

ISSN 1407-2157



LATVIJAS UNIVERSITĀTES
ZINĀTNISKIE RAKSTI

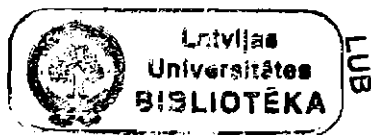
ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS

645

ANTIQUITAS VIVA
Studia Classica

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
Klasiskās filoloģijas katedra
Hellēnistikas centrs

ANTIQUITAS VIVA
STUDIA CLASSICA



Rīga 2001

008

AN 856

ANTIQUITAS VIVA. STUDIA CLASSICA. LU ZR 645. sējums.
Zin. red. O.Lāms – Rīga: LU 2001.- 104 lpp.
ISSN 1407-2157

Redakcijas kolēģija:

ANDREJS BANKAVS
JERKERS BLOMKVISTS
(Lundas universitāte, Zviedrija)
VALDA ČAKARE
BENEDIKTS KALNAČS
PASHALIS KITROMILIDIS
(Atēnu universitāte, Grieķija)
IRINA KOVAĻOVA
(Maskavas universitāte, Krievija)
INĀRA ĶEMERE
OJĀRS LĀMS
VITA PAPIRINSKA
ILZE RŪMNIECE

Recenzenti:

Latvijas Kultūras akadēmijas asoc. prof., Dr. philol.
RAIMONDS BRIEDIS
LU Baltu filoloģijas nodaļas asoc. prof., Dr. philol.
AUSMA CIMDIŅA

Korektore IEVA BURČIKA
Meketētāja ALDA RAMĀNE

Izdevumu finansiāli atbalsta Latvijas Zinātnes padome

Iespiests SIA "Nipo NT" tipogrāfijā
tālr. 7311622

© Latvijas Universitāte, 2001

SATURS

IEVADS	5
--------	---

I. DE CIVITATE ET LINGUA

<i>Harijs Tumans</i>	Antīkā Temīda mūsdienu kontekstā	7
<i>Dace Strelēvica</i>	Latīniskie elementi Latvijas uzņēmumu nosaukumos	19
<i>Ilze Rūmniece</i>	Gaiļi un maģiskie akmeņi (iespējamās grieķu leksēmu semantikas un simbolikas kopsaiknes)	26

II. DE AETERNITATE LITTERARUM

<i>Ojārs Lāms</i>	Marks Tullijs Cicerons – komisma teorētiķis	34
<i>Gita Bērziņa</i>	Literārās tradīcijas aizguvumi satīriskajā dialogā (Lūkiāns)	40
<i>Vita Paparinska</i>	Reliģiskais pesimisms Teognīda dzejā	50
<i>Ingars Gusāns</i>	Novatoriskie dzejas elementi Kallimaha himnās	57

III. DE TRADITIONE TRANSFORMI

<i>Iveta Narodovska</i>	Senie simboli E. Birznieka-Upīša “Pelēkā akmens stāstos”	67
<i>Dace Dalbiņa</i>	Mītu pārveidojumi jaunākajā latviešu prozā	75
<i>Silvija Radzobe</i>	Amazones mīts M. Cvetajevas dzīvē un daiļradē	84
<i>Līga Ulberte</i>	Polemika ar antīkajiem mītiem B. Brehta daiļradē	91
<i>Valda Čakare</i>	Orfejs un Eiridīke postmodernā teātra diskursā	97

AUTORI	103
--------	-----

CONTENT

INTRODUCTION		5
<u>I. DE CIVITATE ET LINGUA</u>		
<i>Harijs Tumans</i>	Antique Themis in the Modern Context	7
<i>Dace Strelēvica</i>	Latin Elements in the Names of Business Enterprises in Latvia	19
<i>Ilze Rūmniece</i>	Roosters and Magic Stones (on the semantic and symbolic interrelation of Greek lexemes)	26
<u>II. DE AETERNITATE LITTERARUM</u>		
<i>Ojārs Lāms</i>	Marcus Tullius Cicero – Theoretician of the Comic	34
<i>Gita Bērziņa</i>	Borrowings of Literary Tradition in Ancient Greek Satirical Dialogue	40
<i>Vita Paparinska</i>	Religious Pessimism in Theognis' Poetry	50
<i>Ingars Gusāns</i>	The Innovative Elements of Poetry in Callimachus' Hymns	57
<u>III. DE TRADITIONE TRANSFORMI</u>		
<i>Iveta Narodovska</i>	Ancient Symbols in "Stories of the Grey Stone"	67
<i>Dace Dalbiņa</i>	Transformations of Myths in Contemporary Latvian Prose	75
<i>Silvija Radzobe</i>	The Myth of Amazon in the Life and Poetry of M.Tvetaeva	84
<i>Līga Ulberte</i>	The Polemic with Ancient Myths in the Works by B.Brecht	91
<i>Valda Čakare</i>	Orpheus and Eurydice in the Discourse of Postmodern Theatre	97
AUTHORS		104

KLASISKĀ FILOLOĢIJA SAVAI ALMA MATĒR

Klasiskā filoloģija ir to zinātņu nozaru skaitā, kuras stāvējušas pie Latvijas Universitātes pirmsākumiem. Arī mūsu universitātes pirmais rektors un tās dibināšanas idejas kaismīgs virzītājs – profesors Ernests Felsbergs – ir klasiskās filoloģijas un antīkās mākslas speciālists.

Klasiskās filoloģijas pārstāvniecība universitātes kopto disciplīnu lokā tradicionāli visur pasaulē nodrošina attiecīgajai akadēmisko zinību iestādei klasiskas, nezūdošām vērtībām uzticīgas augstas garīgās kultūras nesējas statusu.

2001. gads kā mūsu valsts trešās atmodas desmit gadu atceres laiks ir daudzējādā ziņā zīmīgs arī Latvijas pirmās augstskolas likteņos: “atmodu” šai laikposmā piedzīvo arī studiju un zinātņu joma – klasiskā filoloģija.

Pilnvērtīgu bāzi tās atjaunotnei Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātē nodrošinājuši nozares zinātnisko tradīciju veidotāji Latvijā, pirmās brīvvalsts profesori E.Felsbergs, E.Dīls, P.Ķīķauka, K.Straubergs, arī šo tradīciju saglabātāji piecdesmitajos — septiņdesmitajos gados, kad klasiskā filoloģija kā patstāvīga studiju joma nepastāvēja — izcilās personības, klasisko valodu un antīkās literatūras speciālisti J.Lezdiņš, P.Zicāns, L.Čerfase, T.Fomina.

Tomēr atjaunotne pēc vairāk nekā piecdesmit gadu ilga pārtraukuma nozīmē arī skatu nākamībā, klasiskās filoloģijas gājumu jau 21. gadsimtā, meklējot jaunas pētniecības un zinātņu nozaru sadarbības iespējas. Šinī krājumā ietverti zinātnisko rakstu autori pētījuši gan grieķu un romiešu kultūrvērtības kā pašpietiekamu fenomenu, gan arī atklājuši antīkā mantojuma radošu klātesību

dažādos mūsdienu kultūrainas kontekstos.

Priecē fakts, ka LU klasiskās filoloģijas speciālistiem šī krājuma ietvaros piepulcējušies arī baltu, slāvu, angļu filoloģijas, mākslas zinātņu, vēstures pētnieki kā no Latvijas Universitātes, tā arī citām Latvijas augstskolām. Lozungs Antiquitas Viva, ar kuru 2001. gada maijā Klasiskās filoloģijas katedra un Hellēnistikas centrs aicināja uz LU zinātnisko konferenci (jau otro pēc kārtas ar šādu nosaukumu), izrādījies rosinošs un auglīgs arī citu laiku un kultūru pētniekiem.

Gan pati par sevi neizsīkstoši bagāta un sevī vērtīga, gan atvērta citām zinību nozarēm, to novērtēta un tās novērtējoša – tāda vēlas būt klasiskā filoloģija savā Alma Mater (vienīgajā augstskolā Latvijā, kur to iespējams studēt).

Šis krājums universitātes rakstu sērijā – veltījums savai Alma Mater.

*Vita Paparinska
Ilze Rūmniece*

Harijs Tumans

ANTĪKĀ TEMĪDA MŪSDIENU KONTEKSTĀ

Pazīstams izteiciens apgalvo, ka romieši iekaroja pasauli trīs reizes: pirmo reizi ar ieročiem, otro – ar kristietību un trešo – ar tiesībām. Neskatoties uz zināmu hiperbolizāciju, šim izteicienam nevar nepiekrīst. Katrs no tajā minētajiem “iekarojumiem” būtiski ietekmēja Eiropas un līdz ar to arī visas pasaules vēstures gaitu, katrs no tiem atstāja mūsdienu pasaulei savu nozīmīgu mantojumu. Kā zināms, pie antīkās kultūras mantojuma svarīgām sastāvdaļām pamatoti tiek pieskaitītas romiešu tiesības kopā ar tiesisko domāšanu kā tādu. Droši var apgalvot, ka mūsdienu tiesības savos pamatos ir nekas cits kā adoptētas romiešu tiesības. Par to var pārliecināties, paņemot rokās arī mūsu tagadējo Latvijas Republikas Civillikumu – tā struktūra, kategoriju aparāts un nereti arī konkrēti definējumi nepārprotami uzrāda līdzību un pat sakritību ar romiešu pirmavotiem. Tajā pat laikā ir skaidrs, ka likumi, kategorijas, sadaļas un definīcijas ir tikai forma, kurai līdzās pastāv arī kaut kas tāds, kas veido šīs formas būtību jeb saturu – tie ir tiesiskie pamatprincipi. Šodien bieži vien par tiem aizmirst un nepievērš tiem pietiekošu uzmanību. Tādēļ šķiet, ka ir aktuāli uzmanīgāk ielūkoties antīkās kultūras tiesiskā mantojuma būtībā, lai varētu saprast, kas šodien ir apzināts, kas aizmirsts, un ko vajadzētu atcerēties un no jauna izvērtēt.

Var sākt ar to, ka pats dalījums formā un saturā, lietas ārējā stāvoklī un tās būtībā tika noformulēts un pasludināts par juridisku principu senajā Romā. Romiešu juristi, definējot dažas juridiskās attiecības, izdalīja tajās divus aspektus. Pirmais ir faktiskais lietu stāvoklis, kas tika apzīmēts ar tādu kategoriju kā “ķermenis” (*corpus*); un otrais aspekts ir esošā faktiskā stāvokļa garīgais komponents, t.i., juridisko attiecību subjektu griba, kas

tika apzīmēta ar jēdzienu “dvēsele” (*animus*). Piemēram valdījuma kategorijā tika izdalītas divas sastāvdaļas: *corpus possessionis*, t.i. faktiskā mantas lietošana, un *animus possessionis*, t.i., lietotāja griba, viņa vēlēšanās šo mantu lietot. Līdzīgi arī ģimenes tiesībās tika uzskatīts, ka laulību veido divi komponenti: faktiskā vīrieša un sievietes kopdzīve un viņu abu griba jeb vēlēšanās turpināt šo kopdzīvi (*affectio maritalis*). Var teikt, ka romieši visās lietās centās ieraudzīt un panākt saskaņu starp “ķermenī”, t.i., formu, un “dvēsēli”, t.i., saturu. Tas dabiski attiecās arī uz tiesisko sistēmu kopumā, kurā implicīti atklājās romiešu priekšstati par tās būtību jeb “dvēsēli”, lietojot viņu pašu terminoloģiju.

Kā zināms, romiešiem bija svešs teoretizēšanas gars un visās jomās viņi izcēlās kā praktiķi, nevis kā teorētiķi. Tāpat arī jurisprudencē viņi nodarbojās ne ar teoriju, bet ar praksi. Toties romieši izstrādāja fundamentālus tiesību pamatprincipus, kuriem tika pakļauta juridiskā prakse un kuros atklājās tas, kas veidoja viņu tiesiskās sistēmas “dvēsēli” Piemēram, risinot konkrētus uzdevumus, tika atklāta juridiskās gribas kategorija, kas kļuva par vienu no tiesību stūrakmeņiem. Šis atklājums notika lielā mērā pateicoties slavenajai Manija Kūrija lietai, kas tika izskatīta 93. g. p. m. ē. Tās būtība ir šāda: kāds romiešu pilsonis savā testamentā uzrakstīja, ka gadījumā, ja viņam piedzims dēls un viņš nomirs pirms būs sasniedzis pilngadību, lai visu īpašumu manto Manijs Kūrijs. Bet iznāca tā, ka testamenta autoram vispār nepiedzima dēls un pēc viņa nāves uz mantojumu pieteicās tuvākais radnieks Kaponijs. Tiesā juristu viedokļi dalījās. Scevola, burtiski turēdamies pie teksta, apgalvoja, ka tajā minētie priekšnosacījumi nav izpildīti, tātad testaments nav spēkā un mantinieks ir Kaponijs. Krass, savukārt, uzstāja, ka ir jārespektē testamenta autora īstā griba – viņš ir vēlējies, lai gadījumā, ja viņam nebūs tiešais mantinieks, īpašumu manto Manijs Kūrijs, un tāpēc Kūrijs ir īstais mantinieks! Šajā strīdā tika risināts principiāls jautājums: kam sekot – likuma burtam vai likumdevēja gribai? Vairākums bija Krasa pusē, un kopš tā laika gribas noskaidrošana kļuva par romiešu juridiskās prakses neatņemamu sastāvdaļu. Bet kāpēc tas bija nepieciešams? Mēs šodien esam pieraduši pie likuma burtiskās ievērošanas un burtiskām prasībām, kāpēc tad romiešus tas neapmierināja? Acīmredzot, iemesls ir jāmeklē faktā, ka romieši mēdza pretnostatīt likuma burtu un likuma garu, t.i. ideju. Tas atspoguļojās izteicienā, ko Cicerons piemin kā sava laika izplatītu sakāmvārdu: “*summum ius est summa iniuria*” (*De officiis*, I, 10.). Šāds pretnostatījums varēja izveidoties tikai tad, ja likums un likumība bija ne pašmērķis, bet līdzeklis. Īstais romiešu tiesību mērķis bija cits – taisnīgums (*iustitia, aequitas*). Apstiprinājumu tam sniedz arī

etimoloģija – vārdi *ius* (tiesības) un *iustitia* (taisnīgums) ne tikai satur vienu sakni, bet arī tika lietoti kā sinonīmi, jo tie abi apzīmē vienlaicīgi gan taisnīgumu, gan tiesības. Tas nozīmē, ka šīs kategorijas – taisnīgums un tiesības – romiešu apziņā bija nesaraujami saistītas. No tā izriet, ka romiešu tiesību būtība, to “dvēsele”, ir nekas cits kā taisnīgums.

Pats par sevi saprotams, ka taisnīguma ideja nav romiešu izgudrojums un ka to ir pazinušas visas tautas. Toties romieši pirmie noformulēja to kā juridisku principu un uz tā uzbūvēja pirmo tiesisko sistēmu pasaules vēsturē. Lai saprastu viņu atklājuma nozīmi, ir jāielūkojas antīkā taisnīguma jēdziena vēsturē. Jau Homēra pasaulē taisnīgums (δίκη) parādās kā universāls kosmisks princips, kas tiek saistīts ar dievišķo pasauli. Šis princips tiek konkretizēts parastu tiesību jeb paražu normās. Tiesneša funkcijas pilda ķēniņš, kuram Zevs ir iedevis varu un likumu pazīšanu (Il., II, 204ff). Vārds “likums” (θέμις) grieķu valodā, līdzīgi kā romiešu *ius*, nozīmē vienlaicīgi gan “tiesības”, gan “taisnīgums”. Šis jēdziens tika personificēts dievietes Temīdas tēlā, kas arī mūsdienās simbolizē tiesiskā taisnīguma ideju. Mūsdienās visi pazīst dievieti ar aizsietām acīm, ar zobenu un svaru kausiem rokās. Tas ir uzskatāms antīkās kultūras mantojuma elements. Likums nāk no dieviem, un tādēļ grieķu valodā no senākiem laikiem bija vēl viens vārds tā apzīmēšanai – θεσμός. Vārds θεσμός ir atvasināts no darbības vārda τίθημι, kas nozīmē “likt”, “iestādīt”, “dibināt”, un kas paredz kāda darītāja, šajā kontekstā, dievības dalību². Kā zināms, grieķi parasti par savu likumu autoriem uzskatīja dievus, kuri vai nu iedvesmoja likumdevējus, vai tiešā veidā “nodiktēja” likumu tekstu, kā tas ir bijis Spartā, kur par valsts un likumu dibinātāju tika uzskatīts pats Apollons (*Tyrt.*, 3a; *Hdt.*, I, 65; *Plato, Leges*, 632d; *Plut. Lyc.*, V, 6.).

Grieķu dievi ne tikai deva likumus, bet arī sargāja tos, tādējādi uzturot taisnību pasaulē. Šis uzdevums tika uzticēts Zevam, kurš sodīja cilvēkus par likumu pārkāpšanu un netaisniem darbiem (skat.: II, 385ff). Rezultātā taisnīgums arvien vairāk asociējās ar sodu par noziegumiem un pārkāpumiem, turklāt tik lielā mērā, ka pat ticība dieviem bija atkarīga no tā, vai nelieši saņēma sodu, vai nē. Tā, piemēram, Odiseja tēvs Laerts bija spējīgs atkal ticēt dieviem tikai pēc tam, kad uzzināja par neganto precinieku nāvi:

Zev, mūsu tēv! Patiesi ir dievi vēl Olimpa kalnā,
Ja par šiem nekrietniem darbiem tie atriebās precinieku vīriem!”

(*Od.*, XXIV, 351f)

Taisnīguma tēma kļūst vēl aktuālākā Hēsioda laikā, var teikt, ka tā ir centrālā tēma dzejnieka daiļradē. Taisnība (Δίκη) viņam ir Zeva un Temīdas meita, kas redz visu cilvēku darbus, ziņo par tiem savam tēvam, un tad netaisnos cilvēkus piemeklēs neizbēgams Zeva sods (*Teog.*, 901: *Erga*, 220 – 269). Visu savu dzejisko patosu Hēsiods vērs uz to, lai atgādinātu cilvēkiem par dieva tiesu (*Erga*, 238ff) un pamudināt viņus atteikties no ļauniem darbiem un ievērot taisnīguma principus:

Ja kāds bilst taisnīgus vārdus pēc labākas apziņas sirdī,
Bet, kas, liecinieks būdams, reiz melīgu zvērestu devis,
Taisnībai darījis pāri un apmāts ir nedziedināmi,
Tādam pēcteči vēlāk grimst pilnīgā nīcības tumsā;
Taču, kas zvērējis taisni, tā dzimtu nākotnē godā.”

(*Erga*, 280 – 285)

Arhaikas laikmetā taisnīgums saistījās galvenokārt ar likumību un likumu ievērošanu. Par taisnīguma kritēriju kļūst samērība. Īpaši labi tas ir redzams Solona daiļradē, kurš dzejā sludināja, bet politikā centās realizēt mēra un taisnīguma ideālus. Viņa pozīcijas teoloģiskais pamats ir tāds pats kā Hēsiodam: viņš tic, ka Dike visu redz un viņas atmaksa ir neizbēgama:

Viņa gan klusē, bet zina it visu, kas notiek un notiks,
Un, kad pienāk tam laiks, atmaksāt vainīgam steidz.”

(*Sol. fr.* 3. 15 – 16 D)

Tajā pat laikā Solons iezīmēja vienu jaunu niansi: taisnība, viņaprāt, visciešākā mērā ir atkarīga no likumības, jo tikai tur, kur ir labi likumi (ἐπινομία), valda taisnība (*Sol.*, fr. 3. 31 – 40). Tātad galvenā problēma ir likumdošanā, un Solons pats centās to atrisināt, uzrakstīdams atēniešiem likumus, kas piešķīra “ikvienam to, kas pienācās” (*Sol.*, fr. 10, 20). Arhaikas laikmetā Grieķijā izplatās pārliecība, ka pilsoņiem atliek tikai klausīt likumiem, lai dzīvē sāktu valdīt taisnīgums.

Klasiskajā laikmetā grieķu pasaule bija radikāli izmainījusies un lika sevi mānīt kultūras sekularizācijas augļi. Sākumā viss vēl bija pa vecam: Hērodots ticēja liktenim, kas taisnīgi soda nekrietnus cilvēkus, Pindars slavēja dievišķo asredzību un Sofokls cildināja “sentēvu likumu” Interesanti, bet tieši dramaturgs visskaidrāk noformulēja līdzšinējo likuma koncepciju:

“Nāk tas no augstajām debesīm;
Tas ēterā dzimis, tam Olimps ir tēvs

To radījies nav tikai
 Mirstīgais sev;
 Tam aizmirstam, atstātam nebūt nemūžam,
 Jo mājo tur mūžīgi spēka pilns dievs.”

(*Soph. Oidipus Rex. 868 – 871*)

Lasot šos vārdus rodas iespaids, ka tiem piemīt polemiska intonācija un tas nav nejauši. Citā drāmā Sofokls jau atklāti rāda konfliktu starp cilvēku likumiem un dievu likumiem. Viņa Antigone saka Kreontam tolaik ļoti aktuālus vārdus:

“Man šķiet, ka taviem rīkojumiem varas nav
 Tik daudz, ka nerakstītos dieva likumus
 Tu, būdams mirstīgais, tā pārkāpt drīkstētu.
 Tie spēkā mūžam, ne tik šodien, vakar vien.
 Neviens pat stāstīt nezina, kur sākums tiem.”

(*Soph., Antig., 452 – 456*)

Tomēr laiki strauji mainījās un jau krietni pirms Sofokla reliģija sāka zaudēt savu ietekmi uz cilvēku prātiem, un notika likuma koncepcijas maiņa. Drīz pēc Kleistēna reformām veco jēdzienu θεσμός nomainīja jauns termins – νόμος, kas apzīmē likumu vairs ne kā dievišķo normu, bet kā pašu cilvēku iestādītu kārtību³ Vienlaicīgi parādījās vēl viena jauna kategorija: ἰσονομία, t.i., vienlīdzība likuma priekšā. Kopš šī brīža taisnīguma jēdziens zaudēja savu viennozīmīgumu un tika saistīts ar vienlīdzības izpratni. Viena sabiedrības daļa uzstājās par aristokrātisko vienlīdzību “pēc goda” jeb “pēc vērtības” (κατ’ ἀξίαν), kas atbilst principam “labākam – labākā tiesa”, bet otrā – par demokrātisko vienlīdzību “pēc skaitļa” (κατ’ ἀριθμόν), kas visus padara vienlīdzīgus visās lietās (skat.: *Plato, Leges, 757 b – e, 961a; Aristot., Pol. 1301b 30 – 36*). Kā zināms, otrā vienlīdzības koncepcija uzvarēja un tā kļuva par taisnīguma kritēriju. No tās ļoti ātri izveidojās teorija par visu cilvēku dabisko vienlīdzību. Iespējams, ka pirmais šo ideju sāka sludināt Atēnu demokrātijas līderis Perikls. Vienā savā runā viņš apgalvoja, ka visi cilvēki ir dzimuši no vienas mātes – zemes, un tādēļ viņi ir vienlīdzīgi jau no dzimšanas (*Plato, Menex., 238.a, e; 239.a*). Šo domu turpināja attīstīt sofistī. Viņi padarīja cilvēku par visu lietu mēru un mācīja, ka valsts un cilvēku likumi ir mākslīgi iestādījumi – tādēļ tie ir tālu no patiesības un taisnīguma. Tādējādi tika pretnostati dabas un cilvēku likumi un tapa “dabisko tiesību teorija” (skat.: *Plato, Leges, 889 d – e; Antiph., A 1, B 1, B 44 DK*). Šī sofistu teorija sākās ar apgalvojumu, ka visi cilvēki ir

vienlīdzīgi no dabas, bet beidzās ar atziņu, ka taisnīgums ir stiprā tiesības apspiest vājo, jo tāds esot “dabas likums” (*Plato, Gorg.*, 483 c – e). Šī atziņa tūlīt izsauca asu kritiku, bet kopš tā laika par normu kļuva skaidrot lietas ne ar dievišķo gribu vai dievišķo kārtību, bet ar dabas likumiem.

Iepretī sofistiem Sokrats mācīja, ka taisnīgums balstās tikumībā un zināšanā (*Xen., Memor. III, 9, 5*). Viņš apgalvoja, ka taisnīgais un likumīgais sakrīt, un gan ar saviem vārdiem, gan ar personīgu piemēru centās pierādīt, ka paklausība likumiem ir galvenais tikums un taisnīguma princips (*Xen., Memor. IV, 4, 12 – 16; Plato. Kriton, 50 – 53*). Sokrata skolnieks Platons savas sociālās mācības pamatā arī lika taisnīguma kategoriju, ko viņš saistīja ar vienlīdzību “pēc goda” un definēja kā nepieciešamību katram cilvēkam turēt īpašumā un darīt to, kas atbilst viņa dabiskajām spējām, ieņemot tādējādi sev atbilstošu vietu sabiedrībā (*Res publica, 433 a – e*). Ētiskajā laukā Platons noraidīja sofistu ideju par taisnīgumu kā stiprākā tiesībām un, sekojot savam skolotājam, uzskatīja, ka taisnīgums nozīmē nevienam nedarīt pāri (*Ibid.*, 335 e). Savukārt Aristotelis taisnīgumu visciešākā mērā saistīja ar vienlīdzību vienlīdzīgo cilvēku starpā (*Pol.*, 1287 a 13). Tajā pat laikā arī viņš atzina cilvēku dabisku nevienlīdzību un uz tā pamata apgalvoja, ka taisnīgums ir tad, kad tiek ievērota vienlīdzība “pēc vērtības” un gods tiek dalīts ne visiem vienādi, bet pēc nopelniem (*Pol.*, 1301 b 36; 1302 b 15).

Hellēnisma laikmetā diskusijas par vienlīdzību zaudēja aktualitāti, jo izveidojās lielas monarhijas, kas padarīja visus cilvēkus par padotajiem, pakļāva varas hierarhijai un satuvināja grieķus ar citu tautu pārstāvjiem. Šajos apstākļos jaunu elpu ieguva mācība par cilvēku vienlīdzību un stoīki sāka sludināt, ka visi cilvēki ir vienas pasaules pilsoņi (*SVFI, frg. 371*)⁴. Valsts un sabiedrības izveidi viņi atvasināja no dabas, bet paražas un likumus – no cilvēkiem pašiem (*SVF III, frg. 323*). Praktiski vienā laikā ar stoicismu grieķu pasaulē izplatījās Epikūra mācība, kas sludināja ateistiskas un apolītiskas idejas. Epikūrs mācīja, ka taisnīgums pats par sevi neeksistē un ka tā ir tikai vienošanās cilvēku starpā, kuras jēga ir labums; tārad, taisnīgums var būt dažāds un mainīgs (*Sent.*, XXXIII, XXXVI; XXXVII). Ar tādu maksimāli sekulāru un relatīvisku skaidrojumu noslēdzās taisnīguma idejas evolūcija senajā Grieķijā.

Rezumējot šo īso grieķu domas apskatu, gribas uzsvērt divus momentus. Pirmkārt, no Homēra laikiem līdz hellēnismam taisnīgums tika apspriests kā būtiskākā sociālā kategorija, kā princips, saskaņā ar kuru ir jāmodelē sabiedrības attiecības, valsts institūcijas un likumus. Katrā laikmetā par politisko izmaiņu un politisko teoriju pamatu kalpoja

priekšstati par taisnīgumu. Otrkārt, vēstures gaitā taisnīguma koncepcija piedzīvoja nopietnu evolūciju, kas radikāli mainīja tās būtību. Ja sākotnēji taisnīgums bija dievišķa būtne un sakrālais pasaules eksistences pamatprincips, kam ir objektīvs un obligāts raksturs, tad vēlāk taisnīgums kļuva par pilnīgi sekulāru subjektīvu kategoriju, par cilvēku vienošanās produktu. Sabiedriskā kārtība tika atvasināta ne no dievišķām un mūžīgi nemainīgām normām, bet no cilvēka un pasaules dabas. Šāds taisnīgums ieguva pārliecinošu pamatojumu, bet zaudēja objektivitāti, svētumu un līdz ar to arī obligātumu – tas vairs nebija saistošs. Tā sekas ir labi zināmas – jau kopš klasiskā laikmeta grieķiem zuda respekts pret likumiem un morāles normām, izplatījās korupcija, vardarbība, amoralitāte un nelikumība.

Senie romieši, kā jau teikts, bija vāji teorētiķi, paši jaunas koncepcijas neveidoja un iztika ar to, ka adoptēja un attīstīja grieķu filozofu idejas. Tā kā romieši iepazinās jau ar vēlo, hellēnistisko grieķu kultūru, viņi pārņēma vēlās filozofiskās sistēmas, no kurām lielākās bija epikūrisms un stoicisms. Jaunā un vēl diezgan arhaiskā romiešu kultūra tika pakļauta stadiāli vecākas kultūras ritmiem⁵. Tas nozīmē, ka tā nepaguva izveidot savu klasiku un dekadentiski novecot, kad nonāca hellēnisma iespaidā, bet kad tas notika, tā tomēr saglabāja savu mugurkaulu. Tādēļ lielāku atzinību Romā guva ne epikūrisms, ne kinisms vai skepticisms, bet stoiķu mācība, kas nenoliedza dievišķo un vispār bija tuvāka romiešu mentalitātei. Romas lielvalsts apstākļiem īpaši piemērots bija stoiķu kosmopolītisms, kas uzsvēra visu cilvēku vienlīdzību. Šo doktrīnu vislabāk noformulēja Seneka: “Mēs esam viena milzīga ķermeņa locekļi. Daba .. ir radījusi mūs kā brāļus” (*Ad. Lucil. 95, 52*). Pats Seneka par savu dzimteni pasludināja visu pasauli (*De vita beata, 20, 5*). Apbrīnojamā veidā Romā stoiķu kosmopolītisms vienojās ar patriotismu, kas pieradināja romiešus uzskatīt savu valsti par tikumības un taisnīguma iemiesojumi. Abi šie faktori būtiski ietekmēja romiešu juridisko domu un tiesiskās sistēmas izveidi.

Senākos laikos romieši, tāpat kā citas tautas, sabiedriskās attiecības regulēja ar nerakstīto likumu – paražu – palīdzību. Paražas sakņojās reliģijā, kas noteica to ētisko normu kopumu, kas atradās saskaņā ar svētā taisnīguma principiem. Tāpēc romiešu tiesības sākotnēji veidojās reliģijas iespaidā un vēl XII Tabulu likumos mēs atrodam daudzus ar reliģiju saistītus formulējumus un priekšrakstus (piem.: *VIII, 8a, 9, 12; X, 1 u.c.*). Tomēr romiešu specifika ir tā, ka viņi jau ļoti agri sāka atšķirt dievišķās tiesības, kas nākušas no dievu pasaules (*fas*), un cilvēku tiesības,

kuras radīja paši cilvēki (*ius*). Tāpat ļoti agri romieši nonāca pie atziņas, ka likumi nav dievu dāvana, bet cilvēku darbības produkts. Klasiskais definējums, ko sniedz jurists Gajs, saka: "likums ir tas, ko tauta pavēlēja un nolēma" (*lex est quod populus iubet atque constituit – Gai., 1, 3*). Tajā pat laikā romiešu likums vienmēr saglabāja zināmu sakralitāti, jo tika uzskatīts, ka tas atbilst pasaules kārtībai un dievu gribai. Romieši bija pārliecināti, ka likumi tika radīti kopējā labuma un taisnīguma dēļ, kas tajos atspoguļojas (piem.: *Cic. De legibus, II, 5, 11*). Turklāt, Romā valdīja uzskats, ka likums ir valsts un sabiedrības īstais pamats. Piemēram, jurists Pomponijs apgalvoja, ka romiešu pilsoņu kopiena tika dibināta pateicoties XII Tabulu likumiem (*Pomp., D. 1, 2, 2, 4*). Šādi priekšstati uz ilgu laiku noteica romiešu pietāti pret likumiem. Līdzīga situācija veidojās arī tiesību jomā. Kultūrai sekularizējoties, *ius* pakāpeniski izspieda *fas*, bet, atšķirībā no Grieķijas, Romā taisnīguma kategorija nekad nezaudēja saistību ar metafiziku un netika reducēta uz paša cilvēka dabu. Taisnīgums šeit vienmēr bija kaut kas globāls un grandiozs, kas stāvēja pāri cilvēkam un pāri visai dzīvajai dabai. Sākotnēji tas tika saistīts ar dievišķo gribu, bet vēlāk – ar kosmisko kārtību, jeb ar dabu visplašākā, metafiziskā nozīmē. Vislabāk romiešu priekšstati par taisnīgumu atspoguļojas Cicerona daiļradē.

Ciceronu var uzskatīt par vienīgo romiešu tiesību teorētiķi vārda pilnā nozīmē, kaut gan viņš nekad nav rakstījis sacerējumus par konkrētām juridiskām tēmām. Savos politiskajos traktātos viņš vairākkārtīgi pieskārs dažādiem juridiskiem jautājumiem un noformulēja tiesību teorijas pamatkategorijas. Par tiesību būtību jeb to "dvēseli" Cicerons viennozīmīgi uzskatīja taisnīgumu, kuru viņš definēja kā prasību ievērot likumus un nedarīt citiem pāri (*De officiis, III, 5, 21; 10, 42; 15, 63*). Taisnīgumu viņš pamatoja ar dabas likumu, kas neļauj aizskart tuvākā intereses (*Ibid., III, 6, 27*). Tātad viņš pasludināja, ka tiesību avots ir daba, turklāt ne cilvēka daba, bet universālā, kosmiskā daba (*Ibid., III, 17, 72; De legibus, I, 15, 43ff; 16, 45*). Šī daba, savukārt, nav autonoma, jo tā pakļaujas "īstajam un pirmajam likumam", kas ir dieva Jupitera prāts, no kura cēlies arī cilvēku likums (*De legibus, II, 4, 8 – 9*). "Īstais likums ir saprātīgs nolikums, kas atbilst dabai, kas attiecas uz visiem cilvēkiem, kas ir pastāvīgs un mūžīgs..." (*De re publica, III, 22, 33*).

Tādējādi Cicerons bija pirmais, kas izstrādāja juridisku "dabisko tiesību" koncepciju (*ius naturale*), kas kļuva par romiešu tiesību būtisko kategoriju un sastāvdaļu. Vēlāk romiešu jurists Ulpiāns definēja *ius naturale* kā likumu, ko daba iemācījusi visām dzīvām būtnēm: pie tā pieder,

ka visi piedzimst no dabas brīvi (*Ulp., D. 1. 1. 1, 3: 1. 4*). Starp citu, pateicoties šai koncepcijai, Romā radās vēl viens taisnīguma apzīmējums – *aequitas*, kas izteica ideju par visu cilvēku vienlīdzību likuma priekšā un plašā nozīmē apvienoja sevī priekšstatus par sociālo taisnīgumu kā tādu. Tāpat uz *ius naturale* pamata Cicerons pirmo reizi vēsturē izveidoja mācību par “tautu tiesībām” (*ius gentium*), kas ir tiesības, ko daba devusi visām tautām. Šīs tiesības Cicerons pamatoja ar to, ka cilvēce ir vienota sabiedriskās kopdzīves pamatprincipos (*De officiis, III, 5, 21, 23: 6, 28*). Pie šiem pamatprincipiem, kas, pēc romiešu juristu domām, ir tieši *ius gentium*, pieder prasības dzīvot godīgi, nedarīt citiem pāri un sargāt savu īpašumu (*Cic. De officiis, III, 5, 23; Ulp., D. 1. 1. 5, 10*). Daba, kas to nosaka, ir, protams, dievišķas kārtības izpausme: “Uz visām tautām visos laikos attieksies viens mūžīgs un nemainīgs likums, turklāt būs viens kopīgs visu cilvēku padomnieks un pavēlnieks – dievs, radītājs, tiesnesis un likuma autors” (*De re publica, III, 22, 33*). Šeit ir jūtama stoicisma ietekme, pateicoties kurai romiešu tiesības ieguva starptautisku, universālu raksturu, kas savukārt nodrošināja tām jaunu dzīvi pēc Romas impērijas krišanas.

Tā tad taisnīgums ir tas, kas noteica romiešu tiesību būtību, turklāt izpratne par to pastāvēja ne tikai implicīti, bet arī eksplicīti, teorētiskās refleksijas veidā. Ulpiāns, piemēram, tiešā veidā atvasināja vārdu *ius* (tiesības) no *iustitia* (taisnīgums) un, sekojot Celsam, definēja jurisprudenci kā zinātni “par labo un taisnīgo” (*Ulp., D. 1. 1. 1*). Šīs zinātnes būtību viņš izteica šādos vārdos: “Mūs pamatoti devēja par priesteriem, jo mēs rūpējamies par taisnīgumu, pasludinām labā un ļaunā kategorijas, atdalot taisnīgo no netaisnīgā, atšķirot atļauto no neatļautā, lai labie pilnveidotos ne tikai caur sodu, bet arī caur apbalvojumu, tiekdamies, ja es nemaldos, pēc īstās, nevis sadomātās filozofijas” (*Ulp., D. 1. 1. 1, 1*). Tie nebija tikai skaisti vārdi vai tukšs deklarējums, pie kā mēs esam pieraduši mūsu dienās. Romiešu tiesiskās sistēmas mērķis tik tiešām bija taisnīguma realizācija, un par to labi liecina viņu juridiskā prakse. Šajā praksē bija pieņemts viens ļoti svarīgs princips, kas atšķir romiešu tiesības no mūsdienu tiesībām: gadījumā, ja likuma burts bija pretrunā ar taisnīgumu, tiesneši un atbildīgas amatpersonas drīkstēja pārkāpt likumu taisnīguma dēļ. Romiešu tiesību vēsture pazīst daudzus tādus precedentus, un Manija Kūrija lieta ir viens no tiem. Šis princips tika noformēts arī institucionāli: pretoriem tika piešķirtas īpašas pilnvaras, kas ļāva viņiem noraidīt prasības pat tad, ja tās bija likumīgas, bet netaisnīgas, un otrādi, atbalstīt prasības, ja tās bija taisnīgas, bet tām nebija likumīga pamata. Pretora tiesiskā formula deva tādām prasībām

likumīgu pamatu, neskatoties uz to, ka nebija attiecīga likuma. Tādu precedentu bija tik daudz, ka uz to pamata izveidojās pat jauns īpašuma veids – bonitārais īpašums^o. Tieši taisnīguma dēļ romiešu jurisprudencē tika atklāta tāda kategorija kā juridiskā griba. Citiem vārdiem, var teikt, ka romiešu tiesiskā sistēma bija Antigones pusē. Turpretī šodien, kā ir labi zināms, juristu rīcības pamatā ir nevis abstraktie priekšstati par taisnīgumu, bet gan likumu masa. Mūsdienās galvenais princips ir ne taisnīgums, bet gan likumīgais pamats. Likumīgu pamatu var atrast arī netaisnīgām lietām, un tādēļ var droši apgalvot, ka likuma burts šodien acīmredzami uzvarējis tā garu.

Tātad apkopojot: ko mēs esam mantojuši no romiešu tiesībām? Pirmkārt, kā jau teikts, likumu “miesu”, t.i., formālo pusi – definīcijas, kategorijas, struktūru utt. Otrkārt, pamatprincipu, ka visi cilvēki piedzimst brīvi un ir vienlīdzīgi savās tiesībās. Šo fundamentālo principu pirmajos pantos pasludināja divas vēsturiskas deklarācijas, kas noteikušas modernās Eiropas attīstību – franču Cilvēka un Pilsoņa Deklarācija (1789) un Apvienoto Nāciju Cilvēka Tiesību Deklarācija (1948). Abos gadījumos ir labi saskatāms antīkais mantojums, kas tika adoptēts caur apgaismotāju teorētisko darbību. Tikai šajās teorētiskās konstrukcijās taisnīguma kategorija nemanāmi ir nonākusi ēnā. Franču deklarācija par svētu pasludina ne taisnīguma principu, bet privātīpašumu (17). To var saprast – jaunajos laikos liberālisma pamatā ir divas galvenās vērtības – personīgā brīvība un privātīpašums. Manuprāt, taisnīguma kategorijas iztrūkums jauno laiku sabiedriskajā dzīvē bija viens no tiem faktoriem, kas veicināja sociālistisko ideju izplatīšanos un popularitāti, kā rezultātus mēs visi labi zinām.

Taisnīguma koncepcija Eiropā ilgu laiku pastāvēja kristīgās mācības ietvaros, bet ar laiku tā zaudēja savu ietekmi sabiedrībā. Modernā Eiropas valsts izveidojās kā kristīgās tradīcijas noliegums. Līdz ar to arī kristīgā taisnīguma koncepcija tika noraidīta un taisnīgums tika reducēts uz likumību pēc principa: “kas ir likumīgs – tas ir taisnīgs”. Rezultātā netaisnība likuma vārdā mūsdienās ir kļuvusi pierasta lieta. Tas nozīmē, ka šodien vajadzētu aktualizēt antīkās kultūras tiesiskā mantojuma idejisko sastāvdaļu un atjaunot tos pamatprincipus, saskaņā ar kuriem jurisprudences atkal varētu būt “zinātne par labo un taisnīgo”.

ANTIQUE THEMIS IN THE MODERN CONTEXT

Summary

The article analyses various aspects of the antique heritage in legal sphere. Usually, two themes of the issue are highlighted by the specialists of the field: Roman law and its reception into European legacy. Latvia's civil code – its structure, categories and even definitions also show obvious similarity to the Roman origin. But we have to take into consideration that laws, categories and definitions shaped only the form of Roman law. There was one more thing that is forgotten in recent time but that moulded its essence – basic legal principle. The author shows that righteousness was the basic component of the antique legacy. Roman lawyers, defining juridical relations tried to distinguish form and heart of the matter, the external and internal aspects. The task and purpose of Roman lawyers was to find and maintain harmony between them. For this reason the category of legal will was established. The fundamental principle of rights, worked out by Roman lawyers shows the spirit of the whole Roman legal system – it is righteousness (*iustitia*) not law, itself. For ancient Romans the spirit of law always dominated upon the letter of law and categories of righteousness and rights were inseparable. According to the antique thinking righteousness was based on the natural law that forbids to do evil for others.

In the article the author also follows up the development of righteousness in Greek and Roman cultures and shows the way of its transforming from divine into legal category. The principle of righteousness was decisive factor of the spirit of the Roman law and specific character of its further development.

Nevertheless, the new European states ignored the category of righteousness when they adopted the system of the ancient Roman rights. As a result the letter of law has become absolutely dominant in the modern legal practice. The main principle of modern court is lawful base not righteousness. Thus we can say that letter of law is conquered its spirit in the modern world.

ATSAUCES

Summum ius est summa iniuria – “visaugstākā likumība ir visaugstākā netaisnība”

Skat.: M. Ostwald. Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy. Oxford, 1969. 15 – 19, 55.

³ Skat.: M. Ostwald. Op. cit., p. 122ff.

⁴ Stoicorum veterum fragmenta. Coll. J. von Arnim. Vol. I – IV. Lipsiae, 1921 –

1923.

⁵ Skat.: П. Сапронов. Культурология. Спб., 1998. 248 с;

bonitārais īpašums – īpašums, kas tika iegūts bez komplicētās oficiālās procedūras, tikai caur faktisko lietas / mantas nodošanu citai personai (*traditio*). Tādam īpašumam nebija juridiskās aizsardzības, un negodīgs pārdevējs varēja pieprasīt pārdoto mantu atpakaļ uz tā pamata, ka pircējs to lieto nelikumīgi. Tādos gadījumos pretori ar savām pilnvarām aizsargāja godprātīgo pircēju tiesības, atzīstot viņu īpašumu par likumīgu. Šo īpašumu devēja par bonitāro, jo tādā veidā iegūta manta tika pieskaitīta pircēja personīgām mantām (*in bonis habere*).

Dace Strelēvica

LATĪNISKI ELEMENTI LATVIJAS UZŅĒMUMU NOSAUKUMOS

Iecere pētīt referātā aplūkoto tēmu radās, rediģējot latīņu valodas mācību grāmatu “*Salvete*”, kuru apgāds “Zvaigzne ABC” gatavoja izdot līdz 2001./2002. mācību gada sākumam. Grāmatas vācu oriģinālā ievietotie piemēri par latīņu valodas lietojumu mūsdienā Vācijā – dažādu organizāciju, izstrādājumu u.c. nosaukumos – tulkotajā un adaptētajā latviešu izdevumā bija jāaizstāj ar attiecīgiem piemēriem no mūsu apkārtnes. Izrādījās, ka šādi izmantotu latīņu elementu ir ne mazums, tādēļ šī parādība būtu pētīšanas vērta dažādu iemeslu dēļ. Turklāt līdz šim Latvijas sociolingvistikā, pētot mūsu sabiedrībā valdošās lingvistiskās attieksmes (t.i., etnisku vai sociālu grupu un indivīdu attieksmes pret dažādām valodām un to lietojumu vai pret valodas situāciju un tās regulēšanu), vairums pētnieku ir pievērsuši uzmanību Latvijā runātajām vai lietotajām *dzīvajām* valodām – gan Latvijas pamatiedzīvotāju (latviešu un lībiešu) valodām, gan arī krievu, angļu u.c. valodām. Arī tajos darbos, kas veltīti tieši šai tēmai – uzņēmumu un iestāžu nosaukumu veidošanai –, pārsvarā runa ir par angļu un krievu valodas elementiem (piemēram, Stadgales [6, 98-108] pētījumā par jaundibinātiem uzņēmumiem Liepājā). Šķiet, ka *klasiskas* valodas sociolingvistiskā loma Latvijā vēl ir maz aplūkota. Viens no šī darba mērķiem tādēļ būtu rādīt Latvijas sabiedrības attieksmi pret latīņu valodu.

Referātā izmantotie piemēri lielākoties ir atrasti vai arī pārbaudīti 2001.gada “Zaļajās lapās” kas ietver Rīgu, Rīgas rajonu un Jūrmalu. (Tādējādi pētījums aptver nedaudz šaurāku platību, nekā solīts virsrakstā, tomēr atrastais materiāls bija pietiekami plašs un daudzveidīgs.)

Daudzveidīgas ir arī materiāla klasifikācijas iespējas, pirmām kārtām – pēc lietojuma sfēras un nozares. Uzreiz jāmin, ka šajā pētījumā, taupot laiku un vietu, ir atstāta malā kultūras joma. Protams, ir daudz kultūras iestāžu, organizāciju, izdevumu, raidījumu, pasākumu utt., kuru nosaukumos izmantoti latīņu vārdi vai izteicieni. Taču, tā kā kultūrā latīņu valodas klātbūtne varētu likties diezgan pašsaprotama, interesanti ir analizēt latīņu elementus tādā sfērā, kurā latīņu valodas pazīšana un cienīšana varētu tikt mazāk gaidīta – uzņēmējdarbībā, tirdzniecībā u.c. (Jāatzīst gan, ka arī medicīnas un tieslietu jomā – attiecīgu iestāžu nosaukumi tiks aplūkoti arī šeit – latīņu valodas klātbūtne ir diezgan likumsakarīga. To apstiprina tas, ka “Zaļajās lapās” minētas ap 14 ar medicīnu saistītas iestādes, kuru nosaukumos izmantota latīņu valoda, un ap 10 juridisku iestāžu.)

Taču šajā pētījumā nosaukumi, kas satur latīniskus elementus, tiks grupēti, vadoties pēc to formas un struktūras, kā arī pēc atbilstības attiecīgās iestādes specialitātei – vārdu sakot, šī klasifikācija un analīze centīsies atspoguļot nosaukumu autoru lingvistiskās zināšanas un lingvistiskās attieksmes latīņu valodas sakarā.

Liela daļa no “Zaļajās lapās” sastopamajiem uzņēmumu simboliskajiem nosaukumiem, kuros izmantota latīņu valoda, sastāv no viena neadaptēta un netranskribēta latīņu vārda (parasti tas ir lietvārds vai īpašības vārds *nom. sg.* vai darbības vārds *praes. ind. act. 1 pers. formā*), un bieži rāda labu izpratni par vārda nozīmi, jo nosaukums vairāk vai mazāk atbilst uzņēmuma darbības profilam. Šeit jāmin sulu ražotāju sabiedrība “*Gutta*” [‘lāse’], projektēšanas birojs “*Domus*” [‘māja’], arhitektu firma “*Tectum*” [‘jumts’], medicīnas firma “*Sanus*” [‘vesels’], antikvariāts “*Antiqua*” [‘sena’ *siev. dz.*], medicīniskās rehabilitācijas centrs “*Valeo*” [‘esmu vesels’], dabas dziedniecības konsultāciju centrs “*Salveo*” [‘esmu sveiks/vesels’], floristikas firma “*Floreo*” [‘*es*’ ziedu’] u.c.

Diezgan daudziem nosaukumiem, kas sastāv no pareizi atveidota latīņu elementa, semantiskā saistība ar uzņēmuma specialitāti ir mazāka vai arī nekāda. (Aplūkotajos šīs grupas nosaukumos lielākoties sastopama kāda no iepriekš minētajām gramatiskajām formām; reizēm arī lietvārds un ar to saskaņots īpašības vārds vai skaitļa vārds; retāk arī vietniekvārds.) Šeit var minēt medicīnas sabiedrības “*Ars*” [‘māksla, amats’] un “*Via Una*” [‘viens ceļš’], sporta preču firmu “*Bellum*” [‘karš’], daiļamatniecības firmu “*Cantus*” [‘dziedāšana’], kokmateriālu veikalu “*Dominus*” [‘kungs, saimnieks’], gaļas izstrādājumu firmu “*Nostrum*” [‘mūsu’], celtniecības firmu “*Veto*” [‘aizliedzu’] u.c. Bez jau minētajām

izmantotajām formām var atzīmēt arī darbības vārda *imper. ind. act. sg.* II pers. – piemēram, nosaukumā “*Salve*” [‘esi sveiks’], kas ir dots gan kādai ģeoloģiskās izpētes firmai, gan bāram – veikalam, gan rūpniecības preču sabiedrībai utt.

Sastopami arī daži semantiskās neatbilstības dēļ visai kuriozi nosaukumi, kā, piemēram, metālizstrādājumu firmai “*Vae Riga*” *Vae* nav rakstīts ar lielajiem sākumburtiem, tātad nav abreviatūra – un nevarētu būt nekas cits kā latīņu partikula, kuru parasti sastopam tādās frāzēs kā *vae mihi!* [‘vai man! ak, es nelaimīgais!’]. Tā kā minētā firma ir Latvijas un Austrijas kopuzņēmums, nosaukums varētu tikai apstiprināt eiroseptiķu bailes, ka rietumu ietekme mums neko labu nenesīs... (Jāpiebilst gan, ka nosaukums tomēr nav īsti gramatiski pareizs, jo *Riga* ir nominatīvā.)

Divu frizētavu – “*Idem*” [‘tas pats’] un “*Maneo*” [‘palieku’] – nosaukumi savukārt ļauj domāt, ka šo frizētavu apmeklējums klienta izskatu nekādi neizmainīs – kāda tādā gadījumā vajadzība šīs frizētavas vispār apmeklēt?...

Reklāmas aģentūras “*Vita Media*” nosaukuma veidotāji ar *media* droši vien domājuši masu medijus – taču *vita media* var burtiski tulkot kā ‘vienkārša, viduvēja dzīve’ ko saviem klientiem taču nemēģina solīt neviena reklāma!

Atsevišķā grupā var apkopot nosaukumus, kuros izmantota kāda latīņu frāze vai teiciens. Ne vienmēr šie nosaukumi ir saistīti ar uzņēmumu darbības sfēru, taču var uzlielīt uzņēmumu īpašnieku erudīciju, ja viņi ir zinājuši šādas frāzes un vairāk vai mazāk arī to pareizo rakstību. Šeit var minēt apbedīšanas biroju “*In memoriam*” [‘piemiņā; par piemiņu’], medicīnas firmu “*Vade Mecum*” [‘nāc man līdz’; *tradicionāli lietots kā ceļvežu un rokasgrāmatu nosaukums*], apdares materiālu firmu “*Bona Fide*” [‘pēc labākās sirdsapziņas’], tabakas izstrādājumu veikalu “*Post Scriptum*”, dzīvnieku tirdzniecības firmu “*Dictum-Factum*” [‘sacīts – darīts’] (šis nosaukums gan ir kļūdaini uzrakstīts – ar defīsi domuzīmes vietā) u.c. (Interesanti, ka gandrīz visos šajos nosaukumos pēc angļu valodas parauga visi vārdi rakstīti ar lielo burtu.)

Daudzos nosaukumos ir apvienoti latīņu un citu valodu – parasti latviešu un angļu – vārdi. Piemēram, tirdzniecības iekārtu firma “*Kompānija Vitrum*” (latviešu *kompānija* + latīņu *vitrum* ‘stikls’), autoremonta firma “*Fortis Grupa*” (latīņu *fortis* ‘stiprs’ + latviešu *grupa*), medicīnas iekārtu firma “*Arbor Medical*” (latīņu *arbor* ‘koks’ + angļu

medical 'medicīniskš'), a/s "Tempus Investment" (latīņu *tempus* 'laiks' + angļu *investment* 'ieguldījums'). Gadās pat nosaukumi, kur apvienoti veselu trīs valodu vārdi – piemēram, nekustamo īpašumu a/s "Pro Kapital Latvia" (latīņu *pro* 'par; pāri' + vācu *Kapital* [vai arī krievu *kapital* transliterācija ar latīņu burtiem] 'kapitāls' + angļu *Latvia* ['Latvija']).

Vairākiem šādu nosaukumu autoriem nav veicies ar pareizrakstību vai nu nosaukuma latīniskajā daļā – piemēram, tulkošanas firma "Lingva Tev" (*lingua* ['valoda']), automazgātuve "Akva motor." (*aqua* ['ūdens']), vai arī tajā daļā, kas izteikta ar citas valodas vārdu – piemēram, sporta klubs "Valeo-Relaks" (angļu *relax* ['atpūsties']).

Kā redzams, šo nosaukumu autori, nezinot vārdu pareizo rakstību, ir tos transkribējuši latviešu valodā.

Kā mēs visi būsīm ievērojuši, valodu un to gramatikas un pareizrakstības likumu nezināšana vai aptuvena zināšana diemžēl ir visai izplatīta parādība reklāmas un biznesa jomā. Profesors Sīlis, analizējot interneta čatotāju lietoto valodu, ir atzinis, ka anonimitātes iespēja mazina atbildības sliekšni – arī valodas normu ievērošanā (5). Vai firmu nosaukumu gadījumā varētu būt runa par anonimitāti? Neviena firma taču nevēlas slēpt savas koordinātas – gluži otrādi. (Tiesa gan, firmas nosaukuma autors parasti ir anonīms.) Seit drīzāk paviršības iemesls ir tas, ka valoda, arī svešvaloda un mūsu gadījumā latīņu valoda, uzņēmējiem nav bijusi nopietnu studiju un intereses objekts, bet gan līdzeklis efekta radīšanai un uzmanības piesaistīšanai. Tomēr pats lietojuma fakts liecina par lomu, kādu latīņu valodai lietotāji ir piešķirūši.

Pie vairākvārdu un vairākvalodu nosaukumiem varētu pieminēt arī tādus, kur latīnisko elementu, spriežot pēc formas, var uzskatīt gan par latīņu vārdu, gan arī par latīņu cilmes internacionālismu, latviešu valodā pārņemtu no angļu vai citas valodas. Tādi ir, piemēram, daudzi nosaukumi, kuros ietilpst vārds *via* [latīņu 'ceļš': angļu u.c. 'caur']. Kā viens no kuriozākajiem jāmin kafejnīcas nosaukums "Via sieksta" Neskaitāmos nosaukumos ir sastopams arī dažādi atveidots elements *plus* [latīņu 'vairāk': angļu u.c. 'papildus; plus; un'] – bārs "Alus Plus" gumijas izstrādājumu firma "Smale Plus" mēbeļu firma "Dižozols-Plus" nekustamo īpašumu firma "Votum +" (*plus* atveidots ar matemātisko + zīmi) u.c.

Pastāv arī ļoti daudz nosaukumu, kuros latīņu elements ir iekļauts strupformas saliktenī. Daži no tiem ir visumā veiksmīgi – piemēram, tulkošanas firma "Translingua" (*trans-* ['pār'] + *lingua* ['valoda']) un

kaķaudzētāju klubs “*Felimurs*” (latīņu *felis* ‘kaķis’ + populārais latviešu kaķu vārds *Muris*)¹

Taču vairums hibrīddarinājumu nomāc ne vien ar loģikas trūkumu, bet arī ar savu vienmuļību. Jo dažs latīņu elements atkarojas tik daudzos saliktenos, ka tas jau, kā savulaik izteicies profesors Andrejs Veisbergs par elementiem *spec-* un *eiro-* u.c., robežojas ar semiafīksu (7, 276).

Te varētu minēt, piemēram, veidojumus ar *uni-* (no latīņu skaitļa vārda *unus* ‘viens’) un *multi-* (no *multi* ‘daudz[i]’). Šādā veidā savus nosaukumus darinājušas gan respektablās bankas “*Unibanka*” un “*Multibanka*”, gan daudzi citi uzņēmumi – apdrošināšanas biedrība “*Unipolise*”, apģērbu firma “*Unigals*”, valodu kursu firma “*Unilat*”, atklātais pensiju fonds “*Unipensija*”; apsargu firma “*Multicomp*” iepakojumu materiālu firma “*Multipack*”, arhitektu birojs “*Multibau-Projekts*” u.c. Kā redzams, semipriedēkļi *uni-* un *multi-* tiek kombinēti ar latviešu, angļu, vācu un latīņu cilmes vārdiem.

Iemīļots elements ir arī *lukss* – gan kā saliktena daļa, gan kā neatkarīgs vārds. Reizēm tas atbilst latīņu vārdam *lux* ‘gaisma’ – piemēram, apgaismes tehnikas veikalu nosaukumos “*Eirolukss*”, “*Latlukss*” un “*Multilukss*”. Bet vairumā nosaukumu tā etimons droši vien ir vārds *luxus* ‘greznība’ – dzērienu veikals “*Unilukss*”, frizētava “*Bogena Lukss*” galantērijas preču firma “*AG lukss*” u.c.

Interesants ir vēl kāda semiafīksa ceļš no latīņu valodas uz latviešu valodu. Latīņu valodā (un vēlāk latīņu cilmes vārdos mūsdienu Eiropas valodās) morfēma *ex-* bija priedēklis ar nozīmi ‘no’, ‘iz[-]’, ‘ārā’ Latviešu valodā un kultūrvidē šī morfēma nokļūva kopā ar aizguvumiem no citām valodām un vēlāk arī kopā ar ārzemju firmu nosaukumiem – salikteniem kā angļu vārda *export* (‘eksports’; no latīņu *exportare* ‘izvest’) saīsinājums, kas norādīja, ka attiecīgā firma nodarbojas ar eksportu. Šāds *ex* lietojums acīmredzot šķita pievilcīgs pašmāju uzņēmējiem, pateicoties kuriem, šodien Latvijā morfēma *-ex* (atveidota arī latviešu transkripcijā kā *-eks* un *-ekss*) dažādos nosaukumos parādās kā gandrīz asemantisks semipriedēklis ar dekoratīvu un stilistisku funkciju. Visbiežāk tas tikai simbolizē ārzemniecisko (t.i., rietumniecisko) un tātad vērtīgo, un nebūt nenozīmē, ka minētais Latvijas uzņēmums noteikti nodarbojas ar eksportu. Daži piemēri: banka “*Parex* (citur arī: *Parekss*)”, riepu serviss “*Ripex*” apdares materiālu firma “*Naglex*”, frizētava “*Dzintreks*” ventilācijas iekārtu veikals “*Ventekss*” utt.

Kādēļ no dažādām valodām kombinētu hibrīdnosaukumu skaits ir tik

liels? Visticamāk, jāpiekrīt profesorei Ievai Zaubergai – viņa, runājot par neprasmīgi tulkotiem tekstiem, kas bieži liekas esam rakstīti kādā “hibrīdvalodā”, atzīst, ka hibrīdizācijas tendences globalizācijas laikmetā ir raksturīgas visai kultūrai (9, 220-221).

Un interesanti, ka vispārējās globalizācijas atmosfērā sava loma joprojām ir tam elementam, kurš savulaik gadsimtiem ilgi kalpoja Eiropas vienotībai – t.i., latīņu valodai. Gan veiksmīgi, gan mazāk veiksmīgi lietotie latīniskie elementi Latvijas uzņēmējdarbības un reklāmas pasaulē rāda, ka arī šodien latīņu valoda zināmā mērā savu prestižu joprojām ir saglabājusi – un ne tikai mūsu, humanitāro zinātņu kopēju, acīs.

LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Bertram A., Blank M. et al. *Salvete. Texte und Übungen*. – Berlin: Cornelsen Verlag, 1995
2. Bertrams, A., Blanks, M. et al. *Salvete! Latīņu valodas mācību grāmata*. – Rīga: Apgāds Zvaigzne ABC, sagatavošanā
3. Čerfase, L. *Latīņu spārnotie teicieni*. – Rīga: Zinātne, 1992
4. *Nozaru telefonu grāmata Rīga 2001 Zaļās Lapas*. Rīga: Informācijas grupa “Latvijas Tālrunis”, 2001
5. Sīlis, J. *Latviešu valoda internetā: valodu kontaktu un tulkošanas sociolingvistiskie aspekti*. Referāts nolasīts starptautiskajā baltistu konferencē “Baltu valodas laikmetu griežos”, Rīgā, 03.10.2000
6. Stadgale, I. *Dažas īpatnības jaundibināto uzņēmumu nosaukumu veidošanā. // Linguistica Lettica 8*. – Rīga: Latviešu valodas institūts, 2001
7. Veisbergs, A. *Īsinātās vārddarināšanas formas latviešu valodā. // Linguistica Lettica 1* – Rīga: Latviešu valodas institūts, 1997
8. Veitmane, K., Čerfase, L. et al. *Latīņu-latviešu vārdnīca*. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 1955
9. Zauberga, I. *Tulkotājvalodas stilistiski strukturālā neviendabība. / Linguistica Lettica 5*. – Rīga: Latviešu valodas institūts, 1999

LATIN ELEMENTS IN THE NAMES OF BUSINESS ENTERPRISES IN LATVIA

Summary

Studying the linguistic attitudes in Latvia, scholars have rarely concen-

trated on the sociolinguistic role of a classical language. However, the high percentage of Latin elements used in the names of business enterprises, organizations etc. in Latvia proves that one can speak about such a role of Latin in our society. (The present research deliberately concentrates on the sphere of business and advertising rather than, for instance, that of culture, because in the former we would less readily expect to encounter knowledge of and respect for Latin.)

The classification and analysis of enterprise names containing Latin elements (morphemes, words, set phrases) show that the linguistic knowledge has not always been sufficient, but the respect obviously is there, and Latin still symbolizes the prestigious and the professional – qualities which all businesspeople wish to have and to advertise to their customers.

ATSAUCES

Kluba nosaukuma tapšanu tā ir skaidrojuši paši kluba dibinātāji. Diemžēl precīzas norādes par avotu (kādu rakstu presē) šeit dot nebija iespējams

Ilze Rūmniece

GAILI UN MAGISKIE AKMEŅI (IESPĒJAMĀS GRIEĶU LEKSĒMU SEMANTIKAS UN ŠIMBOLIKAS KOPSAIKNES)

Sengrieķu valodā dzintaru apzīmē vārds ἠλεκτρον, kurš, kā liecina etimoloģijas speciālistu pētījumi, ir vēsturiski agrīnākas leksēmas ἠλέκτωρ atvasinājums.¹ Šis senākais variants ἠλέκτωρ, savukārt, sastopams arhaiskajos tekstos (Homēra epos, Empedokla korpusā) kā saules apzīmējums vai arī kā pievārds ar vēl joprojām nepārliecinoši skaidrotu nozīmi, kā to apliecina autoritatīvākais leksikogrāfiskais darbs par arhaikas laikmeta tekstiem — agrīnā grieķu eposa leksikons.²

Tomēr vārdam ἠλέκτωρ dažādos seno tekstu tulkojumos visbiežāk piedāvātais variants ir “mirdzošs, spožs”, kas veido uzskatāmu semantisko saikni ar dzintaru kā daudzām tautām pazīstamo *saules* akmeni.

Šai sakarā interesants ir viens no senākajiem komentāriem par grieķu leksēmu ἠλέκτωρ, ko rodām Svīdas (11. gs.) leksikonā: “ἠλέκτωρ ir saule, jo saule ir dienā redzama zvaigzne, to sauc par ἠλέκτωρ, jo tā ir neiznīcināma (ἀλεκτόος) un nenogurdināma (ἀκάμαος); daži to saista ar gaili (ἀλέκτωρ), jo šis dzīvnieks (ζῷον) [oti enerģisks, tā ka pieceļ] mūs no gultām (λέκτροι).”³ Pēdējā piezīme par piecelšanu no gultas ir t.s. “tautas etimoloģijas” piemērs: λέκτρον (“gulvieta”) un

ἄ — λεκτ — ωρ (“gailis”; grieķu vārdā pirmā ir “nolieguma” alfa).

Šo dzintara (tātad gaismas, enerģijas un saules) saikni ar *gaili* atbalsta arī jaunlaiku etimoloģiskās vārdnīcas. Tā, J. B. Hofmana vārdnīcā (*Hoffmann J.B. Etymologisches Wörterbuch des Griechischen, München, 1966*), norādot uz iespējamu sākumpatskaņa stiepumu vārdā ἠλέκτωρ,

atzīmēta šīs leksēmas saistība ar vīriešu antroponīmiem Ἀλέκτωρ, Ἀλεκτρώων, Ηλεκτρώων — Sargātājs, Atvairītājs. Minētie personvārdi grieķu valodā fiksēti jau Mikēnu laiku zilbju rakstos (2. gadu tūkst. p. m.ē. otrā puse); šos personvārdus grieķi sākuši izmantot arī sparīgā un bieži kareivīgi noskaņotā putna (t.i., gaiļa) apzīmēšanai, kad tāds tapis pazīstams grieķu apdzīvotajās teritorijās — tāds ir visizplatītākais skaidrojums par leksēmām ἡλέκτωρ / ἄλέκτωρ (dzintars / gailis) kā vārducīās, tā zinātniskajā literatūrā. Pazīstami arī šīs pašas cilmes un semantikas sengrieķu sieviešu personvārdi, tādi kā Ηλέκτρα (Elektra), Ηλεκτρούνη (Elektrione, saules dieva Hēlija meita), Ἀλεκτρούια (Alektiona).

Te nepieciešama neliela vēsturiska atkāpe, proti, cik šī raksta autorei izdevās noskaidrot literatūrā par mājdzīvnieku vēsturi, tad gaiļu (un vistu) domestikācijas pirmsākumi ir samērā neskaidri. Tomēr senākās ziņas par tiem saistāmas ar tagadējās Irānas reģionu: tur agrīnākais atradums, kas apliecina, ka šādi putni cilvēkam pazīstami, ir vāze (2. gadu tūkst. p. m. ē.), uz kuras horizontālā joslā attēloti koku zaros satupuši gaiļi un vistas, pa vidu tiem tēlotas saules.⁵

Gailis, vista asīriešu kultūrā (un, kā zināms, ne jau tajā vien) bijuši saules kulta reprezentētāji putni. Ap 2. gadu tūkstoša pirms mūsu ēras vidu gailis pazīstams arī Ēģiptē; savukārt, pēc 8. gadsimta p. m. ē. tas no šiem austrumu reģioniem ievests Grieķijā, kur 6. gadsimtā jau labi zināms kā mājputns un izmantots arī gaiļu cīņām.⁶ Sengrieķu literārajos tekstos laika ziņā agrīnākie gaiļa pieminējumi ir Teognīda, Pindara dzejā, joniešu prozā (6. gs. p.m.ē.).

Zīmīgi šai sakarā, ka Eustāķija komentāros Homēra tekstiem atzīmēts, ka putns *gailis* Homēram (iespējams) vēl nav bijis pazīstams. Patiesi, leksēma Ἀλέκτωρ eposā sastopama tikai kā personvārds, toties šīs leksēmas variants ar sākumpatskaņa stiepumu — ἡλέκτωρ — Homēra tekstos figurē, apzīmējot ko spožu, mirdzošu. Tā Parīds nosaukts par ἡλέκτωρ Īliadas 6. dziedājumā (512. r.), A Ģiezena tulkojumā — “mirdzēdams spoži kā saule”

Grieķi no austrumu tautām, acīmredzot, iegūst ne tikai gaiļus, bet pārņem arī izpratni par šī putna saistību ar sauli, gaismu, veselību. Piemēram, zināms, ka gailis parasti ziedots ārstniecības dievībai Asklēpijam, Artemīdai — krēslas un ēnu valstības dievībai, arī starpnieci starp to un gaismas pasauli. Gailis bijis svēts (vai arī upurputns) Delfos — Apollona kā gaismas un dziedniecības dieva svētvietā (skat. turpmāk tekstā saistībā ar otru gaiļu/vistu apzīmējošu grieķu leksēmu).

No grieķiem gaili iepazinuši arī romieši un tālāk — Viduseiropa. Paši grieķi, savukārt, uzskatījuši, ka gaili pie viņiem ievaduši persieši (kad tie iekaroja Mazāzijas joniešu teritorijas 6. gs. p. m. ē.). Ne velti gailis reizumis aprakstoši nodēvēts par περιρκός όρις (“persiešu putns”). Arī Atenajs atzīmējis, ka gailis nākot no Persijas.⁷

Tātad — gailis grieķiem bijis “ienācējs”, kuram vajadzēja dot vārdu. Vai nu kā cīņas putnam, vai arī kā ļaunuma atvairītājam (jeb varbūt kā *krustputnam* — lai atļauts šeit lietot šādu jaunveidojumu — starp gaismu un tumsu) gailim pirmsākotnēji tika apzīmējums ἀλέκτωρ — “cīnītājs / atvairītājs / aizsargātājs”. Šo leksēmu visas grieķu valodas etimoloģiskās vārdnīcas vienprātīgi vērtē kā saistītu ar verbiem ἀλέκω / ἀλέξω — “aizsargāt, pasargāt, atvairīt” (sal. personvārdus Αλέξανδρος, Αλεξίς).⁸ Paralēlais variants *αλκ — grieķu valodā atvasina tādas “ļaunuma atvairīšanas” semantisko lauku veidojošas leksēmas kā ἀλκή (spēks, spēja), ἀκτήριος (pretlīdzeklis, dziedniecisks līdzeklis), ἀκτήρ (aizsargātājs, ļaunuma novērsējs), ἀκτήριος (ārstējošs).

“Bāzes” vārdu ἀλκή (“spēks”) interesanti sastatīt, piemēram, ar lietuviešu *elkas / alkas* (“svētkoks”) un latviešu *elks*. Tādas paralēles īpaši labi izceļ šī “spēka” dabu — tajā ir kaut kas maģisks.

Ja atgriežamies pie dzintara (ήλεκτωρ, ήλεκτροί), tad tā maģiskās un apotropaiskās funkcijas šeit, domājams, nenākas apliecināt kādiem īpašiem pierādījumiem. Tās labi pazīstamas arī Ziemeļeiropas reģiona kultūru kontekstā; šīs dzintara specifiskās funkcijas bija zināmas jau antīkajai pasaulei. Romiešu autors Plīnijs Vecākais (1. gs. p.m.ē.) savā darbā *Naturalis historia* (XXXVII, 44) stāsta, ka dzintars lietojams ne tikai greznumam, bet arī medicīnā, un ka bērni nēsājot kaklā pakārtus dzintara gabaliņus kā amuletus — tātad ļaunuma atvairīšanai.

Tiktāl par vairāk vai mazāk aprobēto.

Uzmanību piesaista fakts, ka sengrieķu valodā ir arī kāds retāk sastopams un lietots gaila (vistas) apzīmējums: κάλαϊς jeb κάλλαϊς (9) Par šī vārda etimoloģiju visās vārdnīcās rodams vienprātīgs atzinums: tā ir neskaidra.¹⁰

Tiek piedāvāti divi varianti:

1) saistīt šo “gaili” ar verbu καλέω — “saukt” (līdzīgi tam, kā latviešu “gailis” saistīts ar “dziedāt”)¹¹;

2) ar nomeni κάλλαιος — “gaiļa sekste” un “gaiļa bārda” (“lakati” kā vidzemnieki saucot gaiļigos izaugumus zem gaiļa knābja). Hjalmara

Friska etimoloģiskajā vārdnīcā, piemēram, atbalstīts pēdējais variants, saistot κάλαϊς ar κάλλαιοι un κάλλος — “skaistums, greznums”: līdzīgi noņāda arī P. Šantrēns.¹² (Ka ne vien tradicionālā aste, bet arī sekste un analogie izaugumi zem knābja uzskatāmi par gaiļa “greznumu” — par to, domāju, nevarētu būt domstarpību.)

Šo divu leksēmu sakarā zīmīgas vēl divas citas līdzības:

1) grieķu leksēma κάλλαις apzīmē “zilzaļu akmeni” — kā to raksturo Plīnijs Vecākais — jeb *tirkīzu* (latīņu “*turquesia*”)¹³;

2) grieķu adjektīvs καλλάϊνος apzīmē “zilganzaļu” (tātad — *tirkīzu*) krāsu.

Pēdējo Hjalmara Friska vārdnīcā, piemēram, ieteikts etimoloģiski saistīt ar “seksti jeb gaiļa bārdu” (κάλλαιοι) un “gaiļi / vistu (κάλαϊς, — doς).

Tātad, no etimoloģiskā un arī semantiskā viedokļa grieķu leksēmas, kas nosauc gaiļi (vistu) un akmeņus — dzintaru un tirkīzu — it kā veido divus paralēlus *pārus*: ἤλεκτρον / ἀλέκτωρ (ἀλεκτρούωιδη κάλλαις / κάλλαις. Pirmā pāra pirmais elements — dzintars — pārstāv apotropaiskus spēkus un krāsas ziņā (dzeltens, balts, rūsgans) simbolizē sauli, gaismu, dzīvības spēku.¹⁴ Otrā pāra pirmais elements — tirkīzs — krāsas ziņā pārstāv gluži citu krāsu spektra aili, simbolizējot senajās kultūrās kā dieva / debešķo, tā arī viņsaules, apbedīšanas ritu jomu.¹⁵

Vai varētu pieņemt, ka, tāpat kā *gailim* (ἀλέκτωρ) un *dzintaram* piedēvēts vienots apotropaisks spēks un palaikam ambivalenta simbolika uz gaismas / tumsas, dienas / nakts, veselības / slimības robežas, tā arī *gailim* (κάλλαις) un *tirkīzam* (un tā krāsai) šāds spēks un simbolika bijuši līdzīgi, tos “pārī” vienojoši?

Te nu vēl jāturpina argumentējošs komentārs: gailis nonāk grieķu apdzīvotajos apgabalos no austrumzemēm, iespējams, caur Ēģipti. Hesihijs savā glosārijā¹⁶, skaidrojot leksēmu κάλλαια — “gaiļa bārda/ sekste” —, piemin, ka καλλάϊνον (tirkīzzilais) ir *Ēģiptiešu* krāsa (χρῶμα Αἴγυπτίωι). (Lai atceramies, ka jebkurā lielākā senās mākslas muzejā, kur ir gan grieķu, gan ēģiptiešu keramikas zāles, pāriešana no grieķu ekspozīcijas Ēģiptes daļā pārsteidz ar pēkšņu zilganzaļās glazūras pārsvaru pār grieķu daļas sārti brūnīgajiem toņiem. Skaidrojums: zilzaļā ēģiptiešu uztverē bijusi ļaunuma atvairītāja krāsa.)

Epidaurā pie Asklēpija tempļa atrastajā akmens uzraksta fragmentā konteksts liecina, ka vienu *vistu* (καλαϊδα) jāziedo Latonai, bet otru — Artemīdai; nedaudz tālāk akmenī rakstītajā tekstā: *gaili* (*vistu?*) jāupurē

uz Asklēpija ziedokļa līdz ar bulli un govi (βούι· έρσεια βούν· θέλειαι).¹⁷

Dieviete Latona (Letō), zināms, grieķu mitoloģiskajos priekšstatos saistīta ar nakti, aizmiršanās "tumsu" (tās māte ir Foibe, asociēta ar mēnessgaismu): Artemīdai. Latonas meitai (un Apollona dvīņumāsai) allaž piedēvētas agresīvas, postošas funkcijas (tās mitoloģiskā pagātne — Krētā zvēru māte, lācene?), kopā ar dzemdību dievi Eileitiju viņa palīdz *dzemdētājām*, bet spēj nest arī vieglu *nāvi*. Vēlīnākie priekšstati par Artemīdu saistīti ar tās "mēness" izcelsmi, spēju pieburt un atburt, kas to tuvina mēness dievei Selēnei un nakts, krustceļu dievei Hekatei.¹⁸

Tātad, šis putns ΚΑΛΑΙΣ (viss inskripcijas teksts majuskuljiem rakstīts), jādomā, ticis ziedots htoniskām dievībām, tām, kuras sargā gaismas / tumsas "robežu" vai drīzāk — jau tās tumsas pusi.

Šeit vērts pieminēt vēl kādu kontekstu no Meleagra epigrammas, kas apraksta kapakmeni (veltītu kādam aizgājējam vārdā Antipatrs), kurā tēlots gailis (ἀλέκτωρ — epigrammas 1. rinda), kurš ar spārnu tur scepteri, bet ar kāju piespiedis uzvaras zaru.¹⁹ Epigrammas otrajā rindā lasāma vārdkopa καλλιᾶναι πτέρυγι — ar *kādu* gan spārnu (πτέρυγι) šis gailis tur scepteri? Grieķu valodas tezaurā atzīmēts, ka šajā kontekstā καλλάϊνον apzīmē krāsu. Ja tā, tad kādu īsti, un varbūt leksēmas semantiskais akcents novirzīts ne tik daudz uz konkrētu krāsu, kā tās simbolisko nozīmi (aizsaules, tumšs, melns?) — ja turklāt ņem vērā, ka Meleagra teksts apraksta attēlu uz *kapa* stēlas.

Antīkajos avotos rodamas ziņas par gaišu un tumšu upurputnu simbolisko nozīmi.²⁰ Interesanti salīdzināt, ka arī latviešu Mārtiņdienā, kad "virssaulē" noslēdzas veļu ciemošanās periods — tāpat gaismas / tumsas robežlaiks —, tiek kauts *melns* gailis (baltā mārtiņzoss ir vēlākas ģermāņu ietekmes zīme).

Kā pēdējais šajā komentāru virknē vēl jāpiemin fakts, ka, līdzīgi kā "gaiļa / dzintara" pārim atbilst savs antroponīms (Ἀλέκτωρ, Ἀλεκτρώων — Atvairītājs), tā arī "gaiļa (vistas) / tirkīza" pārim grieķu valodā atbilstīgs ir antroponīms Κάλαϊς — Kalaidis, grieķu mitoloģijā varoņa Zeta dvīņubrālis: Zets un Kalaidis ir Boreja (ziemeļvēja) dēli, kuri mītos minēti kā argonautu ceļojuma dalībnieki. Protams, pati antroponīmu tēma būtu atsevišķa pētījuma vērtā, šeit gribēju tikai norādīt uz salīdzināmo leksēmu pāru interesantajiem atbilstības aspektiem.

Varbūt gailis (κάλαϊς) atšķirībā no gaiļa (ἀλέκτωρ) bijis tumsas

spēku un bērū rituālu putns, kamēr ἀλέκτωρ (ar dzintaru saistāmais) — rīta dziedātājs, gaismas vedējs, tumsas (jauno spēku) novērsējs; kā jau to zinām arī, piemēram, baltu tradīcijās?

Tomēr šī “kopība” visdrīzāk nav meklējama krāsā, bet gan atvairošajā spēkā (kas bijis kopīgs gan dzelten—balti—sārtam, gan zilganzaļam un abiem “dažādajiem” gaiļiem). Vēlākos laikos, kad zuda šī kopīgā, gaili un attiecīgo akmeni “vienojošā” maģiskā spēka uztvere, grieķu valodā “iznīka” arī pašas leksēmas (ἀλέκτωρ, κάλαϊς), kuras uz šīs saiknes pamata reiz bija ienākušas valodā un ilgi kalpojušas.

Vēlāk (Bizantijas perioda grieķu valodā) parādījās jaunlaiku gaiļi: πετεινός (“lidonis” — no verba πέτομαι) un skaņu atdarinošais vārds κόκορας, abus vārdus (vairāk pēdējo) grieķi lieto vēl šodien.

Arī dzintara apzīmējums jaungrieķu valodā mainījies: leksēma το κερμβάρι ir saliktenis, aizgūts no arābu valodas (κέχρ “dimants” μπαριτέιν “līt, tecēt”), kā to komentē Lielā Grieķu enciklopēdija.²¹

Savukārt, sengrieķu tirkīzzilo κάλαϊς min kā etimoloģisku priekštecī mūsdienu grieķu valodas adjektīvam γαλάζιος – “gaiši zils, debesszils, jūras zilganzaļš”.²²

ROOSTERS AND MAGIC STONES (ON THE SEMANTIC AND SYMBOLIC INTERRELATION OF GREEK LEXEMES)

Summary

The article treats certain Ancient Greek lexemes denoting roosters, amber and turquoise. On the basis of a number of arguments (from the etymological to the semantic aspects), the author claims that the symbolism of magic and apotropaic potency had been characteristic not only of the pair “rooster / amber” (ἀλέκτωρ / ἠλέκτωρ, ἠλεκτρον), but also of the pair “rooster/turquoise” (κάλαϊς / κάλλαϊς). The first pair comprised the symbolic meaning of light and the sun, the second – that of the dark other world.

ATSAUCES

Speciāli ar grieķu "dzintara" etimoloģijas jautājumu nodarbojies Martins Ruiperezs: Martin S. Ruiperez. Ηλεκτωρ et ηλεκτρον. "ambre" // *Melanges de linguistique et de philologie grecques*. Paris. 1972.

Snell B. *Lexikon der Frühgriechischen Epos*. Göttingen, 1955 (I), 1982 (II).

Svidae *Lexicon. Pars II. In aedibus Teubneri*. 1931.

Skat.. Laudau O. *Mykenisch—Griechische Personennamen*. 1958; arī *Lexicon of Greek Personal Names*. I. sēj.

⁵ Skat.: Benecke N. *Der Mensch und seine Haustiere*. Stuttgart. 1994. S. 364.—365.

⁶ Skat.: Benecke M. *Op. Cit.*, S. 365.—367. Visai izsmeloši par šiem jautājumiem arī pētījumā Hehn V. *Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa*. Hildesheim, 1963.

⁷ *Atenaios*, 14, 655.

Chantraine P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris. 1933; Frisk H.J. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg. 1960; Hoffmann J.B. *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*. München, 1966; Boisacq E. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Heidelberg/Paris. 1923.

Šī leksēma kā gaiļa (vistas) apzīmējums lasāma kādas 5. gs. p.m.ē. akmens inskripcijas (atrasta 1898. g.) tekstā, kur tā minēta divas reizes: *Corpus Inscriptionum Graecarum*. T. IV. Nr. 914.

¹⁰ Skat. atsauci Nr. 9.

Skat.: *Latviešu valodas etimoloģiskā vārdnīca*, 1992.

Skat. atsauci Nr. 9.

Skaidrojumi no: *Thesaurus Linguae Graecae*. Graz. 1954. T.5 (1); *A Glossary of Later Byzantine Greek* by E. A. Sophocles.

¹⁴ Par krāsu (šeit: baltās sātās) simboliku antīkajā pasaulē skat.: Luzzatto L., Pompas R. *Il Significato dei Colori nelle civiltà antiche*. Rusconi, Milano, 1988. p. 93—125.

¹⁵ Par šo, kā arī par zilganajās krāsas maģisko spēku skat.: Luzzatto L., Pompas R. *Op. Cit.*, p. 125—153.

¹⁶ *Hesychius*

Corpus Inscriptionum ...Op. cit., 3. un 21. rinda. Pirmajā kontekstā redzams, ka runa par *sieviešu dzimtes* putnu (vistu). Otrais konteksts (21. rinda) šai ziņā neitrāls. Šīs inskripcijas komentāros lasāms, ka skaidrotāju domas dalās: minētā leksēma apzīmē vai nu visu putnu, vai varbūt tā seksti / bārdū, vai arī abos gadījumos vistu.

¹⁸ Skat.: *Μηφολογικησκηϊη σλοβαρη, Μοσκηα, 1991*.

Meleagra epigrammu skat.: Βασ. Ι. Λαζανα. *Τα αρχαϊα επιτύμβια σπιγραμματα*. VII βιβλίο Παλατινης αιθολογιας, Αθηνα, 1989., Αρ. 428.

Interesanta V. Hēna piezīme par Plūtārha tekstos (*Plut. de Is. et Osir.*, 61) minēto faktu, ka debesu un pazemes dieviem upurēti attiecīgi balti vai safrāndzelteni un melni gaiļi. Skat.: Hehne V. *Op. Cit.*, S. 337.

²¹ *Μεγάλη Ελληνική εγκυκλοπαιδεία*. T. 14.

H. Liddell-R. Scott. Λ. Κωνσταντινίδου. Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής
Γλώσσης. Ελλ. Γράμματα. Τ. II.

Ojārs Lāms

MARKS TULLIJS CICERONS – KOMISKĀ TEORĒTIĶIS

Senā Grieķija un Roma ne tikai noteica Eiropas literatūras gaitu, bet lielā mērā radīja etalonus – traģēdijas un komēdijas augstienes. Platona smalkums, Petronija drosme, Katulla kaisle – vai vēlākā māksla ir piedāvājusi ko principiāli jaunu?

Arī komisma spēku antīkā pasaule apzinājās pilnā mērā. Aristofāna, Petronija, Juvenāla, Marciāla darbi neļauj par to šaubīties. Komiskā teorētiska refleksija antīkajā pasaulē ir sākusi savu ceļu turpat, kur citas estētiskās un literatūrteorētiskās domas izpausmes – retorikā. Komiskais mākslā un dzīves realitāte rada dīvainus, savās sakarībās brīžiem pat bausis saaudumus. 24 gadus pēs Aristofāna “Mākoņu” izrādes tika notiesāts Sokrāts un literatūrvēsturnieki ir daudzkārt izvirzījuši jautājumu – vai šajā gadījumā māksla ienāca vai neienāca realitātē. Katrā ziņā tas, kas reiz bija jautrs komediogrāfisks pārspilējums, pēc gadiem citos apstākļos kļuva par fatālu apsūdzību. Šādas dzīves un mākslas paralēles varētu būt bijis tas stimuls, kas lika Ciceronam pievērsties teorētiskai refleksijai par komisko. Ja runājam par Cicerona un mākslas attiecībām, tad viņš, protams, ir retorikas praktiķis un teorētiķis, taču daudzkārt viņa pārdomas iegūst estētikai raksturīgu vispārinājumu. Ciceronu komiskais interesē no runas prakses viedokļa, bet prakses apkopojums noved pie teorētiskiem secinājumiem. Attieksmē pret komisko runā viņš ir piesardzīgs, jo laiks, kurā viņš dzīvoja, prasīja pārlieku augstu samaksu par neapdomīgu vārdu.

Divos darbos – traktātā “Orator” un dialogā “De oratore” – aplūkojot daudzus un dažādus oratora darbības jautājumus, cita starpā Cicerons arī pakavējas pie vārda un komiskā attiecībām.

Joki, asprātības, komiskas vārdu spēles ir neatņemama oratora runas sastāvdaļa. Cicerons kā praktiķis ir saskāries ar komisma lielo klausītāju ietekmējošo spēku, un tāpēc ir likumsakarīgi, ka viņš arī kā teorētiķis šos jautājumus neapiet. Apjomā nelielais jautājuma izklāsts dialogā “De oratore” ir interesants ar to, ka, runājot par komisko it kā salīdzinoši norobežotā cilvēka darbības laukā, nav iespējams norobežoties no komiskā kā estētikas kategorijas filozofiskajiem un vispārestētiskajiem aspektiem. Cicerona pārspriedumi par šo jautājumu ir vēl jo interesantāki un vērā ņemami tāpēc, ka arī mūsu dienās, vairāk nekā divus gadu tūkstošus pēc Cicerona dzīves un darbības laikmeta, komiskais joprojām ir un paliek viena no sarežģītākajām un grūtāk definējamajām estētikas kategorijām.

XX gadsimta domātājs A. Bergsons par komisko raksta: “Ko nozīmē smieklī? Kas ir smieklīgā būtība? Kas ir kopīgs āksta grimasei, vārdu spēlei, vodeviliskajam *qui pro quo*, asprātīgas komēdijas ainai? Kāda destilācija dod mums to, vienmēr vienu un to pašu esenci, no kuras tik daudz dažādu izstrādājumu iegūst – vieni savu aso smārdu, citi – maigo labsmaržību? Izcilākie domātāji, jau sākot ar Aristoteli, ir mēģinājuši atrisināt šo it kā nemaz ne grūto uzdevumu, bet tas nekādi neļaujas atrisināties, izraužas, aizslīd un vienmēr atkal parādās kā ass izaicinājums, mests filozofiskajai domai.”

Arī Cicerons vienam no dialoga “De oratore” dalībniekiem – Cēzaram – liek teikt gluži līdzīgus vārdus:

“Es patiesi domāju, teica Cēzars, ka izglītots cilvēks var asprātīgāk par jebkuru citu lietu izteikties kā par pašu asprātību [*de ipsis facetiis*].”

Cicerons liek pieminēt Cēzaram kādas Grieķijā sacerētas grāmatas par smieklīem, kurās gan esot bijuši apkopoti dažnedāžādi grieķu jociņi, taču mēģinājumi noformulēt jēlkādus asprātības izpratnes zinātniskus pamatus esot bijuši tik nesaprātīgi, ka būtu vietā smieties par to bezgaumību [*insulsitas*].

Cicerona varonis Cēzars gan apšaubā zinātnisku komiskā izpratni, tomēr, sarunas biedru pierunāts, uzņemas izteikt savas pārdomas par smieklīem un smieklīgo un dara to nopietni un pamatīgi. Smieklīgā jeb smieklu izpratnē (Cicerons nelieto vēlāko gadsimtu estētikā nostabilizējušos jēdzienu – komiskais) tiek izdalīti pieci aspekti: “Runājot par smieklīem, jāapskata pieci jautājumi: pirmais, kas ir smieklī; otrs – no kurienes tie rodas; treškārt – vai oratoriem piederas izraisīt smieklus; ceturtkārt, cik ilgi (kādā mērā); piektkārt – kādi ir smieklīgā

veidi.”

Analizējot šos piecus jautājumus, ir redzams, ka pirmais, otrais un piektais ir ar filozofisku ievirzi un būtu uz estētiku attiecināmi. Pirmais un otrais jautājums varētu tikt attiecināti uz bioloģiju – smieklu fizioloģiskā procesa izpratni, gan arī skatīti saistībā ar cilvēka filozofisko pašziņu, jo cilvēkam smieklis, lai arī saistīts ar konkrētām fizioloģiskām reakcijām, tomēr ir sociāla konteksta motivēti, un tieši tajā slēpjas smieklu būtiskais cilvēciskais raksturs.

Mūsdienu estētiskajā domā, runājot par smieklēm dzīvē un mākslā, parasti tiek nodalītas kategorijas smieklīgais un komiskais, ar komisko saprotot sociāli nozīmīgu smieklīgo, bet pašu smieklīgo saprotot kā individuāli motivētu reakciju. Smieklīgs cilvēkam var likties kāds dabas veidojums, kāds auglis, bet šāds objekts var kļūt komisks, ja, piemēram, mākslinieks, asociējot to ar kaut ko sociālu, padara to par tēlu. Ciceronam nav šāda dalījuma un pretnostatījuma. Viņš lieto terminu *ridiculus*. Taču mūsdienu terminoloģijā to būtu pareizāk atveidot ar jēdzienu komiskais, jo Ciceronu interesē tieši smieklu sabiedriskais raksturs, par smieklu novadu viņš uzskata *turpitude et deformatio* sabiedrībā. Grūti atrast precīzu un viennozīmīgu atveidojumu šiem vārdiem, bet aprakstoši tos varētu skaidrot kā atvirzes, kā necienīgas nobīdes no sabiedrības priekšstatiem par to, kas ir labs un skaists.

Runājot par komiskā veidiem, Cicerons uzskata, ka tādi ir divi: “Ir divi joku veidi [*genera facetiarium*], no kuriem viens attiecas uz lietām, otrs uz vārdiem.” To, ka Cicerons ir celmlauzis komiskā teorijā, liecina arī šī viņam raksturīgā nevienādotā terminoloģija, jēdzieni *ridiculus* un *facetiae* mijas bez jēdzieniskas nošķirtības. Kaut gan tas ir raksturīgi visai antīkajai retorikas teorijai, acīmredzot runas prakse, kas prasa neatkārtosanos un daudzveidību izteiksmē, atstāj iespaidu arī uz teorētiskajiem formulējumiem. Par priekšmetisko komismu Cicerons uzskata notikuma izklāstu, tātad faktiski sižetu, kas balstās uz kādu pārpratumu, neadekvātu rīcību utml. Būtiski elementi šādā komiskā vēstījumā ir cilvēka raksturs, runa, ārējais izskats. Tātad ar šo it kā vienkāršo apzīmējumu – priekšmetu jeb lietu komisms – Cicerons saprot gan rakstura, gan notikumu komismu – divas būtiskākās komisma izpausmes gan literatūrā, gan citās mākslās. Pie šī komisma veida Cicerons pieskaita arī parodiju, kura prasmīgam oratoram var kļūt par viegli pieejamu un ļoti efektīvu komiskā panākšanas veidu.

Vārdu komismu Cicerons pirmkārt saprot kā veiklu vārdu spēli, kas oratora mākslā nevar tikt prognozēta iepriekš, bet, pateicoties oratora

asprātībai, tiek iekļauta runā, izmantojot dažādus starpgadījumus, pārpratumus utml. Šis komisma veids būtu specifiski attiecināms uz oratora mākslu, un tā lietojumā ievērojama liela piesardzība un uzmanība, jo, apspēlējot jebkuru asociācijas raisošu vārdu, orators var kļūt par ākstu. Vārdu komisms ir arī citu verbālās performances mākslu īpašums, katrā no tām pakļauts saviem noteiktiem spēles noteikumiem. Brīvāks komiskas improvizācijas tieksmē un iespējās ir aktieris, bet arī, atkarībā no spēlētā žanra, oratoram līdzīgus ierobežojumus izjūt eposa rapsods, bet visbrīvākais ir jokdaris tirgus laukumā un āksts valdnieka galmā, kuriem prasme padarīt vārdu komisku ir iztikas avots.

Cicerona viedoklis, ko viņš pauž caur savu varoni Cēzaru, attiecībā uz komisma veidiem ir, ka vislabākie rezultāti tiek sasniegti, ja tiek prasmīgi apvienoti abi komisma veidi.

Kopumā novērtējot Cicerona atziņas par komisko, jāsecina, ka viņam kā nopietnam pilsonim ar atbildības sajūtu un lielu pašcieņu visumā ir rezervēta attieksme pret smiekliem. Viņš norāda uz veselu rindu komisma izpausmēm (jokdari, grimases, izzobošana), kas, viņaprāt, cienījamā sabiedrībā nav pieļaujamas. Taču tajā pašā laikā viņš jūt un saprot smieklu lielo ietekmējošo, varbūt pat pārveidojošo spēku, tāpēc cenšas savā nopietnajā dzīves un mākslas uztverē atrast arī vietu smiekliem.

Komisko Cicerons saista arī ar izpratni par runas veidiem. Citiem vārdiem varētu teikt, ka tas ir jautājums par komiskā žanrisko iederību, šīnī gadījumā skatīts šauri retorikas aspektā. Komiskais ir iederīgs tā oratora runā, ko daži vienīgo sauc par atisko. Šis orators pārstāv vienkāršāko runas veidu, kas ir tuvākais tautas valodai. Tas ir veids, kura valodai Cicerons izvirza tos nosacījumus, kuri vēlākā daiļprozas attīstības gaitā kļuva arī par daiļprozas valodas nosacījumiem. Šī runas veida pārstāvi Cicerons nosauc par *tenuis orator*. Adjektīva *tenuis* tulkošanas iespējas ir diezgan plašas, sākot ar smalks un beidzot ar zems pēc izcelšanās. Tā kā Cicerons tālākā tekstā raksturo šī oratora valodu kā tādu, kurai trūkst drosmes vārdu savienošana, kā tādu, kura ir skopa un pieticīga vārdu rotājumu izvēlē, tad acīmredzot šajā kontekstā *tenuis* būtu saistāms ar vienkāršību, parastību. Tuvība sarunu valodai padara iespējamu un pat nepieciešamu šāda veida runās komiskā klātbūtni – "šī veida runās tiek iepīti arī joki, kuriem ir liela nozīme runā" Mazliet neskaidrs ir šī apgalvojuma nobeigums, tas sevī ietver it kā vispārinājumu, kas varētu attiekties gan uz šo konkrēto runas veidu, gan uz runu kā tādu. Vēlāk, aplūkojot citus runas veidus, Cicerons pie jokiem, tātad komiskā nozīmes, vairs neatgriežas. Pēdējais atzinums ir interesants arī

no terminoloģijas viedokļa – uz komisko tiek attiecināta vēl viena leksēma – *sales*, kuras pamatnozīme ir sāls, pie tam *sal niger* ir melnais humors. Šīs leksiskās paralēles lieku reizi apstiprina komiskā nozīmi romiešu vārda mākslas uztverē – absolūti nepieciešams kā sāls pārtikā, bet tikpat uzmanīgi lietojams kā sāls. Lai gan komisko Cicerons sauc vienkārši par *sales*, viņš tomēr apzinās, ka tā ir īpaša estētiska kategorija. Tas, kas ir smieklīgs sadzīvē, nevar tikt tiešā veidā iekļauts runā. Cicerons izvirza veselu pastarpinājuma nosacījumu rindu, kas oratoram jāievēro, ja tas savā runā vēlas iekļaut komisko: “To tomēr atgādināsim, lai ne pārāk bieži orators lieto smieklīgo, lai viņš nebūtu kā āksts, ne arī divdomīgs kā mīms, ne nekaunīgs kā nekrietnelis, ne nehumāns nelaimē, lai nelietotu jokus, runājot par noziegumiem, kur smieklī naidam atdod vietu, kā arī nepiemēroti savai personai, tiesnesim un apstākļiem; tas viss bez šaubām attiecas uz nepiedienīgo.”

Tātad Cicerons komisko saista arī ar ētikas jautājumiem. Viņš uzsver, ka, vērsoties pie komiskā, ir svarīgi nepārkāpt robežu, aiz kuras sākas neētiskums. Draudzībai un cieņai jātiek respektētai, nav pieļaujami *insanabiles contumelias* [nelabojami apvainojumi], nav pieļaujama pretinieku nesaudzīga šaustīšana ar komiskā palīdzību – “šautīs tos tomēr ne vienmēr, ne visus un ne jebkurā vietā”

Antīkās pasaules komiskā teorija nav plaši un detalizēti izstrādāta. Šo pamatu trūkums ir jūtams arī Cicerona izklāstā. Taču likumsakarīga ir Cicerona pievēršanās komiskā teorētiskai refleksijai. Paradoksālā kārtā laikmets, kurā valda dramatisms, mudina cilvēkus saprast un novērtēt cilvēkam doto brīnumspēku smieklus, kas spēj gan celt, gan gremdēt. Lai arī vispārīga ieskicējuma veidā, to spējis parādīt arī Marks Tullijs Cicerons.

MARCUS TULLIUS CICERO – THEORETICIAN OF THE COMIC

Summary

Cicero can not be regarded as a theoretician of aesthetics in the modern sense of this term. But writing about the issues of the art of rethorics, he had to deal with the aesthetics of the art of oration. So he also has to touch upon the relations between rethorics and the comic.

The concept of the comic is treated in Cicero's dialogue “De oratore” and

in his treatise "Orator" Cicero is interested both in the philosophy of laughter and in the physiological and biological aspects of this phenomenon. Cicero has not come to the aesthetical category of "the comic" in his works he uses such aspects as *ridiculus, facetiae*. Cicero's views show the lack of theoretical understanding of "the comic" in ancient world. However logical are Cicero's theoretical reflections on "the comic" Ironically, the age of dramatism's reign called for understanding and appreciation of the magical power of laughter. Marcus Tullius Cicero proved to be able to reveal this power, however scetchy.

Gita Bērziņa

LITERĀRĀS TRADĪCIJAS AIZGUVUMI SENGRIEĶU SATĪRISKAJĀ DIALOGĀ (LŪKIĀNS)

Eiropas literatūras sākotnējā posmā, proti, antīkajā literatūrā, viens no būtiskiem principiem literatūras attīstības procesos ir tradīcijas ievērošana. Katram žanram ir savs pamatlicējs, veidojas savas saturiski – formālās konstantes, kas tiek respektētas tālākajā šī žanra attīstības gaitā, katrā laikmetā un virzienā gan pārtopot, iegūstot jaunas, konkrētajai situācijai raksturīgas iezīmes.

Vēlāko laiku autori cenšas iet pa priekšteču iezīmēto ceļu, gan pārņemot aizsācēju darbu tēmas un motīvus, gan sekojot iedibinātām valodas un stila normām.

Literārās tradīcijas princips dzīvs ir arī m. ē. 2. gadsimtā, kad top Lūkiāna (~ 120. – ~180.) satīriskie dialogi. Dialoga žanram sengrieķu literatūrā šai laikā jau ir sava nopietna vēsture.

Sākotnēji pastāvot tikai kā daiļdarba mākslinieciskās struktūras elements, 5.gs. p.m.ē. līdz ar centieniem izkopt domāšanas un zinātniska disputa kultūru Senajā Grieķijā dialogs kļūst par nozīmīgu filozofiskās domas izpausmes formu, kuras sākumi meklējami Sokrata (470. – 399. g. p. m. ē.) filozofiskajās aktivitātēs. Skolotāja aizsākto īpašo sarunas metodi viņa skolnieki tiecas iedzīvināt rakstītā literārā formā, un izcilākais no tiem – Platons (427. – 347. g. p. m. ē.), izmantojot dialogu kā māksliniecisku literāro formu savas filozofiskās un politiskās mācības izteikšanai, rada filozofiskā dialoga žanru. Otra pazīstamākā Sokrata skolnieka Ksenofonta (~ 430. – 354. g. p. m. ē.) dialogi iezīmīgi ar savu ētiski moralizējošo raksturu, bet Aristoteļa (384. – 322. g. p. m. ē.)

agrīnajos sacerējumos dialogs kalpo arī mākslinieciski kritiskās domas izteiksmei.

Satīriķa Lūkiāna attiecības ar tradīciju nav nedz vienkāršas, nedz viennozīmīgi vērtējamas. Viņa darbu literārās kvalitātes nepakļaujas tiešiem un skaidriem formulējumiem, ko apliecina bezgala pretrunīgie kritiķu izteikumi par viņa sacerējumiem vairāku gadsimtu laikā. Lūkiāns ir gan apbrīnots, cildināts un atdarināts, gan kritizēts un atklāti pelts par viņa izklaidējošām spēlēm ar literārās tradīcijas tēmām, motīviem un tēliem, valodiskām parafrāzēm un nepārtrauktām alūzijām.¹

Lūkiāns – pēc izcelsmes sīrietis, taču līdz pilnībai apguvis sengrieķu valodu, viens no spožākajiem 2. sofistikas pārstāvjiem, pieredzējis orators un retorikas skolotājs, 40 gadu vecumā – pēc paša vārdiem² – vīlies tā laika ārēji spožajās, bet saturā nereti visai tukšajās runās, pamet retoriku un pievēršas dialogam, lai šādā formā paustu savu kritisko attieksmi pret tā laika dažādām norisēm un vērtībām.

Tomēr šī pievēršanās ir visai īpatnēja, tā neatbilst klasiskajam dialoga izmantojumam un nav pieņemama tā laika auditorijai, kas pieradusi pie relatīvi labi nošķiramām un viegli atpazīstamiem antīkās prozas un dzejas žanriem. Lūkiāns, it kā atbildot saviem kritizētājiem, pats ne reizi vien dažādos sacerējumos sniedz savas literārās prakses raksturojumu. Viņa pretenzijas ir visai ievērojamas.

Sacerējumā *Daiļrunas Prometejs*, kas ir viens no nozīmīgākajiem darbiem, kur Lūkiāns pievēršies jautājumam par paša izmantotām literārām stratēģijām, autors apgalvo, ka viņa satīriskais dialogs ir salikts no divām daļām – dialoga un komēdijas (τὸ ἐκ δυοῖν συγκεῖσθαι διαλόγου καὶ κωμωδίας) (5.).

Viņš apzinās šo antīkās literatūras tradīcijā pilnīgi pretējo žanru īpatnības, uzsverot, ka dialogs ir mierīgs, tas piemērots vientuļīgiem vaļsbrīžiem mājās vai klusām pastaigām kopā ar dažiem draugiem, komēdija, turpretim, veltīta Dionīsam, ir skaļa un teatrāla, tā joko, smejas un savā bakhiskajā brīvībā nīrgājas par filosofu nopietnību un tātd – arī par filosofiskās domas raksturīgāko izpausmi – dialogu. Lūkiāns tomēr paziņo par uzdrīkstēšanos šos pretpolus apvienot, paša vārdiem – sniedzot “komiskus smieklus, kas slēpti zem filosofiska svinīguma” (γέλωτα κωμικοί ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφω) (6. 7.).

Līdzīgi apgalvojumi atrodami arī citā nozīmīgā sacerējumā *Divreiz apsūdzētais*. Te parādās kāds Sīrietis, kurš savas literārās karjeras laikā pamanījies apvainot gan Retoriku, gan “vecu vīru” Dialogu, Filosofijas

dēlu, ne ar vienu no tiem nerīkojoties saskaņā ar tradīciju un nu personificētai Taisnībai jāspriež tiesa šim “noziedzniekam” Parodiskā tiesas procesā Dialogs apsūdz Sīrieti:

τὸ μεί' τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφεῖλέ μου, κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκε μοι καὶ μικροῦ δέϊν γελοῖον. εἶτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρωι συγκαθεῖρξει τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κνίσμον καὶ τὸν Εὐπολίην καὶ τὸν Ἀριστοφάνην, δεινούς ἀϊδρας ἐπικερτομηῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρχῶς ἔχοντα.

[.. viņš atņēma man traģisko, nopietno masku un uzlika citu – komisku un satīrisku, gandrīz smieklīgu. Tad tajā pašā nolūkā viņš ieslēdza manī arī izsmieklu, jambu un kinismu, Eupolidu un Aristofānu – vīrus, kuri ņirgājas par svēto un nozākā pareizo.] (33.)

Dialogs runā par apcerīgajiem augstumiem, kuros mitis, kamēr Sīrietis to rupji novilcis zemē pie οἱ πολλοί. Nu viņam ļauts parādīties tikai komiskās lomās, absurdos sižetos un raibā stilu sajaukumā. Tā Lūkiāns izjauc tradicionālās žanriskās atšķirības. Pretēji antīkajā pasaulē pastāvošajai literārās vienības koncepcijai viņš neturpina tikai kādu vienu tradīciju, bet paziņo par dažādu – pilnīgi pretēju – apvienojumu, pretendējot uz komiski filosofiskā dialoga izveidošanu un atklāti to pasludinot par dīvainu briesmoni.

Ar šiem apgalvojumiem Lūkiāns no vienas puses iestiprina savu veikumu literārās tradīcijas procesā, no otras – akcentē savu oriģinalitāti, veidojot literāro hibrīdu, jaukteni no antagonistiskām tradīcijām. (Ideja par paradoksālu savienojumu vispār ir būtiska Lūkiāna mākslā un kalpo par galveno humora avotu.)

Tradīcijas piesaukums Lūkiānam kā autoram ir svarīgs vairāku iemeslu dēļ. Kā “barbaram” no Samosatas, kurš ieradies un darbojas kultūras citadelē Atēnās, respektējamu klasisku autoru – Platona un Aristofāna – pieminējums var būt zināms garants paša literāram statusam un kvalitātēm, apliecinot viņa likumīgu vietu vispārējos klasiskās kultūras procesos.³

Otrkārt, tradīcijas izjūta un apzināšanās ir obligāti nepieciešama, lai uztvertu un izprastu radītās inovācijas. Jauninājums bez atpazīstama pamata neko nenozīmē, vēl jo vairāk – Lūkiāna sacerējumos, kur autors īpaši akcentē nesavienojamu, pretrunīgu aspektu mērķtiecīgu apvienojumu. Viņa auditorija ir izglītoti cilvēki – πεπαιδευμένοι, kuru literārā pieredze un konkrētā konteksta zināšanas ir pietiekoši plašas, lai

apzinātos spēli ar tradīciju, saskatītu ikvienu jaunu niansi un saprastu autora nolūkus tās izvēlē.

Lūkiāna pieminētie aizguvumi ir dažādi, tomēr – kā vairākkārt uzsvērts – satīriskā dialoga kodolu veido filosofiskā dialoga un vecatiskās komēdijas apvienojums. Pats autors nemin konkrētus sacerējumus, taču vislabākie šāda savienojuma paraugi ir tā saucamie menipiskie darbi: *Ikaromenips jeb lidojums virs mākoņiem*, *Menips jeb ceļojums uz pazemes valsti*⁴ un jo īpaši – *Mirušo sarunu* cikls, kas sastāv no 30 Aīdā risinātiem miniatūrdialogiem.

Vispārējā dialogiskā struktūra šajos sacerējumos lielā mērā patiesi atgādina Platona rādītās sarunas.

Katrs Lūkiāna dialogs, pirmkārt, – tāpat kā tā platoniskie modeļi – sakņojas konkrētā vidē un situācijā, kas tūlīt sniedz tālākās sarunas tematu. Platona sacerējumos tas parasti ir kāds “problēmu” vai svinību notikums, kas savedis kopā sarunbiedrus un ierosina un motivē risināmo dialogu. Tā, piemēram, dialogā *Eutifrons* apsūdzētais Sokrats pie arhonta basileja portika tiekas ar priesteri Eutifronu, kurš apsūdz savu tēvu slepkavībā, un šī konkrētā tikšanās situācija mudina Sokratu uzsākt sarunu par dievbijību.

Dialogs *Faidons* risinās cietumā Sokrata pēdējā dienā, un atkal – noteiktā vidē un apstākļi ir pamats sarunai par to, kas notiek ar cilvēka dvēseli pēc viņa nāves.

Savukārt dialogā *Dzīres* sarunbiedrus pulcinājis dzejnieka Agatona rīkotais mielasts par godu uzvarai traģēdiju autoru sacensībās, un arī šai gadījumā risinātā saruna ir cieši saistīta ar simposija vidi un būtību. Tā filosofija un patiesības meklējumi nav abstrakti vispārināti, bet vienmēr piesaistīti konkrētai reālai situācijai. Un sarunbiedri ir reālas vēsturiskas personas

Līdzīgi arī Lūkiāna dialogos arvien ir stingri fiksēta vide. Sacerējumā *Menips* jau pirmās sarunbiedru savstarpēji pārmītās replikas atklāj, ka Menips tikko pametis Aīdu un ieradies virszemē – Lebadejā. Šis fakts par viņa atgriešanos no mirušajiem ir gan iemesls, gan zināmā mērā atbalsta punkts visai tālākajai komunikācijai, kur noskaidrojas fantastiskā ceļojuma nepieciešamība, ceļa grūtības un kontrastīvais abu pasaulju (zemes dzīves un mirušo valstības) sastatījums.

Ikaromenipā, turpretim, Draugs sastop Menipu rēķinām nolidoto attālumu, un noskaidrojas, ka viņš tikko kā pārradies no lidojuma debesīs un viesošanās pie Zeva. Arī te veiktā ceļojuma fakta atklājums kalpo par

ierosmi tālākajam dialogam un nosaka tā tematisko virzību.

Mirušo sarunu ciklā, savukārt, visas sarunas risinās pazemē, mirušo valstībā, un katra satikšanās situācija konkrētajā telpiskajā vidē nepastarpināti raisa un arī tālāk būtiski balsta tiešo verbālo komunikāciju. Vairākkārt par sarunas aizsākumu kalpo tieši Menipa (10., 17., 18., 20., 22.) vai – divos gadījumos – Diogena, Menipa līdzinieka, (13., 16.) ierašanās Aīdā, un jaunatnācēja (ἰεήλυς) pozīcija ir pamats konkrētajam dialoga risinājumam. Ajaka pavadīts Menips izstaigā un iepazīst jauno vidi un tās apdzīvotājus (20.), ar Hermeja palīdzību meklē un aplūko to, kas atlicis no seno laiku skaistuljiem (18.), Diogens negaidīti satiek Hēraklu pie mirušajiem un tas liek viņam izvaicāt varoni par tā izslavēto nemirstību (16.), vai arī – Menips ierauga Tantalu raudam pie pazemes ezera un, šķietami nepārzinot mītisko tradīciju, ar naivu jautājumu palīdzību atklāj Tantala soda bezjēdzīgumu (17.). Visos gadījumos (tāpat *Menipā* un *Ikaromenipā*) akcentēta ir tikko kā notikusī vides maiņa. “Varonis” ir pametis pazīstamo un pārvietojies viņam svešā, nepierastā pasaulē, rodot iespēju distancēties no “šeit” un “tagad” it kā būtiskā. Uzsvērtā autsaidera pozīcija ļauj Menipam (Diogenam) no malas nolūkoties uz svešajā vidē notiekošo. Un tas kļūst par galveno komisma avotu. Jo kā Menipam sveši un pirmoreiz apjaušami ir rādīti mitoloģiskajā tradīcijā labi zināmi fakti un norises, kas, paraugoties uz tiem no distances (= Menipa skata punkta), atklājas kā nesaprotami un absurdi. Senā tradīcija (piemēram, par Tantala sodu, par Helēnas skaistumu, par Hērakla nemirstību) dīvaini kontrastē ar jaunatnācēja svaigo skatījumu uz šīm tik “pierastajām” lietām.

Turklāt Lūkiāns – pretēji tādiem dialogu autoriem kā Ksenofons, Cicerons – lielu nozīmi piešķīris dialoga formas dramatiskajām iespējām, akcentējot reālistisku telpisko vidi, kas tīri vizuālā aspektā atklājas personāžu izteiktajās replikās.

1) μικροὶ μὲν ἤμῃν, ὡς ὀράτε, τὸ σκαφίδιον καὶ ὑπόσαθρόν ἐστι καὶ διαρρεῖ τὰ πολλά.

[Maza mums, kā redzat, laiviņa, satrupējusi un pamatīgi laiž cauri ūdeni.] (*Mirušo sarunas* 10.1.)

2) Οὐ Μένιπρος οὗτός ἐστιν ὁ κύων; τί οὖν αὐτῷ βούλεται τὸ ἀλλόκοτον τοῦ σχήματος, πῖλος καὶ λύρα καὶ λεοιτῆ; προσιτέον δὲ ὅμως αὐτῷ.

[Vai tik tas nav Menips, suns? Bet kam gan viņam šis dīvainais izskats – filca cepure, lira un lauvas āda? Tomēr jāpieiet viņam klāt!]

(*Menips I.*)

3) MEN. Ποῦ δὲ καλοὶ εἰσιν ἢ αἱ καλά, Ἑρμῆ; ξειάγησόν με ἰέηλον ἴτα.

ERM. κατ' ἐκεῖνο ἀπόβλεψον, ἐπὶ τὰ δεξιά, εἶθα γάκιθός τέ ἐστι καὶ Νάρκισσος καὶ Νιρεὺς καὶ Ἀχιλλεὺς καὶ Τυρῶ καὶ Ελένη καὶ Λήδα καὶ ὅλως τὰ ἀρχαῖα πάντα κάλλη.

MEN. Οστά μόνα ὄρω καὶ κρατῖα σαρκῶν γυμνά.

[*Menips.* Kur te ir skaistuli un daiļjāvas, Hermejs? Parādi man – jaunatnācējam!

Hermejs. skaties, tur – pa labi – ir Hiakints, Narkiss, Nīrejs un Ahillejs, Tīro, Helena un Lēda, un visi pārējie seno laiku daiļie cilvēki.

Menips. Es redzu tikai kaulus un galvaskausus bez miesas!] (*Mirušo sarunas* 18.1.)

Šāda veida izteikumi, kas liecina par noteiktu telpisku kustību, tās virzieniem un ļauj iedomāties vizuālu skatuves ainu (asociējoties arī ar komēdijas dramatisko vidi), vienlaikus īpaši akcentē “šeit” un “tagad” momentu, kas Lūkiāna dialogos sastatīts ar tradīciju kā “reiz bijušo” “reiz domāto” – “tur” un “tad” (proti, zemes dzīvē). Tādā konfrontējumā atklājas šo divu aspektu nesaderība un pretrunas. Tas, kas reiz uzskatīts par svētu tradīciju – homēriskie varoņi, to abstraktie skaistuma un varonības ideāli, “te” un “tagad” – citā konkrētā vidē un laikā, no neparasta skata punkta aplūkoti, izrādās vien “kauli un galvaskausi” tukši māņi un veltas ilūzijas.

Šādā vidē zīmīgs ir arī reālistiskais tēlu atklājums dinamiskā abpusēji aktīvā komunikācijā. Kaut te līdzās Platona manierē sniegtiem vēsturiskiem personāžiem un nezināmiem autora laikabiedriem par dialogu partneriem izvēlēti arī mitoloģiskās tradīcijas tēli – dievi (Zevs, Plutons, Hārons, Hermejs) un varoņi (Menelājs, Agamemmons, Ahillejs, Hērakls), pievienojot komēdijas elementus, tie pielīdzināti ikdienišķiem Lūkiāna laika cilvēkiem un to savstarpējie dialogi pazemināti līdz sadzīvīsku sarunu līmenim. Mītu absolūtās pagātnes pārstāvji ar pēkšņas (gadījuma rakstura) laicīgas komunikācijas palīdzību pārcelti nepabeigtajā tagadnes mirklī un sastopas ar vēsturiskā laika – ne tikai pagātnes, bet pat tagadnes (proti, autora laika) – apdzīvotājiem. Te vairākpārēji nepastāv episkā distance varoņa attēlojumā. Dievi nav dievi, varoņi nav varoņi.

Īpaša nozīme šai aspektā ir dinamiskajām repliku maiņām, kur līdzīgi

platoniskajam dialogam nereti dominē spraigas jautājumu – atbilžu virknes. Jautājuma – atbildes elements pretēji runātāju izvērstiem monoloģiskiem vēstījumiem liecina par abu sarunas partneru vienlīdzīgu aktīvu mijiedarbību, vienlīdzīgām iespējām katram pārstāvēt savu pozīciju un vērtības un saņemt tūlītēju sarunbiedra reakciju. Tas dod iespēju arī dialektiskam strīdam. Vēsturiskais personāžs, Lūkiāna laikabiedrs un Homēra dievi stāv blakus un līdzvērtīgi cenšas aizstāvēt savu pārliecību, pamatot ik izteikumu.

Platona sacerējumos Sokrats, lai sagatavotu augsni patiesības dzimšanai un tādēļ vispirms liktu savam sarunbiedram apjaust viņa nezināšanu, ar mērķtiecīgi organizētu jautājumu palīdzību veiksmīgi atsedz pretrunas tā uzskatos, novedot līdz aporijai – īpašam samulsuma, bezizejas stāvoklim.

Lūkiāna dialogos šī šķietami nopietnā tekstuālā izjautāšanas stratēģija gūst komisku realizāciju, turklāt – papildināta ar vecatiskās komēdijas vārda brīvību. Atsevišķās sarunās Menips (Diogens) līdzīgi Sokratam parādās gudrā “muļķa” lomā un pamazām ar savu jautājumu palīdzību izjauc sarunbiedra pārliecību. Viņš nav “patiesības” turētājs un paudējs, viņš arvien nezina, nesaprot un, balstoties uz sarunbiedra izteikumiem, tikai jautā par neskaidro. Tā, *Mīrušo sarunu* cikla 26.dialogā Menips vēlas noskaidrot, kas līcis kentauram Heironam ilgoties pēc nāves un atteikties no nemirstības. Viņa naivie, bet loģiskie, vienkārši formulētie jautājumi, secīgi uzdoti, pamazām parāda pretrunas kentaura izteikumos un atklāj tā šķietami cildeno izturēšanos vien kā izlikšanos. Savukārt, 16. sarunā Diogena jautājumu krustugunīm pakļauts Hērakls, kurš aktīvajā “bez – distances” repliku apmaiņā ar nekaunīgo kiniķi apjūk un nespēj pats paskaidrot savu pozīciju, kā gan viņš – pēc Homēra vārdiem – nemirstīgs, tomēr miris un nonācis Aīdā. Varoņa samulsums beidzas ar atklāti sarunas partnerim adresētiem komiskiem apvainojumiem:

Θρασύχει καὶ σοφιστής.

[Tu esi nekaunīgs un turklāt sofist!] (*Mīrušo sarunas* 16.5.)

Šajā sarunā Diogens ar vienkāršiem jautājumiem, kas ikreiz izriet no partnera tikko sniegtās atbildes replikas, parāda nesaskaņu starp Hērakla pašizpratni, kas komiski sakņojas Homēra vārdos par varoņa nemirstību, un “redzamo” realitāti: kā mīrušais tas stāv pazemes valstībā kiniķa priekšā.

Atšķirība no sokratiskā jautātāja Lūkiāna dialogos ir tā, ka Menips

(Diogens) nedz pats meklē patiesību, nedz palīdz citiem tās rašanā. Viņa nolūks ir uzspriecināt partnera tukšās iedomas un pretenzijas, viņa veselais saprāts izaicina sarunbiedra ilūzijas un fantāzijas un ar loģiskām jautājuma replikām atklāj tā bezjēdzīgās pretrunas. Komisms rodas, atklājot, ka "atspēkotais" parasti ir kāds mitoloģiskās tradīcijas vairāk vai mazāk idealizēts objekts (piemēram, Hērakls, Tantals, Teiresijs).

Savdabīgs papildinājums platoniskajai dialoga struktūrai menipiskajos darbos ir aristofaniskās sižeta līnijas.

Menipā un Ikaromenipā, piemēram, varonis meklē izeju no neatrisināmām pretrunām un, nerazdams risinājumu pazīstamās pasaules robežās, viņš gluži vecatiskās komēdijas garā dodas ārpus tās, vienā gadījuma veicot ceļojumu uz Aīdu (= Aristofana "Vardes"), otrā – uz Olimpū (= Aristofana "Miers"). Būtiski gan atšķiras Lūkiāna un Aristofana rādīto teiksmaino varoņdarbu motīvi un iznākums. Ja komēdijas "bez ilūziju" varoņus rosina kāds aktuāls notikums (Peloponēsas karš, Euripīda nāve), tad Menipa motīvi mūžīgajās "klasiskajās Atēnās" ir universālāki. Viņa filosofiskos meklējumus rosina pretrunīgi tradicionālo autoritāšu viedokļi par galvenajiem morāles un dabas filosofijas jautājumiem. Nevēloties samierināties ar to apjukumu (ἀπορία!), ko viņā radījušas konkurējošu filosofisko skolu dažādās mācības, Menips dodas pēc padoma pie augstākām instancēm – Teiresija Aīdā un Zeva Olimpā. Tā varonis ignorē parastās robežas un veic aristofanisku lēcieni no ticamā uz absurdo. Un, lai gan viņam neizdodas pēc vecatiskās komēdijas parauga apgriezt realitāti (komēdijā karu aizvieto ar mieru un traģēdiju dzejnieku atved no mirušajiem), Menips savā fantastiskajā ceļojumā piekļūst neparastai komiskai perspektīvai, kas atkal mītisko tradīciju sastata ar tai pilnīgi svešu realitāti. Ceļojums būtībā ir virzīšanās no tradicionālo ticējumu un filosofisko skolu iluzoru mācību radīta apjukuma uz komiskiem piedzīvojumiem homēriskajā vidē. Humoru te rada dažādo (parasti distancēto) perspektīvu – mitoloģiskās un tai pretī kiniskās – savienojums. Menipa rastais skata punkts no malas izjauc iedomāto kārtību un tās tradicionālās vērtības, uzspriecina pieņemtos zināšanu, reliģijas un zināmā mērā arī sociālās kārtības standartus un ļauj auditorijai līdz ar viņu ironiski no atsvešinātas perspektīvas paraudzīties uz pierasto un pat idealizēto.

Šādam intelektuālam mērķim kalpo Lūkiāna spožās spēles ar dažādām – pilnīgi pretējām tradīcijām, visa nesavienojamā un nesaskanīgā (gan formas, gan satura ziņā) apvienojums. No lasītāja tiek prasīts vien pārzināt autora izmantoto kultūrvēsturisko, literāro un arī

lingvistisko kontekstu, saprast un novērtēt to jaunās transformācijas.

LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Aristophanis Comoedias. Ed. Th. Bergk. Vol. I – II, Lipsiae. 1884. 1886.
2. Luciani Samosatensis opera. Rec. C. Jacobitz. Vol. I – III, Lipsiae, 1878 - 1913.
3. Platonis Dialogi. Rec. M. Wohlrab. Vol. I – V, Lipsiae, 1915.
4. Anderson G. Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic. Leiden, 1976.
5. Branham Robert B. Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions. Cambridge, 1989.
6. Бахтин М.М. Эпос и роман. // Литературно – критические статьи. Москва, 1986. с. 392-427.
7. Нахов И. Лукиан из Самосаты. Лукиан. Избранная проза. Москва, 1991. с. 5 – 21.

BORROWINGS OF LITERARY TRADITION IN ANCIENT GREEK SATIRICAL DIALOGUE (LUCIAN)

Summary

The article focuses on the Lucian's claims to union incompatible traditions of philosophical dialogue and Old Comedy in his satirical dialogues. Lucian tends both to embed his literary values in a set of respected classical traditions and to point out his own originality in creating a literary hybrid of antagonistic traditions. The several relevant aspects in forming of which Lucian had followed the models of Plato and Aristophanes are examined on the basis of three menippean works by Lucian: *Icaromenippus or Beyond the Clouds*; *Menippus or a Necromantic Experiment* and *Dialogues of the Dead*. The general dialogical structure made in the manner of Plato: a concrete dramatic (realistic) setting and situation that gives the topic immediacy, a realistic revealing of the characters (both historical personages and gods and heroes of mythological tradition) in dynamic mutually active communication without epic or tragic distance, wise fool's use of inquiry strategy, are combined purposefully with the linguistic freedom and fantastic plot of Old Comedy. The deliberate union of incompatible literary methods serves to produce an extraordinary estranged perspective from which to interrogate ironically the tra-

ditional values, ideals, beliefs and assumptions. In that way Lucian blows up assumed standarts of knowledge, religion and social order.

ATSAUCES

Izvērstu apskatu par Lūkiāna darbu vērtējumu dažādos laikos skat. Branham Robert B. *The Rhetoric of Laughter.// Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions.* Cambridge, 1989. p. 11-13. 223-224; Anderson G. *Theme and Variation: Lucian's models and methods // Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic.* Leiden, 1976. p. 1-2; Robinson C. *Lucian and his influence in Europe.* London, 1979. passim.

² *Divreiz apsūdzētais.* 32.

Tai pat laikā gan Lūkiāns nepārtraukti tiecas padarīt savu autsaiderismu par pozitīvu momentu, atklājot svešā vērotāja no malas priekšrocības noticekošo procesu objektīvā izvērtēšanā: autsaidera īpašības un skata punkts piešķirts daudziem autora tēliem. Tādi ir – Anaharsids, Toksarids, kiniņi Diogens, Menips. Skat. Branham R.B. *The Rhetoric of Laughter.// Unruly Eloquence.* p. 32. 44-45.

Turpmāk šo darbu nosaukumi saīsināti kā *Ikaromenips* un *Menips*.

Līdzīgi tekstuālā izjautāšanas stratēģija darbojas arī citos gadījumos. Skat. *Mirušo sarunas* 3.2., 17., 28., 30.

Vita Paparinska

RELIGISKAIS PESIMISMS TEOGNĪDA DZEJĀ

6gs. grieķu dzejnieks Teognīds no Megarām ir teicis: “Mirstīgie nevar ne cīnīties pret dieviem, ne aizstāvēties, kā to darītu tiesas priekšā; nevienam tas nav ļauts.”¹ Ko īsti dzejnieks ir domājis? Vai tā ir apzināšanās, ka dievi ir tik vareni, ka cilvēks nav spējīgs stāties viņiem pretī? Jeb, pieminot aizstāvēšanos tiesas priekšā, dzejnieks ļauj noprast, ka uz taisnību dievu un mirstīgo cilvēku konflikta rezultātā nav vērts cerēt?

Teognīda dzejas pamatnoskaņa kopumā ir pesimistiska. Pilnīgi reāls tā iemesls varētu būt Teognīda sarūgtinājums par viņam nepieņemamajām politiskajām un sociālajām pārmaiņām dzimtenē, kuru rezultātā pašam dzejniekam nācās izbaudīt trimdu, nabadzību, pazemojumus un vilšanos savas kārtas ļaudīs. Tomēr ne mazāk asi Teognīda dzejā izskan arī cita veida vilšanās – tā ir apzināšanās, ka pastāv konflikts starp seno aristokrātisko dzimtu morāles pamatprincipiem un reālo vērtību skalu mainīgajos politiskajos un sociālajos apstākļos, kā arī starp pasaules izpratni, kas pārmantota no senčiem, un reālās dzīves situāciju.

Teognīds savā būtībā ir tradīciju cilvēks. Viņš atzīst, ka augstu vērtē no senčiem pārmantotās, laika rituma pārbaudītās vērtības – ētiskās normas, reliģiskos priekšstatus un no tā izrietošo pareizas uzvedības modeli.²

Tomēr dzejnieks ir spiests atzīt, ka dzīves realitāte tradicionālajos uzskatos ir ieviesusi savas korekcijas. Viena no jomām, kurās Teognīds apzinās pastāvam neatbilstību starp tradicionālajiem uzskatiem un realitāti, ir dievu taisnība un taisnīgums. Ne mazāk pārliecinoši kā dzejnieka izmisīgais aicinājums ievērot vai vismaz izlikties ievērojam

aristokrātisko dzimtu tradicionālo uzvedības modeli, kaut arī tas politisko pārmaiņu rezultātā ir zaudējis jebkuru sociālu bāzi, Teognīda dzejā izskan sāpīgā atziņa, ka šajā pasaulē par dievu taisnību un taisnīgumu runāt nenākas.

Dievu būtība, dievu un cilvēku savstarpējās attiecības, dievu ietekme uz mirstīgo cilvēku dzīvi – tās ir tēmas, kas plašāk vai mazāk plaši ir skartas gandrīz jebkurā grieķu literatūras darbā.

Grieķu tradicionālie uzskati par dieviem atklājas Homēra un Hēsioda darbos.

Homēra dievi ir “nemirstīgie” “mūžīgie”, “laimīgie”, “bez rūpēm dzīvojošie” Dievi ir vareni, gudri un skaisti. Mirstīgie cilvēki ir vājas un neievērojamas būtnes. Dievi izšķirīgos mirkļos stāv līdzās cilvēkam, palīdzot sasniegt iecerēto vai pretdarbojoties tam. Šī iemesla dēļ Homēra varoņi, lai nodrošinātu sev dievu labvēlību, nevilcinās vērsties pie tiem ar lūgšanām un upuriem.

Hēsioda dievi ir noslēpumaināki un tāpēc jo varenāki. Viņi ir ētisko principu īstenotāji mirstīgo vidū, piešķirot labklājību taisnajiem un sodot netaisnos.

Šai tradīcijai atbilst Teognīda priekšstati par dieviem.

Visplašāk Teognīda dzejoļos izskan tradicionālā tēma par dievu visvarenību, kurai pretstatīta cilvēku nevarība, nenozīmība un ierobežotās izziņas spējas.

Teognīds uzsver, ka cilvēks nekad nezina, kāds būs viņa uzsāktās darbības gala rezultāts³, jo darbības iznākumu noteiks dievi.⁴ Dažreiz, rēķinādamies ar darbības sliktu iznākumu, cilvēks piedzīvo patīkamu pārsteigumu par labu rezultātu, bet citreiz ir otrādi. Nekad cilvēks savu ierobežoto spēju dēļ nepanāk to, pēc kā viņš tiecas. Mirstīgajiem var būt savs viedoklis, bet dievi visu darīs pēc sava prāta, jo viņi ir daudz varenāki.

Tā kā mirstīgo cilvēku spēkos nav ietekmēt savas darbības rezultātu, tad viņiem jāsamierinās ar to, ko dievi viņiem ir devuši. Nav pārāk jāskumst par grūtībām un nav pārāk jāpriecājas par laimi, pirms nav redzamas dzīves beigas⁵

Cilvēku dzīve ir pilnīgā dievu pārziņā un kontrolē, pat tādos jautājumos kā cilvēka materiālais stāvoklis. Neviens nav vainīgs pie savas nelaimes, un neviens nevar lepoties ar nodrošinātu materiālo stāvokli visu cilvēkam ir devuši dievi.⁶ Cilvēks dzīvo labklājībā vai cieš trūkumu –

viss notiek pēc dievu vēlēšanās.⁹ Zevs pēc saviem ieskatiem cilvēkiem iedala bagātību un nabadzību, tādēļ postošo nabadzību un trūkumu neklājas pelt.¹⁰ Dievi jebkurā mirklī var iejaukties cilvēka dzīvē un to izmainīt. Viņi var pārvērst labklājību par nelaimi un otrādi, tāpat viņi var padarīt nabago par bagātu un bagāto par nabagu.

Zīmīgi, ka šī pilnīgā cilvēka atkarība no dieviem nosaka arī cilvēka pareizo izturēšanos pret dieviem. No tā, ko dievi ir lēmuši cilvēkam, nav iespējams izvairīties.¹² Tā kā cilvēkam dzīvē visu labo un ļauno piešķir dievi, dievu rokās ir vara, tad cilvēkam jāizlūdzas un jācenšas iemantot dievu labvēlību.¹³ Īpaši smagos apstākļos cilvēkam ir jāsaglabā miers un jālūdz dievu palīdzību.¹⁴ Pats Teognīds to arī dara – sakarā ar draudošajiem persiešu uzbrukumiem viņš izlūdzas Zeva¹⁵ un Apollona¹⁶ labvēlību un aizsardzību savai pilsētai.

Cieņas pilna izturēšanās pret dieviem palīdz cilvēkam ētiski pilnveidoties un dod spēju izvairīties no nekritniem vārdiem un darbiem.¹⁷ Zevs nepiedod cilvēkam, kurš grib apkrāpt savu draugu.¹⁸ Tāpat dievi nepiedod melīgu zvērestu, piesaucot dievu vārdu.¹⁹

Teognīda sekošana tradīcijai attieksmē pret dieviem parādās arī kā cieņas apliecinājums, uzsākot lielāku dzejas darbu. Elēģiju krājuma sākuma dzejoļos Teognīds piesauc Apollonu, Artemīdu, no kuriem viņš sagaida labvēlību un palīdzību²⁰, kā arī mūzas un harītas.²¹

Ticība dievu visvarenībai un pilnīgajai cilvēku dzīves pārvaldīšanai pat salīdzinoši sīkās un nenozīmīgās lietās, no tā izrietošie secinājumi par jebkuru cilvēcisko centienu vērtīgumu, Teognīdam liek aizdomāties par dievu visvarenības ētisko pamatojumu un attaisnojumu. Domājams, ka šāds pamatojums varētu būt vienīgi pašu dievu taisnīgums un taisnības praktiskā realizācija uz zemes.

Zīmīgi, ka pēc seno grieķu priekšstatiem viena no dievu funkcijām ir taisnības sargāšana virs zemes.

Homēra dievu rīcība, īpaši savstarpējās attiecībās, ne vienmēr atbilst ētikas normām, tomēr viņi seko, lai uz zemes tiktu ievērota taisnība – lai labie tiktu apbalvoti, bet sliktie sodīti²²

“Mūžīgi laimīgiem dieviem nav tīkami varmāku darbi.

Taisnība, tikumi krietni starp mirstīgiem tīkami viņiem.”

Homēra dievi gūst ieskatu par uz zemes valdošo taisnību un netaisnību, svešinieku izskatā staigājot pa pilsētām²³:

“Bieži vien dažādu svešnieku skatā mēdz rādīties dievi.

Staigā pa pilsētām viņi un pieņem visdažādus veidus,
Vēro gan lepnību laudīs, gan arī to tikumus krietnos.”

Līdzīgi Hēsioda Zevs kopā ar meitu Diki ir taisnības sargātāji. Hēsioda izpratnē Zeva darbība taisnības nodrošināšanā uz zemes attiecas galvenokārt uz tiesu praksi – tiesnešiem un tiesas spriedumiem jābūt taisnīgiem. Ikviens netaisnība tiek ievērota un atbilstoši sodīta, jo Zeva sūtītie taisnības sargi pārstaigā zemi un vēro, kas notiek²⁴

“Mūžīgie novēro tos, kas, spriezdami netaisnu tiesu,

Nodara jaunu cits citam un nebaidās dievišķa soda.

Trīs reiz pa desmit tūkstošiem taču virs auglīgās zemes

Zevtēva mūžīgo kalpu un mirstīgo cilvēku sargu.

Krietnos un nekrietnos darbus tie vēro ar redzīgu aci.”

Arī gnomiskās elēģijas aizsācējs 7./6.gs. dzejnieks Solons tic dievu taisnīgumam un pasaulē valdošajai taisnībai. Cilvēkiem dievi piešķir materiālo labklājību atbilstoši viņu tikumam. Ar nekrietnu vai noziedzīgu rīcību cilvēks nevar kļūt bagāts; arī ja viņam uz brīdi laimēsies, drīz viņš visu zaudēs. Tāpat dievi redz arī nekrietnu rīcību un noziegumus un soda par tiem – ja ne pašu nozieguma izdarītāju, tad viņa pēctečus.

Teognīds dievu taisnīgumu vērtē daudz pesimistiskāk – viņš to apšaubā vai pat noraida. Dievu taisnīguma izvērtēšanai dzejnieks izmanto pamatā vienu kritēriju, proti, vai dievi krietnam cilvēkam ir piešķirūši materiālo labklājību. Ja dievi nepalīdz tiem, kurus Teognīds sauc par labajiem un krietnajiem, tad nevar runāt par dievu taisnīgumu. Vēl vairāk, tā ir kļiedzoša netaisnība.

Ja atceramies, ka ar “krietnajiem” Teognīds saprata aristokrātus, kuri, līdzīgi viņam pašam, politisko pārmaiņu rezultātā zaudējuši varu un mantu, bija spiesti doties trimdā, tad ir skaidrs, ka sāpīgās dzejnieka atziņas par “krietnajiem” nepelnīti uzvelto nabadzības nastu ir izaugušas no viņa paša sāpīgajiem pārdzīvojumiem.

Teognīds savas puses viedokli uzskatīja par vienīgo pareizo. Dzejoļos, kuros Teognīds, uzrunādams dievus, vai pārdomu formā atklāj savas šaubas, izskan dažādas intensitātes emociju gamma – no izbrīna pilnas neizpratnes par dievu attieksmi pret “krietnajiem” līdz asā formā izteiktai dzejnieka sāpīgai atziņai, ka dievu rīcība nav taisnīga ne pret “krietnajiem”, ne arī pret cilvēkiem plašākā kontekstā.

Savu vilšanos dievu taisnībā Teognīds izsaka Zevam godbijīgu izbrīna

pilnu pārmetumu formā²⁵: "Mīļais Zev, es tevi apbrīnoju. Tu taču valdi pār visiem, baudīdams cieņu, un tev pieder milzīga vara. Tu labi pazīsti cilvēku prātu un katra cilvēka dvēseli. Valdniek, tava vara ir lielāka kā jebkuram citam. Kā ģan tavs prāts, Kronīd, atļaujtas atzīt par vienādi vērtiem viltīgus vīrus un taisnīgus cilvēkus, vienus, kuru prāts nosliecas uz tikumiem un otru, kuri pakļāvušies netaisnām lietām, tiecas uz nekaunību?"

Slēpts pārmetums izskan Zevam uzdotajā jautājumā, vai tas ir taisnīgi, ka cilvēks, kurš nav izdarījis nekādas nekrietnības, kurš nav devis melīgu zvērestu, kurš ievēro taisnīgumu, nesaņem to, kas viņam pienāktos. Kā tādā gadījumā cilvēks var cienīt dievus? Kā jūtas taisnīgais cilvēks, ja netaisnīgais, nebaidīdamies ne no cilvēka, ne no dieva dusmām, bauda bagātību, bet taisnīgais dzīvo dziļā nabadzībā?²⁶

Tie, kuri atturas no nekrietnas rīcības un ciena taisnību, kā atlīdzību saņem nabadzību, kuru Teognīds nosauc par bezspēcības māti. Dzejnieks spilgti ieskicē kādu ubagu, kurš pretēji savai gribai ir spiests iemācīties melot, krāpt, ķildoties.²⁷

Uzrunājot bagātības dievu Plūtu, kuru cilvēki ciena par citiem vairāk, Teognīds atzīmē, ka šis dievs ļoti viegli samierinās ar trūkumiem.²⁸ Tieši šī dieva īpašība nodrošina viņam cilvēku cieņu.

Teognīds skarbiem vārdiem pārmet Zevam netaisnīgumu, jo dievu un cilvēku tēvs netaisnīgajiem dod bagātību, bet tā nenes laimi ne viņiem pašiem, ne viņu draugiem. Tādas bagātības īpašniekam dzejnieks pretstata izcili tikumīgu cilvēku, kura slava nekad nezudīs.²⁹

Teognīda skatījumā vēl viena dievu netaisnīguma izpausme ir vainas un atbilstoša soda pārmantotība. Dzejnieks asi pārmet Zevam, ka netaisnais cilvēks par savu pārkāpumu sodīts netiek, bet sodu izcieš viņa pēcteči. Dzejnieks izsaka vēlējumu – kaut dievi parūpētos, ka cilvēks, kurš izrādījis nicināšanu pret dieviem un izdarījis kādu pārkāpumu, tiktu sodīts pats, un lai tēvu noziegums nekļūtu par nelaimi bērniem. Diemžēl dzīvē tas ir savādāk.³⁰

Teognīda atziņas ir rūgtas. Viņa priekšstati par dieviem atbilst tradicionālajiem – dievi ir vareni un pilnībā kontrolē visu uz zemes notiekošo. Un tomēr – Teognīda nervozās, emociju pārsātinātās dzejas rindas liecina, ka viņa dzīvē pārāk daudz ir bijis gadījumu, kad dievu taisnības izpratne izraisījusi pārsteigumu, sarūgtinājumu un dusmas. Teognīds ir pirmais dzejnieks, kura dzejā tik asi un sāpīgi izskan vilšanās, redzot dievu varenības pozitīvo iespēju un faktiskās darbības

nesavienojamību.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA

1. Poetae Lyrici Graeci. Rec.T.Bergk.Vol.II. Lipsiae: in aedibus B.G.Teubneri, 1832/
2. Homērs. Odiseja. – Rīga: Liesma, 1967.
3. Hēsiods. Teogonija. Darbi un dienas. Rīga: Zinātne, 1998.
4. Van Groningen B.A. Théognis: Le premier livre édité avec un commentaire. Amsterdam, 1966.
5. Доватур А.И. Феогнид и его время. – Ленинград: Наука, 1989.

RELIGIOUS PESSIMISM IN THEOGNIS' POETRY

Summary

Poetry of the 6th century B.C. Greek poet Theognis is pessimistic in nature. This can be explained partly by the poet's painfully negative attitude to the political and social changes in his native city Megarae, as the result of which the formerly privileged aristocrats found themselves impoverished, threatened and forced into exile. Theognis could not accept the fact that the aristocrats whom he had always believed to be staunch supporters of age-old aristocratic traditions as well as representatives of a finer and more exalted way of life and understanding of the universe, the embodiment of all that is noble, virtuous and beautiful, were more than willing to adapt to the changes and exchange spiritual pride and integrity for sordid financial benefits.

Another reason for Theognis' pessimism is his disillusionment in the divine order of the universe, represented by the righteousness and impeccable wisdom of the Olympic gods. As Theognis equates gods' benevolence and favour to financial security, everyday life proved to the poet that in reality it is impossible to find the implementation of divine righteousness on the earth. Gods neglect and ignore those who are worthy of respect and good position in life.

This conclusion for Theognis is very painful. If gods can remedy the evil and implement the righteousness but choose not to do this, how can a human being rely on their fairness?

ATSAUCES

Theognis. 687-688

ibid.27-28

Theognis. 1075-1078

ibid.135-136, 585-588

ibid.135-142

ibid.617-618

ibid.591-592

ibid.133-134

ibid.165-166

ibid.155-158

ibid.659-666

Theognis. 1033-1036

ibid.171-172; 653-654

ibid.555-556

ibid. 757-768

ibid.773-782

ibid.1179-1180

ibid.851-852

ibid.1195-1196

ibid.1-10; 11-14

ibid.15-18

Homērs. Odiseja.XIV.83-84

ibid.XVII.485-487

Hēsiods. Teogonija.250-254.

Theognis.373-380

ibid.743-752

ibid.383-392

ibid.523-524

ibid.865-868

³⁰ Theognis.731-742

Ingars Gusāns

NOVATORISKIE DZEJAS ELEMENTI KALLIMAHA HIMNĀS

Kallimahs ir hellēnisma laikmeta (3.–1. gs. p. m. ē.) dzejnieks. Antīkās literatūras avoti liecina par to, ka šis autors sarakstījis pāri par 800 grāmatām^(1,51), taču mūsdienu zinātniekiem, tāpat kā viņu priekštečiem, antīkās literatūras pētniekiem ir iespēja vērtēt Kallimaha dzeju tikai pēc atsevišķiem fragmentiem, starp kuriem nozīmīga vieta kā Kallimaha, tā hellēnisma kultūras izpratnei atvēlama tieši himnām. Kallimaha himnām ir raksturīgas filozofiska un valodnieciska rakstura izmaiņas atšķirībā no homēriskajām himnām, kuras hronoloģiski ir vecākas un ar kurām ir pieņemts salīdzināt visas vēlāk tapušās heksametriskās himnas.

Ja homēriskajām himnām bija raksturīga tieša mīta attēlošana, svinīgs patoss, tika dievišķots varoņa piedzimšanas brīdis, varoņdarbu veikšana, tad Kallimaha himnās vēstījums kļuva reālistiskāks, noskaņa piezemētāka un reizēm pat jūtama autora vēlme vilkt paralēles starp mitoloģisko pasauli un tā laika politiskajām norisēm.

Līdz ar to šī pētījuma mērķis ir aplūkot tos novatoriskos dzejas elementus, kas ienāk tieši Kallimaha himnās. To izpēte ļautu apjaust tos jaunievedumus, kas ir raksturīgi ne tikai hellēnisma himnām, bet arī visai hellēnisma literatūrai kopumā, kā arī dotu priekšstatu par kultūras procesiem un to attīstību hellēnisma laikmetā.

Galvenās atšķirības, kas ir skārušas Kallimaha himnas, salīdzinot ar homēriskajām himnām, ir šādas: pirmkārt, kompozicionālās izmaiņas, kas ietver sevī: 1) autora attieksmes maiņu pret lasītāju, kas no pasīva klausītāja kļūst par aktīvu notikumu līdzpārdzīvotāju, pat dialoga uzturētāju ar pašu himnas rakstītāju, 2) atkāpju (dievu varoņdarbu

apdziedāšanas), patētisku konstrukciju samazināšanos un izvērstu nobeigumu trūkumu.

Otrkārt, vērojamas būtiskas izmaiņas personāžu struktūrā, paredzot pakāpenisku mīta pirmvarianta papildināšanu ar sociāli un politiski nozīmīgu kontekstu.

Treškārt, atteikšanās no patētiskās noskaņas liek Kallimaham ieviest zīmīgus stilistiskus papildinājumus: 1) stils kļūst "zinātnisks", t.i., notiek tā arhaizācija, 2) varoņu emocionālā stāvokļa raksturojumam tiek piedāvāts bagātīgs dabas ainu tēlojums.

Šajā pētījumā tiks aplūkoti tikai daži no šiem jaunievedumiem, plašāk izvēršot tieši izmaiņas personāžu struktūrā. Kā jau iepriekš tika minēts, hellēnisma himnās, atšķirībā no homēriskajām himnām, vairs nav tradicionālās dievības varoņdarbu himniskās apdziedāšanas, arvien lielāku vietu ieņem reālistiskie elementi, kas mazina dzejas reliģisko svinīgumu un patosu. Piecas no sešām Kallimaha himnām ir veltītas dieviem, un tieši dievu atainošana parāda hellēnisma laikmeta tendences attiecībā uz mītu. Tās izpaužas tādējādi, ka himnu varoņi, t.i. dievi, kļūst par literāriem personāžiem, apliecinot hellēnisma literatūrai raksturīgo desakralizāciju. Ticība dieviem kā visvarenām būtnēm ir zudusi; dievi, līdzīgi arhaiskajai un klasiskajai literatūrai, ir pilnīgi antropomorfiķi un apveltīti ar visām cilvēku īpašībām, vājībām un interesēm. Šajās himnās mitoloģiskie varoņi ir aizņemti ar visikdienišķākajām lietām. Piemēram, dievs Pāns pirms Artemīdas ierašanās gatavojas barot suņus:

ὁ δὲ κρέα λυγκὸς ἔταμιε

Μαιναλίας, ἴνα τοκάδες κύες εἶδαρ ἔδοιεν.

*viņš [Pāns – I.G.] grieza gabalos Menalijas lūsi,
lai dzemdējušās kuces paēstu^{2.601}.*

Arī kiklopi, kas parasti tēloti, nodarbojoties ar lopkopību, Kallimaha tekstos iemanto papildus darba prasmes:

ἵππεινι τετύκοιτο Ποσειδάωρι ποτίστρην.

Viņi gatavoja Poseidonam dzeramo trauku zirgiem^{2.581}.

Himnā, kas veltīta Atēnai, tiek cildinātas dievietes rūpes par saviem zirgiem:

ἀλλὰ πολὺ πρᾶτιστοι ὑφ ἄρματος αὐχέιας ἵππων
λυσάμενα παγαῖς ἔκλυσει Ὠκείῳ

ἰδρῶ καὶ ῥαθάμιγγας, ἐφοίβασει δὲ παγέϊντα
παίττα χαλινοφάγωι ἀφρόνι ἀπὸ στομάτων.

*Bet vispirms pilnīgi atraisījusi zirgu kaklus
no iejūga, Okeāna straumēs viņa mazgāja
sviedrus un putekļus, un notīrīja visas
sažuvušās putas no mutēm, kas ēd, ar iemauktiem*^(2.118).

Tāpat dzejnieks pievērs uzmanību arī Atēnas gādībai par savu izskatu, liekot to novērtēt arī dieves kalponēm:

ἐμπεράμωσ ἐιέτριψατο λιτὰ βαλοῖσα
χρίματα, τὰς ἰδίαις ἔγκοινα φυταλιᾶς,
ὦ κῶραι, τὸ δ' ἔρευθος αἰέδραμε, πρώοιον οἴαι
ἢ ῥόδοι ἢ σίβδας κόκκος ἔχει χροῖαι.

*prasmīgi iesvaidījusi eļļas,
kas cēlušās no pašas dārza, dieviete kļuva sārta,
ak, meitenes, bet sārtums pacēlās tāds,
kāda no rīta rozei vai granātābolam ir krāsa*^(2.119).

Dievu rīcības ikdienišķs tēlojums ļauj lasītājam paplašināt uztveres kontekstu, saskatot tajā attiecīgajam laikmetam raksturīgus tipāžus un notikumus.

Attiecībā uz personāžiem Kallimaha himnās ir vērojama vēl viena hellēnisma literatūrai raksturīga iezīme, tā saistāma ar bērnu tēlojumu. Salīdzinot ar iepriekšējo laikmetu literatūru, kurā bērnu tēli gandrīz nav sastopami, hellēnisma dzejā tie ieņem spilgtu un nozīmīgu vietu. To varētu izskaidrot tādējādi, ka agrākajos gadsimtos sociāla nozīme bija tikai konkrēta kolektīva loceklim, kurš kaut ko jau bija izdarījis vai bija spējīgs izdarīt sabiedrības labā. Bērnus par tādiem neuzskatīja un tiem nebija pilsoniskas vērtības. Savukārt hellēnisma literatūras centrā ir cilvēks kā personība. Tāpēc dzejnieki nebaidās, bet pat cenšas savā dzejā atainot bērnus. Lielākoties tie ir dievi-bērni, par kuriem autors stāsta dažādus interesantus atgadījumus, piemēram, par to, kā trīsgadīgā Artemīda kiklopam Bronto, kurš viņu auklēja uz ceļiem, izrāva uz krūtīm apmatojumu^(2.80). Kallimaha bērnu ainas ir tik ļoti populāras, turklāt tik iespaidīgas, ka Kallimahu uzskata par pirmo dzejnieku, kurš patiesi dabiski ir attēlojis bērna izturēšanos^(3.317). Jo īpaši tas ir vērojams himnā, kas veltīta jau minētajai Artemīdai, dzejniekam stāstot par to

.. ὅτε πατρὸς ἐφεζομένη γοιάτεσσι

παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γοιῆα·
 “Δὸς μοι παρθειίην αἰώμιον, ἄππα, φυλάσσειν,
 καὶ πολυωλυμίην, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη·
 δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα
 Δὸς δέ μοι ἐξήκοιτα χορίτιδας Ὀκειαίνας
 δὸς δέ μοι ἀμφιπόλους Ἀμισίδας εἴκοσι νύμφας
 Δὸς δέ μοι οὖρεα πάντα
 “Ὡς ἡ παῖς εἰποῦσα γειειάδος ἤθελε πατρός
 ἄψασθαι, πολλὰς δὲ μάτην ἐταιύσσατο χεῖρας,
 μέχρῃς ἵνα ψαύσειε πατήρ δ' ἐπέειυσε γελάσσας,
 φῆ δὲ καταρρέζωι” Ὅτε μοι τοιαῦτα θέαιναι
 τίκτολει”

*kad uz tēva ceļiem sēdēdama,
 vēl maza būdama, šo teica tēvam:*
 “Lauj man, tēt, mūžīgu jaunavību saglabāt
 un dod daudzus vārdus, lai Foibs ar mani nesacenstos,
 dod arī bultas un loku
 Dod man sešdesmit Okeāna meitas dejotājas
 dod man arī kalpones – divdesmit amnisidas nimfas
 Dod man visus kalnus
 Tā pateikusi, meitene vēlējās tēva bārdu
 aizskart, bet daudzreiz vēlīgi stiepa rokas
 līdz aizsniedza; bet tēvs smaidīdams visu apsolīja
 un apmīļodams teica: “Kaut man tādus [bērnus – I.G.]
 dievietes dzemdētu” (2.56).

Nevarētu būt šaubas, ka šīs ainas ar mazās dieves aprakstu ir saistītas ar tradīciju, ko nosaka homēriskās himnas: ka himnās ir jābūt zināma veida biogrāfiskiem faktiem par dievu un varoņu dzimšanu un bērnību, tomēr jāatzīst, ka himnas autora novatorisms arī ir acīmredzams. Artemīdas, tāpat kā citu dievu-bēmu tēlojumā, netiek akcentēti daudzie notikumi, bet gan detalizēts rīcības, jūtu izpausmes apraksts. Artemīda nav vienīgā dievība, kuras bēmu dienu aprakstam ir pievērsies Kallimahs, sīki ir aprakstīta arī Zeva bērnība un viņa audzināšana, piemēram:

σὲ δ' ἐκοίμισεν Ἀδρήστεια
 λίκιω ἐνὶ χρυσέω, σὺ δ' ἐθήσαο πίονα μαζόν·
 αἰγὸς Ἀμαθθείης, ἐπὶ δὲ γλυκῶ κηρίοι ἐβρωσ ..

Οὐλα δὲ Κούρητές σε πέρι πρύλιον ὠρχήσαντο
 τεύχεα πεπλήγοιτες, ἵνα Κρόϊος οὐασι νήχη
 ἀσπίδος εἰσαίοι, καὶ μὴ σεο κουρίζουτος.

*Adrasteja tevi lika gulēt zelta šūpulī,
 tu zīdi spēcīgu kazas Amaltejas pienu,
 turklāt ēdi saldu medu
 kurēti ap tevi deju dejoja,
 šitot nāvējošus ieročus, lai Krons vairoga troksni
 dzirdētu, ne tevi augot^{2,22}.*

Tātad, attēlodams bērņus, Kallimahs ir ieviesis vēl dažas hellēnisma dzejai raksturīgas iezīmes: attēlojamā objekta detalizāciju un sadzīves tematiku. Uz šīm iezīmēm norāda jau citātos minētās detaļas, kā *zelta šūpulis, kazas piens, medus un mazuļa raudas apslāpējošās kurētu dejas*, šiem sīkumiem, iespējams, Kallimahs ir pievērsis uzmanību, pētot mītus, strādādams Aleksandrijas bibliotēkā. Izvirzot šīs detaļas par būtiskām tēla raksturotājām, dzejnieks veiksmīgi ir iekļāvis sava laikmeta dzejas izvirzīto prasību robežās.

Aplūkojot izmaiņas personāžu struktūrā, ir jāatzīmē arī tas, ka Kallimaha himnās varoņa izpratne kļūst sarežģītāka. Ja homēriskajās himnās dievs vai kāds cits varonis neiziet ārpus mītiskā personāža izpratnes robežām, tad šai pētījumā aplūkotā dzejnieka atsevišķu himnu galveno varoņu uztvere jau ir divējāda. Tas izpaužas tādējādi, ka Kallimahs, kurš ieguva valdnieka Ptolemaja II labvēlību, uzskata par savu pienākumu slavēt arī šīs zemes valdniekus. To varētu nosaukt par valdnieku deifikāciju (dievišķošanu). Sevišķi spilgti tas atklājas pirmajā Kallimaha himnā, kas ir veltīta Zevam, jo dzejnieks Zeva cildināšanu sasaista ar sava virszemes “dieva” Ptolemeja II slavēšanu. Te Kallimahs atkāpjas no tradicionālā mīta par varas sadalījumu starp trim brāļiem, dieviem, ar izlozes palīdzību, bet apspēlē domu, ka Zevs par pasaules valdnieku kļūva savas varenības un spēka dēļ:

Δηριοι δ' οὐ πάμπαι ἀληθείες ἦσαν ἀοιδοί.
 Φάντο πάλοι Κροϊίδησι διάτριχα δώματα νεῖμαι
 τίς δέ κ' ἐπ' Οὐλύμπω τε καὶ Αἰδι κληροὶ ἐρύσσαι,
 ὅς μάλα μὴ νειήλος; ἐπ' ἰσαίη γὰρ ἔοικε
 πήλασθαι· τὰ δὲ τόσσον ὅσιν διὰ πλείστοιν ἔχουσι
 Οὐ σε θεῶν ἐσσηνα πάλοι θέσαι, ἔργα δὲ χειρῶν,
 σὴ τε βίη, τό τε κάρτος, ὃ καὶ πέλας εἶσασο δίφρου.

*Bet vecie dziesminieki nebija pilnīgi patiesi.
Tika teikts, ka izloze Kronīdiem trijās daļās telpas sadalīja;
kurš par Olimpu vai par Aīdu lozi vilktu, kurš? Kā tikai pilnīgi
negudrs? Jo pieklājas par vienādām daļām
lozēt: bet tās tik ļoti lielā mērā atšķiras
Tevi [Zevu – I.G.] par valdnieku ne lozes ielika, bet tavu roku darbi
Un vara, un spēks, kas tevi tuvu tronim nolika^(2.22-24).*

Ar šīm rindām Kallimahs atklāj līdzību starp Zevu un Ptolemaju, kas ir personiski svarīga dzejniekam, lai sasniegtu vienu no daudzajiem “literārajiem” mērķiem, ja par tādu šai gadījumā var uzskatīt valdnieka labvēlības iegūšanu vai tās nostiprināšanu. Līdzība slēpjas faktā, ka no Ptolemaja I pieciem dēliem par valdnieku kļuva jaunākais Ptolemajs II, – tāpat kā Zevs – jaunākais no Krona dēliem. Turpmākajās rindās dzejnieks apdzied Zeva varenumu, arī to, ka viņš ir valdnieku valdnieks, kurš izvēlas zemes valdniekus un seko līdzīvi viņu darbiem, dāvā tiem bagātību un labklājību. Kallimaha himnā slavētais dievs neapšaubāmi līdzinās esošajam zemes valdniekam. Līdz ar to uzslava Zevam – tā ir uzslava arī Ptolemajam. Līdzīgi kā Zevs ir pārāks par citiem dieviem, tā “mūsu valdnieks”, saka Kallimahs, ir pārāks par citiem mirstīgajiem:

πάσι μὲν, οὐ μάλα δ' ἴσοι· ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι
ἡμετέρῳ μεδέοιτι περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκει.
Ἑσπέριος κεῖνός γε τελεῖ τά κει· ἦρι ἰοῆση·
ἔσπέριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ' εὔτε ἰοῆση·

*Visiem [tika dots – I.G.], bet ļoti nevienādi, liekas, ka to
var spriest pēc mūsu valdnieka; jo ļoti tālu priekšā ir ticis.
Vakarā tas pabeidz to, ko no rīta izdomāja;
vakarā vislielākais tas, kas bija mazs, kad izdomāja^(2.24).*

Arī ceturtais himna, kas ir veltīta Dēlas salai, ir saistīta ar tā laika politiskajām norisēm, konkrēti, ar salu savienību, ko pēc sava tēva turpināja vadīt Ptolemajs II. šīs savienības galvenā sala bija Dēla. Ja iepriekš citētajā himnā Kallimahs tiecas pierādīt citiem valdnieka varenību, tad šajā himnā valdnieka cildināšana kļuvusi par pašsaprotamu parādību. Tā ietverta vēl nedzimušā Apollona pareģojumā:

Ἀλλὰ ἐ παιδὸς ἔρκεν ἔπος τόδε: “Μὴ σύ γε, μητερ,
τῆ με τέκοις. Οὐτ' οὔν ἐπιμέφομαι οὐδὲ μεγαίρω
ἰῆσοι, ἐπεὶ λιπαρὴ τε καὶ εὐβοτος, εἴ ἴυ τις ἄλλη·

ἀλλά οἱ ἐκ Μοιρέωι τις ὀφειλόμειος θεὸς ἄλλος
 ἐστί, Σαωτήρωι ὑπατοῖν γένιος·”

*Bet šie pašas bērna vārdi atturēja: "Nē, māt,
 mani še nedzemdē. Patiesi es neesmu neapmierināts, nedz noniecinu
 šo salu, tāpēc, ka bagātīga un auglīga tā;
 bet tai no moirām kāds cits dievs ir apsolīts.
 Sotēru cilts varenākais.* (2.94-96)

Kosas sala kļūs par Ptolemaja II dzimšanas vietu, tādējādi dievs it kā piekāpjas viņam, parādot godu nākamajam valdniekam. Jāatzīmē, ka, neskatoties uz to, ka hellēnismā ir vērojama tendence uz desakralizāciju, tomēr himnās izskan doma arī par cilvēka atkarību no dieva gribas. Tā Kallimahs, slavīnot Zevu par to, ka viņš daudziem dod iespēju kļūt laimīgiem un bagātiem, piemin arī to, ka citiem:

τῶν δ' ἀπὸ πάμπαι
 αὐτὸς αἰήν' ἐκόλουσας, ἐνέκλασας δὲ μειουίην.

*pats to lietu
 sasniegšanu pavisam tu pārtrauci, ieceres iznīcināji*²²

Protams, ka te ir domāta cilvēku atkarība ne tikai no dievu gribas, bet noteikti arī no valdnieka, šai gadījumā Ptolemaja II, varas, kurš, iespējams, sociālajā jomā patiešām ir labdaris, taču sadzīviskajā plāksnē no viņa naida jāsargās pat uzticīgiem kalpiem un padotajiem. Līdz ar to himna veic ne tikai mākslinieciski izklaidējošu funkciju, bet arī didaktisko; māca arī pazemību augstāko priekšā ar senās gudrības, t.i., mītu palīdzību. Tāpēc iespējams, ka Kallimaham kā Ptolemaja galma dzejniekam šāda valdnieka cildināšana varēja būt pilnīgi pašsaprotama. Bez tam jāatzīmē, ka jauno un lielo hellēnisma valstu varenie un bagātie valdnieki grieķiem, kuri līdz tam nepazina tik milzīgu vienvaldību, ir kaut kas jauns un varēja šķist pat līdzīgi dieviem. Tomēr reālāks skaidrojums šai tendencei deificēt valdniekus varētu būt tas, ka tā ir radusies galvenokārt austrumu kultūras iespaidā, no kuras grieķi un, pirmkārt, jau Aleksandrs Lielais pārņēma greznās un spožās galma tradīcijas.

Vēl viens spilgts jaunievedums, kas ir raksturīgs tieši hellēnisma literatūrai, ir tā sauktais stila "zinātniskums", ko var izskaidrot ar to, ka daudzi dzejnieki (to skaitā arī Kallimahs) ir Aleksandrijas Muzeja darbinieki. Līdz ar to viņi labi pārzina agrāko literatūru, ir lasījuši mazpazīstamus un pat aizmirstus darbus. Tāpēc Kallimaham ir raksturīga universāla, gluži enciklopēdiska attieksme pret aprakstāmo objektu

himnas ietvaros. Visspilgtāk šis zinātniskums himnās izpaužas, pieminot daudzus un dažādus mazpazīstamus mītus, personāžus, kas nav tieši saistīti ar galveno mīta fabulu, kā arī nosaucot daudzas ģeogrāfiskās vietas. Arhaiskā mitoloģija himnās ieņem nozīmīgu vietu, turklāt tajās ir epizodes, kas ir reti atspoguļotas literatūrā, piemēram, Zeva dzimšana nevis Krētā, bet Arkādijā^(2,20). Himnā Dēlas salai ir atainots senais mīts par doriešiem, par pirmo ražu, ko viņi ir atnesuši uz Dēlu, tāpat arī ziņas par Dēlas dejas izcelšanos:

καὶ οὐ πάλι· αὐτίς ἔβησαι
 πρὶν· μέγαι· ἢ σεο βωμὸν ὑπὸ πληγῆσιν· ἐλίξαι
 ῥησόμενοι, καὶ πρέμιοι· ὀδακτάσαι ἀγνὸν ἐλαίης
 χεῖρας ἀποστρέψαι· τας· ἃ Δηλιάς εὕρετο ἰύμφη
 παίγνια κουρίζοιτι καὶ Απόλλωι γελαστύν.

*un tālāk nedevās [jūrnieki – I.G.],
 pirms ap tavu lielo altāri nenodejoja deju
 bungu pavadībā un neiekodās svētās olīvas stumbrā,
 rokas turot aiz muguras; šo joku izdomāja vietējā nimfa,
 kad iepriecināja mazuli Apollonu^(2,104).*

Kallimahs sīki apraksta arī dievietes Artemīdas kultus un viņas kulta vietas. Uzsverot Artemīdas Krētas izcelsmi, viņš piemin senāko dievietes kultu – krētiešu kultu, arī Artemīdas Diktīnas templi Krētā un sauc viņu par zvēru valdnieci. Cenšoties pēc iespējas plašāk attēlot Artemīdas kulta izplatības areālu, dzejnieks piemin pateicībā par meitas izdziedināšanu Proita celto templi Artemīdai Korai Arkādijā (III 234), Artemīdu Munihiju (III 259), ko godināja nelielā pussalā netālu no Pirejas, templi Milētā (III 226), Efesā (III 238). Lakonijas Artemīdas kultu dzejnieks saista ar tās tempļiem Pitanā, Limnā (III 172) un ar Tāigetā kalniem. Tieši himnu Artemīdai uzskata par zinātniskāko Kallimaha himnu, jo tajā dieviete universāli atklājas ne tikai visās savās dievības izpausmēs gan kā tiesājošā un sodošā, gan apžēlojošā dieviete, bet arī saistībā ar sava kulta vēsturi un ģeogrāfiju. Tiesa gan, jāatzīmē, ka ģeogrāfisko nosaukumu – toponīmu – pieminēšana himnās nav tikai hellēnisma dzejai raksturīgs jaunievedums. Grieķu himnu pētīšana ir pierādījusi, ka nenoliedzams himnas žanru veidojošais elements ir sižeta ģeogrāfiska lokalizācija^(4,50). Tradicionālajās episkajās himnās, kurās ir izvērsts mitoloģiskais sižets par dievu klaiņojumiem un veiktajiem darbiem, tiek pieminēti dažādi toponīmi – valstis, apgabali, upes, salas, pilsētas utt.. Taču Kallimaha himnās ģeogrāfisko nosaukumu ir sevišķi daudz, to biežā pieminēšana it

kā padara šīs himnas dinamiskākas. Salīdzināšanai var minēt, ka Kallimaha himnu 1083 dzejas rindās ir 188 toponīmi, bet homērisko himnu 2014 rindās – 109 ģeogrāfiskie nosaukumi. Homēra himnās galvenokārt minēti Vidusjūras baseina toponīmi, bet Kallimahs nosauc vietas arī tālāk uz ziemeļiem – Mīsija, Trāķija, uz dienvidiem – etiopiešu pilsētas, austrumos – Eifratas upe, rietumos – Itālijas pilsētas un tuvumā esošās salas. Bieži pazīstamas salas, pilsētas, kalnus viņš sauc senos vēsturiskos vārdos, kas apstiprina toponīmu uzskaitījuma galveno mērķi – maksimāli mitoloģizēt un arhaizēt himnas saturu. Piemēram, Dēlas sala tiek saukta par Asteriju (IV 40) un Ortigiju (II 59), Sicīlija – par Trinakiju (III 57), Boiotija – par Aoniju (IV 75), Delfi – par Pītonu (II 35, III 250, IV 90), Ahaja – par Aigialu (IV 73), Eubojas sala – par Makrinu (IV 20), Korsikas sala – par Kirni (III 58), krētieši – par kidoniešiem (I 45, III 81). Pieminētās toponīmiskās leksikas loks ir ne tikai plašs, bet arī tās izpratne kļūst sarežģītāka, mainās tās raksturs un funkcija tekstā. Kallimahs mēdz runāt par visu valsti vai apgabalu, nosaucot, piemēram, tur cauri tekošo upi vai arī kalnu, kas tur atrodas. Tā Inahas upe apzīmē Argolīdu (IV 74), Kekropiēte – Atiku (III 227). Dažreiz dzejnieks konkrētu nosaukumu aizvieto ar perifrastisku aprakstu, piemēram, asīriešu upe ir Eifrata (II 108), asbistīdu zeme – Kirenaika (II 76). Kallimaham nav izteikts plašs un nesteidzīgs episks vēstījums, viņam nav nozīmīgi atainot to vai citu objektu, bet drīzāk mērķis ir pēc iespējas koncentrētākā un dinamiskākā formā savākt visas iespējamās ziņas par to. Pie tam – jo aprakstāmais objekts ir tradicionālāks, jo labāk. Tas ļauj dzejniekam koncentrēt uzmanību uz jaunu nianšu un apraksta veidu atklāšanu. Tāpēc ir saprotams, ka Kallimaha nopietnā interese par ģeogrāfiju atspoguļojas himnās, jo dažas no tām ir pārpilnas ar ģeogrāfiskiem faktiem. Varētu teikt, ka Kallimahs ar savu cenšanos arhaizēt himnu saturu it kā mitoloģizē ģeogrāfiju.

Tādējādi var konstatēt, ka Kallimaha daiļradi visspilgtāk raksturo tieši poēzijas un zinātnes, sevišķi ģeogrāfijas kā vienas no tā laika svarīgākajām zinātnēm, ciešā savstarpējā saistība.

Aplūkotās personāžu izmaiņas, kā arī stila zinātniskums, kas izpaužas mazpazīstamo, aizmirsto mītu, seno toponīmisko nosaukumu akcentējumā, iezīmē krasākās Kallimaha himnu atšķirības no homēriskajām himnām, tai pašā laikā pētījuma sākumā minētās kompozicionālās un atsevišķās stilistiskās novitātes izvērs homēriskajās himnās ieskicētus, taču mākslinieciski daudz vājāk izteiktus paņēmienus.

LITERATŪRA

1. Чистякова Н. Эллинистическая поэзия.-Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1988.
2. Καλλίμαχος. Ἕμνοι. Αθήνα: Ἐκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ,1996.
3. Античные гимны/сост.Тахо-Годи А.-Москва: Изд-во МГУ,1988.
4. Живое наследие античности.- Москва: Изд-во МГУ,1987.

THE INNOVATIVE ELEMENTS OF POETRY IN
CALLIMACHUS' HYMNS

Summary

The main differences between Callimachus hymns and Homeric hymns are as follows: first, compositional changes that include in themselves: 1) change of the author's attitude towards reader who becomes an active witness of events, 2) diminishing of indentions (praising of gods' heroic deeds), pathetic constructions and lack of expanded conclusions.

Second, the reader can see the essential alterations in structure of person-ages, myth is supplemented with a topical social and political context.

Third, the resignation from the pathetic mood makes Callimachus to introduce significant stylistic additions: 1) style archaisation, 2) plentiful description of nature landscapes is offered for characterization of heroes' emotional condition.

Key words: the hymn, style archaisation, desacralisation, deification, child's image.

Iveta Narodovska

SENIE SIMBOLI E. BIRZNIKA-UPĪŠA “PELĒKĀ AKMENS STĀSTOS”


Viņš tur gulēja aiz ciema, pakalna malā, šis pelēkais akmens. Liels kā siena tupesis, nosūnojis, norepējis. Viņam visapkārt brūna sūna, siliņi zilajiem ziedīņiem, retie panīkušie kadīķīši, pa starpām daži zāļu kušķi un lejā tumšūdens dīķis” Jau no skolas laika “Pelēkā akmens stāstus” uztveram kā reālistisku darbu, kurā tēlota latviešu zemnieku ne visai vieglā dzīve, vietumis pat sūra un nežēlīga. Liekas, stāsts “Zem ābeles” visspilgtāk palicis atmiņā – 1905. gada revolūcija un emocionāli sakāpinātā frāze: “Nošāva cilvēku. Cilvēku nošāva. Dzīvu cilvēku nošāva” Kopumā nekā saistoša. Stāsti šķiet tikpat vienkārši un neizteiksmīgi kā pats Pelēkais akmens. Taču tā ir tikai virspuse – aisberga redzamā daļa. Ir vēl neredzamā – apslēptā – tā, kas atrodas zem ūdens.

E. Birznieka-Upīša “Pelēkā akmens stāsti” top laika posmā no 1897. gada līdz 1907. gadam. Tas ir laiks, kad literatūrā ienāk simbolisms un ir vērojama pastiprināta interese par senatni, par visu antīko, mītisko. Šīs literatūras tendences skar arī E. Birznieka-Upīša daiļradi, un konkrēti, viņa “Pelēkā akmens stāstus”

Pēc rūpīgas teksta analīzes un visu tā slāņu izpētes, atklājas “Pelēkā akmens stāstu” apslēptā daļa – tekstā iekodētā, iešifrētā virkne seno simbolu. Var apgalvot, ka E. Birznieks-Upītis to ir darījis apzināti, konsekventi, arī meistarīgi, bagātīgi izmantojot valodas materiālu.

Katram “Pelēkā akmens stāstam” atbilst savs simbols, sava ģeometriskā figūra. Turklāt šie ģeometriskie apzīmējumi ir kustīgi, tie atgādina kinematogrāfa priekšteces – 19. gs. beigu “dzīvās bildītes”.

Sarindojoat atkodētos simbolus to secīgā kārtībā, iegūstam šādu kopainu:

Stāsta nosaukums	"Ilze"	"Smēde"	"Šūpotnes"	"Andžēni"	"Trīnes Kārlēns"	"Zem ābeles"
Simbols	Aplis	Taisne	Trijstūris	Četrstūris	Brīvā stihija	Aplis
Simbola apzīmējums	○	—	△	□		○
Kārtas skaits	1.	2.	3.	4.	5.	6.

No tabulas redzams, ka stāstu un simbolu secība nav nejauša. Tātad "Pelēkajos akmens stāstos" vienlīdz svarīga ir gan figurālā, gan skaitļu simbolika.

Aplis jeb riņķis ir "Pelēkā akmens stāstu" centrālais, vienojošais simbols:

apaļš ir pats Pelēkais akmens, visu notikumu aculiecinieks un vēstnieks – pirmmatērijas un mūžības simbols;

aplis ir stāstu cikla sākuma un beigu simbols. Tādējādi tiek akcentēta riņķa simboliskā nozīme – sākums, veselums, ritums, cikliskums, bezgalība;

aplis kā simbols un zīme ir iešifrēts visos "Stāstu" tekstos. Tā klātbūtne jūtama teksta kompozīcijas, leksikas, semantikas, fonētikas, morfoloģijas un gramatikas līmenī.

Visos stāstos ir vērojama riņķveida kompozīcija. "Ilzē" un "Zem ābeles" tā ir tieša, viegli saskatāma, tāpēc šo stāstu simbols ir aplis, pārējos stāstos riņķveida kompozīcija ir netieša, tiek izmantoti atsevišķi tās elementi: atsauces vai norādes uz kādu vienojošu objektu teksta sākumā un beigās.

Tagad tuvāk par katru stāstu un tā simbolu atsevišķi.

1. "ILZE" (SIMBOLS – APLIS).

Cipars 1 senajā pasaulē simbolizē pirmsākumu, veselumu, arī

atsevišķu cilvēku (Ilze).

Aplis ir vienības, pilnības, sākuma un bezgalības simbols.

Viss "Ilzes" teksts ir burtiski *piekaisīts* lieliem un maziem aplīšiem un riņķiem. Tie pulsē un vibrē, izraisot tiešas asociācijas ar 19. gadsimtā ienākušajām "dzīvajām bildītēm". Aplis kā simbols, kā zīme ir sastopams visos teksta līmeņos. Pirmkārt, stāstam raksturīga riņķveida kompozīcija. Tas sākas ar Ilzes asarām un beidzas, Ilzei raudot pie Pelēkā akmens sāniem.

Par apļa jeb riņķa sākuma, veseluma, cikliskuma simbolisko nozīmi signalizē tādi tekstā tik bieži un metodiski izmantotie vārdi un to savienojumi kā *sākt* (vārds lietots 8 reizes), *atkal, veseliem cēlieniem, jo bieži, atpakaļ* un tml.

Apļa forma tekstā akcentēta, iekļaujot tajā vārdus, kuri apzīmē vizuāli apaļus priekšmetus: *bļoda, maizes kukulis, sirds, acis, asaras, brūklenes, cūkas, aitas* u.c. Daži vārdi izmantoti vairākkārt, piemēram: *kalns* (6 reizes), *galva* (4 reizes). Vārds *maiss* dažādos tā atvasinājumos – *maišelis, maisiņš* – atkārtojas 4 reizes, turklāt viens aiz otra vienas rindkopas robežās. Bieži tekstā izmantoti pamazināmie vārdi: *bērniņi, zēnelis, Andžiņš, Pēčiņš, lampiņa, dobīte* u.c., priekšmeti kļūst mazāki. tāpat vizuāli apaļāki.

Aplis tekstā tiek iešifrēts arī fonētikas līmenī, ar skaņas [uo] palīdzību. Bieži tiek izmantots priedēklis un prievārds **no**: *nokopt, nolikt, nolūkoties, no agra rīta līdz vēlam vakaram, no ciema izbrauca ore* utt. Īpašības vārdi ar noteikto galotni tiek lietoti akuzatīva formā: *mazo, plato, balto*. Šādu apļa simbola skanisku risinājumu tekstā ir daudz, piemēram, Ilze apprecas ar *Ploci* un pēc tam dzīvo *Jaunzemjos*.

2. "SMĒDE" (SIMBOLS – TAISNE).

Cipars 2 – pretstatu simbols.

"Smēdē" šie pretstati ir: sākums – beigas,
laime – nelaime,
veselība – slimība,
sapņi, cerības – skarbā dzīves īstenība.

Uz ciparu 2 tekstā norāda tādi vārdi un to savienojumi kā: *divi, abi, pāris, pats un pati, otrs, cits*. Ir arī atsauces uz matemātisko darbību

1+1: *viens pēc otra; no vienas rokas – otrā rokā*; teikumos bieži iekļauti divi vienlīdzīgi teikuma locekļi: "*Viņa nesa arvien krūzīti(1) un pudelīti(2)* "; "*Kalējiene tagad bieži nāca ar karoti(1) un zilo vīstoklīti(2)*" un tml.

"Smēdes" simbols – **taisne** – tekstā iekodēts ar tādu vārdu palīdzību kā: *koks, stabs, nūjiņa, skurstenis, karote*. Pat dūmi pa smēdes skursteni gaisā kāpj *taisni* un kalēja zāļu pudeles *kaklam* ir piesiets *garš papīrs*.

Ļoti prasmīgi E. Birznieks-Upītis stāstā veido taisnes lineāro plakni. Galvenie šā teksta verbi ir *vest, nest, nākt* un *iet*. Kustība "Smēdē" ir nesteidzīga, samērīga, viss notiek lēnām, *pamazītiņām*, pakāpeniski: *pamazām vien, pamazām vien pacēlās viens baļķīts pēc otra*; *un tā līdz pat vēlai naktij, cauru gadu, katru dienu*; "*.. kalējs pats kāpa dažus soļus iepakaļus, nūjiņu rokā*"

Interesanti "Pelēkā akmens stāstos" ir transformēts **kalēja tēls**. Ja kalējs senajā (antīkajā) pasaulē ir spēcīgs un radošs pārveidotājs, noteicējs pār uguni, slimību izdziedinātājs, tad "Smēdē" viņš ir slimis cilvēks un savu dzīvi nedz pārveidot, nedz mainīt nespēj. Savas slimības dēļ, viņš ir spiests atstāt savu smēdi *citam, otram*, kalējam un doties prom *uz turieni, no kurienes reiz nācis*. Tādējādi tekstā vēlreiz tiek akcentēta cipara **2** un **taisnes** simboliskā nozīme.

3. "ŠŪPOTNES" (SIMBOLS – TRIJSTŪRIS).

Cipars **3**, tāpat kā **trijstūris**, apzīmē trīs personu vienību, ticību, cerību un mīlestību.

Negadījums, kas notiek Lieldienās, šūpotnēs, uz mūžu vieno trīs cilvēku – Sapas, Dārtes un Jura – likteni, pilnībā izmainot viņu dzīvi.

Tāpat kā iepriekšējos stāstos, arī "Šūpotnēs" E. Birznieks-Upītis izceļ simbola vizuālo formu: *šūpotnes, baznīcas zvans, rijas stūris* utt. Ja "Smēdē" kustība ir lineāra, samērīga, nesteidzīga, tad "Šūpotnēs" kustības ir straujas, stūrainas, asas: "*Juris dodas visam meitu barām cauri taisni pie Dārtes un griež to, kamēr muzikants apklust*", *puīši centās uzstūrēt jo augstāk, meitas klaigāja un lūdās, lai nešūpojot tik augsti*" utt. Galvenais darbības veids "Šūpotnēs" ir **svārstības**, kas vizuāli atgādina **trijstūra** formu: šūpošanās, zvana baznīcas zvans, Sapa pārvietojas ar krukļu palīdzību, Oliņu tēvs pēc negadījuma dusmās sacērt šūpoles, priede ligojas vējā.

Līdzīgi “Smēdei”, arī “Šūpotnēs” ir iekodēta aritmētiskā darbība – $1+2$: “Nepareizi saku “iznākam”, jo viņa (1) neiznāca, bet Juris ar Dārti (2) to izveda *katrā pusē* pie rokas ”; “ no Oliņu ratnīcas izgrūda jauno ori (1), ielika tajā *divus* piebāztus maisus ” arī Juris (1) gausiem soļiem pāriet pāri sētai uz klēti un atgriežas ar cimdu *pāri* rokā”

4. “ANDŽĒNI” (SIMBOLS – ČETRSTŪRIS).

Četrstūris jeb kvadrāts – sens, antīks simbols, saistīts ar statiku un arhitektoniku, bieži apzīmē ēkas, mājas (stāstā – “Andžēnu” mājas). Tekstā ar šo simbolu sasauca vārdi: *māja, ēka, klēts, kūts, rija, istaba, siena, logs, rūts, durvis*. Pat par kapiem “Andžēnos” tiek runāts kā par *mūža māju*.

Durvis ir zīmīgs un sarežģīts tēls. Stāstā tas nav tikai vienkāršs četrstūra apzīmējums. **Durvis** kā simbols – atvērtas / aizvērtas durvis, pāreja no vienas valstības otrā – stāstā personificētas ar “Andžēnu” mājas saimniekiem: “Andžēna istabu uzskatot un dzirdot tagadējo kleberīgo durvju vēršanu, man tā vien nāk prātā to salīdzināt ar *pašiem saimniekiem* Kad jaunākais no Andžēniem izdara pašnāvību, viņš karājas vecās ābeles zarā, “galvu atmetis atpakaļ, rokas nolaidis gar sāniem”, un vizuāli atgādina durvis (norāde uz durvju simbolisko nozīmi – pāreja no vienas valstības otrā).

Cipara 4 nozīme senajā pasaulē ir cieši saistīta ar kvadrātu un krustu, arī nāvi. Teksta sākumā, vidū un beigās dažādās tās modifikācijās tiek atkārtota viena frāze: “Pret vakaru izbalējušā vectēva rūts, sarkani vizuļodama, sēri nolūkojās pakaļ aiz kapu vaļņa nogrimstošai saulei ” – nāves tēmas aktualizācija.

Tāpat kā iepriekšējos tekstos, arī “Andžēnos” atrodam simboliskā cipara lielumam atbilstošu matemātisko darbību: $1+3$. Ir miruši trīs Andžēni – vectēvs, tēvs un dēls, kopā ar pēdējo no Andžēniem mirst arī “Andžēnu” mājas. Kopā – četri nelaiķi, četras kapu vietas. Šī matemātiskā izteiksme jau sākotnēji tiek iekodēta stāsta nosakumā – “Andžēni” – mājas un tajā dzīvojošie cilvēki. Šķiet, ka mājas tomēr ir primāras, tāpēc stāsta simbols ir kvadrāts.

Cipars 4 norāda arī uz četriem dzīves posmiem: bērnību, jaunību, briedumu un vecumu (stāstā – “Andžēnu” māju vēsture).

5. "TRĪNES KĀRLĒNS" (SIMBOLS – BRĪVĀ STIHIJA).

Cipars 5 ir mikrokosmosa, brīvas stihijas apzīmējums. Stāstā "Trīnes Kārlēns" tiek tēlotas dažādas stihijas: zeme, gaiss, ūdens, četras debess puses, vējš, jūra. Atbilstoši stāsta simbola nozīmei, kustības "Trīnes Kārlēnā" ir brīvas, nepiespiestas. Tekstā aktualizēti tādi darbības vārdi kā *nēsāt, dzenāt, gaiņāt, skraidīt, aulekšot, braukāt, laisties, pludināt, līdināties, vēdināt* u.c. Tāpat stāstā ir daudz brīvā vaļā dzīvojošu kustoņu – mušas, tauriņi, vārnas, vardes, vāveres, zaķi un kaķi. Tāds dzīvs, kustīgs radījums ir arī mazais Kārlēns: "Trīnes Kārlēns auga kā mazs kaķēns"

Ļoti zīmīgs stāstā ir ceļojuma motīvs un ar to saistītais vēja un ceļavēja motīvs. Vēl mazs būdams, Kārlēns (kaķēns) ceļo, "uzsiets Trīnei mugurā" Kārlēnam nedaudz paaugoties, risinās sarunas par tēvu – jūrnieku, kuru Kārlēns nekad nav redzējis: "Kad mūsu tēvs pārbrauks?" – "Kad uznāks *ceļa vējš*" Šķiet, arī pats Kārlēns Trīnei ir vēja dots un vēja ņemts. Kārlēns Trīnei nevis piedzimst, bet *atrodas*. Viņš it kā rodas ne no kā un stāsta beigās *izzūd*, izgaist, līdzīgi pelēkzilganai dūmu strūklai (epizode, kurā pusaugu Kārlēns kopā ar vīriem "kūpina kaļķīti"). Brīvā stihija – vējš, ceļa vējš, sauc Kārlēnu zilā tālē, plašā pasaulē, tālu aiz ciema robežām.

Interesants ir "Pelēkā akmens stāstu" telpiskais risinājums. Tas pilnībā tiek pakļauts katra atsevišķa stāsta simbolam, tā ģeometriskai figūrai, arī Pelēkā akmens statikai. "Ilzē", "Šūpotnēs" un "Andžēnos", atbilstoši stāsta simbolam, darbība notiek ierobežotā telpā. "Trīnes Kārlēnā" un "Smēdē" telpa paplašinās, tā iziet ārpus Pelēkā akmens redzes loka: "Smēdē" telpa pieaug horizontālā virzienā (taisne – ceļš, pa kuru ciemā atbrauc un aizbrauc kalējs); "Trīnes Kārlēnā" telpa vispār nav ierobežota, ciems un ciemā notiekošais tiek aplūkots kā daļa no pasaules, no visuma, tādējādi radot mikrokosmosa ilūziju.

Tāpat kā iepriekšējos tekstos, arī "Trīnes Kārlēnā" tiek iekodēts stāsta **kārtas numurs** un kārtas numuram atbilstoša **matemātiska darbība** (2+3): "Vai tad pa *pieci* – seši gadiem šis nevarēja pārļaut arī kādreiz uz mājām?"; "Izbrauca paagri pilnās *divās* orēs. Pie magazīnas klēts vēl uzbrauca uz ceļa kādas *trīs* ores "

Kā norāde uz skaitli 5, tekstā akcentēti vārdi *roka, plauksta, pirksti*: "Arī mazās plaukstiņas liec pirkstu galus kopā: tepu! tepu! un mazās rociņas gaiņājas un glabā vēderiņu .. Pēc smiekliem Kārlēns pirmais liek

atkal plaukstiņas kopā: tepu! tepu!”

6. “ZEM ĀBELES” (SIMBOLS – APLIS).

6 ir pilnības skaitlis, harmoniskas vienības skaitlis (sešas radīšanas dienas). Tādējādi stāsts “Zem ābeles” loģiski noslēdz visu stāstu ciklu, veidojot vienotu veselumu – mūžīgo loku.

Stāstā “Zem ābeles” aktualizēti divi simboli, kas pārklāj un papildina viens otru – aplis un ābols. **Ābols** pēc formas ir apaļš un, tāpat kā aplis, izsenis kalpojies par mūžības tēlu. Tā kā šiem simboliem ir kopīga forma un nozīme, stāstā tie kļūst līdzvērtīgi. Tāpēc zīmīgs šķiet stāsta galvenā varoņa vārds – **Jēkabs Kalniņš**: Kalniņš – kalns – *aplis*, Jēkabs – Jēpis – *ābols*.

Ābols senajā kultūrā netiek uzskatīts tikai par mūžības tēlu vien. Bībele tas ir aizliegtais auglis. Savukārt antīkajā kultūrā ābols pazīstams kā strīdus objekts (Afrodītes, Hēras un Atēnas strīds par to, kura no viņām ir skaistākā). Šī ābola kā aizliegtā augļa un strīdus objekta simboliskā nozīme stāstā saistāma ar 1905. gada revolūciju. Brīvība un taisnība, kuru meklē Jēkabs un citi ciemnieki, ir aizliegtais auglis un strīdus objekts: “Nu saprotu: ciemniekus daudzija asiņainus par taisnības un brīvības atrašanu, un daudzītāji bija viņu slēpēji. Tagad viņi nošāva dzīvu cilvēku, jo šis dzīvais cilvēks zināja, kur viņi noslēpuši brīvību un taisnību”. Šeit var minēt vēl vienu interesantu faktu, kas apliecina ābola simbolisko saistību ar 1905. gada revolūciju: gada skaitlī 1905 nozīmīgs ir cipars 5, un, ja ciparu 5 savieno ar tā spoguļattēlu, iegūst ābola veidolu.

Aplis, līdzīgi “Ilzei”, stāsta tekstā parādās gan fonētikas, gan leksikas un sematikas, gan gramatikas līmenī. Tāpat bieži tiek izmantots prievārds un piedēklis **no**: *no ābeles, no lauka, no skolas, nokāpu no zirgiem, nošāva cilvēku*. Tāpat stāstā ir daudz vizuāli apaļu objektu: *ābols, kalns, pogas, dīķis, galva, seja, kaudze* utt. Apaļa jeb riņķa simboliskā nozīme tekstā tiek iešifrēta ar tādu vārdu un to savienojumu palīdzību kā *katru vasaru, augu dienu, mest kūleņus, dzīt kopā, pulcēties, riņķī, visapkār* un tml. Stāstam “Zem ābeles” arī ir raksturīga riņķveida kompozīcija. Stāsta sākumā tiek aprakstīta Jēpja bērnība, kuru viņš pavada, rotaļājoties vecās ābeles ēnā. Arī tur, zem ābeles, beidzas Jēkaba dzīve, kad viņu nošauj, sodot par to, ka viņš ir nobaudījis aizliegto augli. Loks ir noslēdzies. Jēkabs – ceturtais, tāpat pēdējais Kalniņu dzimtas pārstāvis (sk. ar ciparu 4 saistīto simboliku sadaļā “Andžēni”). Ar viņa nāvi beidzas

stāsts un līdz ar to viss "Pelēkā akmens stāstu" cikls.

LITERATŪRA:

1. E. Birznieks-Upītis. Pelēkā akmens stāsti//Stāsti. Rīga: Daīlīteratūras apgādniecība, 1941.
2. Herdera vārdnīca "Simboli" Mākslas, mitoloģijas, reliģijas, arheoloģijas un literatūras simboli. – Rīga: "Pētergaiļa" bibliotēka, 1994.
3. Janīna Kursīte. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – Rīga: Zinātne, 1996.
4. Mitoloģijas enciklopēdija 2 sējumos. – Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993.
5. Большой энциклопедический словарь. Мифология. Москва: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998.
6. Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва: Крон-пресс, 1999.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. Москва: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998.

ANCIENT SYMBOLS IN "STORIES OF THE GREY STONE"

Summary

"Stories of the Grey Stone" by E. Birznieks-Upītis were written from 1897 to 1907. The period is characterised by the growing interest in the antique world and mythology, which was connected with the influence of symbolism. This influence can be clearly seen in this seemingly realistic work. The ancient symbols are included in "Stories of the Grey Stone" as a code discovered at all levels of the cycle. Each story has its main symbol – a geometrical figure which corresponds to the number of the story in the cycle: 1 – circle, 2 – straight line, 3 – triangle, 4 – quadrangle, 5 – arrow, 6 – circle. So the conclusion can be made about the intentions of the author to unite the cycle of the stories by the main symbol – circle (universality, wheel, infinity). The narrator of the cycle, the Grey wildstone (which is also the symbol of eternity), has the round shape as well.

Dace Dalbiņa

MĪTA PĀRVĒRTĪBAS LATVIEŠU PROZĀ AR POSTMODERNISMA IEZĪMĒM

Retorisko jautājumu: “Kas klasiskās filoloģijas studiju atjaunošanas desmitgades svinībās runājams par mītu pārvērtībām jaunākajā latviešu prozā ar postmodernisma iezīmēm?” papildināsim ar dažiem rosinājumiem labvēlīgai tēmas risināšanai:

- Postmodernisma diskursu radījis cilvēka gars kādā pašizziņas fāzē, un jaunības karstgalvīgumā tas sevi pasludināja par vienīgo. Taču tendence avangardam pāriet rāmā klasikā ir raksturīga ideju vēsturei.

- Postmodernisma diskurss ir spēles lauks. Ja mītiskās apziņas sinkrētismā nav pretstata starp spēli un nopietnību (Johana Heizinga pētījumi), tad, zūdot ticībai mītam, tam kļūstot par literatūru, mīts likumsakarīgi kļūst par interpretācijas objektu (jau grieķi mītus interpretēja).

- Postmodernā lasīšanas tehnoloģijā – intertekstualitātē – galvenais ir piedalīšanās, iesaistīšanās spēlē, gatavība spēlēties.

No lingvistiskās struktūras viedokļa (semiotikā) divu šķirtu sistēmu – denotācijas kā pirmreizējās nozīmes nesējas un konotācijas kā denotātā iekļautās un iespējamās nozīmes klātbūtne ļauj tekstam funkcionēt pēc spēles likumiem, kad katra no pusēm “sūta” pie otras atbilstoši prognozei, ilūzijai. Spēles noteikumi ir iepriekš grūti prognozējami un rodas rakstošā un lasošā subjekta tekstuālā mijiedarbē.

/Nepamet doma, ka kaķēns ir tas, kurš spēlējas ar mums, nevis otrādi/

Pētījums aizsākās visai triviāli – skatiens atdūrās pret mītu varoņu vārdiem Andreja Vīksnas “Akamantā” (publicēts žurnālā “Karogs” 1996.g Nr. 7) (labāk zinām antīkos mītus), pret atsevišķām sižetu struktūrām (kosmoloģiskām, antropogoniskām, iniciācijas) – un tika izmantota t.s. indeksācijas metode, kad vārds sižeta struktūrā ir kā zīme, kas signalizē par teksta galveno saturu.

Ja modernisma kontekstā darbošanās pēc šī principa patiesi būtu ikdienas apziņas līmeņa demonstrējums, tad postmodernisma diskursā glābjoša ir simulakru teorija, kas tikai to vien gaida, lai parādītos kāda zīme

– tiražēta, klonēta, kura, ārēji atgādinot realitātes (visplašākā nozīmē) parādību, nenes jēgpilnu saturu (pēc Žana Bodrijāra kritiskās teorijas):

– bet arī neizliekas, ka kaut jēl kas ir izsakāms līdz galam, un rada telpu nebeidzamām interpretācijām (pēc Pjēra Klosovka apoloģētiskās teorijas).

Šo modernisma un postmodernisma uzskatu opozīciju jau iepriekš 19. gs atcēlis angļu romantiķis Semjuels Teilors Kolridžs, sakot, ka “seni vārdi nes sev līdzīgu senus instinktus”, tātad, ja vārdi lietoti, tad diskurskā iespējama saprašanās lauks veidojas.

Kāpēc mīti dzīvo jaunākajā latviešu literatūrā, konkrētāk, literatūrā ar postmodernisma poētikas iezīmēm? Līdzās universālām iespējām paplašināt teksta semiotisko telpu un pasaules izjūtā paust tieksmi pēc vienotības, zaudētā veseluma var sevi demonstrēt dekanonizācija, dekonstrukcija. Tikai tur, kur ir vērtības, pieņemtas normas, var īstenoties postmoderniskā noārdīšanās. Mītiskā anonimitāte (individuālā, “literārā” autora neesamība) sasaucas ar poststrukturālistu Rolāna Barta “Autora nāves” un Mišela Fuko “subjekta nāves” ideju: izrādās, ka mītus spējīgs radīt gan no kolektīvās apziņas neizdalītais “es”, gan galēji atsvešinātais, antropoloģiskā pesimisma pārņemtais, postmoderni izšķīdušais “es” Intertekstualitātes iespējas ir neierobežotas, jo, kā rāda pētījumi par mītu interpretācijas vēsturi, to var izprast gan kā alegoriju, gan kā simbolu, gan kā poēziju vai kā zinātņi, vai kā arhetipu, kā struktūru. Faktiski mītā vienmēr atrod tikai to, ko tajā izlasa pats pētnieks.

Ja autors ir evakuēts no teksta, tad A.Vīksnas “Akamantā” tas uzkrītoši pašizrādās. Tomēr autora tēla līdzdalība (ievaddaļas vēstījuma pirmajā personā) nenožīmē, ka šis teksts pārstāv tradicionālo hierarhiju: Autors rada daiļdarbu, kurā paustās idejiskās vērtības jāatmin lasītājam. Tieši otrādi: autora tēla līdzdalība šeit ir kā Autora noliegums, t.i., ironija

par mākslinieku – pravieti un mākslas darbu – misiju. Tā ir arī cilpu izlikšana interpretētājam: vai tiešām kāds noticēs, ka laikā, kad moderni (precīzāk, postmoderni) ir apšaubīt jebkuras pretenzijas uz universālām, absolūtām vērtībām, iespējams Autors kā (M.Heidegera terminoloģiju izmantojot) “robežu sargs” “vietas ierādītājs” un “soģis”? Autora tēla “es” formā garīgais ekshibicionisms paredz lasītāja ironisko attieksmi, tāvad iespējamā teksta izpratnē ironija jau ieprogrammēta.

To apstiprina teksta pirmajā rindkopā izteiktie apgalvojumi: “Analītiskajā darba daļā esmu veicis radoši literārās pasaules uztveres aprakstīšanu”: “sagatavoju nelielu literāru modeli šīs pasaules uztveres demonstrēšanai”¹ Lieluma māniju tikai izceļ tēlotā pieticība, jo, lūk, radīts esot neliels modelis un precīzi definēt “radoši literārās pasaules uztveres aprakstīšanu”² un tā stāvokli vēl pagaidām neesot izdevies. Toties trijos teikumos ir izdevies izteikt to, ko Rolāns Barts rafinēti cenšas atklāt 1966. gadā sarakstītajā darbā “Rakstīt – nepārejošs darbības vārds?” Ja R.Barts, precizējot komunikācijas procesu, atzīst: “Komunikācijas procesā *es* ceļš nav homogēns; kad atbrīvoju *es* zīmi, tad, ciktāl pats runāju, *es* atsaucos pats uz sevi, un tad runa ir par vienmēr jaunu aktu, pat ja tas tiek atkārtots, kura “nozīme” vienmēr ir nebijusi, bet, nonākot pie mērķa, mans sarunas biedrs šo *es* uztver kā stabilu zīmi, kas nāk no pilna koda, kura saturs atkārtojas. Citiem vārdiem sakot, tā *es*, kas uzrakstījis *es*, nav tas pats, kas *tu*, izlasītais *es*”³, tad A.Vīksna iespējamus sarežģījumus komunikācijas procesā izskaidro šādi: “Vārds, kas tiek uzskatīts par vienu no būtiskākajiem sazināšanās veidiem, savu funkciju var veikt tikai daļēji. Es varu saprast, ko esmu uzrakstījis un ko ar to esmu gribējis pateikt. Tajā pašā laikā *es* nevaru būt pārliecināts, ka to vai citu frāzi arī lasītājs saprastu tāpat kā *es*.”⁴ Šāds teorijas “īsa kursa” parāda, ka demitoloģizācija var skart arī tādus tekstus.

Tālāk autors raksturo centrālā tēla – titulvaroņa Akamanta, Tēzeja un Faidras dēla, Trojas kara dalībnieka, izvēli, īsi pastāsta viņa mītisko biogrāfiju, norādot, ka izvēlējies viņu, Akamantu, tieši tāpēc, ka, pirmkārt, viņš nāk no antīkās Grieķijas, “kas ne tikai ir Eiropas civilizācijas un kultūras šūpulis, bet arī samērā spēcīga visu man pazīstamo cilvēku atmiņu pasaules daļa”⁵, otrkārt, Akamanta dzīve, tās absurda noslēgums varētu būt tipisks cilvēku dzimumam; treškārt, Akamants nav populārs, tāvad ir bez uzbāzīgiem priekšstatiem lasītāju apziņā. Tāvad gaidāma margināla mītu varoņa ikdienišķošana, saglabājot iespēju kādam eksistenciāla simbola vaibstam. Ja Dž. Džoisa “Ulisā” un Dž. Apdaika “Kentaurā” ikdienišķais cilvēks pacelts līdz mītiskajam varonim, tad šeit,

A.Vīksnas "Akamantā" grieķu varonis demitoloģizēts līdz ikdienas cilvēkam. Pastāstot šī otrās kategorijas varoņa dzīvesstāstu, autors šķietami lietišķā intonācijā iepin pa teikumam, piezīmei, vārdu savienojumam, kas var aizskart lasītāju vai izraisīt šaubas par autora teiktā izpratnes viennozīmīgumu (tāpat uztveres modeļa demonstrēšana notiek jau analītiskajā daļā!) Piemēram, stāstot par to, ka Akamants dodas uz Troju, lai pieprasītu Helēnas atgriešanos, autors saka: "Šī misija pilnīgi izgāzās, jo Trojas valdnieka Priama meita Laodīke iemīlējās Akamantā un viņš tai uztaisīja bērnu, tādējādi izraisīdams trojiešos noliedzošu attieksmi pret jebkura veida izlīguma mēģinājumiem."⁶ Izteikums "viņš tai uztaisīja bērnu" ir kā tīšs fallogocentriskuma piemērs, kurš izraisīs prognozējamu reakciju katrā sevi cienošā lasītājā – sievietē, vissviens, būs vai nebūs viņa iepazīsies ar Luīzes Pušas darbu "Vācu valoda kā vīriešu valoda". Analītiskās daļas noslēgumā autors raksturo savā darbā paustās laika un telpas, arī īstenības fakta un mākslas fakta attiecības. Autors liek saprast, ka apziņas relativisma pasaulē viss esot iespējams, ceļojumi laikā un telpā esot neierobežoti. Autors demonstrē savu visvarenību: "Ņemot vērā manis uzkrātās informācijas pastāvēšanas vienlaicīgumu, es varu brīvi pārveidot darbības laiku un ilgumu, kā arī kombinēt visdažādākos tēlus un to rīcību. Domāju, ka to var arī citi."⁷ Epizodes eksistējot vienlaicīgi, tās varot kartīšu veidā lasīt "ačgāmi vai kā citādi" Kaut gan nevar saskatīt atsevišķo "Akamanta" epizožu starpā cēloņu – seku ciešu sakarību, tomēr fragmenti tiek numurēti, un tas jau ir izkārtojums secībā, savukārt secība ir laika hronoloģiskuma liecība. Arī caurviju tēlu iluzorā nozīme veidojas, lasot fragmentus autora sakārtojumā. Nu ko, šis izaicinošais pretrunīgums tikai papildina ironisko intertekstuālo telpu.

Izveidojis, lasī, samudžinājis, divu subjektu – rakstošā un lasošā – attiecības, autora tēls pamet savu darbu, tā arī neko nepateicis par žanrisko piederību.

Turpmākais "Akamanta" teksts, šķiet, iemieso visus amerikāņu literatūrzinātnieka Ihaba Hasana postmodernisma pamatpostulātus. Kā šizofrēniskas personības sašķeltības izpausmes demonstrāciju var uztvert totālo fragmentāciju: 15 epizodes (7 bērniņas, 5 jaunības un 3 pārējo gadu epizodes), kuras nevis apvieno Akamanta dzīves būtiskākos momentus, lai veidotu vienotu mūža plūdumu, bet pretojas cits citam, it kā katrs piedāvānot kādu jaunu teksta mezgla punktu. Ar katru nākamo teksta fragmentu tiek uzbūvēts cits gaidītais horizonts, kas teju teju nesīs jaunu izpratni, bet aiz katra jauna nozīmīguma solījuma seko jauna

vilšanās. Dažās epizodēs darbojas Akamants, dažās – viņš kopā ar savu dvīņu brāli Dēmofontu, dažās – Dēmofonts viens pats. Tie ir varoņi – butaforijas. Pēc teksta izlasīšanas nav iespējams pateikt par viņiem kaut ko novērtējošu morālā ziņā – labi, ļauni. Var atkal no jauna pastāstīt to, kas ar viņiem ir noticis. Jebkuri vērtējumi ir pretrunā ar teksta pamatintonāciju – ironisku, nenosakāmu, daudzveidīgu. Literārie varoņi neko nerepresentē, viņiem nav dziļuma, patības tradicionālo vērtību nozīmē. Akamanta dvīnis Dēmofonts, dubultnieks, kas romantisma tradīcijā būtu iekšējo pretrunu, dziļuma, šaubu paudējs, šajā tekstā drīzāk liecina par patības trūkumu. Par to, ka Akamants ir Akamants, nevis Dēmofonts, šaubās daudzi. Šaubās maza meitenīte, kuru viņš gribētu precēt, jo, ja to neizdarīs viņš, izdarīs kāds cits. Precības neizdodas, jo meitenīte gribētu noskaidrot, kurš ir kurš, bet Akamants to uztver vienaldzīgi: “Varbūt kāda cita meitenīte būs ar mieru precēt viņus abus.”⁸ Kad Akamants jā uz zirga un jūtas laimīgs zirgciļvēks, “viņam sekoja vēl viens tāds pats zirgciļvēks Dēmofonts. Vai varbūt viņš sekoja Dēmofontam”⁹; kad Akamants saprot, ka ir laimīgs, iemilējies, “arī Dēmofonts kļuva iemilējies un laimīgs”¹⁰ Viņus jauc pat māte Faidra.

Kopumā veidojas postmodernā varoņa tēls – klonēts, tīrāzēts. Ja kāds nav viņš pats, bet var būt arī cits, tad individualitāte zūd. Varbūt tāpēc Akamanta bojāeja darba beigās kļūst neiespējama, vismaz teksta robežās ne, jo nevar bojā iet tas, par kuru nav īstas pārliecības, ka viņš ir.

Mītiskie varoņi (tradicionāli varonis – tilts starp dieviem un cilvēkiem) ir dekanonizēti, demitologizēti. Dieviem nav daļas par pasauli, varbūt, ka viņi jau miruši, bet tas nevienu neinteresē. Tikai pirmajā fragmentā mazais Akamants ar bērnišķīgu interesi lūkojas peļķē, domādams, vai caur to “ir vai nav iespējams iekāpt debesīs, kur uzturējās dievi”¹¹. Saiknes ar dievu pasauli, Visumu sarautas, literārais personāžs kā marionete izpilda trivializētos mīta sižetus. Atēnu varonis Tēzejs rādīts kā ģimenes tēvs, kurš gan prot rīkoties ar ieročiem, bet kuram ļoti neveicas ar sievietēm. “Akamants bija nolēmis precēties. Visi pieaugušie tā darīja. Viņa tētis bija precējies jau vairākas reizes. Vai ar vairākām sievietēm. Vai kaut kā tamlīdzīgi”¹² – šajā teksta fragmentā gan grieķu mītos paustā sarežģītā likteņa izpratne, gan varoņu rīcības patvaļīgums un spontanitāte kā individualitātes izpausme sadzīviskota un pat kariķēta. Varoņu varonis Herakls rādīts, nevis veicot kādu no saviem divpadsmit varoņdarbiem, bet visnotaļ ikdienišķā situācijā: ieradies viesībās, skaļā, rupjā balsī viņš lielās, kā ticis galā ar briesmīgo mežakuīli. Akamantu tas iejūsmina uz “varoņdarbu” ar vienu sitienu notriekt piecus odus, kas sakodušies viņam

kājā. Incesta attiecības, kas tradicionāli sakustinātu daudzas nopietnas problēmas, tiek pieminētas no bērna viedokļa un kā garāmejojot. Kad māte Faidra sabar Akamantu, viņš dusmojas: “Ja viņa būtu pieminējusi vēl arī to, ka nav ko lūrēt visās šaubīgās lādēs, tas jau būtu par daudz, un Akamants pateiktu visu, ko domā par viņas morālo stāju.”¹³ Tādējādi demitologizācija tiek panākta, nojaucot kultūras radīto opozīciju: sakrālais – profānais, par sakrālo tiek stāstīts profāni, mītisko situāciju ikdienišķā pārvērš skatījums no bērna (infantīlā, nepieaugušā) redzes viedokļa.

Tā raugās “kultūras nesamaitātais”, t.i., cilvēks bez kultūras pieredzes. Varbūt, ka tā drīzā nākotnē mītus u.c. kultūras kodus tulkos “postmodernisma tīrradnis”?

Laika izjūta tekstā drīzāk atbilst modernisma brīvajam traktējumam – laika uztveri nosaka apziņa. Laiks - ne abstraktais, bet ar notikumu piepildītais. Nojaukta laika hronoloģiskā secība: pagātne – tagadne – nākotne. Tagadnes mirklī ar apziņas palīdzību brīvi ienāk gan tas, kas bijis, gan tas, kas vēl būs: “Akamants zināja, ka Hīronu sašaus lielais bārdainis Herakls, bet neko neteica. Pieaugušie šā vai tā nebūtu ņēmuši vērā viņa teikto, vai arī Herakls ar Hīronu apskaistos viens uz otru pirms laika, un tas ne pie kā laba nenovestu”.¹⁴

Nākotnes zināšanai norauts nozīmīguma plīvurs. Tas, ka kāds zina savu vai citu likteni, neko nenožīmē. Liktenis, kas ir tik svarīgs grieķiem, Akamantā neizsauc nekādas izjūtas: “Akamants domāja arī par Priama pili, Laodīki, vecmāmiņu, kas drīz uz ilgu laiku būs aizvesta no mājām, karu, kas izpostīs skaisto Īlijas pilsētu, lādīti, kas viņam pašam būs jāatver, un valdnieci, kura viņam to iedos. Viņš domāja par jūrām, kuru viņi šūpos viņa kuģi, pilsētām, pa kurām viņš klīdīs, un cilvēkiem, kas viņu sastaps vai nesastaps.”¹⁵ Pareģojuma nozīmības nav, pasaule ir atburta. Nav arī pasaules telpas vienotības izjūtas, tā ir fragmentāra. Nobeiguma epizodē laika un telpas relatīvisms sasniedz virsotni: pazūd trokšņu hierarhija, traucēta orientācija telpā un laikā. “Varēja skaidri atšķirt zāles stiebru sanoņu un taureņu spārnu šalkoņu no viņņu dunas un ļaužu pūļa murdoņas. Bija tik skaļš, ka nebija pat ko domāt par domāšanu. Akamants vairs neatcerējās ne to, kas bijis, ne to, kas būs. Viņš pat nezināja, cik ilgi atrodas šai vietā”¹⁶ – tā katrs nākamais apgalvojums apstrīd iepriekšējo, ir pretrunā ar to, un, ja paradokss nerealizējas vienā teikumā vai blakus esošos teikumos, tad pēdējā fragmenta robežās gandrīz visi pamatapgalvojumi par galvenajiem varoņiem Akamantu un Dēmofontu

un ar viņiem saistīto ir pretrunīgi. Šī nemitīgā zīmju spēles saistība ar tendenci vislielākajā mērā vispārināt katru kategoriju, kas noved pie izlīdzināšanās un īpatnību zaudēšanas, kulminācijas brīdi pārvērš par ironisku nonsensu: “Laiks gāja, un Akamants aiz augošā satraukuma reiz gandrīz izmeta šķēpu no rokas. Kaut kur priekšā savā zirgā gaidīja Dēmofoņs. Vai arī viņš atradās priekšā un Dēmofoņs aizmugurē. Un tad pēkšņi Akamants saprata. Lādīte taču bija tikai viena! Arī Dēmofoņs to bija sapratis un, šķiet, ka pat abu zirgi! Bet kā lai to tagad paskaidro pārējiem?”¹⁷ Var jau, protams, ironizēt, sakot – ja zeme ir apaļa, tad kāds, kas stāv priekšā, var tikt uzskatīts arī par ļoti tālu aizmugurē stāvošu. Pat zirgam jāsmējas! Bet lasītājs jau varēja paredzēt šādu “antiatrisinājumu” – ja notikumi zaudējuši jēgu un valda absurds, nejaušība, tad nobeiguma kulminācijai jābūt kāpinātai tieši šajā ziņā – bezjēdzīgumā. Relatīvisma pasaulē nav neiespējamā, īstenība jūk ar spoguļattēlu, laika orientieri tiek apzināti nojaukti. Tradicionālā aspektā šo darbu varētu uzskatīt par sava veida sirreālistisku protestu pret pieņēmumiem, akceptētiem spriedumiem, arī pret loģisku, sistemātisku domāšanu.

Nedrīkst aizmirst, ka darba analītiskajā daļā autors piesolīja radīt nelielu pasaules uztveres modeli. Aiz šīs pārgudrās nopietnības var stāvēt vai nu ironija, vai muļķība. Lasītājam pašam vienmēr jāatrod atslēga, kā atslēgt šī teksta durvis. Ja saskarsmi ar “Akamantu” uztver kā slēpta izsmiekla pilnu spēli, tad savu vietu ieņem acīmredzamās, īpaši demonstrētās alūzijas un caurviju tēli. Tradicionāli caurviju tēli veido vienotu literārā darba izpratnes ainu, palīdzot realizēties simboliem, savukārt alūzijas paplašina semiotisko telpu, asociatīvi piesaistot jaunas garīgās pieredzes sfēras. “Akamantā” arī ir caurviju tēli, tomēr tie ir plakani, neizdibināmi.

Varbūt tā ir ironija par pakārto bisi, kurai noteikti kādreiz jāizšauj? Tā, piemēram, kāds austrumu gudrais iedod mazajam Akamantam mazu lādīti (ne to, liktenīgo, kuru viņam vēl iedos liktenīgā sievietē). “Nezkāpēc” iedod. Un lasītājs arī neuzzina – kāpēc. Caurviju tēli un motīvi sākotnēji šķiet daudzsoļi, piemēram, zirgs, no kura bērībā Akamants baidās, kuru jaunībā mācās savaldīt, vadot kaujas ratus, uz kura bieži jāy un jūtas kā laimīgs zirgciļvēks un kurš nobeiguma epizodē izrādās attapīgāks par nenotikušās varoņa bojāejas skatītājiem. Vai tiešām šis tēls kā apzīmētājs nebūs izsējis nekādu nozīmi uz tekstuālās virsmas? Varbūt nākamais teksta fragments dos atbildi: “Akamants sēdēja smiltīs, skatījās uz jūru un domāja par zirgiem. Kaut kur nometnē viņš bija redzējis Odiseju

zīmējam zirgu. Šim zirgam bija jābūt par iemeslu daudzu postam. Akamants zināja, ka arī viņa nāve būs saistīta ar zirgiem. Tomēr šie zirgi viņu nebiedēja. (...) Pirms brīža viņš bija sapratis, ka pašreiz vispār nav jābaidās, un tā arī darīja. Sēdēja un skatījās, ka nekas nekustas. līdz aizmīga."⁸ Intertekstuālie konteksti intersubjektīvi sarosās, un izveidojas "vēsturisko" zirgu rinda: blakus Trojas zirgam – upurzirgs; pegazs: Platona spārnotā aizjūga rikšotāji; kentauris ar nevaldāmām dziņām: Z.Freida zemapziņas zirgs, kurš nes savu jātnieku, kur iegribas; romiešu karazirgs pretstatā Jēzus lēnīgajai ēzeļmātei; Teodora Žeriko gleznotie zirgi, kuri top iecerēto sieviešu vietā; latviešu zirgi – tie, kas dieviņam, arājam, bāliņam, Antiņam, Ūderam un Heinrihsonam, Anmanim un Sarakstu var turpināt, taču, lai cik liels nebūtu šis prominentais ganāmpulks, tas ne par mata tiesu netuvina "Akamanta" zirga tēla simboliskai vai metaforiskai nozīmei. Gluži otrādi – attālina. Tēls ir, bet nozīmes nav. Gluži kā caurā vīle intertekstuālajā audumā. "Kultūras Xerox stāvoklis"⁹ – tā Ž.Bodrijārs rakstā "Pēc orgijas" runā par visa savstarpējo saplūšanu un multiplicēšanos, bet metafora, kas rodas uz līdzības pamata, paredz dažādu sfēru pastāvēšanu. Ja viss ir seksuāls, estētisks un politisks, tad nekas nav ne seksuāls, ne estētisks, ne politisks. Viss ir "trans –". Bet "trans –" a stāvoklī metafora neveidojas un simbolam nav, uz kā pakāpties. Tomēr metafora rodas citā līmenī – viss Teksts kļūst par postmodernisma dzīves uztveres metaforu, kura iemieso sevī 20. gs. beigu cilvēka sarežģītās attieksmes ar pagātnes kultūru, to no jauna pārvērtējot, ar tagadnes daudzveidību, kurā jāorientējas, un nākotnes vīzijām, kuras nereti ir biedējošas. Ž.Bodrijāra "vīrusu teorijā" izskan doma: ja dažādas jomas ir sajaukušās, tad arī humanitārai domai jāietiecas šajā dažādībā, un – vai nu metaforu vairs nav, vai arī viss ir metafora.

ATSAUCES

Vīksna A. Akamants // Karogs.-1996.-Nr.7.-64.lpp.

Turpat.-64.lpp.

Barts R. "Rakstīt" – nepārejošs darbības vārds? // Ivbulis V. Uz kuriem. literatūras teorija?- R.:LU.1995.-185.lpp.

⁴ Vīksna A. Akamants //Karogs.-1996.-Nr.7.-64.lpp.

Turpat.-65.lpp.

Turpat.-65.lpp.

⁷ Turpat.-66.lpp.

Turpat.-68.lpp.

Turpat.-71.lpp.

Turpat.-75.lpp.

Turpat.-67.lpp.

Turpat.-68.lpp.

Turpat.-67.lpp.

Turpat.-71.lpp.

Turpat.-71.lpp.

Turpat.-77.lpp.

Turpat.-77.lpp.

Turpat.-73.lpp.

¹⁹ Bodrijārs Ž. Pēc orgānijas // Kultūras Avīze.-1993.-Nr.2.-20.lpp.

Silvija Radzobe

AMAZONES MĪTS MARINAS CVETAJEVAS DZĪVĒ UN DAIĻRADĒ

Marina Cvetajeva 1932. gadā emigrācijā Parīzē franču valodā uzraksta “Vēstuli Amazonei” 1934. gadā dzejniece rada šī teksta otro un galīgo redakciju. Pirmoreiz “Vēstule” tiek publicēta tikai pēc 45 gadiem – 1979. gadā franču valodā Parīzē. Krievijā tā parādās vēl pēc 13 gadiem – 1992. gadā krājumā “Эрос. Россия. Серебряный век” Jurija Kļukina tulkojumā. Pašlaik vispieejamākais avots, kur var izlasīt šo tekstu, ir M.Cvetajevas “Kopotu rakstu” 5.sējums, kas publicēts Maskavā 1994.gadā. “Vēstule Amazonei” līdz šim ir viens no vismazāk apcerētajiem Cvetajevas darbiem, taču šādas pētnieku klusēšanas cēlonis nav teksta salīdzinoši vēlā parādīšanās dienas gaismā. Katrā ziņā tas nav vienīgais cēlonis. Vispār Cvetajeva pieder pie tieši pēdējā piecpadsmitgadē visvairāk apcerētajiem krievu Sudraba laikmeta autoriem. Nepretendējot uz absolūtu precizitāti, esmu saskaitījusi, ka angļu valodā šai periodā iznākušas 17 viņai veltītas monogrāfijas un rakstu krājumi, Krievijā – vismaz 7 pētījumi. Taču izrādās, ka pētniekiem, ne tikai tiem, kas dzīvo bijušajās padomju teritorijās, bet arī rietumos, grūtības joprojām sagādā dažu tēmu korekta zinātniskā analīze. Viena no šādām tēmām, kas aktuāla arī mūsu gadījumā, ir homoseksualitāte jeb mīlestība viena dzimuma personu starpā. Tā kā “Vēstule Amazonei” ir saistīta tieši ar sieviešu homoseksualitātes tēmas iztirzājumu, tad saprotama arī literatūrzinātnieku ignorance pret to. Vienīgais principiālais izņēmums ir amerikāņu slāviste D.Levis-Burgina, kuras eseju krājums “Marina Cvetajeva un transgresīvais Eross” 2000. gadā ir tulkota krievu valodā un kalpoja arī man par ļoti saistošu sarunu biedru šī raksta izstrādāšanas laikā.

Tieši no antīkās Grieķijas ir ņemti trīs vārdi, ar kuriem kā ar sinonīmiem mūsdienās tiek eifēmiski apzīmēta sieviešu viendzimuma mīlestība – šie vārdi ir Sapfo, Amazone un Lezbas salas iemītniece jeb lezbiete.

Dzejniece Sapfo, kā zināms, dzimusi 6. gadsimtā pirms mūsu ēras un lielāko daļu mūža nodzīvojusi Lezbas salā, kas atrodas Egejas jūrā. Viņas talantu antīkās pasaules dzejnieki vērtēja ļoti augstu, bet Platons viņu nosauca pat par desmito mūzu. Kaut arī Sapfo lirika un elēģijas aizņēma desmit grāmatas, līdz mūsu dienām saglabājušies vien atsevišķi dzejoļi fragmentārā veidā. Dažos avotos rakstīts, ka Sapfo bijusi vadītāja aristokrātiskas izcelsmes meiteņu skolā, kur savām audzēknēm mācījusi dzejot, dejojot un labas manieres. Citos avotos atrodama informācija, ka Sapfo organizējusi bohēmiska tipa dzejas salonu, kurā pulcējušās sievietes pat no ārzemēm, lai dabūtu paklausīties Sapfo brīnišķo dzeju viņas brīnišķajā izpildījumā. Katrā ziņā viņai bijis daudz skolnieču, kas dievināja un pielūdza gan viņas talantu, gan viņu pašu. Sapfo šo meiteņu vārdus iemūžinājusi savā dzejā, kur atrodam piesauktu, piemēram, Atīdu, Anaktoriju, Mnasadiku un citas. Kaut arī no viņas dzejas tiešā veidā grūti izdarīt secinājumus par viņu kā par viendzimuma mīlestības priesterieni, taču viņas laikabiedru izteikumi atstāj maz vietas šaubām. Maksims no Tiras, piemēram, ir vilcis paralēles starp viņas attiecībām ar meitenēm un Sokrata homoseksuālajām attiecībām ar saviem skolniekiem. Bet apmēram vienu paaudzi pēc viņas nāves dzejnieks Anakreonts rakstīja, ka no Lezbas salas izplatās ļaunums, kuru vajag iznīcināt – nenormālas, kā viņš uzskatīja, attiecības starp sievietēm. Pastāv arī tradīcija, runājot par netradicionālu mīlestības formu starp sievietēm, Lezbas salas vietā lietot eifēmisku apzīmējumu – sala, bieži ar lielo burtu. Salas iedzīvotājas tādējādi ir lezbiskās mīlestības piekritējas. Arī Cvetajevas daiļradē sastopama gan Sapfo, gan Sala – nevis vēsturiskā vai ģeogrāfiskā, bet simboliskā nozīmē.

Savukārt par amazonēm grieķu mitoloģijā dēvē sieviešu-karotāju cilti Mazāzijā, kuras pārstāves izmanto vīriešus vienīgi sugas turpināšanas interesēs, šai vajadzībai ņemot rekrūtus vai nu no karagūstekņiem vai kaimiņcilšu vīriešiem. Pēc vienas no mīta versijām, nogalināti tiek ne vien savu pienākumu izpildījušie vīrieši, bet arī vīrieškārtas bērni, kuri piedzimst amazonēm. Iespējams, ka šī mīta vēsturiskais pamats saistīts ar cīņām pret attīstības ziņā uz zemākas pakāpes esošām, vēl matriarhāta attiecības saglabājušām ciltīm. Mūsdienu pētnieki noliedz vēl 20. gadsimta sākumā aktuālo priekšstatu, ka amazones

izdedzināja savu kreiso krūti, lai labāk varētu šaut ar loku, un ka šīs labprātīgās sakropļošanās dēļ viņas tika sauktas par bezkrūtēm vai vienkūtēm. No mītiem kā raibākie piedzīvojumi amazoņu valstībā zināmi tie, kas saistās ar amazoņu cīņām Trojas karā, kur viņas cīnās trojiešu pusē. Te Ahillejs nogalina arī slaveno amazoni Pentesileju, kurai, nāvīgi to ievainojis, noņem bruņucepuri un neprātīgi iemīlās. Kaut arī ir par vēlu.

Tradīcija sievietu viendzimuma mīlestību dēvēt trīs minētajos grieķiskajos terminos Eiropā kļūst aktuāla 19. gadsimta 80. gados modernisma laikmetā, no simbolisma galēji labējā spārna izaugušajā dekadencē. Vēl 19. gadsimta pirmajā ceturksnī tādi tēli kā Amazone un Sapfo literatūrā tiek traktēti bez divdomīgā jeb dziļdomīgā seksuālā simbolisma. Par to liecina kaut vai tādi romantiķu sacerētie dramatiskie darbi kā vācieša Heinriha fon Kleista "Pentesileja" (1808) un austrieša Franča Grilparcera "Sapfo" (1818). Lezbisko mīlestību literatūrā ievada franču dekadenti, no kuriem paraugu pēc gadiem 10–15 ņem krievu Sudraba laikmeta pārstāvji. Šarls Bodlērs, dekadentu priekštecis, šai ziņā ir viens no pirmajiem, kurš savās "Ļaunuma puķēs" (1857) raksta par "nolādētajām sievietēm" Viņa paraugam seko Pols Verlēns un citi. D.Levis-Burgina domā, ka sākotnēji tas bija nevis reāls, bet vīriešu izdomāts "literārais lezbisms", kurš tika aprakstīts dzejoļos. Jo, kā saka pētniece, dekadences estētikai ideāli atbilda vīriešu priekšstati par lezbisku mīlestību kā grēcīgu un nedabisku parādību. Un tā piedzima dekadentiskais mīts par lezbieti kā nedabisku sievieti, daiļu bezauglības simbolu. Cēloņi, kāpēc dekadentiskajiem tēliem tiek izraudzīti grieķiskie vietu un personu vārdi, saistīti ar tendenci, kā raksta Barbara Faslere, kas raksturīga visām kultūrām, proti, lokalizēt homoseksuālismu kā nedabisku parādību tālu no sevis, svešās, eksotiskās vietās. Bez tam Eiropā bija plaši izplatīts uzskats par seno Grieķiju kā par pagānisku homoerotisko kultūru. Bet dzīvē Rietumeiropā sievietu homoerotisms kļūst aktuāls, aizsākoties pirmajam feminisma vilnim 19. gadsimta pēdējā ceturksnī.

Krievijā Sudraba laikmetā trīs galvenie objekti, ar kuriem tiek veikti visplašākā spektra eksperimenti dzīvē un dzejā, kuriem tiek veltīti daiļdarbi un zinātniski apcerējumi, ir reliģija, teātris un seksualitāte, ko krievi kautrīgi dēvē par Erosu vai "dzimumu" Varētu teikt, ka reliģija, teātris (ne tikai vārda profesionālā, bet arī filozofiskā nozīmē) un sekss kļūst par krievu modernisma trīs dominējošām ikonām. Kaut arī viendzimuma mīlestība krievu radošās inteliģences vidū savas izplatības

ziņā atpaliek no tā dēvētajām baltajām laulībām un heteroseksuālajām attiecībām, tomēr tā ir diezgan plaši pazīstama un pret šī Erosa tipa pārstāvjiem vismaz tā dēvētajā radošajā vidē valda pilnīga lojalitāte. Tomēr literatūrā tikai divus autorus pilnībā var atzīt par "tīriem" homoerotiskās tēmas pārstāviem Sudraba laikmetā – tas ir dzejnieks, dramaturgs, prozaīķis un komponists Mihails Kuzmins ar saviem šai ziņā raksturīgākajiem darbiem – romānu "Spārni" un poēmu "Forele caursit ledu", kā arī Sofija Parnoka ar veseliem pieciem dzejoļu krājumiem. Arī prozaīķes Lidijas Zinovjevas-Anibalas daiļradē sastopams stāsts par divu sieviešu erotisku mīlestību, tā nosaukums "33 izdzimteni" Sergeja Jeseņina un Nikolaja Kļujeva daiļradē atrodami tikai atsevišķi minētai tēmai veltīti darbi.

Cvetajevas "Vēstule Amazonei" sākotnēji bija iecerēta kā recenzija, atsaucoties uz amerikāniskas izcelsmes "franču Sapfo" Natālijas Klifordes Bārnijas grāmatu "Amazones domas", kura pirmizdevumu piedzīvoja 1918. gadā, bet kuru Cvetajeva izlasīja tikai 1932. gadā, kad sacerējums bija izdots no jauna. Klifordei Bārnijai, kas neslēpa savu orientāciju un kura bija dekoratīvi daiļa un bagāta, Parīzē piederēja slavens literārais salons. Tā apmeklētāju vidū bija Marsels Prusts, Anatols Franss, Pols Valerī, Žans Kokto, Anrī Barbiss, Ogists Rodēns un citi. Cvetajeva tika iepazīstināta ar Klifordi un vienu reizi, pēc neapstiprinātām ziņām, viesojās izcilību salonā. Acīmredzot Cvetajeva ar savu recenziju vēlējās piesaistīt rakstnieces uzmanību un tādējādi, iespējams, atrast ceļu uz franču presi, kas viņai tai laikā bija ļoti aktuāla problēma. Taču galarezultātā "Vēstule" ne uz vienu redakciju aiznesta netiek. Vai Cvetajeva to aizsūta Klifordei, arī pārliciecināšanas informācijas nav.

Rakstīšanas gaitā recenzija maina žanru un kļūst par eseju, kas psiholoģiskā, poētiskā un, maskējoties ar simboliem, pat nedaudz fizioloģiskā aspektā apcer mīlestību sieviešu starpā. Tas ir apmēram 15 lappuses garš sacerējums, kuru veido ar zvaigznītēm atdalīti atsevišķi fragmenti. "Vēstulē" nekur netiek lietota leksika, kas tieši un nepārprotami norādītu, ka runāts tiek par sieviešu seksuālajām attiecībām. Tas dažiem pētniekiem licis secināt, ka runa te ir par sieviešu platonisku draudzību. Personiski man "Vēstule Amazonei" Cvetajevas daiļrades kontekstā primāri šķiet nozīmīga nevis kā augstvērtīgs literārs darbs, jo tam piemīt atkārtotāšanās un jau sektantisks didaktiskums, bet gan kā avots, kurš ļoti daudz ko atklāj par Cvetajevu kā personību tieši psihoanalītiskajā aspektā. Jo neapšaubāmi Cvetajeva, rakstot par divām mīlētājām, no kurām vienu viņa dēvē par Vecāko un otru par Jaunāko, raksta par to, ko pati ļoti labi

zināja no savas pieredzes, pie tam liktenis reizi viņai bija piespēlējies Jaunākās, bet reizi – Vecākās lomu. Cvetajevas stils ir tik dedzīgs un emocionāli sakāpināts, dažbrīd nonākot jau uz histērijas robežas, tāpēc rodas iespaids: viņa kārtu kādus ļoti svarīgus personiskus rēķinus. D.Levis-Burgina domā, ka Kliforde Bārnija ir tikai ārējais adresāts, citiem vārdiem runājot, adresāts-maskas. Ka īstais adresāts ir krievu dzejniece Sofija Parnoka, ar kuru Cvetajevai 1914.–1915.gadā, Pirmā pasaules kara laikā, bija kvēls romāns, kurš pātrūka, kad septiņus gadus par Cvetajevu vecākā Parnoka iegādājās jaunu mīļāko, atstājot nekad vairs neaizdzīstošu pazemojuma un nolaupītas laimes brūci. Jo, ja no Parnokas puses attiecības sevi bija izsmēlušas, tad pretēji tas bija ar Cvetajevu, kurai tik tiešām, laikam bez pārspīlējuma var teikt, visu mūžu saglabājis traumatiska atkarības sajūta no Parnokas. Šo atkarību viņa mēģināja likvidēt ar dažādiem, arī literāriem līdzekļiem, iestātot sev un citiem, ka viņa ir brīva no Parnokas, ka tā viņai neko vairs nenožīmē. Viens šāds neesošo neatkarību demonstrējošs sacerējums ir lielākais Cvetajevas prozas darbs “Stāsts par Soņečku”, kurš uzrakstīts 1937. gadā un veltīts Sofijai Holidejai, jaunai aktrisei, ar kuru Cvetajevai ir platonisks romāns 1919. gadā. Tē tiek apgalvots, ka viņu abu starpā pastāvējusi ideālākā no mīlestībām, ka Soņečka viņu mīlējusi un dievinājusi kā neviens. Tātad Soņečka devusi to, ko priekšlaikus atņēma Parnoka. Arī “Stāsta par Soņečku” īstais adresāts, kā šķiet, ir Cvetajeva pati un nevis nule kā mirusī Soņečka, kuras piemiņai Cvetajeva ar stāstu grib uzcelt pieminekli. Darbus, ko tieši iedvesmojusi Parnoka, Cvetajeva savas dzīves laikā nublicē. Tā tikai 70. gados nublicēts cikls “Draudzene”, kura tapšanu ietekmējusi mīlestība pret Parnoku. Pirms ciklam dot nosaukumu “Draudzene”, Cvetajeva to vispirms nodēvē par “Kļūdu”, bet “Vēstulē Amazonei” netieši atsaucas uz šo ciklu, rakstīdama, ka, laimīgi apprecējusies, Jaunākā vēlāk savu mīlestību pret vecāko nodēvēs par “jaunības kļūdu” Rakstot par Jaunākās un Vecākās attiecībām, kurās ieprojiēta attiecībās ar Parnoku gūtā pieredze, Cvetajeva ar atpakaļejošu datumu “izlabo” dažus savas dzīves faktus. Piemēram, viņa raksta, ka Jaunākā pie Vecākās meklē mīlestību, būdama nevainīga meitene un bīdamās no vīriešiem. Kad Cvetajeva satiekas ar Parnoku, viņa ir precējusies sievietē un nepilnu gadu vecas meitiņas māte. Amerikāņu pētnieks Saimons Karlinskis raksta, ka Parnoka acīmredzot atmodināja Cvetajevā jutekliskumu, sniedza tai erotisku baudu. To pašu stipri ciniskā formā savā dzejolī “Alkaja strofas” pasaka arī pati Parnoka. Velnišķi cinisko “Alkaja strofu” adresāts, kā to atzīst vairāki pētnieki, ir Sergejs Efrons, Cvetajevas vīrs. “Slaido jaunekli” dzejoļa autore uzrunā kā savu

priekštecī, kurš sāko kausu nodevis viņai. Tālāk viņa to sveic kā uzvarētu sāncensi – ne viņa, bet viņas vārdu greizsirdīgi pieminēs “kausa” nākamais mīļākais. Tādēļ, ka atburt “Viņu” (sievieti-kausu-abu kaisles objektu) izdevies “ne tev, bet man” Tāpat seksuālās baudas pazīšanas ziņā kaut kādā mērā Cvetajeva tiešām ir nevainīga meitene, kad satiek Parnoku. Dzejniece Vecākās un Jaunākās šķiršanos tēlo kā Jaunākās aiziešanu no Vecākās, lai pildītu dabas pienākumu un dzemdētu bērnu, noteikti dēlu. Realitātē, kā mēs zinām, Parnoka atstāja Cvetajevu. Cvetajeva drīz vien pēc šķiršanās arī dzemdē otru bērnu, kas ir diezgan nepārprotams kompromiss, mēģinājums izlīgt ar vīru. Taču tā ir meitenīte, kura, nerasniegusi trīs gadu vecumu, bērnu patversmē nomirst badā. Kaut arī Cvetajeva savu otro bērnu nemīlēja, jūta pret to pat noziedzīgu vienaldzību, viņa, protams, jutās vainīga, kad bērns, viņas aizmirsts, aizgāja bojā. Taču “Vēstulē” viņa piespiež sevi aizmirst otro bērnu-meitenīti un tēlo dēla piedzimšanu, kuru viņa mīlēja ar slimīgu apsēstību, gandrīz tīrā veidā iemiesojot Edipa kompleksa mātišķo pusī.

Cvetajevas attieksme pret mīlestību amazoņu starpā ir neviennozīmīga, tā ir dziļi pretrunīga, tā atklāj viņu pašu kā galēji sašķeltu cilvēku. Viņa vienlaikus noliedz un alkst pēc šāda tipa attiecībām. Dzejniece raksta, ka šādas attiecības noliedz pati daba, jo divas sievietes nevar radīt kopēju bērnu. Un vienlaikus, lai cik tas liktos nedabiski, viņa kvēli ilgojas pēc neiespējamā – pēc bērna no mīļotās sievietes. Viņa tēlo Vecāko kā viltīgu un vampīrisku savaldzinātāju, bet Jaunāko kā naivu, neko nezinošu bērnu, kurš tomēr saprot un piepilda dabas lemto misiju un tādējādi atriebjas Vecākajai, atstājot to vientulībā. Bet esejas beigu daļā, iespējams, neviļus Cvetajeva Vecākajai uzceļ pieminekli, ar skaudību izsakoties par tās spēju neslēgt kompromisus, palikt uzticīgai sev līdz galam un tādējādi iemantot augstāko garīgumu. Un netieši zīmē Jaunāko kā sadzīvē noslīkušu, sadrumstalotu, sevi pazaudējušu būtni.

Tādējādi varam secināt, ka Cvetajeva gan izmanto Amazones mītu modernismam tradicionālā aspektā, apskatot to kā skaudību raisošu neauglības Ģēniju, gan neapzināti transformē to, padarot par personības, respektīvi, sievietes, respektīvi, savas zemapziņas procesu izpētes ieroci psihoanalītiskā aspektā.

AMAZON'S MYTH IN THE LIFE AND POETRY OF
M.TSVETAeva

Summary

The article deals with the little-known work of M.Tsvetaeva, which has attracted little attention from literary scholars due to the delicacy of the theme – women's homosexuality. However this work is essential not only for understanding Tsvetaeva's personality, but also for understanding the so called Silver Age in Russian literature. The literary experiments in the literature of the Silver Age are focused on three objects – religion, theater, sexuality. "Letter to Amazon" is an essay, where camouflaged behind symbols is described love between women. These symbols can be understood and interpreted on the basis of the facts of Tsvetaeva's biography. The true addressee of the "Letter" is Sofia Parnok, Tsvetaeva's lover. However Parnok left the poetess, leaving Tsvetaeva with an incurable trauma projected in the "Letter to Amazon"

Analyzing the "Letter" and taking into account the facts of Tsvetaeva's biography, it can be concluded that Tsvetaeva has used the myth of Amazon in a traditionally modernistic manner – as a genius of infertility, unconsciously turning it into a psychoanalytic study of women's (her own) psyche.

Līga Ulberte

POLEMIKA AR ANTĪKAJIEM MĪTIEM BERTOLTA BREHTA DAIĻRADĒ

Divus gadus pirms nāves, 1954. gadā, vācu dramaturgs, režisors un teātra teorētiķis Bertolts Brehts (1898. – 1956.) publicē rakstu “Bailes no klasiskās pilnības” kurā cita starpā saka: “Ja mēs nepārvarēsim bijīgās bailes, kas rodas no maldīgas, virspusējas, dekadentiskas un mietpilsoniskas klasiskā izpratnes, mēs nekad nespēsīm īstenot jaunus, dzīvīguma un cilvēctības pilnus, dzienu dramaturģijas darbu iestudējumus” Savā daiļradē Brehts nemitīgi ir centies pierādīt šīs tēzes patiesumu, jo kā dramaturgs gandrīz vienmēr pārstrādājis jau zināmus sižetus, pārveidojot to klasisko struktūru, pastiprinot un ieviešot no jauna, vai arī, tieši otrādi, izslēdzot kādus fabulas elementus, tādejādi radot varoņu rīcībai pilnīgi jaunu motivāciju, salīdzinājumā ar oriģinālavotu. Šai Brehta dramaturģijas īpatnībai ir vairāki iemesli. Sākotnēji tā ir saistīta ar Brehta teātra režisora darbību, jo viņa režisoriskā lugas interpretācija bieži vien tik lielā mērā atšķiras no teksta autora koncepcijas, ka izrāde objektīvi pārvēršas par radošu izmantotās dramaturģijas pārstrādājumu. Režisors no interpreta pats ir kļuvis par dramaturgu.

20. gadu vidū Brehts savu bezceremoniālo pieeju citu autoru darbiem pamato ar paša izstrādāto episkā teātra teoriju. Saskaņā ar to episkajam teātrim (atšķirībā no dramatiskā jeb Aristoteļa tipa teātra) jāspēj ieinteresēt pašā lugas jeb izrādes darbības procesā, nevis tā iznākumā. Līdz ar to ir pat vēlams, lai skatītājs jau iepriekš zinātu lugas fabulu un iznākumu, jo tad viņš racionālāk spēs izvērtēt varoņu rīcību, lieki nepārdzīvojot to likteņus. Skatītājs, sastopoties ar populāru sižetu, jau zina, ar ko viss beigsies, un līdz ar to var maksimāli koncentrēt uzmanību uz to, kā un kāpēc kaut kas notiek un ko no tā var mācīties. Uzreiz jāatzīmē, ka Brehts Aristoteļa “Poētikas” kritikai veltījis virkni rakstu, no kuriem tipiskākais

ir "Iemiesošanos tēlā kritizējot"² 1939. g., un episkā teātra pazīmes sākotnēji formulējis, tās pretstatot Aristoteļa definētajām dramatiskā teātra pazīmēm. Galvenā atšķirība ir tā, ka dramatiskā teātra pamatā ir drāma – notikums, kas attīstās darbībā skatītāja acu priekšā, bet episkā teātra pamatā – stāstījums par kādu notikumu. Brehts pilnībā noraida Aristotelim tik būtisko katarses jēdzienu, jo tas no skatītājiem prasa maksimālu identificēšanos ar lugas varoņiem, bet episkā teātra mērķis ir panākt atsvešinātu un kritisku skatītāja uztveri.

Vienīgais aspekts, ko Brehts pilnībā pārņem no Aristoteļa, ir fabulas kā drāmas dvēseles izpratne. Lugas jēga, saturs un ideja ir ietverta tieši fabulā, ko veido noteikta situācija, notikumi, kas savstarpēji saistīti cēloņsakarību virknē, varoņu savstarpējās attiecības un to noteiktā rīcība. Viens no teātra uzdevumiem Brehta izpratnē ir perfekti, nepazaudējot nevienu detaļu, izstāstīt fabulu.

Literārajā darbībā antīkajiem sižetiem Brehts ir pievērsies vairākkārt. Pirmo reizi tas notiek 1934. gadā, kad Brehts pabeidz savu pēdējo "mācību lugu" "Horācijji un Kuriācijji"³ Mācību lugas ir 20. gadu beigās un 30. gadu sākumā Brehta radīts īpašs dramaturģijas žanrs, kurā izpaužas hipertrofēta tieksme uz didaktiku un vēlme ar teātra palīdzību audzināt un izglītēt gan skatītājus, gan aktierus. Mācību lugas iecerētas kā shematiskas politikas mācībstundas, kurās darbojas nosacītas figūras un ko iespējams izrādīt jebkurās telpās. Pēc formas tie ir viencēlieni, kas paredzēti uzvešanai dažādos strādnieku aģitpasākumos.

Lugas "Horācijji un Kuriācijji" sižeta pamatā ir romiešu vēsturnieka Tita Līvija vēstījums par karu starp Romu un Albalongu 7 gs. p. m. ē., kad pilsētas cītu pret cītu sūta Horāciju un Kuriāciju dzimtu trīs dēlus. Divi no Horācijiem tiek nogalināti, divi no Kuriācijiem – ievainoti. Par trešo Horāciju Tits Līvijs raksta: "Par laimi viņš vēl nebija ievainots un, lai arī nespējot viens pats uzvarēt uzreiz trīs, tomēr bija stiprāks par katru no tiem atsevišķi. Lai cīņā sadalītu spēkus, viņš metās bēgt, cerot, ka tie viņu vajās tik, cik to katram ļaus viņa ievainojumi. Tādējādi pēdējais Horācijs ienaidniekus atdala citu no cita un nogalina tos pa vienam. vispirms stiprāko, tad abus vājākos."⁴ Brehts šo sižetu risina nosacītā formā, visai deklarātīvi, nedodot nekādas tiešas paralēles ar sava laika sociālo realitāti, jo viņu interesē tikai trīs sabiedriski politiskas idejas, kas izriet no šī sižeta

- māka domāt jeb gudra taktika ir būtiskāka par fizisko pārsvaru,
- atsevišķas veiksmīgas cīņas negarantē uzvarētu karu,
- arī zaudējumu ir iespējams pārvērst uzvarā.

Otru reizi antīkajai vielai Brehts pievēršas laikā no 1937. – 1939. g., kad strādā pie romāna, ko tā arī nepabeidz, "Jūlija Cēzara kunga darbi"⁶ Cēzars Brehtu interesē kā "visu diktatoru paraugs" un romāna mērķis – cēzarisma idejas deheroizācija. Darbība risinās Romā 1. gs. p. m. ē. Pompeja leģioni karo Austrumos, Cicerons saka savas slavenās runas senātā, tiek atklāta Katilīnas sazvērestība, Cēzars dodas uz Spāniju – tie ir vēsturiskie notikumi, uz kuru fona risinās darbība, taču atsevišķas detaļas apzināti akcentē Brehta laika sociālo vidi – Romas skrandaiņi mitinās Krasam piederošos astoņstāvējos īres namos, senātā valda lielle zemes īpašnieki, kas tiek saukti par junkuriem, bankas izsniedz naudu pret akreditīvu u. tml. Tātad romānā paralēli pastāv divi vēsturiskie laiki, kas ik pa laikam pārklājas: konkrētais senās Romas laiks un vispārināti nosacītais romāna tapšanas laiks.

Atsauces uz sava laika realitāti tiek panāktas ne tikai ar detaļu modernizāciju, bet arī atsevišķu romāna ainu struktūra ietver nepārprotamas analogijas, piemēram, ironiskajā raksturojumā, ko Krass dod Katilīnam un tā sociālajai demagoģijai, ir nepārprotams mājiens uz Hitleru: "Viņš parakstīs jebkuru vekseli, ko tam pagrūdīs bankieri, bet kā valsts galva parakstīs jebkuru tiem izdevīgu rīkojumu. Mums par nelaimi, viņš ir visnotaļ daiļrunīgs. Mani īrnieki no nabadzīgajiem kvartāliem, saklausījušies viņa runas, vairs nemaksā īri. Viņš mums vēl sagādās daudz nepatīkšanu."⁶ Cēzara tēla atklāsmē Brehts izmanto 19. gs. vācu literatūras formulu – "neviens varonis nespēj palikt varonis sava kambarsulaiņa acīs" un kambarsulaiņa funkcijas romānā uztic Raram, Cēzara vergam un sekretāram, un Mumlijam Spiceram, bijušajam tiesu izpildītājam, kuram bieži nācies parādu dēļ aprakstīt Cēzara mantu. Visi Cēzara varoņdarbi tiek rādīti it kā no viņu skatupunkta un tādējādi izskatās savtīgi un liekulīgi.

Par cēzarisma deheroizācijas tēmas variāciju var uzskatīt arī 1935. gadā tapušo radiolugu "Lukulla nopratināšana."⁷ 1951. g. Brehts to pārstrādā operas libretā ar nosaukumu "Spriedums Lukullam" Abos gadījumos dramaturģiskā teksta struktūra veidota kā romiešu karavadoņa Lukulla pēcnāves tiesas stenogramma. Tiesa notiek ēnu valstībā, kur par tiesnešiem ir kļuvuši agrāk beztiesīgie vergi, bet uz apsūdzēto sola sēž kādreiz varenais karavadonis. Tiesas process kā paņēmiens skatuvīskās darbības organizācijai ir tipisks Brehta dramaturģijai (gan tiešā, gan pastarpinātā veidā izmantots arī lugās "Trīsgrašu opera" "Kaukāza kriša aplis", "Krietnais cilvēks no Sečuānas", "Trešās impērijas bailes un posts", "Galileja dzīve"). Jo uzskatāmi ļauj parādīt atšķirīgu ideju, dzīves

pozīciju, sociālo interešu sadursmi. Bez tam tas ir arī viens no teātra epizācijas paņēmieniem – lomās tiek izstāstīts kāds notikums un teātra skatītājs tiek pielīdzināts publikai tiesas zālē, kurai ir iespēja atsvešināti uz klausīt visu pušu argumentus un racionāli pašai pieņemt lēmumu. Tieši tā, saskaņā ar Brehta teoriju, arī būtu jājūtas episkā teātra skatītājam.

Visveiksmīgākā Brehta veiktā antīkās vielas interpretācija ir lugā "Antigone" 1947. gadā.⁸ Šis darbs pieder pie tā dēvētajiem "pārstrādājumiem" – lugām, kurās atkāpes no oriģinālā pirmavota, šai gadījumā – Sofokla tāda paša nosaukuma traģēdijas – nav pārāk lielas. Brehts ir saglabājis galvenos Sofokla fabulas elementus un lielāko daļu teksta, darbība tāpat notiek Tēbas un stilistiski izturēta grieķu traģēdijas atmosfērā, tomēr pēc noskaņas lugai varētu dot apakšvirsrakstu "Vācu Antigone 1945."

Par Brehta darba centrālo motīvu kļūst karš starp Tēbām un Argosu. Sofoklam tas ir dzimtas karš, ko izraisa divu brāļu sacensība un kas jau ir beidzies brīdī, kad sākas traģēdijas notikumi, toties Brehtam darbība sākas pašā karstākajā kara laikā, kad Kreontam līdz uzvarai ir atlicis pavisam maz un, lai to sasniegtu, viņš izsludina "totālu mobilizāciju". Šī ir arī viena no nepārprotamākajām Brehta akcentētajām analogijām ar Otrā pasaules kara procesiem. Brehta luga beidzas ar Tēbu valsts un Kreonta dzimtas bojāeju un kopumā dod pamatu virknei konkrētu vēsturisku paralēļu: Kreontā var sakatīt Hitlera vaibstus – sargs pie viņa pat vairākkārt vērsās ar uzrunu "Mans vadoni!" bez tam luga sākas ar prologu 1945. g. aprīlī Berlīnē, kur uz bombardēšanas un ielu cīņu fona tiek izspēlēta Sofokla modelētā lugas izejas situācija, tikai Antigone, Ismēne un Polineiks ir jauni vācieši.

Bez tam Brehts ievieš vēl virkni sīzētisku novāciju un motīvu, piemēram, Antigones un Ismēnes attiecībās priekšplānā izvirzās konflikts starp pilsonisku drosmi un aklu pakļaušanos. Šāda tipa morāli politiska problēma ir raksturīga jebkuras totalitāras varas apstākļos, arī Vācijā nacisma gados. Arī kara tēmu Brehts traktē atšķirīgi no Sofokla – Tēbas ir iekarotāju valsts lomā, tas nav karš par dzimteni, bet gan par jaunas teritorijas pakļaušanu un izlaupīšanu.

1948. g. priekšvārdā "Antigonei" Brehts raksta, ka galvenā tēma šai lugā ir "vardarbības loma laikā, kad brūk valdošā vara."⁹ 1951. gada iestudējumam Greicas teātrī Brehts uzraksta jaunu priekšvārdu, kur par galveno motīvu nosauc "Antigones tikumisko varoņdarbu."¹⁰ Līdz ar to no tiešām politiskām analogijām Brehts pats apzināti pārorientē šīs lugas izpratni plašākā, vispārcilvēciskā mērogā, uzsverot aktīvas cilvēka rīcības

uzvaru pār apstākļiem. Antīkajā izpratnē cilvēks savu likteni ietekmēt nevar. Brehts grib pierādīt tēzi – cilvēka liktenis ir cilvēks pats. Tādēļ arī lugā Brehts ir maksimāli saīsinājis tās sižeta līnijas, kas Sofoklam ir pamatotas ar dievu gribu, tā vietā piedāvājot reāli vēsturisku motivāciju. Piemēram, Teiresijs Sofoklam ir gaišreģis un Dieva pareģojumu zinātājs, bet Brehtam vienkārši gudrs, pieredzējis cilvēks, kurš, loģiski analizējot un sastatot faktus, arī spēj prognozēt nākotnes notikumus. Un, ja Sofoklam Kreonts kapitulē tieši Teiresija pareģojuma priekšā, tad Brehta Kreonts to atstāj bez ievēribas un padodas, tikai uzzinājis par sava karaspēka sakāvi – tā tad rīkojas sakaņā ar politisku loģiku, nevis dievu gribu.

Galvenais iemesls senu sižetu izmantojumam Brehta daiļradē ir tajos iemūžinātie noteiktos vēstures periodos aktuālie sabiedriskie un mākslinieciskie konflikti un problēmas, kas, kļūstot par arhetipiskām struktūrām, atklājas allaž no jauna. Tie laika gaitā ir saglabājuši savu vispārcilvēcisko nozīmību, bet tomēr vēsture tos ir dažādi transformējusi. Brehta-dramaturga mērķis ir senajos konfliktos likt ieraudzīt savam laikam aktuālas struktūras.

POLEMIC WITH ANCIENT MYTHS IN BERTHOLD BRECHT'S WORKS

Summary

In his literary works Berthold Brecht has turned to the antique motifs several times; in his play "The Horatii and the Curiatii" (1934), unfinished novel "Works of Mr. Julius Caesar" (1939), radio play "Lucullus' Interrogation" (1939) and in his play "Antigone" (1947), as well as in series of theoretical articles on Aristotels's "Poetics". B. Brecht defined the epic theater, deliberately setting it against the dramatic theater as defined by Aristotele. From Aristotele Brecht has borrowed only the concept of plot (fable), but has absolutely denied the concept of catarsis. The main reason why Brecht has incorporated the antique motifs and plots in his plays is the fact that in them the social and artistic conflicts of particular historic periods are immortalized and turned into archetypical structures, which repeat themselves again and again in different periods of history. Brecht's aim as a playwright is to reveal in these ancient conflicts structures of modernity.

ATSAUCES

Брехт Б. Страх, внушаемый классическим совершенством // Брехт Б. Театр. Т. 5/1.. М., 1965.. стр. 198. 199.

Брехт Б. Критика вживания в образ // Брехт Б. Театр. Т. 5/2.. М., 1965.. стр. 78. – 79.

Брехт Б. Горации и Куриации. // Брехт Б. Театр. Т. 2.. М., 1963.. стр. 139. 168.

⁴ Фрадкин И. Комментарий. // Брехт Б. Театр. Т. 2. М., 1963.. стр. 431.

Брехт Б. Дела господина Юлия Цезаря. Фрагмент романа. М., 1960.

Тиграт. 27. Ipp.

Брехт Б. Допрос Лукулла. // Брехт Б. Театр. Т. 3.. М., 1964.. стр. 89. – 126.

Брехт Б. Антигона. // Брехт Б. Обработки, М., 1967.. стр. 109. 186.

Тиграт. 160. Ipp.

¹⁰ Тиграт. 184. Ipp.

Valda Čakare

ORFEJS UN EIRIDĪKE POSTMODERNĀ TEĀTRA DISKURSĀ

Mīts par trāķiešu dziedoni Orfeju un viņa sievu Eiridīki, kura mirst no čūskas kodiena un kuru Orfejam, savaldzinot ar savu dziedāšanu Aīdu, gandrīz izdodas izvest no pazemes valstības atpakaļ dzīvē, ir viens no pašiem populārākajiem mītiem jau antīkajā laikmetā. Arī vēlāk mākslinieki atkal un atkal atgriežas pie šī mīta. Dažādu laiku gleznotājus (Tintoreto, Brēģeļus, jaunāko un vecāko, Rubensu, Tjepolo etc.) saistījuši teju vai visi mīta motīvi, bet komponisti (Monteverdi, Gluks, Haidns, Ofenbahs etc.) Orfejā saskatījuši lielisku operas varoni, kas ar mākslu un mīlestību uzveic nāvi. Dzejā (Rilkes “Soneti Orfejam”) Orfejs kļūst par simbolu poētiskajai jaunradei. Arī teātrī tādi ievērojami 20. gadsimta dramaturgi kā Žans Kokto (“Orfejs” 1926), Tenesijs Viljamss (“Eņģeļu kauja”, 1940, “Orfejs nokāpj pazemē” 1957) un Žans Annuijs (“Eiridīke”, 1942) mītu izmanto kā valdošo kodu, kas padara pieejamu modernā laika un ģeogrāfiskās telpas konkrētībā sakņota mākslas darba vispārcilvēcisko jēgu. Lielākoties mīta interpretācijas turpina to tradīciju, ko iesāka kristīgā māksla, kad atveidoja Orfeju ar liru rokās, muzicēšanas savaldzinātu zvēru ielenkumā, tā uzsverot viņa spēka garīgo aspektu.

Izrādās, ka arī postmodernais teātris nevar iztikt bez Orfeja un Eiridīkes. Kādas transformācijas mīts piedzīvo 20. gadsimta beigās? Kādiem nolūkiem tas vajadzīgs amerikāņu režisoram Rezam Abdo, kura iestudējums “Eiridīkes hiphopa valsis”(1990) neapšaubāmi iekļaujas postmodernā teātra diskursā?

Reza Abdo (Reza Abdoh) ir dzimis 1963. gadā Irānā, miris no AIDS Ņujorkā 32 gadu vecumā. Savā mūžā viņš paspēj iestudēt vairāk nekā

duci izrāžu un kļūst par starptautiski pazīstamu mākslinieku, kura galvenā tēma ir amerikāņu sabiedrības "lāsti" – seksuālā diskriminācija, rasisms un apsēstība ar masu medijiem. Pats Abdo neuzskata, ka viņa daiļrade būtu raksturojama kā postmoderna. "Nedomāju vis", viņš saka intervijā žurnālam "The Drama Review" 1995. gada rudenī, "man liekas, ka "postmodernisms" ir vārds, kuru cilvēki mēdz lietot attiecībā uz to, kas viņiem šķiet nesaprotams. Turklāt mans darbs nebalstās uz postmodernisma teorijām. Tas pat ir pretrunā ar šīm teorijām, jo pauž noteiktu viedokli, politisku, sociālu, estētisku. Bet po-mo pamatnostādne ir tāda, ka cilvēkam nedrīkst būt savs viedoklis."

Par spīti noliedzošajiem izteikumiem Abdo ar postmodernismu saista vienota asinsrite. Vispirms jau tāpēc, ka viņa skatuves valodu veido visdažādāko kultūru klišejas, tostarp Tuvo un Tālo Austrumu, afrikāņu, bet visvairāk amerikāņu popkultūras klišejas, ar kurām viņš spēlējas tikpat brīvi kā ar dzimumiem un seksuālo identitāti, bez aizspriedumiem samainot vietām vīrišķo ar sievišķo, augsto ar zemo, tekstu ar kontekstu un zemtekstu, ķermeni ar garu etc. Arī radoši pārstrādātu un nemaz nepārstrādātu estētisko ietekmju lauks Abdo daiļradē ir plašs – sākot ar lielajiem 20. gadsimta teātra reformatoriem Antonēnu Arto un Bertoldu Brehtu, līdz 60. gadu avangardistam Ričardam Formenam. No filosofiem viņam tuvākais Mišels Fuko.

Abdo arī savu dzīvi pārvērtis īsti postmodernā simulācijā, kur šķitumu no īstenības atšķirt gluži neiespējami. 90. gados viņš aktīvi veido sev starptautisku reputāciju, piedaloties teātra festivālos Amerikā un Eiropā. Viņa domubiedri un draugi savukārt rūpējas, lai katrs visniecīgākais izrādes gals tiktu nofilmēts, tādējādi radot Abdo mākslai plašu piejamību un rezonansi. Abdo publisko tēlu būtiski papildina viņa biogrāfija, kurā daudz kas sagrozīts vai piedzejots klāt. Atmiņas par pirmo spilgto teātra iespaidu – Pītera Bruka slaveno Šekspīra komēdijas "Sapnis vasaras naktī" interpretāciju 1970. gadā Londonā – ir patiesas, bet, pretēji paša apgalvojumiem, Abdo nav piedalījies Roberta Vilsona iestudējumā "Kā kalns" Šajā laikā viņam bija tikai deviņi gadi. Tāpat Abdo daiļrades pētnieki šaubās, vai viņš jekad mācījies Londonas Nacionālajā Jaunatnes teātrī. Abdo tieši tur sakās iestudējis savu pirmo izrādi – Ibsena "Pēru Gintu", kas patiesībā tapusi Velingtona internātskolā Somersetā. 1979. gadā Abdo nekad nav braucis uz Indiju mācīties kathakali.¹ Arī Dienvidkalifornijas universitāti viņš nav pabeidzis, jo iestājies tikai uz vienu semestri 1979. gada rudenī. 1983. gadā, ierodoties Losandželosā, Abdo visiem stāsta, ka viņa māte ir itāliete, nevis irāniete. Citiem vārdiem

sakot, savu īso dzīvi Abdo inscenējis gluži kā teātra izrādi. apzināti veidojot priekšstatu par sevi kā par talantīgu, veiksmīgu, kopš agras bērnības mēģniecīgu mākslinieku.

Pie antīkajiem motīviem Abdo vērsās trīs reizes – 1986. gadā viņš adaptē un iestudē Eiripīda “Mēdeju” (“Rekviēms zēnam ar baltu rotaļlietu”) Holivudas ģimnāzijā, 1987. gadā adaptē un iestudē Sofokla “Ķēniņu Edipu” Losandželosas Teātra centrā, 1990. gadā uzraksta un turpat Losandželosā iestudē “Eiridīkes hiphopa valsī”

Scenārija (dēvēt par lugu šo haotisko norišu ieskicējumu būtu pārspīlēti) nosaukums antīko mītu par Orfeju un Eiridīki vienlaikus piesaista divu citu laikmetu kultūras izpausmēm: 19. gadsimta romantisma iecienītajai mūzikas un dejas formai – valsim un 20. gadsimta 80.–90. gadu hiphopa² kultūrai. Tādējādi mītu par Orfeju, kura vārds scenārija tekstā ir Tomijs, un Eiridīki, kura saucas Dora Lī, Abdo pārceļ uz iedomātu valstību ārpus konkrēta laika un telpas. Izrāde sākas ar to, ka Orfejs raksta uz rakstāmmašīnas un klausās 20. gadsimta četrdesmito gadu stila radio. Ik pa laikam metas pie izlietnes, lai nesekmīgi “uzbruktu” pilošajam ūdens krānam, kas viņu nervozē. Eiridīke tikmēr griež cukini, lietišķi izčurājas spainī un apžāvējas ar fēnu. Ikdienišķš laulātais pāris, kas sarunājas kā visparastākajā amerikāņu situāciju komēdijā, kur nojaušamas reminiscences no komiķiem brāļiem Marksjiem un absurda estētikas. Neparastums ir tajā apstākļi, ka Orfeju spēlē sieviete – Džuliāna Frānsisa, bet Eiridīki – vīrietis – Toms Ficpatriks.

Reza Abdo uzsver, ka viņam bijis svarīgi “izšķīdināt” dzimumus, lai norādītu uz konflikta vispārcilvēcisko dabu un tajā pašā laikā atgādinātu, ka “vīrietis” un “sieviete” ir kultūras pieredzes uzspiestas lomas, kas diktē savus noteikumus, savu uzvedības modeli. Līdzīgu domu pauz arī poļu teatrologs Jans Kots, rakstot par austrumu teātra formām, kur tradicionāli vīrieši atveido sievietes. Tieši vīrietis var precīzi uztvert un reproducēt sievišķības būtību, sieviete pati no sevis nevar distancēties, lai apzināti reproducētu savu būtību.³ Tomēr šķiet, ka svarīgāk par estētiskiem apsvērumiem Abdo ir bijis tas, ka dzimumu inversija ļauj nolasīt Orfeju un Eiridīki ne tikai kā heteroseksuālu, bet arī kā homoseksuālu pāri. Jo izrāde nepārprotami iekļaujas ASV deviņdesmito gadu teātra vilnī, kura augstākais uzbangojums ir prestižā Tonija balva, ko žūrija 1993. gadā piešķir T. Kušnera lugas “Eņģeļi Amerikā” iestudējumam kā apstiprinājumu geju subkultūras tiesībām mākslā.

“Eiridīkes hiphopa valsī” ir līdzība par homoseksualitātes apspiešanu. Eiridīkes nogalināšana ir sods par to, ka viņu moka nemitīga iekāre.

Eiridīke vienā gabalā pagēr Orfejām – ņem mani, ņem mani. Alana Mandela atveidotais Kapteinis heteroseksuālā represīvā spēka personificējums – viņu aizved uz pazemi un nežēlīgi spīdzina. Orfejs uzlec uz motocikla un dodas Eiridīki glābt. Kas arī izdodas. Taču atšķirībā no mīta un tā tradicionālajām interpretācijām, Orfeja mīlestības spēkam talkā nāk nevis viņa mākslas spēks, bet gan uzticība homoseksuālajai identitātei. Atrīvošanas ainā, elles sienai sabrūkot, parādās Orfejs zila eņģeļa izskatā un ar zobenu nodur kapteini, sakaujot heteroseksuālo varmāku. Fināla skats ir harmonisks un reizē draudīgs. Orfejs un Eiridīke ir atkal kopā. No debesīm nolaižas koks, kura zaros atrodas zīdains. Abi mīlētāji auklē bērnu, bet aiz durvīm skan vilku gaudošana kā atgādinājums, ka briesmas nav pārvarētas uz visiem laikiem.

Šāda izrādes vēsts vispirms ir adresēta “savējiem, kas sapratīs” Bet ne tikai. Abdo nav tikai homoseksuālās minoritātes ideologs, bet arī mākslinieks, tālab konflikts starp Orfeju un Eiridīki no vienas puses un Kapteini no otras ir uztverams arī plašākā nozīmē – kā indivīda konflikts ar varu; kā vergu, pakļauto konflikts ar saimnieku; kā brīvības konflikts ar normu. Ne velti Abdo pazemes valdnieku apzīmē ar militāras pakāpes nosaukumu – Kapteinis – un notaksē par seksuālu fašistu. Tas var būt jebkurš boss, cietumsargs vai tirāns.

Pati būtiskākā transformācija, ko piedzīvo mīts – tumsas un gaismas spēku kaujaslauks vairs nav gara sfēra, bet ķermenis. Ķermenis kā iekāres, agresijas, pakļaušanas objekts. Tas, par ko cīnās Orfejs un Eiridīke, vispirms ir viņu ķermeņu tiesības. Ķermenis ir pēdējais autonomijas un pašnoteikšanās bastions. Cilvēks sajūt sevi tad, ja sajūt savu ķermeni, kaut caur ievainojumiem un spīdzināšanu. Tas ir raksturīgi ne tikai Abdo un postmodernajam teātrim kopumā, bet jau sešdesmito gadu avangardam¹: robežas noārdīšana starp šķitumu un realitāti nemitīgi liek meklēt pierādījumus tam, ka cilvēki eksistē ne tikai kā tukšu čaulu – sociālo lomu – komplekts, bet kā reāla, fiziska būtne. Patiesībā saistība ar antīko mītu diez vai vispār būtu pamanāma, ja ne Eiridīkes vārds scenārija virsrakstā un brehtisks iedalījums epizodēs, kurām katrai dots savs nosaukums: “Orfeja murgi”, “Eiridīkes noslepukavošana” “Pazeme” etc.

Izrādes darbība risinās pelēkā telpā ar notecējušām sienām, augstiem griestiem un gultu pa vidu. Dibensienā logs, kas pārvēršas videoekrānā. Rekvizīti uz spēles laukuma uzripo, uzkrīt, nolaižas. Te ir milzīgi falli, dažādi pārtikas produkti, motocikls, spīdzināšanas un mūzikas instrumenti.

Visiespaidīgākās norises redzamas uz videoekrāna, asprātīgi kombinējot filmu ar to, kas notiek “dzīvajā” uz skatuves: Orfeja mežonīgais brauciens pa nāves ceļu uz pazemi, dzīvnieku nogalināšana, cilvēku spīdzināšana.

“Nežēlībai ir ļoti nozīmīga vieta pasaulē, mūsu dzīvē. Tas nav tikai veids, kā iznīcināt, bet arī veids, kā radīt dzīvi no jauna” saka Abdo⁵ Viņu iedvesmo tumšo spēku izpausmes dažādās kultūrās, sevišķi viduslaikos un nacistiskajā Vācijā. Līdzīgi kā 20. gadsimta modernā teātra tēvu Antonēnu Arto viņu nodarbina attiecības starp cilvēku psihi un tumšajiem zemapziņas spēkiem, ko Abdo mēģina atbrīvot un vizualizēt. IZRādei ir drudzains, saraušts temps, tā atgādina murgu. Orfejs biklā meitenes balsī dzied dziesmiņu no populārā kinomūzikla “Mūzikas skaņas”, valsis mijas ar militāru brazīliešu deju. Orfejs un Eiridīke pa vidu savam stāstam spēlē fragmentus no kantrī dziedātājas Dollijas Pārtonas filmas “No 9 līdz 5” un no radioseriāla “Bikersoni”

Pārrakstot mītu par Orfeju un Eiridīki postmodernisma diskursā, Reza Abdo to dekonstruē. Viņš noārda robežšķirtni starp dzimumiem, mīlestību reducē uz seksu, mākslu padara par ielu kultūras sastāvdaļu, bet mītisko pazemi par cilvēka zemapziņas agresīvo tieksmju mājvietu. Turklāt Abdo iestudējumi sarauj saites ar Roberta Vilsona, Ričarda Formena, Vusteras grupas u.c. mākslinieku pārstāvēto augstā postmodernisma teātri, kurš atsakās no stabilas nozīmes un formas prioritātes attiecībā pret saturu. Abdo atgriežas pie politiska, aktīva, sociāli angažēta teātra, un sengrieķu mīts viņam kalpo par drošu ceļvedi.

ORPHEUS AND EURYDICE IN THE DISCOURSE OF POSTMODERN THEATRE

Summary

American playwright and director Reza Abdoh is a controversial theatre artist, influenced by a wide range of cultures and sources. In his play and production of *The Hip-Hop Waltz of Eurydice* (1990) seemingly disjointed elements are related through associations with the myth of Orpheus and Eurydice. Orpheus and Eurydice are presented as a homosexual couple. Abdoh transforms the myth into a story of sexual repression, where Eurydice is punished for her lust and taken to the underworld. However, the play is not only about tensions of sexual minorities. It is instead about the universal conflicts,

about the struggle between good and evil forces in the contemporary world. Unlike the representatives of high postmodernism, calling attention to the fact that art is being made and how it is made, Abdoh creates a theatrical universe which burns with passion and fury against power and abuse.

ATSAUCES

Dienvidindijā populāra dejas forma, kas kļuvusi pazīstama visā pasaulē un iedvesmojusi tādus rietumu teātra korifejus kā Pīteru Bruku, Ariānu Mnuškinu, Eudženio Barbu etc. Kathakali raksturīgs vīrišķīgi enerģisks stils, plaša žestu partitūra, kurā ietilpst apmēram 600 žesti, sarežģītas sejas un acu kustības.

Sākotnēji Ņujorkas, vēlāk arī citu Amerikas un Eiropas pilsētu ielas kultūras apzīmējums, kas 1979. gadā aizgūts no dziesmas "Repera prieks" teksta: "Es teicu hip hop, lai nebeidzas roks" Hiphopa kultūra izpaužas četrās galvenajās mākslas formās: 1) repā (deju zālēs dīdžeji jeb diskožokeji pauzēs starp skaņu ierakstiem ieviesa t.s. "ceremonijmeistarus" (MC – Masters of Ceremonies), kas uzmundrināja publiku ar vienkāršām frāzēm, piemēram, "vēl, vēl jūs visi kopā, vēl, vēl" Frāzes kļuva arvien garākas, veidojot monotonā balsī ātri norunātas vārsmas – repus), 2) dīdžejošanā jeb skaņu ierakstu mikšēšanā, 3) breikā – atlētiskā dejošanā ar akrobātiskām kustībām), 4) grafiti – uzrakstos un zīmējumos uz namu sienām. Hiphopa dejojāji uztājas ielās, tirdzniecības centros sev un citiem par prieku. Viņi valkā īpašu, ļoti brīvu apģērbu – T-krekļus, nošļukušas platas bikses, kroskurpes.

¹ Kott, J. *Bunraku and Kabuki, or about Imitation//Theatre of Essence*.-Evanston, 1984., pp.117.-128.

⁴ "Esmu ietekmējies no franču filosofa Gastona Bašlāra. Jau pašā sākumā teātrim pievērsos ar apziņu, ka mans uzdevums būs cilvēku aktivitāšu reģistrēšana. Nolēmu, ka savās lugās runāšu tikai par to, kas veido fizisko cilvēka ķermeņa pieredzi, izmēzīšu no saviem scenārijiem jebkādas idejas, jebkādas secinājumus, atstāšu tikai jutekliskos iespaidus" saka amerikāņu teātra avangardists Ričards Formens intervijā Ričardam Kostelaņecam (*New York Arts Journal* 28, December 1982).

⁵ Feral, J. *Theatre is Not about Theory: An Interview with Reza Abdoh//The Drama Review* 39, nr.4. (Fall 1995).

AUTORI

Bērziņa Gita (1974) – Mag. philol., klasiskā filoloģe, LU Klasiskās filoloģijas katedras lektore

Čakare Valda (1953) – Dr. philol., teātra zinātniece, LKA profesore

Dalbiņa Dace (1955) – Mag. philol., literatūrzinātniece, LU Latviešu literatūras katedras lektore

Gusāns Ingars (1974) – Mag. philol., klasiskais filologs, LU Klasiskās filoloģijas katedras lektors

Lāms Ojārs (1965) – Dr. philol., literatūrzinātnieks, LU Latviešu literatūras katedras docents

Naradovska Iveta (1967) – Mag. philol., literatūrzinātniece, LU Slāvu valodu un literatūru nodaļas lektore

Paparinska Vita (1954) – Dr. philol., klasiskā filoloģe, LU Klasiskās filoloģijas katedras vadītāja, docente

Radzobe Silvija (1951) – Dr. h. artis, teātra zinātniece, LU Latviešu literatūras katedras vadītāja, profesore

Rūmniece Ilze (1956) – Dr. philol., LU Klasiskās filoloģijas katedras asociētā profesore

Strelēvica Dace (1976) – Mag. philol., LU valodniecības doktorante

Tumans Harijs (1967) – Dr. hist., LU Seno laiku un R-Eiropas viduslaiku vēstures katedras docents

Ulberte Līga (1972) – Mag. artis, teātra zinātniece, LU Latviešu literatūras katedras lektore

AUTHORS

Bērziņa Gita (1974) – Mag.philol. classical philologist, lecturer of the Department of the Classical Philology, UL

Čakare Valda (1953) – Dr. philol., theatre scholar, professor of LAC

Dalbiņa Dace (1955) – Mag. philol., literature scholar, lecturer of the Department of the Latvian Literature, UL

Gusāns Ingars (1974) – Mag. philol., classical philologist, lecturer of the Department of Classical Philology, UL

Lāms Ojārs (1965) – Dr. philol., literature scholar, docent of the Department of the Latvian Literature, UL

Naradovska Iveta (1967) – Mag. philol., literature scholar, lecturer of the Department of Slavic Languages and Literatures, UL

Paparinska Vita (1954) – Dr. philol., classical philologist, docent of the Department of Classical Philology, University of Latvia

Radzobe Silvija (1951) – Dr. h. artis, theatre scholar, professor of the Department of the Latvian Literature, University of Latvia

Rūmniece Ilze (1956) – Dr. philol., classical philologist, assoc. professor of the Department of Classical Philology, University of Latvia

Strelēvica Dace (1976) – Mag. philol., linguist, PhD student of linguistics, UL

Tumans Harijs (1967) – Dr. hist., historian, docent of the Department of the History of the Ancient Times and Middle Ages of W-Europe, UL

Ulberte Līga (1972) – Mag. artis, theatre scholar, lecturer of the Department of the Latvian Literature, UL