrunu radītāja. Aristotelis neiet tik tālu, lai konstatētu, ka poēzijai kā literatūras veidam piederīgs ir tikai dramaturģiskā sacerējuma “stāsts”, bet tā sadalījums aktieriem paredzētās lomās ir tikai “stāsta” poēzijas pārraidīšanas līdzeklis. Saskaņā ar Benetu Aristotelis vainojams pie tā, ka dramatiskajai literatūrai un teātrim ir tendence savstarpēji pārklāties un sajaukties. Par to liecina kaut vai augstskolas mācību darbā ikdienišķās diskusijas starp literatūras vēstures un teātra vēstures pasniedzējiem par to, kurosursos – literatūrai vai teātrim vēltītajos – būtu mācāmi, teiksim, Strindbergs (*Strindberg*), Dīrenmats (*Dürrenmatt*) vai absurda dramaturgi.

Pat ja Aristoteļa iedibinātais uzskats ir konceptuāli kropļojošs, tas vienlaikus ir arī auglīgs. Pierādījumus tam var atrast gan pasaules, gan Latvijas nesenajā teātra vēsturē. Viens no 20. gadsimta otrās puses ievērojamākiem latviešu teātra režisoriem Pēteris Pētersons (1923–1998) savu dzejas teātra koncepciju, kurai 20. gs. 60.–70. gados bija liela

nozīme latviešu skatuves mākslas formu daudzveidošanā, balstīja tieši aristoteliskajā priekšstatā par drāmu kā poēzijas augstāko formu. “Drāma ir ieprogrammēta dzejā kā tās pirmdīgļis un attīstības turpinājums. Pirmatnējā teātra elementi izaug no lirikas. Dionīsa svētku ditirambiskākās kora dziesmas atraisa deju kā šo lirisko dziesmu īpatnīgu ritma organisku turpinājumu un izpausmi. Dejojošie koristi tērpijas āža ādās un attēlo no dziesmas satura kāpjošā notikuma konsekvences. Dzimst āža dziesma. “Āzis – *tragos*; dziesma – *oidē*; tādat – traģēdija. Šo pirmsakarību, kas tagad apbērtā ar traģēdijas vārda gandrīz vai sīkpsiholoģisko nozīmi, nevajag aizmirst” (Pētersons 1987: 162).

Traģēdija ir vārds, kura nozīme mainās līdz ar teksta vai izrādes laiku un vietu. 20. gadsimtā saistībā ar traģēdiju visbiežāk tikuši iztīrīti divi jautājumi: vai traģēdija ir iespējama laikmetā, kuram trūkst ticības vienotības, un vai demokrātiskā laikmeta ikdienišķais indivīds spēj būt par traģisko varoni. Franču filozofs, rakstnieks un dramaturgs – eksistenciālists Albērs Kamī (*Albert Camus*, 1913–1960) uz šiem jautājumiem atbild apstiprinoši. Pasaulē, kurai Dieva nāve atņēmusi metafizisko dimensiju un kurā palicis tikai cilvēks ar mokošu apziņu par eksistences bezjēdzību, ir viena vienīga īsti nopietna filozofiska problēma – izlemt, vai dzīve ir dzīvošanas vērtā. Par to Kamī raksta savā ietekmīgajā esejā “Mīts par Sīzifu” (1943), kur cilvēks, ieslodzīts noteiktu situāciju lokā, ar savu ikbrīža izvēli tiecas radīt jēgu par spīti pasaules absurdumam un vienaldzībai. Par to Kamī raksta arī darbā “Par traģēdijas nākotni” (1955). Vēršoties pie grieķu un renesanses laikmeta pieredzes, viņš secina, ka traģisks laikmets vienmēr sakrīt ar evolūciju, kurā cilvēks, apzināti vai ne, atbrīvo sevi no senākas civilizācijas formas, taču, sarāvis saites, neatrod jaunu formu, kas viņu apmierinātu. Grieķi un renesanses autori rādīja varoni konfliktā ar pasaules kārtību. Modernajos laikos arī, tikai likteņa masku te pieņemusi cita dievība – intelekts, zinātne, vēsture. Indivīds, meklējot brīvību no šī jaunā dieva, vēlreiz nonāk divdomīgā un pretrunīgā stāvoklī, kas veicina traģisku izpausmi.

1938. gadā sarakstītajā lugā “Kaligula” Kamī rāda indivīda agoniju vienaldzīgā, svešā, haotiskā vidē. Kaligula ir nolādēts ar saprātu un nespēj rast mieru, jo nemitīgi cenšas saprast nesaprotamo un izskaidrot neizskaidrojamo. Viņš ir mākslinieks, dzejnieks, provokators, kurš mēģina pāršķelt apmiera, automātisma un liekulības sienu, atbrīvojot cilvēku no nejaušajiem sociālā stāvokļa vai vēsturiskā konteksta apstākļiem, lai

konfrontētu ar būtiskajām eksistences situācijām un izvēlēm. Šī konfrontācija ir nežēlīga un savā ziņā norāda uz atgriešanos pie teātra oriģinālās reliģiskās funkcijas – nostādīt cilvēku aci pret aci ar mīta un reliģiskās realitātes sfērām. Līdzīgi grieķu tragēdijai Kamī luga atgādina publikai par cilvēka nedrošo un noslēpumaino stāvokli pasaulē.

Latviešu teātra vidējās paaudzes režisors Dž. Dž. Džilindžers savu versiju par Kamī “Kaligulu” Dailes teātrī iestudēja 2005. gadā, tātad jau 21. gadsimtā. Džilindžera izrādē, kas tapusi, asistējot aktrisei Rēzijai Kalniņai, Kaligula ir izklaides menedžeris, *šovmenis*, kurš savu eksperimentu pārvērs grandiozā teātra priekšnesumā. Šī priekšnesuma atsevišķās epizodes, kurās Kaligula virtuozī pazemo savus padotos, ir veidotas kā estrādes rēvijas numuri un vērstas uz vienu un to pašu mērķi – panākt aktieru (Romas patriciešu) protestu pret Kaligulas uzspiestajām lomām. Līdzīgi kā franču 20. gadsimta teātra reformators Antonēns Arto (*Antonin Artaud*) savā nežēlības teātrī (*Théâtre de la Cruauté*) arī Kaligula ir iecerējis, ka viņa inscenētais nežēlības teātris pārveidos dzīvi. Tādējādi iestudējumā tiek īstenota divpakāpju struktūra – Džilindžera izrāde noder par satvaru Kaligulas izrādei, tāpat kā komponista Raimonda Paula dramatiski vērienīgā oriģinālmūzika – citātu un parodiju daudzveidībai, kas veido Kaligulas inscenējuma skaņu partitūru.

Džilindžera izrāde sākas ar tablo – senatori frontāli, taisnā līnijā nostājušies, stingtiem skatiem raugās publikā. Visi vienādos, kostīmu mākslinieces Ilzes Vītoliņas modelētos efektīgos dendijiskos apģērbos ar atkailinātām krūtīm, iežņaugtiem vidiem un kuplu apakšdaļu, kas sniedzas līdz grīdai. Visiem pie vaiga kā tikko pamanāma rēta pielipuši mobilie mikrofonu. Sejas bālas un neizteiksmīgas. Cits pēc cita viņi ņem vārdu, lai dalītos savās bailēs un satraukumā. Kurš tieši runā, nemaz nevarētu pateikt, ja par to nesignalizētu elkonī saliekta roka, kurai nervozi kustas pirksti tieši tik ilgi, kamēr skan vārdi. Šis žests rada maldīgu iespaidu, ka skaņas plūst nevis no mutes, bet no nervozi kustīgajiem pirkstiem. Jāatzīmē, ka aktieru neverbālā uzvedība – žesti, mīmika, pozas un ķermeņa kustības – izrādē neilustrē, neatkārtoti pateikto, bet to aizvieto vai papildina. Tālab par spīti vizuālo izpausmju pārbagātībai nerodas liekvārdības, bet gan izteiksmes ekonomijas un precizitātes iespaids. Aktieri kustas kā dejojot, platīe, garie gērbi viņu kustības dara plašas un svinīgas, balsis mikrofonos skan trauksmaini jutekliskā čukstā: Kaligula pazudis, un kas zina, ko no viņa var sagaidīt.

Tad parādās Kaligula – stiegrainais, nāvīga apnikuma māktais Ģirts Ķesteris vai jauneklīgi izmisušais Gints Grāvelis. Dārdošas mūzikas skaņu pavadījumā viņš uzbrauc uz skatuves milzīgā melnā džipā, kura līdzību ar katafalku vēl vairāk pastiprina divi lieli mašīnas priekšējo lukturu vietā piemontēti svečturi ar plīvojošām sveču liesmām. Kaligula acīmredzami ir mēģinājis dzēst sāpes par mīlotās māsas nāvi ar lielu daudzumu alkohola, viņam ir slikti, viņš uzkāpj mašīnai uz jumta, pārliecas pāri malai un vemj. Viņu māc riebums pret visu pasauli, un tieši no riebuma piedzimst Kaligulas izrāde – šovs. Tā sākas ar kolektīvu deju stundu par tēmu “es jūs visus izdrāzīšu” un turpinās ar greznām dzīrēm, kurās uz servējamā galdiņa tiek pasniegts senatora Lepidija dēla līķis. Laura Subatnieka Lepidijs ar nazi un dakšiņu mēģina pieskarties pasniegtajam “ēdienam”, bet šausmās saļimst. Savukārt Āra Rozentāla reprezentablā Mūcija jauno skaisto sievu Kaligula aicina uz deju. Sarmītes Rubules Mūcija kundze sākumā negribīgi, tad gluži kā transā ļaujas kustību konsultantes Ilonas Petrikas iestudētās dejas brutāli izaicinošajam ritmam, kaut skaidri zina, ka deja beigsies ar publisku pazemojumu – izvarošanu. Līdz transam šī priekšnesuma laikā sevi noved arī Kaligulas sieva – Rēzijas Kalniņas Cezonija, kura, ģitāru rokās krampjaini sažņaugusi, stāv avanscēnā un dzied operas āriju, meklējot patvērumu un aizmiršanos mūzikas skaņās.

Dž. Dž. Džilindžers savu “Kaligulas” skatuves versiju nosauc par “postmodernu drāmu divās daļās”. Žanra apzīmējuma maiņa ir režisora atbilde uz to, ka mūsdienu sabiedrībā, tostarp teātrī, pašos pamatos mainījušies komunikācijas nosacījumi. Lingvistiskā zīmju sistēma ir gāzta no troņa, un runātais vārds zaudējis savu prioritāro lomu. Valodas atvirzīšanās tālākā plānā ir saistīta ar vizualitātes un izrādes materiālās dabas uzsvērumu. Reālas lietas (objekti, cilvēki) ne tikai rada nozīmi, bet arī ik brīdī atgādina par sevi kā par reālām lietām un, tēlaini izsakoties, draud saraut savas semiotiskās važas.

Vēl viena iezīme, kas raksturo mūsdienu teātri un ar ko rēķinās Džilindžers, – fragmentēta uztvere. Publiku primāri vieno tas, ka tā pulcējusies vienuviet un vienā laikā, lai stātos attiecībās ar vienu un to pašu darbu – izrādi. Bet publikas uztveres individuālās perspektīvas ne vienmēr veido vienotu veselumu. Gan tāpēc, ka mūsdienu cilvēks pieradis ar TV pulti rokā no programmām veidot pats savu montāžu, gan arī tāpēc, ka pat simultānās skatuves norisēs nereti grūti pateikt, vai atsevišķie elementi ir savstarpēji saistīti, vai arī vienkārši parādās

vienlaikus. Zīmju ir vai nu par daudz, vai arī par maz, un tās ir vai nu sablīvētas (kā Džilindžera izrādēs), vai izkaisītas (kā Eiropā atpazīstamību iemantojušā Alvja Hermana iestudējumos). Gan vienā, gan otrā gadījumā zīmju savienošana nolasāmos, jēgpilnos rakstos no skatītāja prasa īpašu piepūli.

Šķiet, arī tāpēc Džilindžers Kaligulas inscenēto izrādi veido kā šovu, kas nepārprotami asociējas ar izklaides industriju un irdenā numuru kolāžā ļauj apvienot zīmes no visdažādāko kultūras laikmetu apcirkņiem. Viena no spožākajām izrādes epizodēm savu tēlainību aizguvusi no Latvijai piecpadsmit gadus tālās padomju pagātnes. Uz skatuves marša taktī cits aiz cita uzsoļo senatori, ģērbušies pionieru formas tērpos – īsās, zilās biksēs, laiviņcepurēm galvā un sarkaniem kaklautiem – un sastājas rindās. Artūra Skrastiņa dzejnieks Scīpions stāv avanscēnā un izmisīgi skanīgā balsī dzied dziesmu *“Good-bye, America”* no krievu kulta filmas *“Brālis 2”* un rokgrupas *“Nautilus”* repertuāra. Bet Kaligula un viņa sieva Cezonija tikmēr spēlē boulingu. Ar bumbu met pa boulinga vālītēm – senatoriem, un tie cits pēc cita krīt, lai atkal steidzīgi pielēktu kājās un nostātos miera stājā. Nav liela nelaime, ja Cezonija, pret savu gribu piedalīdamās pazemojošā spēlē, tīšuprāt met bumbu sāpus un netrāpa – Kaligula paceļ pirkstu un norāda, kuram jākrīt. Spēle turpinās, kamēr apnīk, kas notiek ļoti drīz, un Kaligula ar Cezoniju aiziet.

Pionieru formās tērptie senatori uzlec, pievelkas, uzrāpjas uz scenogrāfa Mārtiņa Vilkārša veidotās grandiozās konstrukcijas, ko veido platformas, kāpnes un šķērši, un paķer lodāmurus. Sāk švirkstēt un šaudīties liesmas, raisot plašu asociāciju loku, kas sniedzas no tukšas pirotehnikas švirkstināšanas katrā sabiedriski nozīmīgā situācijā līdz apvērsuma plānu kaldināšanai un visbeidzot – darbam ziemeļu soda noietnēs. Senatoru protesta un dumpības gars izlaužas uz āru klaigās un nevienam nevajadzīgā, bezjēdzīgā darbībā.

Režisora izvēlētais tēlu repertuārs vēršas pie skatītāju kolektīvās apziņas, liekot piecpadsmit gadus tālajai padomju pagātnei kļūt par zīmi pazemojumiem, kuriem Kaligula pakļauj savus padotos. Šī pagātnes pieredze un ar to saistītie tēli režisoram vajadzīgi kā klišejas, no kurām tiek konstruēta jauna realitāte – galēji ironiska attiecībā pret pašreizējās dzīves realitāti.

Iestudējuma žanra formulējums “postmoderna drāma” norāda ne tikai uz komunikācijas nosacījumu maiņu sabiedrībā, bet arī uz traģēdijas neiespējamību. Izrāde atgādina lubeni gan tāpēc, ka režisors spēlējas ar citātiem un klišejām, gan arī tāpēc, ka tāpat kā lubenē traģēdiju aizstāj melodrāma, likumsakarību – nejaušība. Tas, ko Džilindžers rada no jauna, ir radīts no jau eksistējošu tekstu drupām. Kamī teksti pārveidoti un papildināti ar latviešu un krievu nenormatīvās leksikas paraugiem, bagātīgu atsaukšanos uz kino, popmūziku un rokmūziku, tādējādi veidojot universālu diskursu, kurš liek izzust “individuālajiem” autoriem. Jaunais teksts ir balstīts saspēlē ar skatītāju kolektīvajām un individuālajām atmiņām par citiem šīs lugas iestudējumiem, par Tinto Brasa (*Tinto Brass*) filmu un paša Džilindžera līdzšinējo darbību, par viņa autoritātes – krievu režisora Romāna Viktjuka (*Роман Виктюк*) dekadentisko teātri, par aktieru – izrādes dalībnieku – agrāk spēlētajām lomām, spēles telpu, kostīmiem, scenogrāfiju. Izmantojot Mārvina Karlsona formulējumu, varētu teikt, ka Džilindžera teātris apzināti veidots kā kultūratmiņas muzejs (Carlson 2003: 165).

Kaligulas inscenētā šova kulminācija ir mākslu nakts, kurā Kaligula sarīko dzejnieku sacensības, liekot uzstāties ar improvizāciju par nāves tēmu. Pasākums tiek ievadīts ar kārtējo deju, ko izpilda senatori ar savām partnerēm dejojotājām. Senatoriem mugurā kostīmi, kuru dizains uzsver valkātāju androgīno dabu, asociējoties tiklab ar seksuālu, kā tikumisku nenoteiktību. Mirdzoši balti krūšturi šķietami slēpj milzīgas krūtis, bet balto plato bikšupriekšu rotā saslējušies elektroziņas krāsas “gailīši”. Švirkst bengāliskās ugunis, dārd mūzika, un pāri motoriskā neatlaidībā izdejo erotiski enerģētiskus dejas soļus. No foruma galerijām uz viņiem vienaldzīgi nolūkojas izbāzti suņi – melnbalti dalmācieši, kas asociējas ar labi pazīstamo animācijas filmu.

Tad Cezonija piesaka Veneras uznācienu un kāpņu augšgalā parādās imperators sudrabortā, augumam cieši pieguļošā sievietes kleitā, kas pašūta, lai akcentētu sievišķīgas aprises. “Es šodien esmu Venera,” Kaligula koķeti paziņo, un sākas dievietes pielūgšanas rituāls, kuru vada Cezonija. Lūgšanai seko erotiska solo deja un visbeidzot dzejnieku sacensības.

Par paraugu sacensību vizualizācijai, šķiet, noderējis starptautiskais estrādes dziesmu konkurss “Eirovīzija” vai kāds cits no daudzajiem līdzīga rakstura pasākumiem. Imperators nokāpj no skatuves un

apsēžas starp skatītājiem. Senatori cits pēc cita iznāk avanscēnā, lai izpildītu kādu populāru šlāgeri, kā “putniņu” deja vai lambada, bet Kaligula, kad viņam priekšnesums apnicis (un tas notiek visai drīz), gluži kā tiesnesis sacensībās iesvīlpjas, un publikas priekšā stājas nākamais dalībnieks. Vienveidīgi histēriskajos priekšnesumos disonansi ienes Laura Dzelzīša Oktāvijs, kurš iznāk uz skatuves etnogrāfiski latviskā izskatā ar ģitāru rokā un skaidrā latviešu valodā sāk dziedāt sentimentālu dziesmiņu “Uzsnīga sniedzīņš balts” no 80. un 90. gadu mijā Latvijā populāro brāļu Ziemeļu repertuāra. Tieši šī uzstāšanās, kas skatītāju zālē sēdošajai haizivju kapitālisma rūdītajai publikai ironiski atgādina Latvijas dziesmotās revolūcijas un neatkarības atgūšanas laika naivos sapņus, pieliek punktu Kaligulas pacietībai, viņš izrauj revolveri un izšauj uz dziedātāju. Te vajadzētu sekot izrādes emocionāli spēcīgākajam mirklim, kad uz skatuves kārtā kāpt Kaligulas draugam Scīpionam, kuru spēlē Artūrs Skrastiņš. Scīpionam pēc notikušā vairs nav, ko teikt, un viņš savu izmisīgo protestu ietērpj klusēšanā. Skrastiņa Scīpions ilgi un saspringti raugās imperatorā un skatītāju zālē. Tomēr aktierim īsti neizdodas panākt tādu spriedzi un emocionālu piesātinājumu, lai klusēšana izskanētu kā kliedziens. Publika mulst un reizēm pat gatavojas aplaudēt, lai pasteidzinātu šķietami iestrēgušos notikumus.

Kaligulas un Scīpiona nākamā divcēņa – diskusija par cilvēka dzīves jēgu – tiek izspēlēta uz platformas, kas no iekšpuses izgaismota ar asinssarkanu gaismu. Draugu un antagonistu konfrontāciju – kurš kuru pakļaus, kurš kuram noticēs – režisors rāda kā krievu ruleti. Kaligula ieliek revolverī vienu patronu un abi diskusijas dalībnieki, savus argumentus izklāstot, pamīšus ceļ revolveri sev pie deniņiem un nospiež gaili. Bet nekas nenotiek. Līdz brīdim, kad izrādās, ka arī te Kaligula ir blefojis, – atklātība nāves priekšā bijusi tikai teātris, jo patrona patiesībā ir tukša.

Kad Kaligulu spēlē Ģirts Ķesteris – pieredzes bagāts aktieris ar aizcinoši provokatīvu *gestus* –, viņa varonis jau pašā sākumā zina, kāds būs eksperimenta rezultāts. Senatoru liekulības bruņas caursist neizdosis. Ķestera Kaligulam savu padoto psiholoģiskās konvulsijas analizēt nav interesanti, un viņš dzīvo kā īsti postmoderns cilvēks, kurš spēlē, spēlējas un gūst baudu no teātra. Otra tēlotāja Ginta Grāveļa Kaligula ir aizrautīgs un nepieredzējis un klusībā, iespējams, cer, ka viņa briesmu darbi – ņirgāšanās, izvarošanas, slepkavošanas –, kuri kļūst arvien

briesmīgāki, piespiedīs senatorus sacelties. Taču patiesībā pārmaiņas notiek nevis ar senatoriem, bet ar pašu Kaligulu. Tas biedē un dzen izmisumā, tāpēc Ginta Grāveļa Kaligulam vairāk nekā Ģirta Ķestera Kaligulam vajadzīgs atbalsts, apstiprinājums savas rīcības pareizībai, ko var sniegt Jura Bartkeviča viltīgais Helikons un Rēzijas Kalniņas pašreizējā Cezonija.

Atšķirīgas attiecības ar abiem imperatoriem veidojas arī viņu galvenajam pretiniekam – Kērejam. Mārtiņa Vilsona Kērejam piemīt personības valdzinājums un spēks, kas ļauj nezaudēt pašcieņu pat bezcerīgās situācijās. Kad Ģirta Ķestera Kaligula pavēl pasniegt viņam dzērienu, kura iespējamo iedarbību līdzšinējās pieredzes kontekstā nav grūti iedomāties, Vilsona Kērejam ir drosme trauku iztukšot. No Ginta Grāveļa Kaligulas piedāvājuma viņam ir drosme atteikties. Spēlmanim Kēreja spēlē pretī, eksperimentējot atbild ar reakciju, kas apstrīd eksperimenta gaitu.

To, ko Džilindžers izdarījis ar Kamī “Kaligulu”, visprecīzāk varētu apzīmēt ar vārdu *dekonstrukcija*. Dekonstrukcija (latīņu tulkojums grieķu vārdam *analīze*) ir poststrukturālās kritikas virziens, kura pirmais ievērojamais praktizētājs bija Deridā (*Jacques Derrida*, 1930–2005). Tā cenšas izvairīties no strukturālismam un semiotikai raksturīgās tiecības pēc stabilām, noteiktām nozīmēm vai nozīmju sistēmām. Dekonstrukciju var raksturot arī kā intelektuāla darba tehniku, kura rodas tiklab no konkrētu tekstu lasīšanas pretēji vispārējiem modeļiem, kā no darba filozofiskās vai zinātniskās integritātes apšaubījuma. Citiem vārdiem – dekonstruēt nozīmē parādīt, ka teksts nenozīmē tikai to, ko tas nozīmē. Tam raksturīgs nozīmes pārnese, nozīmes nebeidzama izkaiššanās. Džilindžera izrādes realitāte atšķirībā no Kamī lugas neved pie teātra rituālajiem pirmsākumiem un traģēdijas, bet rada ironisku tēlu virtenes, kuras nemitīgi “nosūta” pēc nozīmes uz citiem mākslas veidiem un uz dzīves īstenību. Izrādes finālā Kaligula iet bojā kā terorists–pašnāvnieks, uzsprāgstot pie ķermeņa piestiprinātajiem spridzekļiem, bet uz scenogrāfijas centrālā elementa – triumfa arkas, kura asociējas gan ar romiešu triumfiem, gan ar Parīzes Triumfa arku, nīrb kino kadri – fragmenti no Kventina Tarantīno (*Quentin Tarantino*) filmas “Lubene” (“*Pulp Fiction*”) finālā, kur no revolveru stobriem ātri un ritmiski lido lode pēc lodes. Fonā tikmēr skan Leonarda Koena (*Leonard Coen*) balss, kas dzied “*Dance me to the end of love*”.

Deridā dekonstrukcijā nāves problēmai ierādīta centrālā vieta, jo nāve ir cilvēka esības vienīgā situācija, kurā cilvēks ir vienatnē ar sevi un nav aizvietojams tādā nozīmē, ka savu nāvi nav iespējams atdot (pāradresēt) kādam citam. Līdz ar to tieši nāves brīdī cilvēks pilnībā identificējas pats ar sevi un apzinās savu īsto būtību tad, kad pasaule aiziet. Varbūt tāpēc Kaligulas dzīve Džilindžera izrādē nozīmē pašnāvību.

LITERATŪRA

1. Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.
2. Bennett B. Aristotle's Defeat. In: *All Theater is Revolutionary Theater*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
3. Camus A. *Caligula*. Paris: Gallimard (Livre de Poche), 1958.
4. Camus A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
5. Camus A. *Sur l'avenir de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1955.
6. Carlson M. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
7. Carlson M. *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
8. Derrida J. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
9. Derrida J. *Writing and Difference*. Chicago, 1978.
10. Pētersons P. Dzeja. Spēle. Drāma. No: *Drāma kā kritērijs*. Rīga, 1987.

Atsauces / Endnotes

- ¹ Cf. Ernst Håkon Jahr, s. v. Sociolinguistics – Language Planning. In: *International Encyclopedia of Linguistics*. Oxford 1992.
- ² Cf. C. A. Ferguson. Diglossia. *Word* 15, 1959, 325–340.
- ³ Cf. Política lingüística en la Antigüedad clásica. *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, ed. A. Alvar Ezquerria y J. F. González Castro, Madrid, 2005, I 87–109; The Attitude of the Athenian State Towards the Attic Dialect in the Classical Era. In: *Indoeuropean Perspectives. Studies in Honour of Anna Morpurgo Davies*, ed. J. H. W. Penney, Oxford, 2004, 109–118; The Language Policy of the Athenian State in the Fifth Century B.C. *Incontri Linguistici* 29, 2006, 91–101; The Linguistic Policy of the Ptolemaic Kingdom. Vème Congrès de dialectologie grecque, Athens 2006, ed. M. Hatzopoulos (forthcoming).
- ⁴ Cf. M. L. Lang. *Graffiti and Dipinti*. The Athenian Agora, 21, Princeton 1976.
- ⁵ Cf. M. J. Osborne & S. G. Byrne. *The Foreign Residents of Athens. An Annex to the Lexicon of Greek Personal Names: Attica*, Lovanii, 1996; T. Vestergaard. Bárbaros y otros extranjeros en la Atenas clásica: el testimonio de los epitafios. *Noua Tellus* 22, 2004, 53–71; A. Ginestí Rosell. Presencia de extranjeros en Atenas a partir de las inscripciones funerarias: el epigrama en honor de Pitágoras de Selimbria (IG I 1154). *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, ed. J. F. González Castro *et al.*, Madrid 2005, II 303–310.
- ⁶ On the foreign slave population, see C. Brixhe-R. Hodot. De l’attique à la koiné. *MSLP nouvelle série* 11, 2001, 29–46 (esp. 38).
- ⁷ Cf. M. B. Hatzopoulos, Νέο ἀπότμημα ἀπὸ τοῦ ἀττικοῦ ψηφίσματος περὶ νομίσματος, σταθμῶν καὶ μέτρων, *Horos* 14–16, 2000–2003, 31–43, fig. 5–8.
- ⁸ Finley, Moses. *The World of Odysseus*, New York 1977, Appendix II.
- ⁹ Montanari, Franco. *Introduzione a Omero*, Florence 1992, Chap. 6.
- ¹⁰ Piggott, Stuart. *Ancient Europe*, Chicago 1968, Chap. 4.
- ¹¹ Montanari, Franco. *Introduzione a Omero*, Florence 1992, Chap. 6.
- ¹² Nilsson, Martin P. *Homer and Mycenae*, New York 1968, Chap. II, 3.
- ¹³ Bibby, Geoffrey. *Four Thousand Years Ago*, Westport, Conn. 1983, Chap. 13.
- ¹⁴ Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*, London 1946, Chap. 1.
- ¹⁵ Randsborg, Klavs. *Kivik archaeology and iconography*, in *Acta archaeologica* vol. 64 (1), København 1993, Chap. 10.
- ¹⁶ Renfrew, Colin. *Before Civilization*, Harmondsworth, UK 1990, Chap. 4.
- ¹⁷ Vinci Felice. *The Baltic Origins of Homer’s Epic Tales*, Rochester, VT 2006.

- ¹⁸ Marincola J. *Greek Historians*. – Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 6.
- ¹⁹ Teorētiskā aspektā historiogrāfijas jautājumus esot apskatījuši arī citi antīkie autori, kuru darbi nav saglabājušies, piemēram, Teofrasts (Cicero. *Orator*. 39).
- ²⁰ No šī apjomīgā darba līdz mūsu dienām pilnībā saglabājušās tikai pirmās piecas grāmatas. No pārējām trīsdesmit piecām grāmatām ir saglabājušies dažāda apjoma fragmenti.
- ²¹ Walbank F.W. *Polybius, Rome and the Hellenistic World*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ²² Marincola J. *Greek Historians*. – Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 136.
- ²³ Lūkiāna traktāta nosaukums.
- ²⁴ Pilnā vārdā Pūblijs Kornēlijs Scīpijs Aimiliāns Āfrikānietis Jaunākais (185.–129.), romiešu valstsvīrs un karavadonis, kas nodrošināja Romas varas un ietekmes paplašināšanos. Galvenie militārie panākumi – Kartāgas ieņemšana un nopostīšana 3. pūniešu kara laikā un Spānijas pilsētas Numantijas iekarošana. Pēc rakstura stingrs, taisnīgs, konservatīvs, Scīpijs Āfrikānietis Jaunākais bija ļoti izglītots cilvēks, un viņš atbalstīja sava laika izcilākos talantus – vēsturnieku Polibiju, komēdiju autoru Terenciju, dzejnieku Lucīliju, filozofu Panaitiju –, tādējādi veicinot intelektuālās domas attīstību Romā. Cicerons (*De oratore*) viņu raksturo kā ideālu valstsvīru, kura personiskie tikumi, atbalsts kultūrai un aristokrātam raksturīgā mērenība personificē Romas republikas zelta laiku.
- ²⁵ Ziņas par Polibija dzīvi pamatojas uz viņa *Vēsturē* atrodamo informāciju, kā arī uz konspektīvajām ziņām leksikonā *Suda*. Pēc Pseido-Lūkiāna darbā *Makrobioi* (22) sniegtajām ziņām, Polibijs esot miris 82 gadu vecumā pēc kritiena no zirga.
- ²⁶ Grube G. M. A. *Op.cit.*, p. 156.
- ²⁷ Sākot ar 1069./1068. gadu, kad noticis doriešu iebrukums Peloponēsā, līdz Perintas aplenkumam Filīpa vadībā 340. gadā.
- ²⁸ Pirmajās divās grāmatās aprakstītie notikumi ir 1. pūniešu karš, Kartāgas algotņu karš, Kartāgas aktivitātes Spānijā, Romas attiecības ar Ilīriju un Galliju, notikumi Grieķijā, īpaši Ahajas savienības izveidošanās, un karš ar Spartas valdnieku Kleomenu.
- ²⁹ III–V grāmatā aprakstīti kari ar Hannibalu, un V grāmata beidzas ar kauju pie Kannām. VI grāmatā autors sīki raksturo Romas *politeia* – valsts uzbūvi, militārās struktūras un romiešu sociālo dzīvi. VII–XI grāmatā aprakstīti 217.–216. gada notikumi līdz Scīpiona darbībai Āfrikā. XII grāmata ir atkāpe, kurā ietverta polemika ar citiem vēsturniekiem, īpaši Timaiju. XIII–XV grāmatā aprakstīts 2. pūniešu karš līdz tā beigām.

Tad autors pievēršas austrumiem, un ar 2. maķedoniešu karu (200.–196.) noslēdzas XVIII grāmata. XIX–XXI grāmatā aprakstīts Romas karš ar Antiohu Lielo (192.–189.). XXII–XXIX grāmatā attēloti notikumi no 188. gada līdz 169. gadam, un pēdējās trīs no tām – karš ar Perseju (172.–169.). XXX–XXIII attēloti notikumi no 168. līdz 152. gadam, bet XXIV grāmata veltīta ģeogrāfijai. XXV–XXXIX grāmatā attēloti 152.–146. gada notikumi. XL grāmatā ievietots indekss.

- ³⁰ Polibijs šādus vēsturniekus nosauc par *kata meros praxeis grafontes* (16.14.1).
- ³¹ Domājams, ka Polibijs kritizē 2. gs. vidus p.m.ē. vēsturnieku Kailiju Antipatru, kurš septiņās grāmatās aprakstījis 2. pūniešu karu (citi autori, kuri šajā laikā būtu rakstījuši Polibija kritizētā veida darbus, nav zināmi). Kailijs Antipatrs tiek uzskatīts par vēsturiskās monogrāfijas žanra aizsācēju Romā. Lielāki nopelni šī žanra attīstībā un pilnveidošanā ir Gājam Sallustijam Krīspam (c.86.–35.), kura divas vēsturiskās monogrāfijas “Katilīnas sazvēresība” un “Jugurtas karš” ir pieskaitāmas pie nozīmīgākajiem romiešu historiogrāfijas darbiem.
- ³² Terminu *apodeiktike historia* Polibijs lieto vienu reizi (2.37.3). Tādā pašā nozīmē lietoti *apodeiktike diegesis* (4.40.1) un *anapodeikton* (7.13.2).
- ³³ Marincola J. *Authority and Tradition in Ancient Historiography*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ³⁴ Duff T. E. *The Greek and Roman Historians*. – Bristol: Bristol Classical Press, 2004, p. 59.
- ³⁵ Sk.: Momigliano A. *Alien Wisdom*. Cambridge, 1975, p. 123–150; Bremmer J. The Birth of the Term ‘Magic’. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 1999, 126, p. 2; De Jong A. *Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*. Leiden, 1997, p. 387–403.
- ³⁶ Luck G. Witches and Sorcerers in Classical Literature. In: Flint V., Gordon R., Luck G., Ogden D. (eds.) *Witchcraft and Magic in Europe. Ancient Greece and Rome*. Vol. 2. London, 1999, p. 94.
- ³⁷ Dickie M. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London, New York, 2001, p. 26.
- ³⁸ Gordon R. Imagining Greek and Roman Magic. In: Flint V., Gordon R., Luck G., Ogden D. (eds.) *Witchcraft and Magic in Europe. Ancient Greece and Rome*. Vol. 2. London, 1999, p. 159–275.
- ³⁹ Bremmer J. *Greek Religion*. Oxford, 1994, p. 84–97.
- ⁴⁰ Dickie M. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London, 2001, p. 28.
- ⁴¹ Bremmer J. The Birth of the Term ‘Magic’. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 1999, 126, p. 2; Dickie M. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London; 2001, p. 28.

- ⁴² Bremmer J. The Birth of the Term 'Magic'. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 1999, 126, p. 3.
- ⁴³ Dickie M. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London, 2001, p. 30.
- ⁴⁴ Turpat, 39. lpp.
- ⁴⁵ Preisendanz K. (ed.) *Papyri Graecae Magicae: Die griechischen Zauberpapyri*. 2 vols. Leipzig, Berlin, 1921–1931.
- ⁴⁶ Betz H. Introduction to the Greek Magical Papyri. In: Betz H. (ed.) *The Greek Magical Papyri in Translation Including the Demotic Spells*. Chicago, London, 1992, XLVII.
- ⁴⁷ Bremmer J. The Birth of the Term 'Magic'. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 1999, 126, p. 9.
- ⁴⁸ Dē lēgibus, II, XV, 37.
- ⁴⁹ Kā raksta Aristofans pats – citādi tie ir banāli jokdaru vārdi nevietā (μή'ν καιρῷ). Vardes, 358.
- ⁵⁰ Piemēram, angļu valodā (Loeb Classical Library) jau pieejami jaunāki, precīzi, tieši, pilna apjoma, nesagrozīti Džefrija Hendersona Aristofana oriģināltekstu tulkojumi.
- ⁵¹ Sk. Frisk H. Griechisch Etymologisches Wörterbuch. – Heidelberg. Tulk. – kautrēties, kautrums, kautrīgs, kaunēties, kauns, neglīts / apkaunojošs.
- ⁵² Arist. De arte poetica. 1449a: ἀλλὰ κατὰ τὸ γελοῖον, τοῦ δ' αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῦθος· τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημα τι καὶ αἰσχος ἀνῶδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν Sal. Cic. De Oratore 2,238: *materies omnis ridiculorum est in vitiis*.
- ⁵³ Šeit un turpmāk pēdīnās liktie citāti Ābrama Feldhūna tulkojumā.
- ⁵⁴ Sk. Frisk H. Griechisch Etymologisches Wörterbuch. – Heidelberg.
- ⁵⁵ For the role and purpose of *ekphrasis* see e.g. H. Morales. *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) p. 96f; B. Zimmermann. Poetische Bilder (Poetica - Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 31, 1999) p. 61-79; S. Bartsh & J. Elsner. *Ekphrasis through the Ages. Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*. <http://humanities.uchicago.edu/depts/classics/people/PDF.Files/Ekphrasis.briefintro.final.pdf>.
- ⁵⁶ The analysis is based on the editions by J.-Ph. Garnaud (ed.) *Achille Tatius d'Alexandrie – Le Roman de Leucippé et Clitophon*. Paris: Les Belles Lettres, 1995; and I. Hilberg (ed.) Εὐσταθίου Πρωτονοβελεσίου τοῦ Μακρεμβολίτου τῶν καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν λόγοι ἰά (Vindobonae: Sumptibus Alfredi Hoelderi, 1876).
- ⁵⁷ Achilles Tatios wrote his novel probably in the second half of the second century AD (see e.g. B. P. Reardon. Achilles Tatius and ego-narrative. In: J.R. Morgan & R. Stoneman (eds.) *Greek Fiction: The Greek Novel in*

- Context* (London & New York: Routledge, 1994), p. 80–96). Eustathios Markemبولites's novel dates back to the 12th century AD (see e.g. Eustathios Makremبولites. *Hysmine und Hysminias*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Karl Plepelits (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1989) p. 1–6).
- ⁵⁸ Cf. Eustathios Makremبولites. *Hysmine und Hysminias*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Karl Plepelits. Anton Hiersemann (Stuttgart, Anton Hiersemann, 1989) p. 14ff.
- ⁵⁹ The analyzed descriptions are: 1.15-1.16 (garden); 1.1, 3.6-3.8, 5.3 (paintings); 3.1-3.2 (storm); 1.19 (description of the heroine) in the novel by Achilleus Tatios and 1.4-1.6 (garden); 2.2-2.5, 2.7, 2.9, 4.5-4.16 (paintings); 7.8 (storm); 3.6 (the heroine) in the novel by Eustathios Makremبولites.
- ⁶⁰ The analyzed figures are: I lexical repetition: 1 – polyptoton; 2 – word repetition; 3 – anaphora; 4 – rare rhetorical repetition; II structural repetition: 5 – parallelismus; 6 – antithesis; 7 – chiasmus; 8 – isocola; 9 – parison; III figures of tempo and affection: 10 – asyndeton; 11 – enumeration; 12 – brachylogy; IV address: 13 – rhetorical question; 14 – exclamation; 15 – address; V change of speech situation: 16 – change of speech situation; 17 – quotation; VI sound repetition: 18 – alliteration; 19 – homoio-teleuton; 20 – paronomasia.
- ⁶¹ The analysis is based on texts referred to in note 2. I have counted the length of *ekphraseis* in rows (the length of rows of both these editions is equal concerning the number of letters in it) and divided the number of rhetorical figures in the particular description with its lengths in rows.
- ⁶² I. Nilsson. *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasures. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makremبولites*. *Hysmine & Hysminias* (Uppsala: Uppsala University Library, 2001). See also I. Nilsson. Static Imitation or Creative Transformation? Achilles Tatius in *Hysmine & Hysminias*. In: S. Panayotakis, M. Zimmerman, W. Keulen (eds.) *The Ancient Novel and Beyond* (Leiden: Brill, 2003) p. 371-380.
- ⁶³ Cf. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn (eds.) *Byzantine Garden Culture* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002) p. 7–8.
- ⁶⁴ Cf. B. Zimmermann. Poetische Bilder, p. 71f.
- ⁶⁵ See K. Novikov. *Retoorika ja tekstiitüüp: struktuur, tekstuur ja retoorilised figuurid Achilleus Tatiose romaanis "Leukippe ja Kleitophon"* (*Rhetoric and text type: structure, texture and rhetorical figures in Achilles Tatius' novel "Leucippe and Clitophon"*). Master Thesis, Tartu: Department of Classical Philology, University of Tartu, 2004) P. 55–61, 66–69.
- ⁶⁶ The first time Kleitophon sees Leukippe is in 1.4. It is quite elaborated, but only 6,5 rows long. As the minimum length of the analyzed descriptions was 10 rows, it couldn't have been included in the analysis.

- ⁶⁷ Cf. H. Hunger. *Antiker und Byzantinischer Roman* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1980) P. 18.
- ⁶⁸ See K. Novikov. *Retoorika ja tekstitüüp: struktuur, tekstuur ja retoori- lised figuurid Achilleus Tatiose romaanis "Leukippe ja Kleitophon"*, p. 48–100.
- ⁶⁹ I owe this information to my colleague Zita Andersen, Copenhagen.
- ⁷⁰ In a similar way Greek uses verbs of learned origin, especially, but not exclusively, **metaphorically**: ἀνέρχομαι, κατέρχομαι, εισέρχομαι, εξέρχο- μαι.
- ⁷¹ The corresponding nouns do not constitute a semantically coherent system: up/down: ἀνοδος/κάθοδος, ἀνάβασις/κατάβασις, ἀνηφόρα/κατη- φόρα, in/out: εισοδος/ ἐξοδος and the popular nouns ἔμπα and ἔβγα. Of course there are also other verbs, e.g. αναρριχώμαι climb up, ἀνηφορίζω go uphill.
- ⁷² See H. Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundle- gung der Literaturwissenschaft* (München 1960).
- ⁷³ See H. Diels, W. Kranz, eds. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. 2 (Berlin 1952). For the authorship of *Helen*, see Fr. Blass. *Attische Bered- samkeit* (Leipzig 1868), p. 65–72 and Leipzig 1887, p. 68–75. For modern opinions, see F. Donadi. *Gorgia. Encomio di Elena. Testo critico, intro- duzione, traduzione e note* (Roma 1982), D. M. MacDowell. *Gorgias. Encomium of Helen* (Bristol 1982) and J. Päll. *Form, style and syntax: towards a statistical analysis of Greek prose rhythm: on the example of "Helen's encomium" by Gorgias* (Tartu 2007).
- ⁷⁴ The manuscript is presently at the Library of Tartu University, TUB F.7-3. It belongs to the collection of student exercises in Latin, all written on the occasion of school inspection. The time of the creation of this speech is between November 3rd, 1995 and May 14th 1996 (according to old cal- endar), the times of death and burial of the professor of theology, Cris- pinus Jernfeldt, whose death is mentioned in the chreia, cf. E.-L. Jaanson *Tartu Ülikooli trüükikoda 1632–1710. Druckerei der Universität Dorpat. 1632–1710* (Tartu 2000), p. 370–379.
- ⁷⁵ Between 1691–1697, in Academia Gustviana-Carolina a series of short prose speeches (7 printed and one manuscript speech) was written un- der the direction of Gabriel Skragge, the professor of Greek language in the academy (1690–1698). One of the more elaborate examples, the prose gratulation by a student from Reval, Bernhardus Rodde, has been re-edited in K. Viiding, J. Orion, J. Päll. *O Dorpat, urbs addictissima mu- sis* (Tartu 2007), p. 174. Other printed Greek prose speeches (the biblio- graphy numbers 901, 906, 943, 995, 1033, 1071 in E.-L. Jaanson, op.cit.) have not been re-edited.

- ⁷⁶ See J.-P. Reding. *Les fondements philosophiques de la rhétorique chez les sophistes grecs et chez les sophistes chinois* (Bern 1985), p. 212–219.
- ⁷⁷ Cf. Empedocles, Fr. 3.14–18 and Democritus, Fr.135.65–66, as well as Gorgias, Fr.3.81 in Diels-Kranz, *op.cit.*
- ⁷⁸ See L. Radermacher. *Artium Scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik*. Wien 1951: 52–57 and M.-P. Noël. Gorgias et l’invention des *ΓΟΡΓΙΕΙΑ ΣΧΗΜΑΤΑ*. REG 112, 1999, p. 204–207.
- ⁷⁹ According to K. Hamburger. *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart 1957).
- ⁸⁰ Either as 16 syllables or 41 syllables from the total of 69.
- ⁸¹ The index of syllabic rhythm engagement (revealing, how many syllables from the period participate in isosyllabic structures) is 51.6%, see J. Päll, *op.cit.*
- ⁸² *Ep. ex Ponto* 1.3.17–18: *Non est in medico semper reveletur ut aeger: interdum docta plus valet arte malum.*
- ⁸³ Cf. G. A. Kennedy. *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric* (Atlanta 2003).
- ⁸⁴ The text is presented according to the rules of parsing of periods into smaller units, see Fr. Blass, *op.cit.*, E. Norden. *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v.Chr. bis in die Zeit der Renaissance* (Leipzig-Berlin 1909), E. Fraenkel. *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*. Bd.I–II (Roma 1964), and J. Päll, *op.cit.*
- ⁸⁵ This could happen in Gorgias as well: although the average length of period in *Helen* is 25 words, his longest complex periods can be as long as 79 words. At the same time, in *Helen*, the average length of smallest elementary prose rhythm units, the cola and the commata is only 2.9 words, revealing a very strong tendency to segment the period into as many elements as possible (see J. Päll, *op.cit.*).
- ⁸⁶ Alliteration and end-rhyme in poetry, as well as the homoeoteleuta and sound-echoes tend to be more easily heard at boundary positions.
- ⁸⁷ The chreia is composed of 404 syllables, of which 106 participate in isosyllabic rhythm constructions.
- ⁸⁸ See K. Viiding, J. Orion, J. Päll, *op. cit.*, p. 174 and p. 377.
- ⁸⁹ For the place of Humanist Greek, see W. Ludwig. *Hellas in Deutschland* (Hamburg 1998), p. 79 and T. Korhonen. *Ateena Auran Rannoilla* (Helsinki 2004). The importance of Greek in academic curriculum is illustrated by the proportion of casual poetry in Greek and the poetry in other languages: Greek is on the third place according to the number of poems (after Latin and German) and on the fourth place according to the number of verses (after Latin, German and Swedish), see K. Viiding. *Die Dichtung neulateinischer Propemptika an der Academia Gustaviana (Dorpatensis) in den Jahren 1632–1656* (Tartu 2002), p. 42.

- ⁹⁰ I am greatfull to Prof. Kovaleva for her help.
- ⁹¹ *R. Beaton*, George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography. Yale-London, 2003; 135.
- ⁹² The topic is examined, for instance, in the article of *A. Marangopoulos*, see: *A. Μαραγκόπουλος*, 'Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο: Έξι νύχτες στην Ακρόπολη – μια «δαντική» μυθιστορία' // *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, ed. by *K. Kostiou*, Thessalonica, 2002; 39–66.
- ⁹³ *Γ. Σεφέρης*, Στα 700 χρόνια του Δάντη // *Γ. Σεφέρης*, Δοκιμές. II τόμος (1948-1971), Αθήνα, 1974; 249–282; 261–262.
- ⁹⁴ Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Hsg. von *W. H. Roscher*. B. III, 1; Leipzig, 1897–1902; 631–637.
- ⁹⁵ Inf., XXVI, 98.
- ⁹⁶ Inf., XXVIII, 48.
- ⁹⁷ *Γ. Σεφέρης*, op. cit., 272.
- ⁹⁸ *Γ. Σεφέρης*, op. cit., 275.
- ⁹⁹ *T. S. Eliot*, Dante // *T. S. Eliot*, Selected Essays. London, 1999; 237–277; 248.
- ¹⁰⁰ Parad., XXXIII, 92–94.
- ¹⁰¹ The translation of Dante used here is “The Divine Comedy of Dante Alighieri” translated by *C. E. Norton*. Chicago, London, Toronto, 1952.
- ¹⁰² *Γ. Σεφέρης*, op. cit., 276.
- ¹⁰³ *N. Βαγενάς*, Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη. Αθήνα, ^s2003 (¹1979); 329.
- ¹⁰⁴ Inf., XXVI, 116–117.
- ¹⁰⁵ The English translation here is not precisely correct. *Di retro al sol* means basically *του ήλιου τ' άλλο μέρος*, *the other side of the sun*.
- ¹⁰⁶ *R. Beaton*, op. cit., 112.
- ¹⁰⁷ Ibid., 113.
- ¹⁰⁸ Ibid., 113.
- ¹⁰⁹ Inf., XXXIV, 91–93.
- ¹¹⁰ *И. И. Ковалева*. «Куда бы я не пустился, Греция ранит меня...»: странствие Сефериса // «Иностранная литература», 6, 2005; 156–172; 166-167.
- ¹¹¹ Ibid., 167.
- ¹¹² *R. Beaton*, op. cit., 308-309, 318.
- ¹¹³ The translation of the poem “Engomi” used here is from “Six Poets of Modern Greece” translated by *E. Keeley* and *Ph. Sherrard*. New York, 1968.
- ¹¹⁴ *R. Beaton*, op. cit., 308.
- ¹¹⁵ Purg., XXX, 19.

- ¹¹⁶ *L. Coupe*, Myth. London, 2003 (¹1997); 113.
- ¹¹⁷ *Γ. Σεφέρης*, Γράμμα σ'έναν ξένο φίλο // *Γ. Σεφέρης*, Δοκιμές. II τόμος (1948-1971), Αθήνα, 1974; 9-24; 14.
- ¹¹⁸ J. Frazer describes the story of Adonis. The myth tells us that, as a man, Adonis was mortally wounded by a wild boar, to be subsequently revived as a god by Aphrodite. She wishes to ensure that each year he will be reborn in the spring to be with her. The death of the god was annually mourned. In some places his revival was celebrated then on the following day. (See *J. Frazer*, The Illustrated Golden Bough. Ed. by *S. McCormack*. London, 1978; 130.)
- ¹¹⁹ *Γ. Σεφέρης*, op. cit., 14.
- ¹²⁰ *Μ. Πιερής*, 'Σεφερικές περιηγήσεις στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση' in *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, ed. by *K. Kostiou*, Thessalonica 2002; 13-26; 23-26.
- ¹²¹ *Γ. Σεφέρης*, Στα 700 χρόνια του Δάντη // *Γ. Σεφέρης*, Δοκιμές. II τόμος (1948-1971), Αθήνα, 1974; 249-282; 257.
- ¹²² Birkerts A. J. Raiņa dzīve // No: Rainis J. Dzīve un darbi. R.: A. Gulbja apgādība, 1925, 38. lpp.
- ¹²³ Rainis. Vēstule Aspazijai // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1984, 20. sēj., 325. lpp.
- ¹²⁴ Rakstā ievērota Raiņa Kopotu rakstu 30 sējums lietotā grieķu īpašvārdu rakstība.
- ¹²⁵ Rainis bija arī iecerējis tulkot Eshila lugu "Saistītais Prometejs" (Sk. Dienas hronika, 18.12.1907. // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1986, 24. sēj., 276., 778. lpp. Par Raiņa attieksmi pret Prometeju sk. arī: Viese S. Visspēcīgākā dzīves izteiksme // Raiņa gadagrāmata 1977. R.: Liesma, 1977, 194. lpp.
- ¹²⁶ Rainis J. Trijotne un četratnes kopa // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 339. lpp.
- ¹²⁷ Rainis. J. Drāma ir dzīves radītāja // Raiņa gadagrāmata 1977. R.: Liesma, 1977, 211. lpp.
- ¹²⁸ Rainis J. Dienasgrāmata // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1986, 24. sēj., 380. lpp.
- ¹²⁹ Rainis. J. Drāma ir dzīves radītāja // Raiņa gadagrāmata 1977. R.: Liesma, 1977, 210. lpp.
- ¹³⁰ Turpat, 208. lpp.
- ¹³¹ Turpat, 204. lpp.
- ¹³² Rainis J. Dievs un Velns // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 60. lpp.
- ¹³³ Rainis J. Sokrats // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējums. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 282. lpp.

- ¹³⁴ Rainis J. Nams // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos. R.: Zinātne, 1978, 3. sēj., 195. lpp.
- ¹³⁵ Rainis J. Aleksandrs // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 158. lpp.
- ¹³⁶ Turpat, 153. lpp.
- ¹³⁷ Turpat, 158. lpp.
- ¹³⁸ Rainis J. Latvis – Aristofāns // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 158. lpp.
- ¹³⁹ Feldhūns A. Antīkā komēdija // Antīkā komēdija. R.: Liesma, 1979, 549. lpp.
- ¹⁴⁰ Rainis J. Latvis – Menandrs // Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos. R.: Zinātne, 1982, 15. sēj., 78. lpp.
- ¹⁴¹ Turpat, 78.–79. lpp.
- ¹⁴² Turpat.
- ¹⁴³ Par šo jautājumu rakstījusi S. Lasmane, sk.: Lasmane S. Rainis par politikas ētiku // Rainis un Aspazija šodienas skatījumā. R.: Zinātne, 2004, 161.–167. lpp.
- ¹⁴⁴ Rainis J. Runa Satversmes Sapulces 1. sesijas 20. sēdē 1920. gada 18. augustā // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 7.–8. lpp.
- ¹⁴⁵ Rainis J. Runa Satversmes Sapulces 4. sesijas 5. sēdē 1921. gada 28. septembrī. // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 30. lpp.
- ¹⁴⁶ Turpat, 30., 31. lpp.
- ¹⁴⁷ Rainis J. Runa Pirmās Saeimas 5. sesijas 11. sēdē 1924. gada 16. maijā // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 80. lpp.
- ¹⁴⁸ Rainis J. Referāts Latvijas skatuves mākslas pulciņā 1921. gada 31. oktobrī // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 172. lpp.
- ¹⁴⁹ Turpat.
- ¹⁵⁰ Rainis J. Runa Pirmās Saeimas 5. sesijas 11. sēdē 1924. gada 16. maijā // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 80. lpp.
- ¹⁵¹ Rainis J. Referāts Kultūras svētkos 1929. gada 5. jūnijā // J. Rainis. Runas un intervijas. R.: Zinātne, 1993, 118. lpp.
- ¹⁵² Turpat, 116. lpp.
- ¹⁵³ Turpat, 119.–120. lpp.
- ¹⁵⁴ Turpat, 120. lpp.
- ¹⁵⁵ Turpat.
- ¹⁵⁶ Turpat.
- ¹⁵⁷ Turpat.
- ¹⁵⁸ Turpat, 121. lpp.
- ¹⁵⁹ Aspazija. Kopoti raksti I sēj. – R.: Liesma, 1985, 54. lpp.
- ¹⁶⁰ Aspazija. Kopoti raksti II sēj. – R.: Liesma, 1986, 590. lpp.
- ¹⁶¹ Aspazija. Kopoti raksti I sēj., 357. un 358. lpp.

- ¹⁶² Turpat, 359. lpp.
¹⁶³ Turpat, 161. lpp.
¹⁶⁴ Turpat, 327. lpp.
¹⁶⁵ Turpat, 328. lpp.
¹⁶⁶ Turpat.
¹⁶⁷ Turpat, 319. lpp.
¹⁶⁸ Turpat, 328. lpp.
¹⁶⁹ Turpat, 270. lpp.
¹⁷⁰ Turpat, 436. lpp.
¹⁷¹ RTMM 73882 Asp. R8/3.
¹⁷² RTMM 135192 Asp. R6/2.
¹⁷³ Aspazija. Kopoti raksti II sēj., 120. lpp.
¹⁷⁴ Turpat, 325. lpp.
¹⁷⁵ Turpat.
¹⁷⁶ Lāms O. 20. gadsimta argonauti // iTAKA. Klasiskās filoloģijas gadugrāmata. Antīkā kultūra: vērtības un pārvērtības. – R.: LU, 2001, 119. lpp.
¹⁷⁷ RTMM 86660 Asp. R7/3.
¹⁷⁸ Aspazija. Kopoti raksti II sēj., 61. lpp.
¹⁷⁹ Turpat, 194. lpp.
¹⁸⁰ RTMM 73921 Asp. R8/4.
¹⁸¹ Aspazija. Kopoti raksti II sēj., 618. lpp.
¹⁸² Turpat, 57.–58. lpp.
¹⁸³ Turpat, 285. lpp.
¹⁸⁴ Turpat, 58. lpp.
¹⁸⁵ Turpat, 198. lpp.
¹⁸⁶ Turpat, 197. lpp.
¹⁸⁷ Turpat, 214. lpp.
¹⁸⁸ Turpat, 66. lpp.
¹⁸⁹ Turpat.
¹⁹⁰ Turpat, 97. lpp.
¹⁹¹ Dzintene // Sudrabkalns J. Brāļu saimē. R., 1947, 167. lpp.
¹⁹² Dziesma par Grieķiju // Grots J. Nākamība. R., 1948, 135. un 136. lpp.
¹⁹³ Maijs // Sudrabkalns J. Brāļu saimē. R., 1947, 16. lpp.
¹⁹⁴ Brutāne V. Grieķu vāze // Karogs. 1948, 8. nr., 792. lpp.
¹⁹⁵ Ļeņinu atceroties // Grots J. Nākamība. R., 1948, 45. lpp.
¹⁹⁶ Padomju Latvija // Balodis A. Cīņu un uzvaru gaismā. R., 1945, 64. lpp.
¹⁹⁷ Sarkanā armija // Sudrabkalns J. Brāļu saimē. R., 1947, 92. lpp.
¹⁹⁸ Maija sveiciens // Saulītis B. Gaismas gadi. R., 1949, 17. lpp.
¹⁹⁹ Pusnaktī // Balodis A. No sirds. R., 1950, 45. lpp.
²⁰⁰ Padomju Melpomena runā // Balodis A. Dzīvības sējēji. R., 1948, 70. lpp.

- ²⁰¹ Sk.: Финкельштейн Е. *Картель четырех*. Ленинград: Искусство, 1974, с. 175–176.
- ²⁰² Ž. Žirodū savdabīgi traktē Euripīda izmantoto motīvu – Elektras izprecināšanu vienkāršam zemniekam.
- ²⁰³ Жироду Ж. Электра. Перевод И. Волевич. В кн.: Жироду Ж. *Пьесы*. Москва: Искусство, 1981, с. 425–426.
- ²⁰⁴ Op. cit., 486. lpp.
- ²⁰⁵ Pateicoties grieķu natūrfilozofijai un Hēraklīta darbiem, par eņinijām radies priekšstats kā par *taisnības sargātājām*, jo bez viņu gribas *pat saule nespīdēs pāri mēram*. Eņiniju tēls attīstījies no htoniskām dievībām, kas sargā mirušo tiesības, līdz pat kosmiskās kārtības ieviesējām. (Sk.: Эринии. В кн.: *Мифы народов мира*: Энциклопедия в 2-х т, т. 2. Гл. ред. С. А. Токарев. Москва: Советская энциклопедия, 1992, с. 666–667., kā arī: Aishils. Labvēlīgās. No: *Sengrieķu traģēdijas*. Rīga: Liesma, 1975, 111.–140. lpp.)
- ²⁰⁶ Жироду Ж. Электра. Перевод И. Волевич. В кн.: Жироду Ж. *Пьесы*. Москва: Искусство, 1981, с. 432.
- ²⁰⁷ Aishils. Ziedotājas. No: *Sengrieķu traģēdijas*. Rīga: Liesma, 1975, 79.–110. lpp.
- ²⁰⁸ Sofokls. Elektra. No: *Sengrieķu traģēdijas*. Rīga: Liesma, 1975, 253. lpp.
- ²⁰⁹ Еврипид. Электра. В кн.: Еврипид. *Трагедии*, т. 2. Москва: Искусство, 1980, с. 5–64.
- ²¹⁰ Жироду Ж. Электра. Перевод И. Волевич. В кн.: Жироду Ж. *Пьесы*. Москва: Искусство, 1981, с. 530.
- ²¹¹ Op. cit., 441. lpp.
- ²¹² Op. cit., 437. lpp.
- ²¹³ Op. cit., 436. lpp.
- ²¹⁴ Op. cit., 525. lpp.
- ²¹⁵ Ibid.
- ²¹⁶ Giraudoux J. La guerre de Troie n'aura pas lieu. In.: Giraudoux J. *Théâtre complet*. Édition établie, présentée et annotée par Guy Teissier. “La Pochothèque”, Le Livre de Poche, 1991, p. 469–539.; Жироду Ж. Троянской войны не будет. Перевод Н. Каринцева. В кн.: Жироду Ж. *Пьесы*, с. 339–420.
- ²¹⁷ Armando Torno. La nostra coscienza è nell'Ellade. *Corriere della Sera*, 4 maggio 2005 (my translation).
- ²¹⁸ Brendan Kennelly. *The Crooked Cross* (Dublin: Moytura Press, 1963).
- ²¹⁹ Giuliana Bendelli. Translating Brendan Kennelly's poetic prose: *The Crooked Cross* or the claustrophobic representation of a Classic-Irish Odyssey. *ABEI Journal*, June 2003 Number 5: 329–342.
- ²²⁰ Robert Tracy. ‘All them rocks in the sea’: Ulysses as *Immram*. In: *Irish University Review*, Autumn/Winter 2002, vol. 32. No. 2: 226.

- 221 Stanley Sultan. An Old-Irish model for *Ulysses*. *James Joyce Quarterly*, vol. 5, no. 2 (Winter 1968): 106.
- 222 Robert Tracy, op. cit.: 227–33.
- 223 Maria Tymoczko. *The Irish Ulysses*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994.
- 224 Ibidem: 232.
- 225 Brendan Kennelly. *The Florentines* (Dublin: Figgis & Co., 1967).
- 226 See Terence Brown. Kennelly as Novelist. *Dark Fathers into Light: Brendan Kennelly*, ed. Richard Pine (Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1994): 53–56.
- 227 Ibidem: 56.
- 228 Simon James. *The Atlantic Celts. Ancient People or Modern Invention?* London, 1999, British Museum Press.
- 229 Felice Vinci. *Omero nel Baltico / Saggio sulla geografia omerica*. Palombi Editori, Roma (4th edition, 2003), backcover
- 230 Diodorus Siculus. *Historical Library*. II, 47.
- 231 Pliny. *Natural History*. IV, 30.
- 232 *Od.* XV, 405–406.
- 233 *Od.* V, 136; VII, 257.
- 234 “In this passage Plutarch unequivocally places Ogygia in the geographic reality of the North Atlantic Ocean. He goes so far as to state that beyond it, other islands are to be found and, farther on, one comes to “the great continent, which surrounds the ocean”. There is also another remarkable detail, which confirms the reliability of Plutarch’s passage: in these “external islands”, the summer sun “disappears for less than an hour per night, over a period of thirty days, while twilight glimmers in the west”. On the other hand, the Homeric Ogygia is isolated out at sea, as Hermes claims: “Zeus sent me here, I came against my will; / who could choose to cross such an immense / expanse of sea? There is not even / a town of mortals around here” (*Od.* V, 99–102). This remoteness is confirmed by Ulysses who says to Calypso: “You want me to cross the fearful immense abyss/ of the sea on a raft...” (Vinci: 28).
- 235 Ковалева И. Греческая литература в русском культурном сознании на исходе XX века // «Литературное обозрение» № 1 (1997). С. 61–63.
- 236 Ильинская С. Б., К. П. Кавафис. На пути к реализму в поэзии XX века. – М., «Наука», 1984.
- 237 Ковалева И., Op.cit. P. 61.
- 238 Seferis G. Dokimes. Т. III. P. 57.
- 239 Русская кавафиана. М., Греческая библиотека, Большая серия. О.Г.И., 2000. 656 с.

- ²⁴⁰ Кавафис К. Проза. М., Греческая библиотека, Проза поэта. ИТАКА – КОММЕНТАРИИ, 2003. 348 с.
- ²⁴¹ Эмбрикос А. Избранное. М., Греческая библиотека, Рабочие тетради. О.Г.И., 2002. 96 с.
- ²⁴² Сахтурис Мильтос. Голова поэта. М., Греческая библиотека, Рабочие тетради. О.Г.И., 2003. 96 с.
- ²⁴³ Александропулос М. Сцены из жизни Максима Грека. М., Греческая библиотека, Малая серия. О.Г.И., 2004. 372 с.
- ²⁴⁴ Михалис Пиерис. Метаморфозы городов (перевод Ирины Ковалевой, с параллельным греческим текстом). – М., ИТАКА – КОММЕНТАРИИ, 2003. 80 с.
- ²⁴⁵ Димитрис Яламас. Мир без поэтов (перевод Ирины Ковалевой, с параллельным греческим текстом). – М., ИТАКА – КОММЕНТАРИИ, 2004. 84 с.
- ²⁴⁶ См. Ковалева И. Костас Монтис: Сократ новогреческой поэзии// Иностранная литература № 12 (2005). С. 230–235.
- ²⁴⁷ Завьялов С. Русский Кавафис/НЛО № 49 (2001). С. 446.
- ²⁴⁸ Publications in 2006:
Димитрис Яламас. Маленьким девочкам нельзя. Перевод и послесловие Ирины Ковалевой (с параллельным греческим текстом). М., ИТАКА – КОММЕНТАРИИ, 2006. 80 с.
К. Кавафис, Г. Сеферис, М. Сахтурис, Г. Павлопулос, Д. Яламас. Стихи. Перевод с новогреческого И. Ковалевой (с.184–194) и А. Калининой (с. 157–167) / Век перевода. Антология русского поэтического перевода XXI века. М., Водолей Publishers, 2005.
О. Элитис, К. Монтис, М. Пиерис, Д. Яламас. Стихи. Перевод с новогреческого И. Ковалевой (с. 176–184) / Век перевода-II. Антология русского поэтического перевода XXI века. М., Водолей Publishers, 2006.
Георгис Павлопулос. Куда улетели птицы? Стихи. Перевод с новогреческого И. Ковалевой // Воздух № 2 (2006). С. 127–129.
Ирина Ковалева. Мои поэты. Избранные переводы с английского и греческого. М., ИТАКА – КОММЕНТАРИИ, 2006. 106 с.
А также монография: И. И. Ковалева. В мастерской Кавафиса и другие очерки поэтики греческого модернизма. М., Издательство Московского университета, 2006. 199 с.

LU Akadēmiskais apgāds
Baznīcas iela 5, Rīga, LV-1010
Tālrunis: 7034535
Iespiests SIA "Latgales druka"