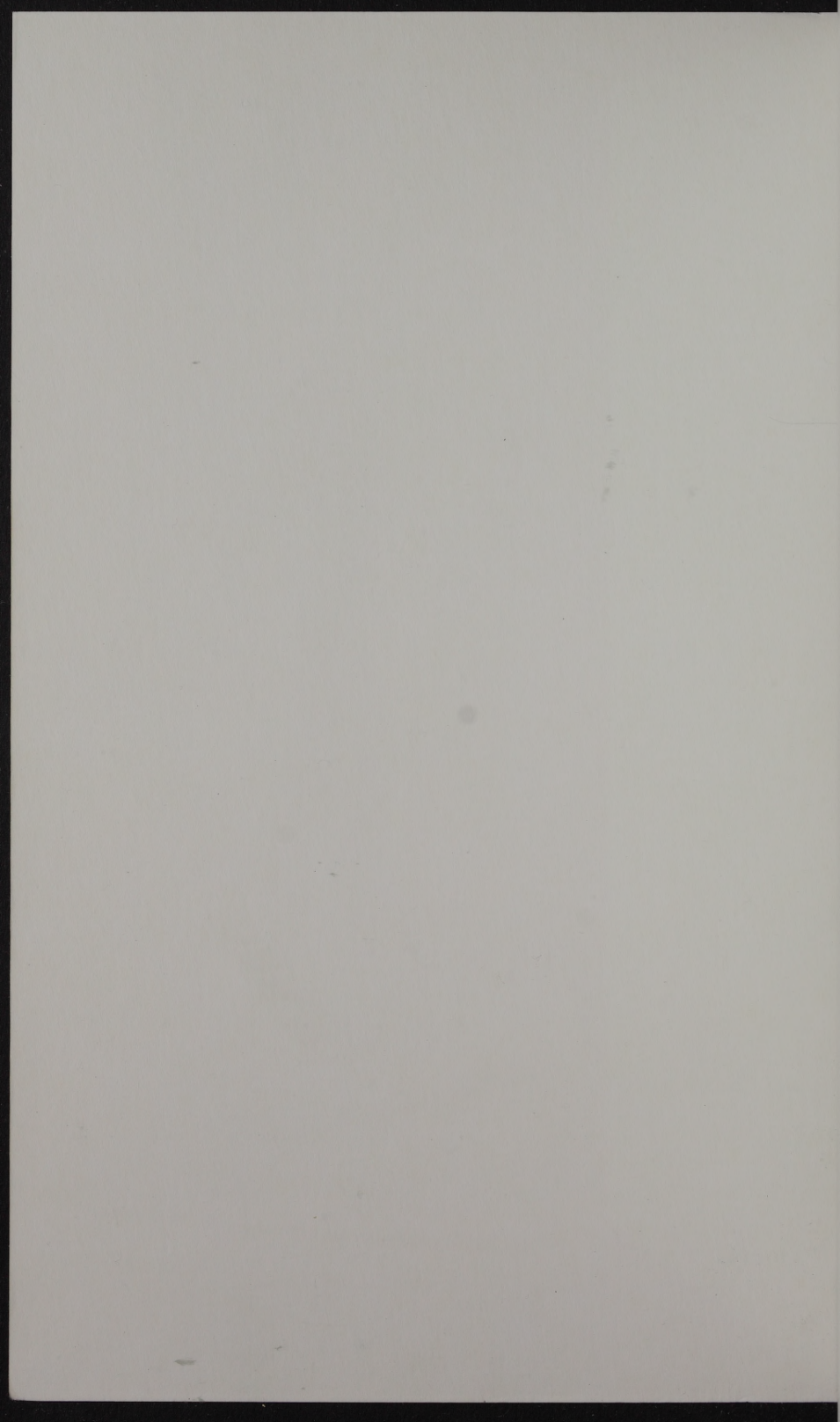


ARISTOTELIS







117620

2008-4
- 299

L
8

ARISTOTELIS



AUGUSTS ĢIEZENS – TULKOJUMS NO
SENGRIEĶU VALODAS UN PASKAIDROJUMI

INĀRAS ĶEMERES UN OJĀRA LĀMA REDAKCIJA

JĀŅA ROZES APGĀDS

UDK 821.14' 02
Ar 520

ARISTOTELIS DE ARTE POETICA LIBER. RECOGNAVIT BREVIQUE
ADNOTATIONE CRITICA INSTRUXIT I. BYWATER. EDITIO ALTERA.
OXONII: E TYPOGRAPHEO CLARENDONIANO, 1949.

LATVIJAS NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

030.8104047



KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Grāmata izdota ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu

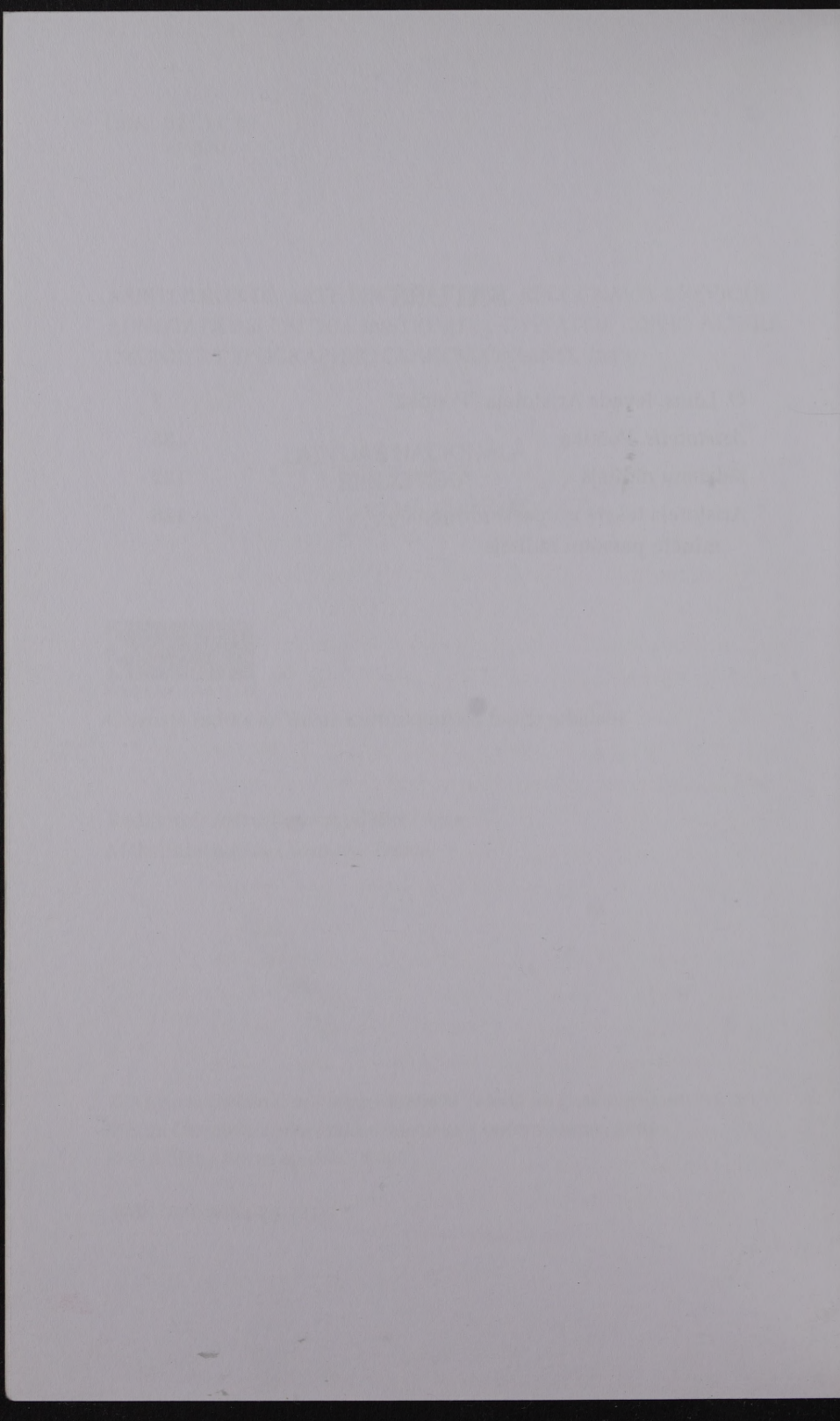
Redaktori: *Ināra Ķemere, Ojārs Lāms*
Māksliniece *Gita Okonova-Treice*

© Augusts Ģiezens, tulkojums latviešu valodā un paskaidrojumi, 1959
© Gita Okonova-Treice, mākslinieciskais noformējums, 2008
© SIA "Jāņa Rozes apgāds", 2008

ISBN 978-9984-23-291-1

SATURS

<i>O. Lāms</i> . Ievads Aristoteļa "Poētikā"	7
<i>Aristotelis</i> . Poētika	35
Jēdzienu rādītājs	122
Aristoteļa tekstā un paskaidrojumos minēto personu rādītājs	125



Ojārs Lāms

IEVADS ARISTOTEĻA "POĒTIKĀ"

Aristoteļa dzīve, darbība un mantojums

Aristotelis šajā pasaulē nodzīvoja 62 gadus, bet liktenis viņam ir piešķīris gadu tūkstošiem ilgu pēcnāves dzīvi, jo viņa teksti ir kļuvuši par pamatu visai Rietumu humanitārās domas vēlākai attīstībai. Aristotelis ir viens no izcilākajiem Senās Helladas filosofiem, bet literatūras pētniecības vēsturē viņa loma un nozīme ir unikāla. Viņa darbs "Poētika" ("Par sacerēšanas (dzejas) mākslu") ir ne tikai senākais mūsdienās pieejamais dzejas mākslai veltītais teksts, bet no tā ir izaugusi visa Rietumu literatūras zinātne, tas licis pamatus gadu tūkstošus ilgai literatūras pētniecības tradīcijai.

Aristoteļa pētnieciskās intereses aptvēra visas antīkās pasaules zināšanu jomas – no ētikas līdz zooloģijai un mineraloģijai. Diogens Lāertietis, mūsu ēras 2. gadsimta filosofijas vēsturnieks, kura darbi ir arī viens no būtiskākajiem avotiem par Aristoteļa dzīvi un darbību, vēsta, ka Aristotelis uzrakstījis 146 darbus, dažos vēlākos avotos minēts vēl pussimts vairāk. Lielākā daļa laikmetu maiņās, karu, ugunsgrēku

un zemestrīču postā ir gājusi bojā. Bet nosaukumi bezkaislīgi un vienlaikus daiļrunīgi vēsta par Aristoteļa pētniecisko interešu plašumu – “Vētras pazīmes”, “Mājsaimniecība”, “Par mūziku”, “Olimpiskie uzvarētāji”, “Par neauglību” – tie ir tikai daži, paši spilgtākie piemēri. Protams, Aristoteļa mantojuma centrā ir filosofiski darbi, darbi par loģiku, ētiku, arī dabaszinātnēm un valsts lietām. Nozīmīga vieta viņa interešu lokā ir arī vārda mākslai. Tai veltītie darbi “Par dzejniekiem”, “Par traģēdijām”, “Homēra jautājumi” ir gājuši bojā. Saglabājušies ir divi – “Par runāšanas mākslu” (tradicionāli saukts “Rētorika”) un “Par sacerēšanas mākslu” (tradicionāli saukts “Poētika”). Literatūrzinātniskās domas vēsturē tieši pēdējam ir izcila nozīme, lai arī pirmais nav bez ietekmes.

Aristotelis bija pārliecināts, ka visi ļaudis pēc savas būtības tiecas zināt un zināt ir vērtība un laime. Savu ceļu uz zinībām Aristotelis lielā mērā realizēja paša izveidotā mācību iestādē Likejā, kas bija samērā noslēgta un elitāra un kur valdīja stingra disciplīna. Diogens Aristoteļa biogrāfijā izsakās, ka viņam bijusi vājība uz likumu un noteikumu rakstīšanu. Viņš tos sacerējis gan savas dzimtās Stagīras (tās dēļ reizēm literatūrā saukts par Stagīrieti) iedzīvotājiem, gan savas skolas audzēkņiem.

Aristoteļa pētnieciskā darbība ir ļoti plaša, lai apgūtu aizvien jaunas zinību šķautnes. Par vienojošo Aristoteļa darbības iezīmi varētu uzskatīt viņa sistematizētāja, kārtotāja kaisli. Tā viņam ļāva ieņemt izcilu vietu kolēģu vidū un bieži pacelt jaunā līmenī to pētījumu loku, kuram viņš ķērās klāt.

Kā jau minēts, Aristoteļa dzimtā pilsēta ir Stagīra, kas atrodas Ziemeļgrieķijā – Maķedonijā. Piedzima viņš 384. gadā p. m. ē. turīgā ģimenē, kas nodrošināja dēlam pārtikušu nākotni. Tēvs bijis Maķedonijas valdnieka Filipa ārsts, arī paša Aristoteļa liktenis ir cieši saistīts ar Maķedonijas politiskajām aktivitātēm. Var teikt, ka Aristoteļa dzīves gadi iekrīt vētrainu politisku pārmaiņu laikā, un tālredzīgais Aristotelis mācēja saskatīt stiprāko straumi. Viņš kļūst par Maķedonijas Aleksandra skolotāju. Antīkajā tradīcijā ir saglabājušās daudzas leģendas par skolotāja un skolnieka attiecībām, pie zudušajiem darbiem ir arī abu sarakste. Dažas vēstules gan ir saglabājušās, bet to autentiskums tiek apšaubīts. Diemžēl trauksmainais skolnieks nomira pirms skolotāja, tā sagādājot skolotājam raizpilnu mūža nogali.

Izglītību Aristotelis ir ieguvis Atēnās, Platona akadēmijā. Arī šeit mēs sastopam interesantu skolotāja un skolnieka attiecību modeli. Šī saskarsme ir ļoti nozīmīga gan filosofiskās, gan humanitārās domas attīstībai vispār. Ilgu laiku būdams Platona skolnieks, Aristotelis tomēr izveidojas par pilnībā suverēnu personību. Aristoteļa pētnieciskais ceļš ir racionālista un sistematizētāja ceļš, tas zināmā mērā izpaužas arī rakstības manierē. Platons galvenokārt savas domas izklāsta, izmantojot mākslinieciskas prozas paņēmienus dialoga formā. Aristotelim tuvāks racionāla un sistemātiska izklāsta veids, lai gan arī Aristotelis ir rakstījis dialogus prozā, kas 1. gadsimtā p. m. ē. un mūsu ēras sākumā vēl bija pazīstami Romā, un tos kā izcilu prozu slavē Cicerons un Kvintiliāns, taču mūža otrajā pusē viņš vairāk pievēršas racionālam

un sistemātiskam izklāsta veidam, kādu to redzam darbos, kas rakstīti skolas vajadzībām. Starp Platonu un Aristoteli valdījusi savstarpēja cieņa, vismaz tajos darbos, kas ir saglabājušies, Aristotelis nav tiešā veidā vērsies pret Platona darbiem, bet, piemēram, "Nikomaha ētikā" viņš tomēr raksta: "Ideju mācību ir radījuši man tuvi cilvēki, bet pienākums liek dot priekšroku patiesībai."

No 343. līdz 339. gadam Aristotelis dzīvo Maķedonijā. 336. gadā Aristotelis atgriežas Atēnās, un sākas viņa mūža ražīgākais periods. Viņš izveido savu mācību iestādi Likeju, kuras nosaukums līdz pat mūsu dienām tiek izmantots arī Eiropas mācību iestāžu nosaukumos. Kad 323. gadā nomira Aleksandrs, Grieķijā iestājās zināms politisks apjukums un viļņošanās. Atēnās sākās arī kampaņa pret Aristoteli, jo nelabvēļu viņam netrūka. Kāds atēnietis (dažādos avotos ir dažādi viņa vārdi, un tas jau arī nemaz nav svarīgi) iesūdz Aristoteli tiesā par bezkaunību. Sīkākas ziņas par apsūdzību nav saglabājušās. Un Aristotelis, atcerēdamies Sokrata likteni, lai pasargātu atēniešus no vēl viena nozieguma pret filozofiju, devās uz Eubojas salu, kur pēc gada – 322. gadā p. m. ē. mira. Tā kā aizbraukšana notika diezgan saiteigti, maz kas tika paņemts līdzī. Un laikam jau viņš arī nedomāja, ka trimda būs tik īsa un beigsies ar paša nāvi jau pēc gada. Tādējādi Aristoteļa tekstu mantojumā nebija lielas kārtības – pabeigti teksti, uzmetumi, lekciju pieraksti – viss vienuviet. Turpmākās vēstures vētras arī Aristoteļa mantojumu nav īpaši saudzējušas. Tā kā tekstu oriģināli nav saglabājušies, bet gan tikai vēlāki noraksti, par atsevišķiem

darbiem ir izteikti minējumi, ka tie varētu būt arī Liķeja klausītāju veikti lekciju konspekti.

Par daudziem Aristoteļa darbiem vien saglabājusās ziņas, ka tādi bijuši, un visai aptuvenu priekšstatu par tiem sniedz atsauces un pieminējumi vēlāku antīko autoru darbos. Interesanti, ka Aristoteļa tekstu neskaidrais liktenis ir rosinājis ne tikai dažādu pētniecisku hipotēžu un spekulāciju rašanos, bet arī mēģinājumus rekonstruēt "Poētikas" otro daļu. 19. gadsimta sākumā Francijas Nacionālajā bibliotēkā Parīzē tika atrasts rokraksts, kas ieguvis nosaukumu *Tractatus Coislinianus* un kur ir atrodama komēdijas teorija, izklāstīta līdzīgi Aristoteļa "Poētikai", lietojot tos pašus jēdzienus. Traktāta izcelsme gan ir ļoti neskaidra, un daudzi pētnieki noraida tā autentiskumu. Jaunākajos laikos diskusiju par "Poētikas" otro daļu ir atjaunojis Ričards Džanko (*Richard Janko*), papildinot avotus ar Herkulānas papirusiem un veicot otrās grāmatas rekonstrukciju, kas gan arī nekādu galīgu skaidrību nevieš. "Poētikas" liktenis ir arī iedvesmojis māksliniecisku jaunradi. Spilgtākais piemērs šajā ziņā ir Umberto Eko romāns "Rozes vārds", kura detektīvisīžetu veido iespējamais Aristoteļa "Poētikas" potenciāli eksistējošās otrās daļas, kurā Aristotelis varētu būt aplūkojis komēdiju, liktenis un tās bojāeja.

No antīkās literatūras avotiem var izdarīt secinājumus, ka Aristoteļa literārā darbība izpaudusies divējādi:

- teksti dialoga formā, turpinot Platona iedibinātās tradīcijas,
- pētnieciski traktāti, kas domāti tieši skolniekiem un sekotājiem.

Spriežot pēc atsaucēm antīko autoru Cicerona, Epikūra un citos tekstos, senatnē plašā apritē ir bijuši tieši pirmā rakstura teksti, kamēr līdz mūsdienām vairāk ir saglabājušies otrējie.

Runājot par Aristoteļa tekstu likteni pēc viņa nāves un ceļiem, kādos tie nonāca līdz vēlāko gadsimtu lasītājiem, īstas skaidrības par to, kas un kā tos paglāba, nav. Ir zināms, ka tie nonākuši skolnieka Teofrasta rokās, kurš pēc tam tos tālāk nodevis kādam Nēlejam. Pēc vienas versijas Nēlejs tos pārdevis Aleksandrijas bibliotēkai, pēc citas – noslēpis kaut kur Mazāzijā. Fakts ir tāds, ka Aristoteļa “Poētika” – viens no viņa vēlāk visietekmīgākajiem tekstiem – plašāku publicitāti piedzīvo tikai 1. gadsimtā p. m. ē. – jau Romas laikā.

“Poētikas” vispārīgs raksturojums

Vispirms, runājot par “Poētiku”, jāpievērš uzmanība pašam darba nosaukumam un terminam, kas no tā radies literatūras zinātnē. Mūsdienu izpratnē poētika ir kļuvusi par daudznozīmīgu jēdzienu, kas plašākajā nozīmē var tikt uzskatīts par sinonīmu jēdzienam “literatūras teorija”, bet šaurākajā – par atsevišķa autora vai pat darba māksliniecisko paņēmieni kopumu, taču vistradicionālāk – mācību par literāra darba izveidi un tajā izmantotajiem mākslinieciskajiem paņēmieniem. (Vitolds Valeinis savam darbam “Poētika” devis apakšvirsrakstu “Daiļdarba elementi”, bet Kārlis Dziļleja – “Rakstniecības teorija”.) Šajā tradicionālajā izpratnē poētika sniedz

zināšanas par iespējām analītiski uztvert tekstu un to novērtēt, bet vienlaikus tās var izmantot arī kā rokasgrāmatas tekstu sacerēšanā, un, to darot, vismaz formāli panākumi neizpaliks. Ceļu uz šīm dažādajām izpratnēm literatūrteorētiskā doma ir nostaiģājusi Aristoteļa “Poētikas” recepcijas gaitā, par kuru būs runa mazliet tālāk. Aristoteļa lietotajam jēdzienam nav nevienas no iepriekš minētajām nozīmēm. Ποιητική grieķu valodā ir īpašības vārds, veidots no darbības vārda ποιέω – ‘veidot, radīt, sacerēt’, pēc grieķu valodas loģikas šāda tipa īpašības vārdi var iekļaut arī neizteiktu lietvārdu, kas šinī gadījumā būtu τέχνη, tātad oriģinālā darba nosaukums ir Περί ποιητικῆς [τέχνης], tātad latviskojot iznāktu – “Par sacerēšanas mākslu”. Zīmīgi, ka Aristotelis nelieto jēdzienu “vārda māksla”, kas attiecībā uz literatūru no mūsdienu viedokļa varētu likties atbilstošāks (pats mūsdienās tik pierastais literatūras jēdziens rodas krietni vēlāk latīņu valodā), bet jau “Poētikas” pirmajā nodaļā mēs tam gūstam izskaidrojumu – vārds Aristoteļa izpratnē nav pietiekošs kritērijs, lai raksturotu mākslu. Tradicionāli Aristoteļa darba nosaukums tiek latviskots (ja tiek latviskots) “Dzejas māksla”, te gan tad jāņem vērā, ka dzeja tādā gadījumā tiek lietota literatūras nozīmē. Atdarinājuma viela, veids un līdzekļi ir tie, kas raksturo mākslas būtību. Sacerēšanas (dzejas) mākslas būtība – tas ir galvenais uzdevums, ko Aristotelis cenšas noskaidrot. Aristoteļa darbs nav uzskatāms par normatīvu, taču zināmus priekšnoteikumus vēlākajai normatīvo poētiku attīstībai viņš rada, pievēršoties mākslas darba uzbuves jautājumiem. Turklāt, kā var spriest no tām

trūcīgajām ziņām, kas ir mūsu rīcībā par literāru tekstu aplūkojuma tradīcijām pirms Aristoteļa, tad jau pirms viņa, iespējams, ir pastāvējušas rokasgrāmatu tradīcijas sacerēšanas mākslā jeb arodā. Par to gan ir tikai ļoti netiešas ziņas, piemēram, Platona dialogā “Faidrs” titulvaronis Sokratam saka, ka Sofokls un Eurīpids izsmietu katru, kas apgalvotu, ka traģēdija nav runu apvienojums veselumā. Bet pirms tam Sokrats apgalvo, ka iespējams apgūt prasmi sacerēt runas, no kurām veido traģēdijas. Vai ir bijuši kādi tekstveides paraugi, to atbildēt nav iespējams, bet viens gan ir skaidrs – daudzi no Aristoteļa aplūkotajiem jautājumiem citu autoru dažādas ievirzes darbos ir cilāti ne reizi vien. Tematikas atlasē – traģēdija, eposs, atdarinājums u. c. – jūtama spēcīga skolotāja Platona ietekme, taču viens ir skaidrs – ar tik sistemātisku un mērķtiecīgu literatūras jautājumu aplūkojumu grieķu kultūra sastopas pirmoreiz. Tā ir jauna līmeņa refleksija, kuru gan mēs nevaram novērtēt pilnā mērā, jo ir skaidrs, ka teksts līdz mūsu dienām ir nonācis nepilnīgā veidā. Kāds ir šī nepilnīguma cēlonis un raksturs, ir grūti pateikt. Viedokļi ir izteikti visdažādākie, bet tie visi uzskatāmi par hipotētiskiem bez iespējas tos neapgāžami pierādīt, neiegūstot kādu jaunu informāciju (tādas parādīšanās ir maz ticama, bet nav izslēgta). Apkopojot spekulāciju dažādību, var izteikt trīs versijas par teksta likteni:

- no pabeigta un gatava teksta ir saglabājusies tikai daļa,
- mūsu rīcībā esošais teksts ir kāda klausītāja veikts lekcijas konspekts, kurš arī saglabājies tikai daļēji,

– teksts ir Aristoteļa uzmetums vēlākai izstrādei vai piezīmes, ko viņš izmantojis lekcijās.

Versijām par konspektu vai uzmetumu atbalsts meklējams apcerējuma valodas savdabībā, tā ir pusausa, bieži vien aprauta, ar izlaidumiem. To, ka teksts ir fragmentārs vai līdz galam neizstrādāts, liecina vairāki Aristoteļa citos darbos doti solījumi “Poētikā” noteiktus jautājumus apskatīt sīkāk, bet šie solījumi netiek pildīti. Tā “Politikā” (8.7.) tiek solīts, ka “Poētikā” tiks detalizēti aplūkota katarse, bet tas netiek darīts, savukārt “Rētorikā” (3.18.) teikts, ka “Poētikā” jau ir izklāstīti joku veidi un raksturots, kuri no tiem ir piemēroti brīvam cilvēkam, kuri – ne. Lieki teikt, ka “Poētikā” neko tādu neatrodam. Arī pašā “Poētikā” pieteiktais jautājumu loks netiek pilnībā aplūkots, tā komiskais un komēdija paliek vien ieskicēti pilnīgi neproporcionāli attiecībā pret traģēdiju. Bet neskumsim par to, kas mums gājis garām, priecāsimies par to, ko varam gūt, un tas nav mazums. Jau kopš senlaikiem “Poētikā” pieņemts dalīt divdesmit sešās nodaļās (vai bijis kāds dalījums oriģinālā, tas, protams, nav zināms), kuras savukārt varētu sagrupēt trijos tematiskos lokos. Pirmajām piecām nodaļām ir vispārīgs raksturs, tajās izklāstīti mimēses (atdarinājuma) teorijas pamatprincipi, literatūras rašanās cēloņi, kā arī komēdijas un traģēdijas izcelšanās un attīstības gaita. Nākamās septiņas nodaļas ir veltītas detalizētai traģēdijas teorijai, sākot ar traģēdijas definīciju, sastāvdaļām, turpinot ar jautājumu par darbības vienību, tad pievēršoties kompozīcijai, raksturiem un noslēgumā runājot par valodas izteiksmes paņēmieniem.

Pēdējās četras nodaļas pievēršas epikai, bet beidzas aprauti. Pēdējais teikums nav pat pabeigts. Lai nelaupītu lasītājam pašatklāsmes prieku, vispārīgu apcerējuma raksturojumu varētu arī beigt, vien turpmāk vēl mazliet pievērsīsimies dažiem atsevišķiem orientieriem, lai atvieglotu navigāciju Aristoteļa estētisko domu pasaulē.

“Poētikas” galvenās kategorijas

Mimēse (atdarinājums)

Viena no galvenajām “Poētikas” kategorijām ir **mimēse** (μίμησις) jeb atdarinājums. Tieši atdarinājums nošķir mākslu no citām cilvēka darbības sfērām, kuras gan arī Aristotelis sauc par mākslām (τέχνη) – mākslas jēdziens sengrieķu valodas izpratnē ir krietni plašāks nekā latviešu un citās mūsdienu valodās, bet tāpat mimēse šajā daudzveidīgajā grieķu mākslu pasaulē ir tā, kas rada robežšķirtni starp sacerēšanas mākslu un citām mākslām (ārstniecību, matemātiku, būvniecību). Vēstures gaitā ir bijuši asi strīdi par to, kā tad īsti šis atdarinājuma princips jāsaprot. Aristotelis atstāj diezgan plašu lauku interpretācijai. Viens gan ir skaidrs – mimēse nav vienkārša dzīves īstenības atveidošana ar valodas līdzekļiem raksturos un stāstos. Mākslinieks ir brīvs radīt, un būtu pārlietu triviāli, ja māksla tēlotu tikai patiesi notikušo. Bet vai, šādi izprotot mākslu, ir vispār pamats runāt par mimēsi? Atbilde slēpjas Aristoteļa izpratnē par pašu esamību, jo tajā viņš saskata pastāvošo, iespējamo

un nepieciešamo. "Poētikā" šie jautājumi nav īpaši plaši aplūkoti, bet savu realitātes izpratni Aristotelis ir detalizēti skaidrojis loģikai veltītajos darbos, un tie palīdz izprast pamatīgāk arī mimēses kategoriju. Iespējamais un nepieciešamais var notikt jebkur un jebkad, kur un kad rodas nepieciešamie apstākļi. Dzeja, balstoties uz vispārīgo, rada atsevišķo, kas vienlaikus ir vienreizējs un neatkārtojams, mūsdienīgi izsakoties – tiek radīts mākslas tēls. Lai gan īstā atdarinājumu joma ir tieši iespējamais un nepieciešamais jeb varbūtība un nepieciešamība, jo "dzejnieka uzdevums nav attēlot patiesi notikušo, bet to, kas varētu notikt, tātad iespējamo saskaņā ar varbūtību un nepieciešamību", taču arī patiesi notikušais tikpat lielā mērā var būt atdarinājuma priekšmets, "jo nav nekādu šķēršļu tam, lai no patiesi notikušā kaut kas būtu tāds, kāds tas varētu notikt saskaņā ar varbūtību un iespējamību". (9. nod.) Tātad mimēse ir arī mākslinieka brīvības mērs, tomēr Aristotelis mākslas pastāvēšanas pamatā redz racionālus cēloņus un mimēse ir viens no izziņas ceļiem, vienlaikus Aristotelis ir pārliecināts, ka zināšanu apguve sniedz cilvēkam arī lielāko baudījumu. Kaut kā neiespējama attēlošana mākslā – tā ir kļūda, taču šāda kļūda ir attaisnojama, ja ir sasniegts nolūks un mākslas darbs padarīts iespaidīgāks. Lai arī vēlāko estētiskās domas attīstību visvairāk ir ietekmējusi tieši Aristoteļa formulētā mimēses koncepcija, taisnības labad jāatzīst, ka jau pirms viņa mimēses jēdziens ir lietots grieķu filosofiskajos tekstos, sākot jau ar pītagoriešiem, kuri uzskatīja, ka ar mimēsi cilvēks ir apguvis derīgas prasmes no dzīvniekiem, tāpat Ksenofonta, Platona

LATVIJAS NĀCIONĀLA
BIBLIOTĒKA

0308104047

un citu autoru darbos ir sastopams šis jēdziens. Platons arī uzskatīja atdarinājumu par daiļo mākslu iezīmi, taču bija pārliecināts, ka mākslas radītie tēli ir vien ēnu ēnas – mānīgās jutekliskās pasaules atveidojumi, kuri tikai izkropļo idejas. No atdarinājuma iespēju daudzveidības Aristotelis atvasina arī pamatus vēlākajai žanru teorijai: "Autors var vai nu pats stāstīt – brīžiem pats būdams vēstītājs, brīžiem kļūdams par kādu citu, kā to dara Homērs, vai arī vienmēr būdams pats, neaizstājot sevi ar citu, – vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā." (3. nod.) Tādējādi Aristotelis norobežo epiku, liriku un drāmu. Aizmetņi šim norobežojumam ir sastopami jau Platona darbos, bet konceptuālu izvērsumu, iekļaujot to mimēses teorijā, tam sniedz Aristotelis, dodot vienkāršu un skaidru raksturojumu literatūras pamatveidiem, kādus tos joprojām pazīst un akceptē arī mūsdienu literatūras zinātne.

Skaistais

Skaistajam (τὸ καλόν), kas laika gaitā ir kļuvis par estētikas pamatkategoriju, Aristotelis ir veltījis atsevišķu sacerējumu, kurš diemžēl nav saglabājies, taču arī mums pieejamajos darbos un tajā skaitā "Poētikā" var gūt diezgan izvērstu ieskatu par skaistā vietu un nozīmi Aristoteļa estētisko uzskatu sistēmā. Skaistais jeb cilvēka tieksme pēc skaistā ir cieši saistīta ar mimēsi un Aristoteļa izpratnē atspoguļo esamības formu pilnību, cilvēku savstarpējo attiecību krietnumu. Lielu uzmanību skaistā jautājumiem Aris-

totelis ir veltījis “Metafizikā”, kur viena no būtiskākajām viņa tēzēm skan: “Galvenie skaistā veidi ir sakārtotība, samērīgums un noteiktība.” (“Metafizika” XIII 3, 1078a36–b2) Visuzskatāmāk šīs kvalitātes ir redzamas, Aristoteļaprāt, matemātikas mākslā (zinātnē), taču arī dzejas mākslā, tāpat kā visā esošajā, skaistais realizējas caur sakārtotību un samērīgumu. Aristotelis mākslas darbus salīdzina ar jebkuru dzīvu būtni vai lietu, kas sastāv no daļām, kurām jābūt savienotām noteiktā kārtībā un jābūt tāda lieluma, kam nepiemistu gadījuma raksturs, “jo skaistais ir lielumā un kārtībā” (7. nod.). Skaistā kritērijs Aristotelim ir arī cilvēka uztveres īpatnības. Viņš uzskata, ka par skaistu nevar atzīt to, kas uztverams gandrīz netveramās laika robežās. Skaists nevar būt arī tas, kas ir pārāk liels, jo tā uztverei pietrūkst vienotības. Līdzīgi kritēriji piemērojami dramatisku darbu apjomam, taču skatītāju uztveres spēju novērtēšana, kā uzsver Aristotelis, nav dzejas mākslas uzdevums. Tragēdijas apjomu noteiks pati lietas būtība – notikumiem jātiek atrisinātiem līdz pilnīgai skaidrībai.

Tragēdija: katarse

No konkrētām literārām formām “Poētikas” lielākā daļa vēsta par tragēdiju. Cik tas ir apzināti, cik lielā mērā ir darbojušies kādi citi faktori, tas mums šobrīd pieejamo zināšanu ietvaros ir neatbildams jautājums. Aristoteliskā tragēdijas izpratne gan būtiski atšķiras no tragēdijas izpratnes jaunajos laikos, gan tajā pašā laikā liek stabilus pamatus visai tragēdijas

teorijas attīstībai. Aristotelis sniedz ieskatu arī traģēdijas un komēdijas izcelsmē no kulta un rituāla, tādējādi sniedzams būtiskas ziņas par mākslas iespējamiem izcelšanās ceļiem. Runājot par atšķirīgo no vēlāko laiku izpratnes, jāatzīmē, ka Aristoteļa formulētajā traģēdijas izpratnē nav varoņa neizbēgamās bojāejas, kas raksturīga jauno laiku traģēdijai. Aristoteļa izpratnē traģēdija vēsta par to, kā cilvēka nelaime pārvēršas laimē vai laime nelaimē. Raksturīga iezīme traģēdijas aplūkojumam "Poētikā" ir arī tas, ka Aristotelis to aplūko ciešā kopsakarā ar teātri, pievēršot uzmanību gan skatuviskajam noformējumam, gan arī mūzikai. Lai gan mūsdienās traģēdija pirmkārt tiek definēta kā literatūras žanrs, Aristoteļa pieeja ir loģiska un vienkārši izskaidrojama. Viņš un viņa laikabiedri dramaturģiskus darbus pazina galvenokārt teātra kontekstā. Tie bija teksti, kas tapa tikai un vienīgi skatuvei. Lai arī varētu šķist, ka šāda pieeja ir vēsturiski nosacīta un specifiska, nevajadzētu pārsteigties ar secinājumiem. Dramaturģisku tekstu poētika vēl līdz mūsu dienām ir saglabājusi teātra vajadzību respektu (remarkas, apjoms, formālais dalījums daļās, kas ievēro skatītāju uztveres īpatnības). Jautājums par to, vai dramaturģija ir literatūra, varētu šķist bezgaumīgs, bet tāds laiku pa laikam tiek uzdots. Piemēram, Guntis Berelis "Latviešu literatūras vēsturē" dramaturģijai veltī vien dažus teikumus, garāmejot. Dramaturģijas īstā vērtība joprojām ir ieraugāma teātrī. Tajā pašā laikā Aristotelis norāda, ka traģēdiju sižeti veidojami tā, lai sasniegtu savu mērķi arī bez skatuves līdzekļu palīdzības. (14. nod.)

Vērtējot Aristoteli kā traģēdijas teorētiķi, atkal jāatzīmē, ka viņa lietotie raksturojumi ir sastopami jau darbos pirms viņa gan Platonam, gan sofistiem, bet Aristotelis izceļas ar savām apbrīnojamām sistematizētāja un būtiskā akcentētāja spējām. Literatūras teorijas vēsturē viena no hrestomātiskākajām definīcijām ir Aristoteļa sniegtā traģēdijas definīcija, kurā traģēdija raksturota kā noteikta apjoma nopietnas un pabeigtas darbības atdarinājums, kura nolūks, izraisot līdzjūtību un bailes, panākt dvēseles pārdzīvojumu attīrīšanu jeb katarsi (κάθαρσις). Ar šo definīciju Aristotelis literatūras teorijā ievēd vienu no neskaidrākajiem un tajā pašā laikā valdzinošākajiem jēdzieniem – katarsi (attīrīšana). Lai arī no Aristoteļa teksta nav īsti saprotams, kas ar šo katarsi īsti ir domāts, vēlākajos gadsimtos šis jēdziens kļuvis par apzīmējumu patiesam mākslas pārdzīvojumam un tiek plaši lietots arī attiecībā uz citām mākslas parādībām, ne tikai traģēdiju. Centieni izprast un izskaidrot Aristoteļa lietoto katarses jēdzienu ir radījuši milzīgu pētījumu un interpretāciju klāstu, sākot jau ar pirmajiem jauno laiku komentāriem 16. gadsimtā, taču neviena versija nav tik izsmelīga un pārliecinoša, lai pēc kāda laika nerastos atkal kāda jauna spekulācija. Pats Aristotelis šo jēdzienu, kā jau tas minēts iepriekš, ir lietojis arī citos savos darbos, piemēram, “Politikā” viņš runā par mūzikas katarsisko raksturu. Tur gan viņš min, ka par šo jautājumu sīkāk runās “Poētikā”. Tas liek domāt, ka vai nu šī “Poētikas” daļa ir gājusi bojā, vai arī Aristotelis nav šo jautājumu paspējis izklāstīt. Senatnē katarses jēdziens bija visciešāk saistīts ar medicīnu, burtiski – organisma attīrīšanu pēc slimībām,

kā arī ar reliģiju, kuras kontekstā nozīmēja attīrīšanos no lāstiem, reliģiskiem pārkāpumiem. Jaunākos laikos interpretācijās dominē ētiski un audzinoši, tīri estētiski vai psiholoģiski aspekti. Lielu uzmanību katarses jautājumiem pievērsuši tādi izcili domātāji kā J. V. Gēte (*Johann Wolfgang Goethe*) un G. E. Lesings (*Gotthold Ephraim Lessing*), taču viņu hipotēzes drīzāk atspoguļo sava laikmeta estētiskos meklējumus, nevis padara skaidrāku Aristoteļa tekstu.

Katarses sasniegšanai kalpo visi traģēdijas elementi – gan darbība un tās vienība, raksturi un raksturu likteņa traģiskais lūzums, kas notiek ne raksturu nekrietnības dēļ, jo pret nekrietnu raksturu nebūs līdzjūtības, bet gan smagas kļūdas (ἀμαρτία) dēļ. Pie tam, jo cilvēks labāks, jo lielāka līdzjūtība viņam. Traģiskā vaina jeb kļūda – vēl viens ļoti būtisks traģēdijas elements, bez kura visa vēlākā traģēdijas attīstība nav iedomājama. Raksturam ir jābūt cildenam, lai tas izraisītu skatītāju līdzjūtību, bet tas arī nedrīkst būt pārāk labs, jo pārlietu cildena cilvēka nokļūšana nelaimē izraisīs lasītājos sašutumu. Aizkustinošu laika zīmi Aristoteļa tekstā ir atstājusi viņa pievēršanās sievietes potencēm traģiskā raksturā. Viņš atzīst, ka “cildena gribas izpaušme var parādīties katrā cilvēku kārtā. .. arī sieviete un vergs var būt cildeni, lai gan varbūt vispār sieviete ir mazvērtīgāks, bet vergs – pavisam nederīgs radījums” (15. nod.). Izklāstot darbības kompozicionālās organizēšanas principus, Aristotelis galveno uzmanību pievērš tam, kā panākt pēc iespējas lielākas bailes un līdzjūtību – tātad, kā aizvest lasītāju līdz katarsei.

Ieskats "Poētikas" recepcijas vēsturē

Mūsdienu lasītājam, uzsākot jebkura Aristoteļa teksta apguvi, nākas rēķināties ar problēmu loku, kas ietver gan objektīvus, gan subjektīvus apgrūtinājumus. Bet tās, protams, ir grūtības, ar kurām saistīta ikviena senā teksta uztvere. Aristoteļa gadījumā tās ir īpaši uzsveramas viņa īpaši nozīmīgās lomas humanitārās domas vēsturē dēļ. Objektīvus ierobežojumus veido milzīgā laika distance, kas mums liedz pilnīgi adekvāti uztvert rakstos izteikto, turklāt teksti ir saglabājušies nepilnīgi, zudis tekstuālais konteksts un gaisušas daudzas laikmeta liecības. Turklāt neviens sacerējums jau nav saglabājies paša autora rokrakstā.

Gadsimtu gaitā ir izveidojušās uztveres un interpretācijas tradīcijas, kritēriji un komentāri, kas katru seno tekstu novieto it kā noteiktā plauktā. Bieži vien šīm interpretācijas tradīcijām ir lielāks spēks nekā pašam tekstam, bet bez tām mūsdienu cilvēks ceļā uz seno tekstu uztveri arī būtu pilnīgi bezpalīdzīgs. Šis pēdējais aspekts Aristoteļa uztverē ir īpaši izteikts, jo pats savus tekstus viņš atstāja diezgan lielā nesakārtotībā. Spriežot pēc liecībām, kas par Aristoteļa uztveri ir saglabājušās antīko autoru tekstos, var secināt, ka jau antīkajā pasaulē, ja tā var izteikties, ir mainījusies Aristoteļa seja. Cicerona un vēlāku Romas impērijas laikmeta autoru izteikumi ļauj spriest, ka hellēnisma laikmetā diezgan iecienīti ir bijuši Aristoteļa dialogi, no kuriem nekas nav saglabājies. Iespējams, kādā brīdī par tiem zuda interese un tie aizvien mazāk tika pārrakstīti, tā mazinoties arī to saglabāšanās iespējām.

Varētu teikt, ka Aristoteļa mūsdienīgas uztveres pirmsākumi meklējami 1. gadsimtā p. m. ē., kad viņa mantojumu sakārtoja un sistematizēja Rodas Andronīks. Šajā laikā iedibinās arī pamati Aristoteļa pētniecībai, kas balstās uz tulkojumiem un komentāriem, ar kuru palīdzību Aristotelis tiek iesaistīts ikvienā vēlākajā nacionālajā kultūrā.

Dažādos laikmetos, atbilstoši laika garam un idejām, pētnieku interese fokusējas uz dažādām Aristoteļa mantojuma daļām. Runājot par Aristoteļa "Poētikas" uztveri, tā diezgan ilgu laiku atrodas Aristoteļa mantojuma perifērijā. Viduslaikos Aristotelis ir autoritāte gan Rietumos, gan Bizantijā, gan arābu pasaulē, bet "Poētika", lai gan pats jēdziens ir stabils termins arī viduslaiku zinātniskajā terminoloģijā, ir reti pieminēta un aktīvu interesi neizraisa, kas arī ir samērā vienkārši saprotams un izskaidrojams, jo tās mākslinieciskās parādības, par kurām raksta Aristotelis, viduslaikiem ir pasvešas. Aristoteļa "Poētikas" atgriešanās aktīvā humanitārās domas aprītē ir saistīta ar renesanses atjaunoto interesi par antīko kultūru. Eiropas jaunveidotajos mācību un zinātnes centros universitātēs, kur sākotnēji dominē teoloģija, filozofija un jurisprudences, nostiprinās arī tā saucamie brīvo mākslu kursi: gramatika, poēzija, rētorika un vēsture, kuru apguvē liela nozīme ir gan Rietumu bibliotēkās atrastajiem rokrakstiem – Cicerona, Kvintiliāna u. c. tekstiem –, gan nozīmīgajam rokrakstu importam, kas ienāk Eiropā pēc Bizantijas sabrukuma. Veidojas jaunas tekstu lasīšanas tradīcijas, daiļliteratūra kļūst par izpētes objektu, Aristoteļa "Poētika" kļūst par atbalsta punktu šīm jaunajām tendencēm.

Aristoteļa darbs kļūst par orientieri ne tikai literatūrteorētiskās domas attīstībai, bet arī pārmaiņām pašā literatūrā. Tā 1515. gadā itāļu dzejnieks Džans Džordžo Trisino (*Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro*) uzraksta traģēdiju "Sofonisbe", veidojot to pēc sen grieķu traģēdiju parauga un balstoties Aristoteļa izpratnē par raksturiem, darbības vienību un katarsi. Šis darbs tradicionāli tiek uzskatīts par klasicisma estētikas aizsākumu un ir būtisks pagrieziena punkts "Poētikas" recepcijas vēsturē. Aristoteļa darbs kļuva par patiesi būtisku filoloģisku atklājumu, un plašu tā iekļaušanos humanitārās pētniecības aprītē veicināja 1494. gadā (citos avotos 1498. gads) Georgija Vallas (*Georgius Valla*) veiktais tulkojums latīņu valodā. Trīsdesmit gadus vēlāk iznāca jauns Alesandro Paci (*Alessandro Pazzi (Paccius)*) tulkojums, un dažu gadu desmitu laikā tas tika izdots astoņas reizes Bāzelē un Venēcijā, piecas reizes Parīzē, trīs reizes Florencē, kā arī daudzās citās Eiropas pilsētās. Apmēram piecdesmit gadus "Poētika" tika lasīta un pētīta latīņu valodā, kas tā laika izglītības sistēmā bija *lingua franca*, bet īsā laikā Aristoteļa teksts kļuva tik nozīmīgs itāļu vēlās renesanses un agrīnā klasicisma literārajos procesos, ka 1549. gadā Bernardo Senji (*Bernardo Segni*) "Poētiku" un arī "Rētoriku" iztulkoja itāļu valodā. "Poētika" tika uztverta kā mākslas pamatlikumu apkopojums. Tiesa gan, tās apguve ir cieši saistīta arī ar Horācija "Dzejas mākslas" recepciju, jo šim darbam jau bija senākas uztveres tradīcijas un autoritāte. Interesanta Aristoteļa un Horācija ideju sapludināšana vērojama jau minētā Trisino priekšvārdā traģēdijai "Sofonisbe", kurā viņš, rakstot

par mākslas uzdevumiem, Aristoteļa katarses definīciju apvieno ar hrestomātisko Horācija atziņu, ka mākslai jābūt *dulce et utile* ("saldai un derīgai"), apgalvodams, ka, izraisot bailes un līdzjūtību, trāģēdija rada baudījumu lasītājam un sniedz labumu cilvēcei. Nozīmīga ietekme humānistu estētisko ideju izteikšanā ir arī Platona un citu seno autoru mantojumam, tomēr nenoliedzami estētiskās domas attīstības procesa centrālais darbs ir Aristoteļa "Poētika". Jau pats sarežģītais un oriģinālā grūti lasāmais teksts humānistiem likās valdzinošs un saistošs, tas likās aizraujošs kā pati māksla un deva iespēju raisīties domām un pārdomām. Itāļu humānistu gluži vai sacentās "Poētikas" tulkojumos. Precīzākās un adekvātākās izpratnes meklējumos dažu gadu desmitu laikā 16. gadsimta otrajā pusē tapa vairāki jauni tulkojumi. Jauns "Poētikā" balstītās literatūrzinātniskās domas attīstības loks ir 16. gadsimta otrajā pusē izveidojusies tradīcija veidot "Poētikas" komentārus kā patstāvīgus pētnieciskus darbus. Nozīmīgākie šāda veida darbi, kas uz daudziem gadu desmitiem, varbūt pat simtiem ietekmē literatūras izpratni ne tikai Itālijā, bet visā Rietumu pasaulē, ir Cēzara Skaligera (*Julius Caesar Scaliger* jeb *Giulio Cesare della Scala*) "Poētika" (1562) un Lodoviko Kastelvetro (*Lodovico Castelvetro*) darbs "Aristoteļa "Poētika", izklāstīta tautas valodā un izskaidrota" (1570). Abi šie sacerējumi kļūs par būtisku iedvesmas avotu arī franču klasicisma estētiskās programmas veidotājiem Fransuā Malerbam (*Francois Malherbe*) un Nikolā Bualo (*Nicolas Boileau*) 17. gadsimtā, kā arī vācu klasicisma teorētiķim Mārtiņam Opicam (*Martin Opitz*), kura

ietekmē Aristoteļa mantojums ienāk arī latviešu literatūras vēsturē.

Neraugoties uz neapstrīdamo Aristoteļa "Poētikas" autoritāti, itāļu humānistu ienes būtiskus novatoriskus akcentus tās interpretācijā, kas vēlāk jau tiek uztverti kā paša Aristoteļa uzskati. Tā Džovanni Batista Džiraldi-Čintio (*Giovanni Battista Giraldi Cinthio*), traģēdiju autors, kā arī rētorikas un filosofijas profesors Ferrarā, jau 1545. gadā "Lekcijās par komēdiju un traģēdiju" līdztekus Aristoteļa izvirzītajai tēzei par darbības vienību konceptualizēja Aristoteļa vērojumu, ka traģēdijas darbība laikā parasti iekļaujas diennakts laikā ("Traģēdija, cik tas iespējams, cenšas ietilpināt savu darbību viena saules riņķojuma laikā vai tikai nedaudz pārsniegt to.." (5. nod.)), definējot to kā traģēdijai nepieciešamu laika vienības principu. Savukārt Kastelvetro no Aristoteļa atziņas par darbības ticamību izsecināja, ka drāmā nepieciešams arī vietas vienības princips. Tā radās klasicisma estētiskā tik nozīmīgais triju vienību princips, kas tika uzskatīts par aristotelisku. Savā laikā šāds Aristoteļa skatījuma paplašinājums bija lietderīgs un nozīmīgs jaunās dramaturģijas kompozicionālai organizētībai mākslinieciska ietekmīguma panākšanai, taču laika gaitā tas kļuva par nevajadzīgu Prokrusta gultu, pret kuru asi vērsās romantisma drāmas teorētiķis V. Igo (*Victor Hugo*) un citi, atbrīvojot Aristoteļa mantojumu no noslāņojumiem. Dažkārt atsevišķi humānistu un klasicistu, kopumā pieņemot Aristoteļa estētiskos uzskatus, tomēr polemizē, pie tam diezgan asi un kategoriski, ar atsevišķiem uzskatiem. Kastelvetro, pilnībā atzīstot mimēses teoriju,

tomēr noraidīja Aristoteļa viedokli, ka neapzināti tā raksturīga jau bērniem pasaules apgūvē. Kastelvetro pārliecināti iestājās par daiļrades apzinīgiem un racionāliem pirmsākumiem. Literārās dzīves pārmaiņu rezultātā Aristotelis ir kļuvis par nozīmīgāko estētiskās domas autoritāti un saglabā savas pozīcijas līdz pat 19. gadsimtam, kad romantisma vēršanās pret klasicismu bieži notiek ar aicinājumu atgriezties pie patiesā Aristoteļa. Šīs pārmaiņas jau iezīmējas apgaismības laikmetā, kad G. E. Lesings "Hamburgas dramaturģijā" aicina lasīt Aristoteli "viņa paša darbos". Aristotelis vairs nav estētiskās domas laukā "*dictator perpetuus*" un "*imperator*", kā viņu nosauca Skaligers, bet viņa nozīme nemazinās, jo arī plaukstošā klasiskā filoloģija cenšas īstenot Lesinga aicinājumu, iedibinot vēsturiski filoloģisku pieeju viņa tekstiem, kas nozīmē centienus rekonstruēt antīko tekstu sākotnējo domu. Ja renesansē un klasicismā estētiskās domas aspektā Aristoteli, Platonu, Horāciju uztvēra kā vienotu veselumu, tad 19. gadsimts pievēršas atšķirīgajam, cenšas pētnieciski distancēties un ieraudzīt katrā senatnes autorā savdabīgo, iedibinot arī salīdzinošu metodoloģiju. Īpaša uzmanība tiek pievērsta terminoloģijas izpētei un skaidrojumiem. Varētu teikt, ka no iedvesmas avota Aristotelis kļūst par izpētes objektu. 20. gadsimts, kas ir satricinājumu laikmets visās dzīves jomās, atstājis būtisku iespaidu arī uz Aristoteļa recepciju. Literatūras pētniecība, meklējot jaunus ceļus un pieejas vārda mākslai, reizēm par senajām autoritātēm aizmirst, tomēr katra jauna pētnieciska skola labprāt savus argumentus papildina arī ar iepriekšējo laikmetu

autoritātēm, tādējādi Aristoteļa "Poētika" kā literatūrteorētiskās domas pirmavots ir vienlīdz plaši izmantota gan marksistiskajā, gan strukturālistu literatūras teorijā, bet, protams, uztveres prizmas ir radikāli atšķirīgas. 20. gadsimta attiecības ar Aristoteli varētu nosaukt par dialoga attiecībām. Radot pat noliedzošas un kontraversālas teorijas par mākslas būtību, par traģēdiju, par raksturiem un citiem Aristoteļa "Poētikas" elementiem, Aristoteļa lietotie jēdzieni un definīcijas tiek izmantotas par atskaites punktiem. Kā spilgtu piemēru šajā aspektā varētu minēt Bertolda Brehta (*Bertold Brecht*) episkā teātra koncepciju vai Sjūzenas Zontāgas (*Susan Sonntag*) literatūrteorētiskos meklējumus. Taču daudz biežāk Aristotelis ir atbalsta punkts un iedvesmotājs, liekot meklēt viņa mantojumam jaunas dimensijas. 1973. gadā bulgāru izcelses franču strukturālists Cvetans Todorovs publicē literatūrteorētisku konceptuālu darbu ar nosaukumu "Poētika", pie tam izvēle nav formāla, bet tā tiek motivēta ar Aristoteļa izpratni par literatūras pētniecību.

20. gadsimtā līdzās "Poētikai" aizvien lielāku nozīmi literatūrteorētiskās refleksijas aspektā iegūst arī Aristoteļa "Rētorika". Katrā ziņā ne semiotika, ne strukturālisma daudzveidīgās formas, ne naratoloģija bez Aristoteļa literatūrteorētiskā mantojuma nav iedomājamas. Par to ikviens literatūrzinātnes interesents var pārliecināties, atverot jebkuras mūsdienu literatūras teorijas grāmatas personu rādītāju un ieraugot tajā atsaucis uz Aristoteli. Tāpēc Aristoteļa "Poētika" bija, ir, turpina būt un, jādomā, būs vienmēr rokasgrāmata literatūras teorijas un estētikas apguvē. Mūsdienu laikmeta raksturīga iezīme ir arī tas, kas

izglītības sistēmas izmaiņu rezultātā aizvien mazāk cilvēku ir iespēja lasīt oriģinālā, taču par to nav īpaši jānoskumst, jo pat klasiskās izglītības ziedu laikos, kad grieķu valodas zināšanas bija organiska izglītota cilvēka iezīme, Aristoteļa "Poētika" bija ciets rieksts pat labam grieķu valodas zinātājam, bet tāpēc jo nozīmīgāka ir tulkojumu pieejamība. Aristoteļa "Poētika" ir viens no Eiropas kultūras humanitāro tradīciju pamatdarbiem, kuram ikvienas sevi cenošas nācijas valodā būtu jābūt vienmēr pieejamam grāmatnīcu plauktos.

Aristotelis un latviešu literatūrteorētiskās domas vēsture

Lai arī latviešu literatūras uzplaukuma laiku no Aristoteļa šķir daudzi gadu simti, arī latviešu literatūrteorētiskā doma un pati literatūra nav apgājusi Aristoteļa mantojuma apguvi. Jau pirmajā latviešu literatūrzinātnes izdevumā – Johanna Višmaņa "Nevācu Opicā" (1697) jūtama spēcīga Aristoteļa mantojuma klātbūtne, lai gan Aristotelis vārdā nav saukts, un iespējams, ka Aristoteļa uzskati mantoti vien ar paraugam izmantotā vācu klasicisma teorētiķa Mārtiņa Opica daiļrades starpniecību. Tajā pašā laikā Višmaņa skatījums uz dzejas valodu pamatos ir tas pats aristoteliskais. Bet īpašu interesi izraisa viņa pievēršanās traģēdijas un eposa jautājumiem. Šādu žanru vēl ilgi nebūs latviešu literatūrā, bet Višmanis raksta par to potenciālo iespējamību.

20. gadsimta pirmajā pusē plaši tiek izmantots nosaukums "Poētika" dažāda apjoma, dziļuma un

ievirzes literatūrteorētiskiem apcerējumiem. Dažos no tiem Aristoteļa tradīcija jūtama ļoti spēcīgi, piemēram, K. Dziļlejas "Poētikā", kuras ievaddaļa pat strukturāli atgādina Aristoteļa izklāsta manieri. Protons, jauno laiku darbus ar Aristoteli saista vien dažī pavedieni, jo aplūkojamo jautājumu klāsts ir daudz plašāks un dažādāks. Būtiskākā nozīme Aristoteļa mantojuma apguvei ir latviešu izpratnes par tragēdiju tapšanā. Gan Andrejs Upīts, gan Rainis ir rūpīgi apguvuši un pētījuši sengrieķu tragēdijas mantojumu, un Aristoteļa uzskatos un dialogā ar tiem balstīta arī viņu pašu izpratne. Rainis bija pat iecerējis Aristoteli kā vienu no darbojošamies personām tragēdijā par Aleksandru Lielo. Interesanti, ka Rainis iecerējis skolniekam likt pāraugt skolotāju. Un arī pats viņš tiecās pēc jaunas tragēdijas izpratnes, centās pāraugt skolotāju. Būdams vienisprātis ar Aristoteli par tragēdijas īpašo nozīmi mākslā, Rainis oponēja Aristotelim jautājumā par baiļu un līdzjūtības nozīmi tragēdijā, lai gan Raiņa apgalvojums, ka Aristotelis uzskata bailes un "bījas" par tragēdijas mērķi, nav īsti precīzs. Arī Aristotelim tie ir līdzekļi, kas ved uz katarsi, bet Rainis par tragēdijai būtiskāko izvirza "apzinīgo varoni".

Sengrieķu tragēdijas pieredze ir ietekmējusi arī otra latviešu tragēdijas meistara Andreja Upīša daiļradi. Viņš savdabīgā veidā tragēdijā ir realizējis Aristoteļa atziņu, ka krietns var būt ikviens cilvēks, arī vergs, un līdz ar to tas var kļūt par tragēdijas varoni. Tiesa gan, Aristotelim tas ir ļoti teorētisks uzstādījums, kas tūlīt pat tiek gluži vai atcelts ar atziņu, ka vergs ir pavisam nederīgs. A. Upīts Aristoteļa teorētiski

aplūkoto iespēju realizē tragēdijā “Spartaks”. A. Upīts ir arī tragēdijas teorētiķis, mēģinādamas formulēt reālistiskās tragēdijas principus. Viņš diezgan kritiski izsakās par antīkās tragēdijas aktualitāti jaunos laikos, tomēr atzīst, ka “tragiskā nozieguma” (Aristoteļa terminoloģijā – “kļūda”) ziņā modernā reālistiskā tragēdija ir tuva sengrieķu tragēdijai. Upīts bija aizrāvēs ar ideju par masu iedzīvīvināšanu tragēdijā, taču daudz veiksmīgāk viņam ir izdevies attēlot tragiskus raksturus, tādā veidā apliecinot Aristoteļa estētikas dzīvīgumu. Jau 1888. gadā J. Lautenbahs rakstīja, ka Aristotelis ir mērojis estētikas mūžīgos likumus. A. Upīts priekšstatus par mūžīgiem estētiskiem likumiem noraidīja. Aristotelis tādus arī nav centies formulēt. Viņš drīzāk ir uzsācis dialogu par literatūru, kurā viņa balsij joprojām ir svars un nozīme.

Aristoteļa “Poētika” latviešu valodā

Aristoteļa “Poētika” pie latviešu lasītājiem dodas jau trešo reizi. Pirmoreiz tā latviešu valodā iznāca 1924. gadā Augusta Ģiezena tulkojumā. Būtiski pārstrādāts Ģiezena tulkojums iznāca 1959. gadā ar Ā. Feldhūna ievadu. Abi šie izdevumi jau sen kļuvuši par bibliogrāfiskiem retumiem, daļēji novecojuši ir paskaidrojumi un piezīmes, jo piecdesmit gadu laikā ir iegūta jauna informācija, arī latviešu valoda skan vecūksnēji. Tomēr pamati Aristoteļa “Poētikas” receptijai ir ielikti krietni, tāpēc par pamatu jaunajam izdevumam ir izmantots A. Ģiezena veikums, gan atzīstot, ka nemainītā veidā tas neatbilstu ne mūsdienai latviešu valodas prasībām, ne arī mūsdienīgai

izpratnei par tulkošanas principiem. Jaunajā izdevumā ir mēģināts rast precīzāku izpaušmi gan Aristoteļa lakoniskajam stilam, gan skaidrāku atveidojumu viņa lietotajiem terminiem. Paskaidrojumos īpaša uzmanība pievērsta "Poētikas" iekšējām atsaucēm un tās saiknēm gan ar citiem paša Aristoteļa, gan grieķu literatūras darbiem. Izdevums papildināts ar "Poētikā" minēto personu un galveno literatūrzinātniskā rakstura jēdzienu rādītājiem. Teksta vietas, kuras oriģinālā ir zudušas, apzīmētas ar <***>, kvadrātiekvās doti vārdi, kuru oriģinālā nav, jo izprotami no konteksta, bet to trūkums latviešu valodā padarītu tekstu grūti uztveramu vai divdomīgu.

Šim izdevumam izmantotais Aristoteļa oriģinālteksts publicēts izdevumā:

ARISTOTELIS DE ARTE POETICA LIBER. RECOGNovit BREVIQUE ADNOTATIONE CRITICA INSTRUXIT I. BYWATER. EDITIO ALTERA. OXONII: E TYPOGRAPHEO CLARENDONIANO, 1949.

Paskaidrojumu precizēšanai izmantoti izdevumi:

Aristotle. *Poetics*. The Loeb Classical Library, 2005.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ. Α: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ, 1999.

Аристотель и античная литература. Москва: Hayka, 1978.

LITERATŪRA

- Shields, Ch. *Aristotle*. London: Routledge, 2007.
- Aristotle. *Poetics*. The Loeb Classical Library, 2005.
- Heidegger, M. *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.
- The Cambridge History of Classical Literature*. I. Greek Literature. Edited by P. E. Easterling and B. M. W. Knox. Cambridge University Press, 1996.
- Halliwell, S. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1986.
- Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Наука, 1986.
- Hight, G. *The Classical Tradition*. Oxford University Press, 1985.
- Лосев, А. Ф., Тахо-Годи, А. А. *Аристотель*. Москва: Детская литература, 1982.
- Ķiķauķa, P. *Grieķu literatūras vēsture*. Rīga: LU apgāds, 1944.

POĒTIKA

Dzejas māksla

1

Mēs aplūkosim tiklab dzejas mākslu vispār, kā **1447a8**
arī tās dažādos veidus, tāpat to, kādas iespējas ir kat-
ram no tiem, kā jāveido sižeti, lai dzejas darbs būtu **10**
labs. Tālāk runāsim vēl par to, no cik un kādām da-
ļām tas izveidots, un līdzīgā kārtā pieminēsim visu,
kam kāds sakars ar aplūkojamo vielu. Kā tas ir gluži
dabiski, sāksim ar pašiem pamatiem.

Episkā dzeja, traģēdijas sacerējumi, tāpat arī ko-
mēdija un ditirambu (1) dzeja, lielākā aulētikas un ki- **15**
taristikas (2) daļa – tas viss kopumā ir atdarinājumi.
Tie atšķiras cits no cita trejādi: vispirms ar dažādiem
atdarināšanas līdzekļiem, tālāk ar atdarināmo vielu
un beidzot ar atdarināšanas veidu, kas ikreiz ir ci-
tāds.

Gluži tāpat kā daži daudz ko atdarina ar krāsām
un formām – vieni, pateicoties mākslai, citi – iema- **20**
ņām, bet citi ar balsi –, tāpat tas arī ir minētajās māks-
slās. Tās atdarina ar ritma, valodas un harmonijas (3)
palīdzību, atsevišķi vai arī kopā. Piemēram, tikai har-
moniju un ritmu vien izmanto aulētika un kitaristika,

- 25 kā arī citas, kam ir tāda iespēja, piemēram, sīringas (4) spēle, bet tikai ritmu vien bez harmonijas – dejas māksla, jo dejojāji ar ritmiskām ķermeņa kustībām attēlo raksturus, ciešanas un darbības.

- 1447b1 Turpretī tā māksla, kas izmanto tikai vārdus – vai nu nesaistītā runā, vai saistītā, otrā gadījumā vai nu apvienojot dažādus pantmērus, vai arī lietojot tikai kādu vienu –, līdz šim ir palikusi bez attiecīga apzīmējuma. Patiešām, mēs nespētu atrast kopīgu
- 10 nosaukumu ne Sofrona un Ksenarha (5) mīmiem un sokratiskajiem dialogiem (6), ne atdarinājumam trimetros (7), elēgiskajos distihos (8) vai arī kādos citos šāda veida pantmēros. Te gan jāpiebilst, ka ļaudis, kas jēdzienu “dzejot” saista ar pantmēru, dažus dēvē par elēģiju, dažus par eposu dzejniekiem nevis at-
- 15 bilstoši viņu atdarinājumu saturam, bet gan tikai pēc pantmēra, kurā tie rakstīti. Ja kāds izdevis sace-rējumu pantmērā par medicīnu vai dabaszinātnēm, tad to jau mēdz dēvēt par dzejnieku, lai gan nav nekā kopīga Homēram ar Empedoklu (9), atskaitot vienīgi pantmēru. Tāpēc pirmo pilnīgi pamatoti varam saukt par dzejnieku, bet otru – drīzāk par dabaszināt-
- 20 nieku nekā par dzejnieku. Līdzīgā kārtā par dzej-nieku dēvējams arī tas, kas savos atdarinājumos lie-tojis visādus pantmērus, kā to darījis Hairēmons (10) rapsodijā “Kentaurs”, kur apvienoti visi iespējamie pantmēri.

- Par šiem jautājumiem aprobežosimies ar sacīto. Ir arī tādas mākslas, kas lieto visus minētos līdzekļus,
- 25 tas ir, ritmu, melodiju un pantmēru, piemēram, gan ditirambu un nomu (11) dzeja, gan traģēdija un ko-mēdija. Atšķiras tās ar to, ka abas pirmās lieto visus

minētos līdzekļus kopā, bet pēdējās – tikai atsevišķās daļās. Tāda, manuprāt, ir atšķirība starp mākslām atdarinājumam izlietoto līdzekļu ziņā.

(1) *Ditirambs* – kora dziesma, viens no svinīgās liriskas žanriem sengrieķu dzejā. Ditirambus sākotnēji sacerēja vīna un liksmes dieva Dionīsa slavināšanai. Par šī žanra iedibinātāju uzskata Arīonu. Saglabājušies fragmenti no Bakhilida un Pindara. Par ditirambu nozīmi traģēdijas attīstībā skat. 4. nod. 1449a11–12.

(2) *Aulētika* – aula spēle (flautai līdzīgs instruments); *kitaristika* – kitaras spēle. Kitara līdzās lirai bija galvenais seno grieķu stīgu instruments. Skat. arī 1448a9, 1461a18, b13.

(3) Ar vārdu “harmonija” te jāsaprot melodija.

(4) *Sīringa* – ganu stabule, pagatavota no nevienāda garuma un resnuma niedrēm. Skatuves darbos to izmantoja galvenokārt mīmos – nelielās lugās, kas tēloja ikdienas dzīves ainas.

(5) *Sofrons* (5. gs. p. m. ē.) – ievērojams mīmu rakstnieks, dzīvojis Sirakūsās, Sicīlijā. *Ksenarhs* – Sofrona dēls, arī mīmu rakstnieks.

(6) *Sokratiskos dialogus* rakstīja viņa skolnieki Ksenofons un Platons; Sokrats ir viens no sarunas dalībniekiem, parasti tās virzītājs.

(7) *Trimetrs* – visbiežāk lietotais pantmērs grieķu dramatiskajos sacerējumos ir jambu trimetrs, ko veido sešas jambu pēdas. Jambu trimetros sarakstīti arī jambogrāfu, piemēram, Arhiloha un Simonida, sacerējumi.

(8) *Elēģiskais distihs* – dzejas divrinde, kas sastāv no heksametra un pentametra.

(9) *Empedokls* (5. gs. p. m. ē.) – filozofs, dzīvojis Sicīlijā. Sarakstījis sacerējumu dzejā “Par dabu”. Šim darbam bija liela ietekme uz romiešu dzejnieku Lukrēciju, kas arī

sarakstīja poēmu "Par dabu" (*De rerum natura*), kuras I grāmatā (714–733) viņš veltījis cildinošus vārdus Empedoklam.

(10) *Hairēmons* (4. gs. p. m. ē.) – drāmu dzejnieks. Aristotelis "Rētorikā" (1413b12–13) raksta, ka Hairēmona lugas nav bijušas rakstītas skatuvei, bet gan deklamēšanai.

(11) *Nomi* – Apollona kulta dziesmas, ko kitaras vai aula pavadījumā izpildīja viens dziedātājs.

Tā kā atdarinātāji atdarina cilvēkus darbībā, kas 1448a1
 katrā ziņā ir vai nu krietni, vai nekrietni – te jāpie-
 metina, ka raksturi gandrīz arvien atbilst vienai no
 šīm pazīmēm, jo tikums vai netikums ir tas, kas no-
 teic katra cilvēka raksturu, – tad atdarina vai nu labā-
 kus, nekā esam mēs, vai sliktākus, vai arī tieši tādus
 kā mēs. Tā dara gleznotāji. Polignots (1), piemēram, 5
 mēdza tēlot cēlākus, Pausons (2) – sliktākus, bet Dio-
 nīsijs (3) – tādus kā mēs. Tātad ir skaidrs, ka arī katrā
 no minētajiem atdarinājumu veidiem būs šīs atšķirī-
 bas un tādējādi tie atšķirsies ar to, ka atdarina dažā-
 dus objektus.

Šādas atšķirības var rasties gan dejā, aulētikā 10
 un kitaristikā, gan arī prozā un dzejā bez mūzikas
 pavadījuma. Tā, piemēram, Homērs savus varoņus
 parāda labākus, Kleofonts (4) – līdzīgus mums, bet
 Hēgēmons Tasietis (5), kas pirmais sāka rakstīt paro-
 dijas, un Nikohars (6), “Deiliadas” autors, – sliktākus.

Līdzīgi ir arī ditirambos un nomos, kur varētu 15
 atdarināt tāpat, kā <***> (7) vai kā Tīmotejs un Fi-
 loksens (8) atdarinājuši kiklopus. Tieši tāda pati at-
 šķirība ir starp traģēdiju un komēdiju. Pēdējā cenšas
 parādīt sliktākus raksturus, bet pirmā – labākus par
 tagad sastopamiem ļaudīm.

(1) *Polignots* (5. gs. pirmajā pusē p. m. ē.) – izcils gleznotājs, dzimis Tasas salā. Viņš ar savām gleznām padarīja slavenu “Raibo portiku” Atēnās, Delfu “Sapulču namu” un Atēnas tempļi Platajās.

(2) *Pausons* (5. gs. otrajā pusē p. m. ē.) – atēniešu gleznotājs, savos sižetos attēlojis sadzīves negatīvās puses. Aristotelis “Politikā” (VII, 1340a36–38) dod padomu jaunatnei aplūkot Polignota gleznas, bet vairīties no Pausona.

(3) *Dionīsijs* (5. gs. pirmajā pusē p. m. ē.) – karikatūrists Dionīsijs Kolofonietis, ko piemin Ailiāns “Raibajos stāstos” (4.3) un Plīnijs Vecākais (XXXV, 113).

(4) *Kleofonts* – mazzināms episku sacerējumu autors, minēts arī 1458a20 un “Rētorikā” (1408a15).

(5) *Hēgēmons Tasietis* (5. gs. p. m. ē. beigās) – komēdiju dzejnieks, parodiju autors.

(6) *Nikohars* – dzejnieks, par kuru noteiktu ziņu nav. Zināms, ka bijis vidusatiskās komēdijas autors ar šādu vārdu.

(7) <***> bojāta vieta tekstā; iespējams, izkritis kāda ditirambu vai nomu dzejnieka vārds.

(8) *Tīmotejs* – slavens ditirambu un nomu dzejnieks (5./4. gs. p. m. ē.). *Filoksens* – slavens ditirambu dzejnieks (5./4. gs. p. m. ē.). Viņa “Kiklopa” ietekmē, iespējams, radusies Teokrita pazīstamā 11. idille.

Jau sacītajam vēl jāpievieno trešā atšķirība, proti, kā katrā gadījumā atdarina attiecīgo objektu, jo iespējams ar vieniem un tiem pašiem līdzekļiem atdarināt 20
tos pašus objektus. Autors var vai nu stāstīt – brīžiem pats būdams vēstītājs, brīžiem kļūdams par kādu citu, kā to dara Homērs, – vai arī vienmēr būdams pats, neaizstājot sevi ar citu, vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā. (1)

Tātad atšķirības atdarinājumos izpaužas, kā jau ievadījumā aizrādijām, trejādi: atdarinājuma līdzekļos, atdarināmajā vielā un atdarināšanas veidā. 25

Tādējādi vienā ziņā Sofokls atgādina Homēru, jo abi atdarina cildenos, bet otrā – Aristofanu, jo abi atdarina personas darbībā. Tāpēc jau arī, kā daži apgalvo, šos sacerējumus dēvē par “drāmām” (2), jo te personas attēlotas tieši darbībā. Sakarā ar to dorieši apgalvo, ka 30
tragēdija un komēdija esot viņu radītas. Par komēdiju tā apgalvo megarieši (3) – kā tuvējie, aizrādīdami, ka komēdija it kā attīstījusies viņu zemē, kad tur nodibinājās demokrātiskā valsts iekārta, tā arī Sicīlijā dzīvojošie, jo no turienes cēlies dzejnieks Epiharms (4), kas dzīvojis daudz agrāk par Hionidu un Magnētu (5).

Par tragēdiju to saka daži Peloponēsas dorieši, 35
kā pierādījumu minot nosaukumus. Viņi apgalvo, ka

apkārtējos ciemus viņi sauc κῶμαι "*kōmai*", bet atēnieši – δῆμοι "*dēmoi*". Viņi vēl piemetina, ka vārds "komēdiantis" neesot jāatvasina no κωμάζειν "*kōmázein*" (6), bet jāizskaidro ar to, ka tie aktieri, kas savu neveiksmju dēļ pilsētas sabiedrībā neatrada cienītājus, klaiņojuši pa ciemiem (7). Bez tam arī jēdzienu "darīt" dorieši izsaka ar vārdu δρᾶν "*drān*", bet atēnieši – ἀράττειν "*práttein*".

Tātad par to, cik un kādas ir atdarinājumu atšķirības, esam runājuši pietiekami.

(1) *Autors var [...] parādīt darbībā.* – Aristotelis nosauc trīs literatūras veidu (epika, lirika, drāma) pamatpazīmes.

(2) *Drāma* – atvasināts no darbības vārda δρᾶν "*drān*" (darīt).

(3) *Megarieši* – tuvējie: Korintas zemes šaurumā esošās Megaru pilsētas iedzīvotāji. 590. gadā p. m. ē. Megarās nodibinājās demokrātiska valsts iekārta. Šai laikā Sūsarions (6. gs. p. m. ē.) te esot uzrakstījis pirmo komēdiju. Sicīlijas Megaras – kolonija Sirakūsu tuvumā.

(4) *Epiharmis* (6./5. gs. p. m. ē.) – sicīlietis, komēdiju rakstnieks.

(5) *Hionids un Magnēts* – vecākie atiskās komēdijas pārstāvji; viņu komēdijas nav saglabājušās. Magnētu piemin Aristofans komēdijā "Jātnieki" (520–525), Aristofans piemin gan viņa daudzās uzvaras komēdiju sacensībās, gan arī to, ka vecumdienās viņu izsvilpuši.

(6) Κωμάζειν "*kōmázein*" (trokšņaini dzīrot) sevišķi Dionīsa svētkos, κῶμος "*kōmos*" – liksmes un vīna dieva Dionīsa pavadoņu pulks, kas ar mūziku, dziesmām un dažādiem jokiem Dionīsa svētku dienās devās gājienā pa pilsētu.

(7) *Pa ciemiem* – gr. κατὰ κώμας "*katá kōmas*".

Dzejas mākslu, šķiet, ir radījuši divi cēloņi, un abi tie ir dabiski. Pirmkārt, cilvēkā jau no pašas bērnības vērojama iedzimta tieksme atdarināt, un tieši ar to viņš atšķiras no citām dzīvām būtnēm, ka tam piemīt vislielākās atdarināšanas spējas. (1) Tāpat arī savas pirmās zināšanas viņš iegūst atdarināšanas ceļā. Atdarinājuma rezultāti visiem sagādā baudu. Pierādījums šim apgalvojumam ir tāds: to, uz ko skatīties mums ir nepatīkami, mēs ar labpatiku uzlūkojam pat visrūpīgākā mākslinieciskā atdarinājumā, piemēram, pretīgus dzīvniekus un miroņus. (2) Cēlonis tam meklējams apstākļi, ka iegūt zināšanas sagādā lielu prieku ne tikai filosofiem vien, bet tāpat arī pārējiem cilvēkiem, tikai ar to starpību, ka pēdējiem mazākā mērā.

Skatoties uz atveidojumiem, cilvēks sajūt prieku tāpēc, ka, to aplūkojot, var mācīties un secināt, ko kas nozīmē, piemēram, ka tas ir tas un tas. Ja aplūkotājs attēloto priekšmetu iepriekš nav redzējis, tad tas viņu nevarēs sajūsmināt kā atdarinājums, bet gan ar izstrādātību, krāsām vai kādu citu tamlīdzīgu iemeslu dēļ.

Tā kā atdarināšanas tieksmes piemīt jau paša cilvēka dabai un tāpat iedzimta ir arī harmonijas un

ritma izjūta – jo nav šaubu, ka pantmērs ir tikai ritma paveids, – tad vēl sirmā senatnē ir bijuši šajā ziņā apdāvināti ļaudis, kas, soli pa solim atdarinājumu attīstīdami, no improvizācijas mēģinājumiem radījuši dzeju.

Dzeja sadalījās atbilstoši pašu autoru raksturiem. Nopietna rakstura dzejnieki atdarināja skais-
25 tus, sev līdzīgu cilvēku darbus, bet vieglprātīgākie – nekrietnu cilvēku darbus, sākdami ar zobgalīgajiem sacerējumiem, tāpat kā pirmie ar himnām un slavas dziesmām.

Pirms Homēra mēs nevaram nosaukt nevienu zobgalīgu sacerējumu, kaut gan droši vien tādu dzej-
nieku nebija trūkums, bet, sākot ar Homēru, tas jau
30 iespējams. Tā, piemēram, varam aizrādīt uz viņa “Margītu” (3) un tamlīdzīgiem darbiem. Šajos sacerējumos parādījās arī atbilstošais jambu pantmērs (4); to arī vēl tagad sauc par jambisko, jo tajā dzejnieki izzoboja cits citu. Tādā kārtā vieni no senlaiku dzejniekiem kļuva par varoņu eposu, otri – par jambu sacerētājiem.

Kā Homērs bija nopietnās dzejas izcilākais pārstāvis, vienīgais radīdams ne tikai teicamas poēmas,
35 bet arī dramatiskus atdarinājumus, tā arī viņš pirmais norādīja komēdijas galvenās iezīmes, tēlodams dramatiskā apdarē nevis nosodījumu, bet smieklīgo. Tāpēc viņa “Margītam” tāda pati nozīme attiecībā pret
1449a1 komēdiju kā “Īliadai” un “Odisejai” pret traģēdiju.

Kad parādījās traģēdija un komēdija, viena dzejnieku daļa atbilstoši savam raksturam un tieksmēm
uz vienu vai otru dzejas veidu no jambu dzejniekiem
5 kļuva par komēdiju dzejniekiem, bet eposu dzejnieki – par traģēdiju dzejniekiem, tāpēc ka šie veid-
jumi bija nozīmīgāki un iecienītāki par senajiem.

Šeit nav īstā vieta iztirzāt jautājumu par to, vai traģēdija – kā pati par sevi, tā arī attiecībā uz skatītājiem – savos veidos ir jau sasniegusi pietiekami augstu pakāpi. Traģēdija, tāpat arī komēdija, pašā sākumā ir radusies no improvizācijas. Pirmās sākumi meklējami pie ditirambu kora sācējiem, otrās – pie fallisko dziesmu (5) sācējiem, kuras daudzās grieķu pilsētās vēl tagad ir saglabājušās. Traģēdija veidojās pamazām, pakāpeniski attīstības gaitā atklājot to, kas tai īpatnējs. Pēc dažādām pārmaiņām traģēdija beidzot ieguva savu dabu. Aktieru skaitu (6) no viena uz diviem pirmais palielināja Aishils, viņš arī samazināja kora daļas un galveno nozīmi piešķīra dialogam. Sofokls ieviesa trīs aktierus un skatuves ietērpu.

Bet kas attiecas uz apjomu – attīstoties no īsiem sižetiem un zobgalīgas valodas, kas bija aizgūta no satiru drāmas, tā diezgan vēlu sasniedza savu diženumu (7), un tetrametrs (8) pārveidojās jambiskā pantmērā, jo sākotnēji, kad dzeja vēl bija satīriska un dejiska, lietoja tetrametru. Tiklīdz traģēdijā parādījās dialogs, paši apstākļi tīri dabiski noveda pie piemērota pantmēra, jo no visiem pantmēriem jambi visvairāk piemēroti sarunas valodai. To pierāda tas, ka sarunās visvairāk lietojam jambus, turpretim heksametrus reti – tikai tad, kad atkāpjami no atbilstošā valodas ritma (9).

Tālāk vēl jāatzīmē epizodiju (10) skaits un viss cits, kas noder atsevišķu traģēdijas daļu izdaiļošanai. Mēs aprobežosimies tikai ar šiem aizrādījumiem, jo izklāstīt to visos sīkumos prasītu pārāk daudz laika.

(1) *Pirmkārt [...] atdarināšanas spējas.* – Divi piemiņtie dabiskie dzejas rašanās cēloņi ir 1) cilvēkā iedzimtā tieksme atdarināt un 2) iedzimtā dabiskā ritma un harmonijas izjūta, par kuru runa ir tālāk – 1448b20–23.

(2) *Pierādījums [...] dzīvniekus un miroņus.* – Līdzīgu domu izsaka Plūtarhs: “Mirstošus vai smagi slimus cilvēkus mums ir sāpīgi redzēt, bet uzgleznotu Filoktētu vai Iokastes skulptūru mēs aplūkojam ar baudu.” (“Dzīru sarunas”, V 1, 674A.)

(3) “*Margīts*” – komiska poēma, ko senatnē piedēvēja Homēram. Tajā bija tēlots kāds muļķītis, ko autors raksturo tā: “Tas zināja daudz, bet visu slikti. Dievi tam nebija devuši prasmes ne rakt, ne art, un nekas viņam nepadevās.” Šī poēma sasniegusi mūsu dienas tikai dažu fragmentu veidā. Tā kā autors savu varoni apsmej, tad Aristotelis te saskata komēdijas sākumus.

(4) *Jambu pantmērs* – jamps – divzīlbu pēda, kas veidota no īsas un garas zīlbes. Etimoloģija ir neskaidra. Aristotelis vārdu “jamps” atvasina no darbības vārda *ιαμπίζειν* “iambízein” – izzobot, dzēlīgi izsmiet.

(5) *Falliskās dziesmas* – piedauzīga rakstura dziesmas, ko dziedāja Dionīsam par godu (ὁ φάλλος “fallós” (vīrieša dzimumloceklis), arī Dionīsa kulta simbolisks priekšmets).

(6) *Aktieru skaitu* – sengrieķu drāmā viens un tas pats aktieris tēloja divas vai vairākas lomas.

(7) *Attīstoties no [...] zobgalīgas valodas, kas bija aizgūta no satiru drāmas, tā diezgan vēlu sasniedza savu diženumu* – no šiem vārdiem secināms, ka Aristotelis uzskata satiru drāmu par traģēdijas senāko formu. Kāda ir bijusi satiru drāma tās sākotnējā formā, grūti nosakāms, jo līdz mūsu dienām ir saglabājušās tikai vēlākā perioda satiru drāmas – Eurīpida “Kiklops”, daži fragmenti no Aishila “Tīkla vilcējiem” un apmēram divas trešdaļas no Sofokla “Pēdu dzinējiem”. Satiru drāmai nebija traģēdijas nopietnās noskaņas, bet nebija arī zobgalību un ironijas

kā komēdijā, tai raksturīgi parupji joki, pārmērības ēšanā, dzeršanā un citās miesiskās baudās, brīnumaini, dažkārt briesmīgi notikumi. Satiru drāmas koristi tērpās satiru maskās. Satiri, Dionīsa pavadoņi, bija mežu dievi, ko iedomājās cilvēka sejā, bet ar āža ragiem, kājām un asti.

(8) *Tetrametrs* – četru trohaisko dubultpēdu dzejas rinda. *Trohajs* – no garas un īsas zilbes veidota divzilbju pēda (–v).

(9) *Valodas ritms* – tāds pats pantmēru raksturojums ir Aristoteļa “Rētorikā” (III, 1408b32).

(10) *Epizodijs* – “pabeigta traģēdijas daļa starp divām veselām kora dziesmām” (skat. 1452b20), t. i., tā daļa, kurā norisinās dialogi.

Komēdija, kā jau mēs aizrādījām (1), ir sliktāku raksturu atdarinājums, taču ne pilnīgas nekrietnības nozīmē, bet gan ciktāl smieklīgais ir neglītā daļa.

- 35 Smieklīgais ir kāda cilvēka kļūda un rakstura krop-lums, kas nevienam nenodara nekādas ciešanas un nevienam nav kaitīgs; tā, piemēram, komiskai mas-kai ir gan nedaiļa un kropla izteiksme, bet tā nepauž sāpes.

Mums ir labi zināmas tragēdijas pārmaiņas un cilvēki, kas tās radījuši, bet par komēdiju nav īstas
1449b1 skaidrības, jo tai sākumā pievērta pārāk maz vērības. Diezgan vēlu arhonts sāka gādāt par to, lai komēdiju dzejniekiem būtu koris, sākumā tas veidojās no brīv-prātīgajiem. (2)

- Tikai tad, kad komēdija formas ziņā jau uzrādīja zināmu gatavību, sāka pieminēt arī tās autorus. Bet, kas sācis lietot komiskas maskas, kas ievēdis pro-logu, kas pavairojis aktieru skaitu un kas ierosinājis
5 kādu citu tamlīdzīgu jauninājumu, tas nav zināms.

Sižetus sacerēt sāka Epiharmus un Formids (3). Tādējādi šī māksla ienāca no Sicīlijas, bet no atēnie-šiem Kratēts (4) pirmais atmēta jambiskās dzejas stilu un sāka sacerēt vispārināta satura dialogus un sižetus.

Episkā dzeja, atskaitot cienīgo pantmēru, sekoja traģēdijai nopietnas vielas atdarināšanā. Tā atšķiras no traģēdijas ar to, ka tai ir tikai viens pantmērs un ka tā lieto vēstījumu, kā arī ar apjomu. Traģēdija, cik tas iespējams, cenšas ietilpināt savu darbību viena saules riņķojuma laikā vai tikai nedaudz pārsniegt to, bet episkā dzeja laika ziņā nav ierobežota. Tātad arī šajā ziņā tā atšķiras no traģēdijas. Tomēr jāatzīmē, ka senatnē traģēdijās rīkojās tāpat kā eposos.

Traģēdijai ir gan tādas daļas, kas tai kopīgas ar episko dzeju, gan tādas, kas raksturīgas tikai tai. Tāpēc ikviens, kas labu traģēdiju prot atšķirt no vājas, spēs atšķirt arī eposus, jo viss, kas ir episkajā dzejā, ir arī traģēdijā, bet ne viss, kas ir traģēdijā, ir episkajā dzejā.

(1) *Komēdija, kā jau mēs aizrādijām* – skat. 1448a17 un b37.

(2) *Diezgan vēlu [...] veidojās no brīvprātīgajiem*. – Komēdijas kora uzturēšanas izdevumi bija visai lieli. Tos sākumā sedza pats komēdijas autors, vēlāk par līdzekļu sagādi rūpējās valsts, un atbildīgs bija viens no arhonti (arhonti – deviņas valsts augstākās amatpersonas Atēnās).

(3) *Formids* (6./5. gs. p. m. ē.) – komēdiju dzejnieks. Sūdas vārdnīcā tiek pieminētas piecas viņa komēdijas, vairāk par viņu nekas nav zināms. Par *Epiharmu* skat. 3. nod. 6. pask.

(4) *Kratēts* (5. gs. p. m. ē.) – atēniešu komēdiju dzejnieks. Vislielākos panākumus guvis ap 5. gadsimta vidū. Aristofans viņu piemin komēdijā “Jātnieki” (537–540), atgādinādams, ka atēniešu skatītāji ne vienmēr viņam bijuši labvēlīgi. No viņa komēdijām uzglabājušies tikai atsevišķi fragmenti.

Par mākslu atdarināt heksametros (1) un par komēdiju mēs runāsim vēlāk (2), bet tagad pievērsīsimies traģēdijai un, pamatojoties uz jau iepriekš teikto, dosim tās būtības definīciju.

- 25 Tātad traģēdija ir nopietnas un pabeigtas noteikta apjoma darbības atdarinājums, kas ikkatrā tās atsevišķā daļā ietērpts dažādi izdaiļotā valodā; šis atdarinājums tieši ar darbību, nevis ar vēstījumu, izraisot līdzjūtību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu attīrīšanu (3).

- 30 Par izdaiļotu valodu es dēvēju tādu, kas saistīta ar ritmu, harmoniju un dziedāšanu; ikkatrā tās atsevišķā daļā dažādi – “dažādi” nozīmē, ka dažas daļas ir sacerētas tikai pantmērā, bet citas – vēl arī dziedāšanai.

- Tā kā atdarinājums izpaužas darbībā, tad par pirmo traģēdijas izrādei nepieciešamo prasību jāuzskata skatuves ietērps, pēc tam mūzika un valoda. Ar tiem tātad tiek panākts atdarinājums. Par valodu es 35 saucu runas metrisko sakārtojumu, bet, ko apzīmēju ar jēdzienu “mūzika”, tas visiem skaidri saprotams.

Tā kā traģēdija ir darbības atdarinājums un šo darbību veic personas, kurām katrā ziņā piemīt tādas vai citādas rakstura īpašības un domāšanas veids – tieši

šo divu iemeslu dēļ mēs darbības saucam par tādām vai citādām –, tad no tā izriet, ka domas un raksturs ir tie divi darbības cēloņi, kas katram vai nu ļauj gūt panākumus, vai arī liek piedzīvot neveiksmi. **1450a1**

Darbības atdarinājums ir sižets. Ar sižetu es saprotu notikumu savirknējumu, ar raksturiem – to, ar ko darbības personām piešķiram noteiktas īpašības, bet ar domām – to, ar ko personas kaut ko pierāda vai izsaka spriedumu. **5**

Tātad katrai traģēdijai nepieciešamas sešas daļas, kurās izpaužas tās īpatnības. Tās ir: sižets, raksturi, domas, valoda, skatuves ietērps un mūzika. **10**

Divas no minētajām daļām (4) pieder pie atdarinājuma līdzekļiem, viena jāuzskata par atdarinājuma veidu (5) un trīs – par atdarinājuma priekšmetu (6). Citu daļu traģēdijā nav.

Minētās daļas savos sacerējumos, var teikt, lieto visi traģēdiju dzejnieki, jo katrā traģēdijā bez izņēmuma ir skatuves ietērps, raksturi, sižets, valoda, mūzika un tāpat arī domas.

Vissvarīgākā no pieminētajām daļām ir notikumu risinājums, jo traģēdija ir nevis cilvēku, bet gan viņu darbu, dzīves, viņu laimes un nelaimes atdarinājums. **15**
Kā cilvēka [laime] vai nelaime izpaužas darbībā, tā arī traģēdijas mērķis ir attēlot darbību, nevis īpašību. Cilvēkiem, raugoties pēc viņu rakstura, piemīt zināmas īpašības, bet atkarībā no saviem darbiem tie ir laimīgi vai otrādi. Traģēdijas autors personām liek darboties ne tādēļ, lai tā atdarinātu viņu raksturu, bet raksturu atklāj tikai līdz ar darbību. **20**

Tātad darbība un sižets ir traģēdijas mērķis, bet mērķis katrā lietā ir pats svarīgākais. Jāpiebilst, ka

tragēdija nevar būt bez darbības, bet bez raksturiem
25 ir iespējama. Piemēram, daudzas jaunāko laiku dzejnieku tragēdijas nemaz netēlo raksturus, un tas vispār attiecas uz daudziem dzejniekiem. Gleznotāju vidū līdzīgā kārtā Zeuksids (7) atšķiras no Polignota. Polignots ir visiem pazīstams kā labs raksturu gleznotājs, bet Zeuksida gleznas vispār neattēlo raksturus.

30 Ja kāds sarindos citu aiz cita raksturiem piemērotus izteicienus, labi izstrādāams valodu un domas, tad tomēr nesasnies tragēdijas uzdevumu. Daudz labāka būs tragēdija, kas visu to lieto skopāk, bet kam toties ir sižets un darbības risinājums.

Turklāt vēl jāmin, ka pats svarīgākais, ar ko tragēdija aizrauj dvēseli, proti, peripetijas un atpazīšanas skati, ir tieši sižeta sastāvdaļas.

35 Šā viedokļa pareizumu apstiprina arī tas, ka iesācēji dzejnieki drīzāk gūst labas sekmes ar valodu un raksturiem, nevis ar notikumu savirknējumu. Tādi ir arī gandrīz visi senākie dzejnieki.

1450b1 Tātad tragēdijas pamats un it kā dvēsele ir sižets, otrajā vietā – raksturi. Līdzīgi tas ir glezniecībā. Ja kāds gleznotājs bagātīgi izziestu visskaistākās krāsas, tad viņš tomēr nespētu mums sagādāt tādu baudu kā tas, kas uzgleznojis attēlu bez jebkādām krāsām. Tragēdija tātad atdarina darbību un – galvenokārt ar tās palīdzību – personas, kas darbojas.

5 Domas ir trešās. Tā ir prasme pateikt būtisko un apstākļiem piemēroto, gluži tas pats, kas runās ir politikas un rētorikas uzdevums: senie dzejnieki lika savām personām runāt kā politiķiem, bet jaunie – pēc rētorikas mākslas likumiem.

Raksturs ir tas, kas atklāj runātāja izvēli, kā tas ir tad, kad nav skaidrs, uz ko nosliekties vai no kā vairīties. Tāpēc raksturs nepiemīt tādām runām, kurās vispār nav pateikts, uz ko runātājs tiecas un no kā vairās. 10

Domas ir tas viss, ar ko pierāda, ka kaut kas ir vai kaut kā nav, vai arī vispār kaut ko apgalvo.

Ceturtā no vārdiskajām daļām ir valoda. Par valodu es dēvēju, kā jau iepriekš minēju, domu izklāstu vārdos, kam ir vienāda nozīme tiklab prozā, kā arī dzejā. 15

No pārējām traģēdijas daļām mūzika sniedz vislielāko baudu.

Skatuves ietērps, tiesa, iepriecina sirdi, tomēr atrodas pavisam tālu no apceramās mākslas jomas un vismazāk raksturīgs dzejai. Traģēdija taču saglabā savu spēku arī bez izrādes un aktieru mākslas. Bez tam jāpiebilst, ka skatuves ietērps vairāk atkarīgs no skatuves iekārtotāju nekā no dzejnieku mākslas. 20

(1) *Par mākslu atdarināt heksametros* – t. i., par episko dzeju Aristotelis raksta 23., 24. un 26. nod.

(2) *Par komēdiju mēs runāsim vēlāk* – autors solās par komēdiju runāt vēlāk, kaut gan šajā apcerējumā, kāds tas nonācis līdz mūsu dienām, nav īpašu nodaļu, kas būtu veltītas komēdijai, tikai dažviet atsevišķas piezīmes par to. Par šo jautājumu skat. Ievadu (11. lpp.).

(3) *Šis atdarinājums [...] izraisot līdzjūtību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu attīrīšanu* – par katarsi (gr. ἡ κάθαρσις “kátharsis”) skat. Ievadu (19. lpp.).

(4) *Divas no minētajām daļām* – t. i., valoda un mūzika.

(5) *Viena jāuzskata par atdarinājuma veidu* – t. i., skatuves ietērps.

(6) *Trīs* – par atdarinājuma priekšmetu – t. i., sižets, raksturi un domas.

(7) *Zeuksids* (5. gs. otrajā pusē p. m. ē.) – grieķu gleznotājs Dienviditālijā. Pievērsis sevišķu uzmanību ķermeņa attēlošanai un centies parādīt to spēcīgu. Par *Polignotu* skat. 2. nod. 1. pask.

Pēc šiem skaidrojumiem apskatīsim jautājumu, kādam īsti jābūt darbības risinājumam, jo tas traģēdijā ir pats pirmais un svarīgākais. Mums jau ir zināms, ka traģēdija ir noteikta apjoma veselas un pilnīgi pabeigtas darbības atdarinājums, jo pastāvēt var arī veselums bez noteikta apjoma. Veselums ir tas, kam ir sākums, vidus un beigas. Sākums ir tas, kas neseko pēc kaut kā cita kā iepriekšēja nepieciešamas sekas, bet aiz tā gluži dabiski pastāv vai notiek kaut kas cits. Beigas turpretī ir tas, kas nepieciešami vai parasti seko aiz kaut kā vai kas dabiski mēdz būt pēc kaut kā iepriekšēja, bet pēc kā vairs nekā cita nav. Vidus ir tas, kas seko pēc kā cita un kam pašam vēl seko kaut kas cits. Tātad katrs labi risināts sižets nevar kaut kur patvaļīgi sākties vai beigties, bet tas jāveido minēto jēdzienu ietvaros. 25 30

Visam skaistajam – dzīvai būtnei vai kādam priekšmetam, kas sastāv no daļām, ir jābūt ne tikai ar noteiktā kārtībā sakārtotām daļām, bet tam jābūt arī tādā lielumā, kam nepiemīt gadījuma raksturs, jo skaistais ir lielumā un sakārtojumā. Tāpēc arī ļoti sīku būtni nevar atzīt par skaistu, jo tās uztvere, kas notiek gandrīz neaptverami īsa laika robežās, jucekliģi saplūst kopā. Tāpat skaista nevar būt pārāk liela 35

- 1451a1** būtne, jo tās uztvere nenotiek vienā laikā un skatītājiem tādā gadījumā zūd uztveres vienība un kopsajūta, piemēram, dzīvnieks, kas būtu desmit tūkstošu stadiju (1) garš. Gluži tāpat, kā dzīvām būtnēm un nedzīviem priekšmetiem jābūt noteiktam lielumam,
- 5** kam turklāt jābūt viegli uztveramam, arī sižetiem jābūt zināmam apjomam, ko mūsu atmiņa spētu viegli iegaumēt.

- Noteikt robežu sižeta apjomam, kas būtu vajadzīgs traģēdiju izrādēm sacensībās un piemērots skatītāju uztveres spējām, nav dzejas mākslas uzdevums. Ja sacensībās piedalītos, piemēram, vesels simts traģēdiju, tad izrādes laiku vajadzētu vērot ar ūdens pulksteni (2), kā tas tiešām arī dažos gadījumos esot
- 10** noticis. Traģēdijas sižeta apjomu noteic pati lietas būtība: tas, kas sniedz lielāku skaidrību, tas apjoma ziņā ir labāks. Izsakot vienkāršu skaidrojumu, varam teikt: pietiekams ir tāds apjoms, kurā secīgi ietilpst tik daudz nepieciešamu un iespējamu notikumu,
- 15** cik vajag, lai cilvēka nelaime pārvēršas laimē vai arī laime nelaimē.

(1) *Stadijs* – grieķu garuma mērs, apm. 177 m.

(2) *Ar ūdens pulksteni* – salīdzinājums ar tiesām, kurās apsūdzības un aizstāvības runu garumu ierobežoja, liekot ūdens pulksteni. Kad ūdens bija iztecējis, runa bija jābeidz.

Sižeta vienību neiegūstam, kā daži domā, tad, kad tas ir saistīts ar vienu personu. Ar vienu personu var būt saistīti bezgalīgi daudzi notikumi, un daļai no tiem tomēr nav nekādas vienības. Gluži tāpat viena persona var izdarīt vairākas darbības, no kurām tomēr nerodas vienota darbība. Tāpēc, man šķiet, maldās visi tie dzejnieki, kas sarakstījuši “Hērakleidu”, “Tēseidu” (1) un citus tamlīdzīgus darbus. Viņi domā: tā kā Hērakls ir bijis viens, tad līdz ar to arī sižetam jau piemīt vienība. Homēram, kas arī citādā ziņā izceļas citu dzejnieku vidū, arī šajā jautājumā, šķiet, ir pareizi ieskati vai nu savas nepārspējamās mākslas, vai iedzimtā talanta dēļ. Sacerēdams “Odiseju”, viņš tomēr daudz ko izlaidis no tā, kas noticis ar varoni, piemēram, kā tas ievainots Parnāsā (2), kā izlicies ārprātīgs (3), kad karaspēks gatavojies doties ceļā. Neviens no šiem notikumiem nav tāds, ka tam nepieciešami vai tīri dabiski būtu jāseko aiz cita. Homērs ir sagrupējis visus “Odisejas”, tāpat arī “Īliadas” notikumus ap vienotu darbību, kādu mēs nupat norādījām.

Tātad, kā visās citās atdarinātājās mākslās katram atdarinājumam ir tikai kāds viens priekšmets, tāpat arī sižetam, kas taču ir darbības atdarinājums,

ir jābūt vienas, turklāt vēl pilnīgi pabeigtas darbības atdarinājumam. Visām notikumu daļām jābūt saliktām kopā tā, ka, kādu pārstatot vai atmetot, mainītos un izirtu arī viss. Tas, kas var būt un arī nebūt, neko 35 nepadarot skaidrāku, nav veselā būtiska daļa.

(1) "*Hērakleida*" – poēma par Hērakla varoņdarbiem. "*Tēseida*" – poēma par Tēseja varoņdarbiem. Šos tematus izmantojuši vairāki dzejnieki, viņu darbi līdz mūsu dienām nav saglabājušies.

(2) *Kā tas ievainots Parnāsā* – "Odisejā" (XIX, 392–466) tomēr atrodam nostāstu par to, kā Odiseju medībās ievainojis mežkuilis. Šim nostāstam Odisejas beigu posmā (t. i., jau pēc varoņa atgriešanās) ir epizodisks raksturs. Pēc šī ievainojuma Odiseju atpazīst viņa aukle.

(3) *Kā izlicies ārprātīgs* – kad Agamemnons sapulcinājis karotājus pret Troju, Odisejs, nevēlēdamies piedalīties Trojas karā, simulējis ārprātu. Viņš iejūdzis arklā vērsi un ēzeli un sējis uz tīruma sāli. Tomēr viņu pārspējis viltībā Palamēds, nolikdams arkla priekšā viņa mazo dēlu Tēlemahu. Odisejs apgājis mazajam apkārt un tādā kārtā pats atklājis savu viltību. Tā Palamēds piespiedis viņu piedalīties Trojas karā. Šis nostāsts Homēra poēmās nav minēts. Šis mīts ir bijis pamatā Sofokla traģēdijai "Trakojošais Odisejs", kura līdz mūsu dienām nav saglabājusies.

No sacītā ir skaidrs, ka dzejnieka uzdevums nav attēlot patiesi notikušo, bet to, kas varētu notikt, tātad iespējamo saskaņā ar varbūtību un nepieciešamību. Dzejnieks un vēsturnieks taču ne ar to atšķiras viens no otra, ka viens raksta saistītā, bet otrs nesaistītā valodā. Ja Hērodota sacerējumus pārveidotu pantmērā, tad tomēr tā būtu vēsture tiklab pantmērā, kā bez pantmēra. Dzejnieks atšķiras no vēsturnieka ar to, ka pēdējais stāsta par notikušo, bet pirmais par to, kas varētu notikt. Tāpēc jau arī dzejā ir vairāk filosofijas un nopietnības nekā vēsturē: dzeja vairāk runā par vispārīgo, bet vēsture – par atsevišķo. 1451b1

Vispārīgais ir tas, ko zināma rakstura personai vajag runāt vai darīt saskaņā ar varbūtību vai nepieciešamību. Tieši uz to tiecas dzeja, dodama varoņiem vārdus. 5

Atsevišķais ir viss tas, ko, piemēram, Alkibiads (1) savā dzīvē veicis vai pārcietis. 10

Attiecībā uz komēdiju tas jau ir acīm redzami. Izveidojuši sižetu saskaņā ar varbūtības likumiem, dzejnieki nosauc savas personas kaut kādā vārdā, neskarot atsevišķas konkrētas personas, kā to dara jambu dzejnieki (2). 15

- Tragēdiju autori turas pie vārdiem, kas ņemti no pagātnes. Par cēloni tam ir apstākļi, ka iespējamais ir arī ticams. To, kas vēl nav noticis, mēs neuzskatām par iespējamu, bet, kas jau noticis, acīm redzami ir iespējams, jo tas nebūtu noticis, ja nebūtu iespējams. Dažās tragēdijās sastopam tikai vienu vai divus pazīstamus vārdus, bet pārējie ir izdomāti. Taču dažās pat nav neviena pazīstama vārda, kā, piemēram, Agatona (3) tragēdijā "Zieds", kurā izdomāti tiklab notikumi, kā arī vārdi, bet tomēr tā atstāj patīkamu iespaidu. Tāpēc jau arī nevajag katrā ziņā pieturēties pie tradicionālajiem mītiem, kuru robežās risinās tragēdiju darbība. Patiešām būtu smieklīgi pēc tā cēsties, jo arī tas, kas zināms, ir zināms tikai dažiem, bet tomēr baudu sagādā visiem.

- No sacītā skaidri izriet tas, ka dzejniekam jābūt vairāk sižeta risinātājam nekā vārsmu radītājam, cik tāl viņš ir atdarinātājs dzejnieks, bet viņa atdarināšanas priekšmets ir darbības. Un, ja viņam gadītos attēlot patiesi notikušo, viņš nav mazākā mērā dzejnieks, jo nav nekādu šķēršļu tam, lai no patiesi notikušā kaut kas būtu tāds, kāds tas varētu notikt saskaņā ar varbūtību un iespējamību. Šajā ziņā viņš ir tā radītājs.

- No vienkāršiem sižetiem un darbībām visvājākās ir epizodiskās. Par epizodisku es saucu tādu sižetu, kurā notikumi seko cits pēc cita bez kaut kādas varbūtības un nepieciešamības. Tādas tragēdijas raksta vāji dzejnieki talanta trūkuma dēļ, bet spējīgie – aktieru dēļ: sacerēdami tragēdiju sacensībām un pārāk stiepdami sižetu garumā, viņi bieži vien ir spiesti kavēt darbības secīgo norisi.

Traģēdija nav tikai pilnīgi pabeigtas darbības at-
 darinājums vien, bet arī tādas, kas iedveš bailes un
 līdzjūtību. Tas notiek vairāk tad, ja kaut kas gadās
 negaidot kā sekas, kas izriet no citiem notikumiem;
 tādā gadījumā izbrīns būs lielāks nekā tad, ja tas būtu
 noticis pats no sevis un nejauši. Arī no visiem ne-
 jaušiem gadījumiem vislielāko izbrīnu rada tas, kas
 mums šķiet notiekam it kā ar zināmu nolūku, kā,
 piemēram, notikums, ka Mitija (4) statuja Argā no-
 sita Mitija slepkavu, uzkrītot viņam virsū tieši tai
 brīdī, kad tas aplūkoja šo statuju. Tādi notikumi rada
 iespaidu, ka tā nav nekāda nejaušība. Tāpēc arī tādi
 sižeti katrā ziņā ir labāki.

1452a1

5

10

(1) *Alkibiads* (ap 450.–404. g. p. m. ē.) – atēniešu valsts darbinieks un karavadonis Peloponēsas kara laikā.

(2) *Kā to dara jambu dzejnieki* – sākotnēji komēdija izsmēja konkrētas personas, saucot tās īstajos vārdos. Tā tas, piemēram, ir Aristofana komēdijās. Aristoteļa laikā uzbrukumi konkrētām personām vairs nebija atļauti. Par komēdijas objektu kļuva vispārcilvēciski trūkumi. Bieži vien komēdiju autori nosauca savu varoni vārdā, kas raksturoja tā īpašnieku.

(3) *Agatons* – dramaturgs 5. gadsimta otrajā pusē p. m. ē. No viņa darbiem saglabājušies tikai daži fragmenti. Platona dialogā “Dzīres” tēlotie notikumi ir saistīti ar Agatona uzvaru traģēdiju sacensībā 416. gadā.

(4) *Mitijs* – kāds tuvāk nezināms Argas pilsonis, kas, kā liecina Plūtarhs (“Morāles traktāti”, 553D), nogalināts pilsoņu karā. Savukārt no Dēmostena 59. runas izriet, ka Mitijs varētu būt aizrāvēis ar jāšanas sportu un tādējādi statuja varētu būt bijusi veltīta viņam kā sacensību uzvarētājam (Dēmostens “Runas”, 59.33.).

No sižetiem daži ir vienkārši, daži – sarežģīti, jo arī darbības, kuru atdarinājumi ir sižeti, ir tieši tādas.

- 15** Par vienkāršu es saucu tādu nepārtrauktu un vienotu darbību, kā jau iepriekš aizrādīts (1), kur pārmaiņa notiek bez peripetijas un bez atpazīšanas skatiem. Sarežģīta darbība ir tāda, kurā šī pārmaiņa notiek ar atpazīšanas skatiem vai ar peripetiju, vai ar abiem kopā. Visam tam jāizriet no paša sižeta uzbūves tā,
- 20** lai tas rastos no agrāk notikušā saskaņā ar nepieciešamību un varbūtību. Ir taču liela starpība, vai kaut kas notiek tikai pēc kaut kā vai arī iepriekšējais šim notikumam ir cēlonis.

(1) *Kā jau iepriekš aizrādīts* – skat. 7.–9. nod.

Peripetija, kā jau teikts (1), ir piepešs notikumu pagrieziens tieši pretējā virzienā, turklāt, kā jau aizrādījām, tas notiek saskaņā ar varbūtību vai nepieciešamību. Tā, piemēram, traģēdijā “Oidips” uznāk vēstnesis, lai Oidipam atnestu priecīgu vēsti un atbrīvotu viņu no bailēm par māti, bet, atklādams viņam to, kas Oidips ir bijis, panāk tieši pretējo. Tāpat tas ir traģēdijā “Linkejs” (2), kur notiesāto Linkeju ved uz soda vietu, bet Danajs seko, lai to nogalinātu. Taču sakarā ar notikumu gaitu mirst Danajs, bet Linkejs izglābjas. 25

Atpazīšanas skati, kā norāda jau pats apzīmējums, ir pāreja no nezināšanas uz zināšanu, kas laimei vai nelaimei lemtās personas noved pie draudzības vai naida. Vislabākie ir tādi atpazīšanas skati, kas savienoti ar peripetiju, kā tas notiek “Oidipā”. 30

Ir arī, protams, citāda veida atpazīšanas skati. Tie var būt, kā jau minēts (3), saistīti arī ar priekšmetiem, pat gluži nejaušiem; tāpat var uzzināt arī to, vai kāds ir kaut ko izdarījis vai nav. Tomēr sižetam un darbībai vissvarīgākais ir vispirms minētais atpazīšanas skatu veids, jo tādi atpazīšanas skati un peripetija radīs līdzjutību un bailes, bet tieši tādu darbību atdarinājums ir traģēdija. Te vēl jāpiebilst, ka šāda 1452b1 35

veida atpazīšanas skatiem seko laime vai nelaime. Tā kā atpazīšana ir zināmu personu atpazīšana, tad stāvoklis var būt tāds, ka tikai viens atpazīst otru, kuram pats jau ir zināms; bet dažreiz atpazīšanai jānotiek
5 abpusēji. Piemēram, Orests pazina Īfigeniju (4) viņas nosūtītās vēstules dēļ, bet, lai Īfigenija pazītu savu brāli, vajadzēja citus atpazīšanas līdzekļus.

Tātad tās būtu divas sižeta sastāvdaļas – peripetija un atpazīšanas skati. Trešā ir ciešanas. Jautājums
10 par peripetiju un atpazīšanas skatiem ir noskaidrots. Ciešanas ir darbība, kas nes iznīcību vai smagus dvēseles pārdzīvojumus, piemēram, nāvi uz skatuves, pārmērīgas fiziskas sāpes, ievainojumus un tamlīdzīgi.

(1) *Peripetija, kā jau teikts* – šis jēdziens nekur iepriekš nav skaidrots. Iespējams, ka 6. nodaļā ir kāds teksta bojājums, bet varbūt Aristotelis domājis 7. nodaļas beigās.

(2) *Tāpat tas ir traģēdijā “Linkejs”* – “Linkejs” ir Aris-toteļa laikabiedra Teodekta pazudušās traģēdijas nosaukums. Tomēr tās sižets, kas aizgūts no teiksmām par Danaja meitām, ir zināms. Danajs, Argas ķēniņš, izprecinot savas piecdesmit meitas sava brāļa Aigipta piecdesmit dēliem, tām pavēlēja nogalināt savus vīrus. Visas Danaja meitas, atskaitot vienu, izpildīja tēva pavēli, tikai Hiper-mnēstra, kas mīlēja Linkeju, izglāba to. Skat. arī 1455b29.

(3) *Kā jau minēts* – par to runa ir tikai vēlāk, 16. nodaļā.

(4) *Orests pazina Īfigeniju* – Orests pazīst savu māsu pēc vēstules, ko viņa nosūta ar Piladu, bet Īfigenija pazīst savu brāli Orestu pēc dažām bērnības dienu atmiņām, ko tai atgādina savā stāstā šķietamais svešinieks.

Mēs jau agrāk aplūkojām traģēdijas daļas. (1) At- 15
 tiecībā uz apjomu un iedalījumu ir šādas daļas: pro-
 logs, epizodijs, eksods un kora dziesma, kas savukārt
 var būt parods un stasims. Pieminētās daļas kopīgas
 visām traģēdijām, bet dažās vēl ir īpašas dziesmas no
 skatuves (2) un kommi.

Par prologu sauc pabeigtu traģēdijas daļu pirms 20
 kora uznākšanas uz skatuves. Epizodijs ir pabeigta
 traģēdijas daļa starp divām veselām kora dziesmām.
 Par eksodu sauc pabeigtu traģēdijas daļu, pēc kuras
 vairs neseko kora dziesma. No kora dziesmas pirmo
 pabeigto visa kora priekšnesumu sauc par parodu (3),
 bet par stasimu (4) – dziesmu bez anapestiem (5) un
 trohajiem. Komms ir sēru dziesma, ko dzied viss ko-
 ris un visi aktieri kopā.

Tātad traģēdijas daļas, kas tai nepieciešamas kā 25
 tās būtību veidojošas, mēs jau apskatījām agrāk, bet
 daļas, kādās traģēdija ir sadalīta, ir minētās.

(1) *Mēs jau agrāk aplūkojām traģēdijas daļas.* – Skat.
 6. nod.

(2) *Īpašas dziesmas no skatuves* – tās ir tā saucamās
 monodijas – solodziesmas, ko izpildīja kāds no lugas tē-
 liem. Sevišķi plaši tās izmantoja Eurīpids ("Alkēstidā" to

dzied viņas dēls 393–403, “Trojietēs” 98–152, 308–340 Hekabes un Kasandras dziesmas u. c. Par šīm dziesmām Eurīpidu izsmēja vecatiskā komēdija (Aristofana “Vardes” 849, 944)).

(3) *Parods* – dziesma, ko koris dzied, uznākot orhēstrā.

(4) *Stasims* – dziesma, ko koris dzied, atrodoties orhēstrā.

(5) *Anapests* – trīs zilbju pēda (v v –).

Pēc šā iztīrājuma mums jāapskata jautājums, kādiem apstākļiem, sižetu izveidojot, jāpievērš uzmanība, no kā jāvairās un ar kādiem līdzekļiem traģēdija sasniegs savu uzdevumu.

30

Tā kā augstvērtīgas traģēdijas uzbūvei jābūt nevis vienkāršai, bet sarežģītai un traģēdijai jāatdarina notikumi, kas izraisa līdzjūtību un bailes – tas ir raksturīgi šāda veida atdarinājumiem –, tad vispirms skaidri saprotams tas, ka uz skatuves nevajag rādīt ne augsti tikumisku cilvēku laimi pārvēršamies nelaīmē – jo tas skatītājos neradītu ne bailes, ne līdzjūtību, bet būtu pretīgi –, ne arī bezgožus paceļamies no nelaimes laimē – tas būtu viskrasākajā pretrunā ar traģēdijas būtību, jo tad tur nebūtu nekā, kas tai nepieciešams, proti, tas neierosina ne cilvēkmīlestību, ne līdzjūtību, ne bailes. Tāpat nevar rādīt pilnīgu nelieti, kas no laimes nokļūst nelaīmē, jo tāds gadījums varētu gan izraisīt cilvēkmīlestību, bet nespētu modināt ne līdzjūtību, ne bailes. Līdzjūtība taču rodas pret tādu, kas bez vainas nokļuvis nelaīmē, bet bailes sajūtam, redzot, ka mums līdzīgais nokļuvis nelaīmē. Tāpēc šādi apstākļi mūsos nevar modināt ne līdzjūtību, ne bailes.

35

1453a1

5

Tātad atliek tikai tāds, kas atrodas starp šiem. Tāds ir cilvēks, kas sevišķi neizceļas ar savu tikumu

un taisnīgumu un ne sava nekrietnuma un zemiskā
10 rakstura dēļ iekrīt nelaimē, bet gan kādas kļūdas
dēļ (1), cilvēks, kas bijis lielā slavā un baudījis laimi
un labklājību. Tādi, piemēram, ir Oidips, Tiests (2)
un citi izcili vīri no šādām dzimtām.

Tāpēc ir nepieciešami, lai pilnvērtīgs sižets būtu
drīzāk vienkāršs, nevis, kā daži saka, "divkāršs" (3)
un lai liktenis nepārvērstos no nelaimes laimē, bet
15 gluži otrādi – no laimes nelaimē, ne jau nu kāda ne-
krietna rakstura, bet gan tāda cilvēka smagas kļūdas
dēļ, kādu nupat minējām, turklāt drīzāk labāka cil-
vēka nekā sliktāka. To pierāda pati attīstības gaita.
Agrāko laiku dzejnieki risināja kuru katru pagādīju-
šos sižetu; tagad turpretī labāko traģēdiju viela skar
20 tikai dažas dzimtas, kā, piemēram, Alkmaionu (4),
Oidipu, Orestu (5), Meleagru (6), Tiestu, Tēlefu (7)
un visus citus, kuriem bija lemts ko briesmīgu pa-
ciest vai izdarīt.

Šāda veidojuma traģēdija visvairāk atbilst māks-
las prasībām. Tāpēc jau arī maldās tie, kas Eurīpi-
25 dam pārmet, ka tas savās traģēdijās dara tieši tā un ka
tās lielāko tiesu beidzas nelaimīgi. Tieši tas, kā jau
aizrādīts, ir pareizi. Visskaidrākais pierādījums tam
ir šāds: uz skatuves un dzejnieku sacensībās tieši tā-
das traģēdijas, ja tās tikai pareizi uzvestas, šķiet vis-
traģiskākās, un Eurīpids, ja arī citādā ziņā nav visu
izkārtojis labi, tomēr no visiem dzejniekiem šķiet
30 vistraģiskākais.

Otrs traģēdijas veids, ko daži dēvē par pirmo,
ir tas, kas dibinās uz divējādu uzbūvi, kā to sasto-
pam "Odisejā", un beidzas gluži pretēji labajiem un
ļauņiem. Šāda veida traģēdija liekas labāka teātra

apmeklētāju vājuma dēļ (8): dzejnieki izdabā skatītājiem, sacerēdami atbilstoši viņu vēlmēm. Taču tā nav bauda, kas raksturīga traģēdijai, bet drīzāk komēdijai. Tur varoņi, kaut arī tie mītā būtu visniknākie ienaidnieki, kā, piemēram, Orests un Aigists (9), beigās kļūst draugi un neviens nekrīt no otra rokas.

(1) *Kļūdas dēļ* – skat. arī 1453a16, kā arī Aristoteļa “Nikomaha ētiku” (III 2, 1110b31; V 2, 1113b12).

(2) *Tiests* – Peloponēsas valdnieka Pelopa dēls. Viņa brālis Atrejs, kādreiz saķīldojies ar Tiestu, nogalinājis tā dēlus, pagatavojis no tiem mielastu un pasniedzis to brālim.

(3) *Divkāršs* – par to ir runāts nodaļas beigās.

(4) *Alkmaions* – Amfiarāja un Erifiles dēls, kas, atriebdams tēvu, nogalināja savu māti. Erifile bija savu vīru pierunājusi piedalīties karagājienā pret Tēbām, kurā tam bija lemts aiziet bojā.

(5) *Orests* – Argas valdnieka Agamemnona un viņa sievas Klitaimnēstras dēls; atriebdams savu tēvu, nogalināja māti un viņas mīļāko Aigistu, kas kopā ar Klitaimnēstru nogalināja Agamemnonu.

(6) *Meleagrs* – vairāku grieķu teiku varonis. Kad mazajam Meleagram bija tikai septiņas dienas, viņa tēva mājā ieradās likteņa dieves un pasludināja, ka viņa dēls mirs, tiklīdz pavardā sadegs degošā pagale. To dzirdējusi, Meleagra māte Altaja paķēra pavardā degošo pagali, nodzēsa to un rūpīgi paslēpa. Meleagrs drīz izauga un kļuva slavens gan argonautu ceļojumā, gan cīņā ar Kalidonas mežkuili. Daudzi ievērojami vīri centās pēdējo sagūstīt, starp tiem arī Meleagra mātes brāļi. Viņi nevarēja paciest, ka mežkuili sagūstīja Meleagrs. Sākās ķilda un cīņa. Šajā cīņā Meleagrs uzvarēja, bet abi pretinieki krita. Tad Altaja ātrās dusmās paķēra paslēpto pagali, iemeta pavardā un Meleagrs nomira.

(7) *Tēlefs* – Mīsijas valdnieks, Hērakla dēls. Kad grieķi bija nolēmuši uzsākt cīņu pret Troju, tie piestājās pie Mīsijas krastiem un iesāka postīt zemi, jo bija pārliecināti, ka nonākuši jau Trojas valdnieka Priama zemē. Tēlefs sāka cīņu ar grieķiem un guva smagas brūces. Viņš griezās pie orākula, kas atbildēja: “Dziedinās, kas ievainoja.” Tai pašā laikā arī grieķi saņēma orākula vēstījumu: “Lai Tēlefs parāda ceļu uz Troju.” Tēlefs ieradās grieķu nometnē, un viņa brūces dziedināja ar Ahilleja šķēpa rūs. Tēlefs aizvadīja grieķus līdz Trojai.

(8) *Šāda veida tragēdija [...] teātra apmeklētāju vājumā dēļ* – t. i., skatītāji vēlas, lai pēc traģiskajiem notikumiem būtu laimīgas beigas. Tragēdijas ar laimīgām beigām ir Eurīpida “Alkēstida”, “Helene”, “Īfigenija Tauridā”.

(9) *Aigists* – skat. 4. pask. Atsauce uz kādu nezināmu Aristoteļa laika tā saucamo vidusatisko komēdiju, kurā mīta notikumi pilnībā sagrozīti, jo saskaņā ar mītu Orests Aigistu nogalina.

Bailes un līdzjūtību var panākt ar skatuviskiem paņēmienu, bet tās var rasties arī no paša notikumu risinājuma, kam dodama priekšroka un ko panāk labākie dzejnieki. Sižetu, neparādot to nemaz uz skatuves, vajag risināt tā, lai katrs, kas tikai dzird par notikumiem, jau nodrebētu aiz bailēm un sajustu līdzjūtību par to, kas notiek. To var ikviens pārdzīvot, klausoties sižetu par Oidipu. Sasniegt visu to ar skatuviskiem paņēmieniem – tā nav māksla, un te vajadzīga horēģija (1). Tiem, kas ar skatuviskiem paņēmieniem skatītājos izraisa nevis bailes, bet rāda tikai brīnumus (2), nav nekā kopīga ar traģēdiju, jo traģēdijā nevajag meklēt kuru katru baudu, bet tikai tai raksturīgu. Tā kā dzejniekam ar atdarinājumu jāsniedz bauda, ko izraisa līdzjūtība un bailes, tad ir skaidri saprotams, ka pieminētajām sajūtām jāizriet no traģēdijas darbības risinājuma.

Tāpēc arī noskaidrosim, kādi notikumi skatītājos iedveš bailes un kādi līdzjūtību. Tādām darbībām katrā ziņā jānotiek vai nu starp draugiem, vai starp ienaidniekiem, vai arī starp tādiem, kas nav ne draugi, ne naidnieki. Ja ienaidnieks liek ciest ienaidniekam, tad tas neizraisa mūsos līdzjūtību ne pašā nodarījuma brīdī, ne arī tā sagatavošanas laikā, atskaitot varbūt tikai pašas ciešanas kā tādas. Tāpat ir

20 tad, ja nav ne naida, ne draudzības. Bet, kad ciešanas rodas starp tuviniekiem, piemēram, brālis brāli, dēls tēvu, māte dēlu, dēls māti nogalina vai arī gatavojas nogalināt, vai arī dara kaut ko līdzīgu, – lūk, tādas situācijas jāmeklē.

No senatnes mantotos mītus nedrīkst izkropļot,
25 piemēram, ka Orests nogalina Klitaimnēstru un Alkmaions – Erifili. Tomēr dzejniekam jāprot arī pašam izdomāt un pārmantotie mīti jāizmanto prasmīgi. Paskaidrosim sīkāk, ko nozīmē prasmīgi. Darbība var norisināties tā, kā to darīja senie dzejnieki, tēlodami personas, kas zina un pazīst savus upurus; tā, piemēram, Eurīpids liek Mēdejai nogalināt savus bērnus.
30 Var arī izdarīt kādu noziegumu, bet izdarīt to, neapzinoties šausmīgo noziegumu, un tikai vēlāk apzināties tuvās saiknes ar savu upuri, kā Sofokla Oidips. Pēdējā gadījumā noziegums ir noticis ārpus drāmas, bet pašā traģēdijā tā notiek ar Astidamanta (3) Alkmaionu vai Tēlegonu (4) “Ievainotajā Odisejā”.

35 Turklāt vēl ir trešais gadījums, kad kāda persona aiz nezināšanas grib izdarīt nelabojamu noziegumu, bet pirms tam pazīst izraudzīto upuri. Citu iespēju nav: ir nepieciešams noziegumu izdarīt vai neizdarīt un turklāt apzināti vai neapzināti.

No šiem gadījumiem vismazvērtīgākais ir tas, kad kāds apzināti gatavojas noziegumam, bet to neizdara. Tas ir vienkārši pretīgi, bet ne traģiski, jo nav
1454a1 ciešanu. Tāpēc tā neviens neraksta, atskaitot retus gadījumus, kā, piemēram, “Antigonē”, kur Haimons grib nogalināt Kreontu (5). Otra iespēja – noziegumu izdarīt. Bet labāk ir, ja noziegums noticis neapzināti un pēc tam seko atpazīšana, jo tādā gadījumā nav

nekā pretīga, bet atpazīšana tad ir pavisam satriecoša.

Visspēcīgākā iespēja tomēr ir šī pēdējā: te es, piemēram, domāju, kā traģēdijā “Kresfonti” (6) Me- 5
rope gatavojas nogalināt savu dēlu, bet neizdara to, jo pirms nozieguma pazīst. Tāpat arī “Īfigenijā” (7) māsa pazīst savu brāli, bet “Hellē” (8) – dēls savu māti, kad tas gribēja viņu izdot.

Tieši tāpēc, kā jau agrāk minēts, traģēdiju viela ir ņemta tikai no dažām dzimtām. Ne mākslas dēļ, 10
bet gluži nejauši dzejnieki ir atraduši šādu sižetu risināšanas paņēmieni. Tāpēc viņiem gribot negribot nākas sastapties ar šīm dzimtām, kuras ir piedzīvojušas šādas ciešanas.

Tātad jautājumu par notikumu norisi un par to, kādiem jābūt sižetiem, esam jau pietiekamā apmērā apskatījuši. 15

(1) *Horēgija* – horēga pienākumi. Atēnu bagāto pilsoņu pienākums bija sagādāt līdzekļus ne vien traģēdiju kora uzturēšanai un apmācīšanai, bet arī segt visus izdevumus, kas radās, veidojot skatuves dekorācijas, gādājot aktieru kostīmus, maskas utt. Pilsoņus, kas uzņēmās šos izdevumus, sauca par horēgiem.

(2) *Rāda tikai brīnumus* – daudzās traģēdijās uz skatuves darbojās dievi, dažādi mītiski nezvēri, dzīvnieki u. tml.

(3) *Astidamants* (4. gs. p. m. ē) – ļoti ražīgs traģēdiju dzejnieks. No viņa 240 traģēdijām pat fragmenti nav saglabājušies.

(4) *Tēlegons* – Odiseja un Kirkes dēls. Pēdējā Tēlegonu sūtīja meklēt savu tēvu, ko tas nepazīdams nogalināja Itakā. Sofokla traģēdijā “Ievainotais Odisejs” nav sasniegusi mūsu dienas.

(5) *Haimons grib nogalināt Kreontu* – Sofokla “Antigone” (1231–1235).

(6) *Kresfonti* – no Eurīpida traģēdijas “Kresfonti” saglabājušies tikai daži teikumi. Sižets tomēr zināms. Mesēnijas valdnieku Kresfontu, Hērakla pēcteci, gāž no troņa uzurpators Polifonts, nogalina abus vecākos Kresfonta dēlus un apprec tā sievu Meropi. Jaunākais dēls Tēlefonti paglābjas. Kad tas pieaug, viņš nolemj atriebt tēvu un nogalināt Polifontu. Merope, nepazīdama slepkavu, paceļ cirvi pret viņu, bet ierauga savā priekšā dēlu.

(7) “*Īfigenija*” – Eurīpida “Īfigenija Tauridā”.

(8) “*Helle*” – nezināma autora traģēdija. Sižets ņemts no mītiem par Zelta aunādu.

Attiecībā uz raksturiem jāaplūko četri jautājumi. Pirmkārt, lai tie būtu krietni. Personai būs raksturs, ja, kā jau ir teikts, tās runā vai darbībā parādīsies izvēle. Raksturs būs krietns, ja izvēle būs krietna, un tā var parādīties katrā cilvēkā. Arī sieviete un vergs var būt krietni, lai gan varbūt sieviete ir mazvērtīgāka, bet vergs – pavisam nederīgs. 20

Otrkārt – piemērotība. Raksturs var būt vīrišķīgs, bet sievietei nepiedien būt vīrišķīgai vai drosmīgai.

Treškārt – līdzīgums (1). Tas ir kaut kas cits nekā tēlot raksturu krietnu un piemērotu, kā tikko bija aizrādīts. 25

Ceturtkārt – pastāvīgums. Ja atdarinātais ir nepastāvīgs un tas ir šī rakstura pamatā, tad šai nepastāvībai ir jābūt pastāvīgai.

Nepieciešamības neizraisīta nekrietna rakstura piemērs ir Menelājs Eurīpida traģēdijā "Orests" (2). Neatbilstošs un nepiemērots raksturs piedēvēts Odisējam "Skillā" (3), kur tas attēlots raudam; tāpat nepiemērota ir Melanipes (4) runa. Nepastāvīgs ir Īfigenijas raksturs traģēdijā "Īfigenija Aulidā" (5), jo viņa kā pazemīga lūdzēja nemaz nav līdzīga tai, kāda parādās vēlāk. 30

Kā raksturu veidošanā, tā arī notikumu risināšanā

- 35 dzejniekam vienmēr jācenšas atrast nepieciešamo un varbūtējo, lai tādējādi tāda un tāda rakstura cilvēks tā vai citādi runātu un rīkotos vai nu saskaņā ar nepieciešamību, vai varbūtību un lai viena darbība sekotu otrai tāpat saskaņā ar nepieciešamību vai varbūtību.

- Skaidri saprotams, ka arī sižeta beigu atrisinājumam jāizriet no paša sižeta, bet ne kā "Mēdeja" 1454b1 ar ierīci (6) un kā "Īliadā" aizbraukšanas skatā (7). Ierīce lietojama tādā gadījumā, ja vajag parādīt notikumus ārpus drāmas vai arī tādus, kas notikuši agrāk un ko neviens nevar zināt, vai atkal tādus, kas 5 notiks vēlāk, ko vajag iepriekš paziņot un svinīgi pasludināt, jo dieviem piedēvējam īpašību visu zināt. Notikumos nedrīkst būt nekas neloģisks, ja tomēr ir, tiem jāpaliek ārpus traģēdijas, kā tas ir Sofokla "Oidipā".

- Tā kā traģēdija atdarina labākus cilvēkus, nekā esam mēs, tad traģēdiju dzejniekiem jārikojas tāpat 10 kā labiem ģimetņu gleznotājiem, kuri, attēlojot katra cilvēka īpašos vaibstus, vienlaikus padara tos skaistākus. Tā arī dzejniekam, ja tas atdarina, piemēram, dusmās ātrus, vieglprātīgus cilvēkus vai arī citus ar līdzīgām rakstura īpašībām, tie jāattēlo krietni, kā, 15 piemēram, Agatons un Homērs attēlo stūrgalvīgo Ahilleju.

Tas viss ir jāņem vērā, bet arī vēl sajūtas, kādas nepieciešami izriet no paša mākslas priekšnesuma; arī tur diezgan bieži var rasties dažādas kļūdas. Par to jau pietiekami pateikts manos agrāk izdotajos sacerējumos (8).

(1) *Līdzīgums* – tas ir – atbilst tam priekšstatam, kāds par tēlu ir radies no mīta.

(2) *“Orests”* – Eurīpida traģēdija, kurā Menelāja raksturs bija tēlots negatīvs pretēji tradīcijai, varbūt tāpēc, ka traģēdija rakstīta Atēnu kara laikā pret Spartu (Menelājs mītā bija spartietis).

(3) *“Skilla”* – Tīmoteja (skat. 1448a15 un 2. nod. 7. pask.) ditirambs, kas ietilpa kā daļa ciklā par Odiseju.

(4) *“Melanipe”* – Eurīpida traģēdija. Mītu par Melanīpi, Kentaura Heirona mazmeitu, Eurīpids izmantojis divās traģēdijās: *“Gudrā Melanipe”* un *“Saistītā Melanipe”*. No tām saglabājušies tikai fragmenti.

(5) *“Īfigenija Aulidā”* – Eurīpida traģēdija, kurā Īfigenija sākumā lūdz savu tēvu Agamemnonu, lai tas viņu neziedo dieviem (1211–1252), bet, uzzinot, ka no tā atkarīga uzvara karagājienā pret Troju, ir ar mieru sevi ziedot (1368–1401).

(6) *Ar ierīci* – grieķu teātrī uz skatuves tika izmantotas dažādas ierīces, ar kuru palīdzību pēkšņi uz skatuves parādījās dievu tēli un atšķetināja sarežģījumu. Tādu atrisinājumu senatnē sauca par λύσις ἀπὸ μηχανῆς *“lýsis apó mēchanés”* (atrisinājums ar ierīces palīdzību), latīņu valodā – *deus ex machina* (dievs no mašīnas). Ar ierīces palīdzību Mēdeja traģēdijas beigās pēc savu bērnu nogalināšanas glābjas no vīra atriebības: viņu līdz ar nogalinātajiem bērniem aizrauj prom Saules dieva Hēlija atsūtītie rati.

(7) *“Īliadā” aizbraukšanas skatā* – Homēra *“Īliadas”* II dziedājumā (155–168), lai atturētu ahajus no došanās atpakaļ uz dzimteni, Hēra sūta Atēnu viņus mudināt palikt un cīnīties. Līdz ar to sākas *“Īliadas”* tiešā darbība.

(8) *Agrāk izdotajos sacerējumos* – iespējams, dialogā *“Par dzejniekiem”*, kas nav saglabājies.

- Jautājums par to, kas ir atpazīšanas skati, jau iztīrīts agrāk. (1) Kas attiecas uz dažādiem atpazīšanas veidiem, tad pats pirmais un nemākslinieciskākais atpazīšanas veids ir atpazīšana pēc ārējām pazīmēm. Šo veidu parasti lieto prasmes trūkuma dēļ. Dažas no tām var būt pašas dabas dotas, kā, piemēram, “šķēps, kas redzams zemes bērnu miesās” (2) vai arī “zvaigznes” Karkina (3) “Tiestā”, citas – iegūtas kaut kādā citā ceļā. Tās ir vai nu ķermenī, kā, piemēram, rētas, vai arī ārpus ķermeņa, piemēram, kaklarotas un laiviņa, kuras dēļ notiek atpazīšana tragēdijā “Tiro” (4).

- Arī šādas pazīmes var lietot labāk vai sliktāk (ar lielāku vai mazāku prasmi). Tā, piemēram, Odiseju pēc rētas citādi pazina aukle, citādi – cūkgani (5). Atpazīšanas skati, kas notiek tikai pierādījuma dēļ, mākslinieciskajā ziņā nav tik vērtīgi – kā jau visi šāda veida atpazīšanas skati. Bet, ja tie izriet no peripetijas, kā to redzam “Kāju mazgāšanas skatā” (6), tad tie ir labāki.

Otrā vietā liekami tie atpazīšanas skati, kas ir paša dzejnieka piedzejoti un kas tāpēc ir nemākslinieciski. Tā, piemēram, Orests tragēdijā “Īfigenija Tauridā” atzīstas, ka viņš ir Orests. Īfigeniju tas pazīst no vēstules, taču pats runā to, ko dzejnieks tam

liek mutē, bet kas nemaz neizriet no sižeta. Tāpēc 35
arī šāds atpazīšanas skats ir tuvs tikko kā norādītajai
klūdai, jo Orestam pašam taču arī varēja būt dažas
pazīmes. Tāda ir arī “šaudīklas balss” Sofokla tragē-
dijā “Tērejs” (7).

Trešais atpazīšanas veids pamatojas uz atmi-
ņām, kad kāds ierauga kādu priekšmetu un pie tam
sajūt stipru satraukumu. Tā tas ir, piemēram, Dikaio- 1455a1
gena (8) “Kipriešos”, kur šīs tragēdijas varonis, ierau-
got gleznu, sāk raudāt, un “Nostāstos pie Alkinoja” (9),
kur Odisejam, klausoties dziedonī un atceroties pār-
dzīvoto, sāk ritēt asaras (10). Tieši tāpēc jau abus pa-
zina.

Ceturtais atpazīšanas veids pamatojas uz lo-
ģisku secinājumu, kā to, piemēram, redzam Aishila 5
“Ziedotājās”: “Atnācis kāds [man] līdzīgs, bet līdzīgs 5
[man] ir tikai Orests, tātad atnācis viņš.” Tāpat tas
ir sofistam Poliīdam (11) atpazīšanas skatā sakarā
ar Īfigeniju. Orests tīri dabiski varēja secināt, ka arī
viņu ziedos dieviem, jo viņa māsa bija tiem ziedota.
Tā tas arī ir Teodekta (12) tragēdijā “Tīdejs”, kur varo-
nis secina, ka viņš, atnācis meklēt dēlu, tagad pats iet 10
bojā. Tāds pats atpazīšanas skats ir “Fīneidās” (13), 10
kur Fīneja meitas, ieraugot savu izlikšanas vietu, no-
spriež, ka šai vietā liktenis lēmis tām mirt, jo šeit tās
bija arī izliktas.

Iespējami arī sarežģīti atpazīšanas skati, kas pa-
matojas uz otra sarunas dalībnieka maldīgu secinā-
jumu, kā, piemēram, “Melu vēstnesī Odisejā” (14).
Te viens apgalvo, ka pazīšot šaujamo stopu, ko ne-
maz nav redzējis, bet otrs maldīgi secina, ka tas to 15
atpazīs tieši tāpēc, [ka ir redzējis].

- 20 Vislabākais no visiem atpazīšanas veidiem ir tas, kas izriet no pašiem notikumiem, kad skatītāji ir pārsteigti sakarā ar notikumu dabisko norisi, kā to redzam Sofokla “Oidipā” un “Īfigenijā”. Pilnīgi dabiski ir tas, ka Īfigenijai rodas vēlēšanās nosūtīt brālim vēstuli. Tikai tādiem atpazīšanas veidiem nav vajadzīgas ne izdomātas ārējās zīmes, ne kaklarotas. Otrā vietā liekami atpazīšanas veidi, kas pamatojas uz loģisku secinājumu.

(1) *Jautājums par to [...] iztirzāts agrāk*. – Skat. 11. nod., 1452a29.

(2) *Šķēps, kas redzams zemes bērnu miesās* – “Zemes bērni” piedzima no pūķa zobiem, ko Tēbu valdnieks Kadms iesēja zemē. To miesās bijusi redzama iedzimta šķēpa zīme. Citētie vārdi ir no kādas nezināmas traģēdijas.

(3) *Karkins* (4. gs. p. m. ē.) – traģēdiju dzejnieks. “Zvaigznes” traģēdijā “Tiests” bijušas iedzimtas zīmes, ko Tiests mantojis no tēva Pelopa. Saskaņā ar mītu Tantals, rīkojot dieviem dzīres, sacirtis gabalos savu dēlu Pelopu un ar viņa miesu pacienājis dievus, lai pārbaudītu viņu viszinību. Tikai Dēmētra, kas skumusi pēc meitas Persefones, apēdusi Pelopa plecu, ko vēlāk Hermejs, atdzīvinot Pelopu, aizstājis ar ziloņkaulu. No tā visiem Pelopa pēcnācējiem ir balts plankums (“zvaigzne”) plecā.

(4) “*Tiro*” – nesaglabājusies Sofokla traģēdija. Tiro ir Tesalijas valdnieka Salmoneja meita. Viņai no Poseidona piedzimst dvīņi. Slēpjot bērnus no saviem tuviniekiem, viņa tos ieliek laiviņā un ielaiž upē. Vēlāk viņa pazīst savus bērnus pēc laiviņas.

(5) *Cūkģani* – Odisejs, pārnākot mājās, vispirms satiekas ar ģaniem, kuriem par savas personas apliecinājumu parāda kājas rētu (“Odiseja” XXI, 219–226). Aristotelis tādu labprātīgu sevis atklāšanas veidu neatzīst. Tam viņš

pretī nostāda netiņas atpazīšanas skatus, kā to redzam "Odisejā" XIX, 392–475, kur aukle Eurikleja kāju mazgāšanas skatā pazīst Odiseju pēc viņai jau zināmās rētas.

(6) *Kāju mazgāšanas skatā* – "Odiseja" XIX, 392–475.

(7) *"Šaudīklas balss" Sofokla traģēdijā "Tērejs"* – Trāķijas valdnieks Tērejs ar varu ieguvis savas sievas Proknes māsu Filomēlu un, lai tā neizpaustu viņa nedarbu, izgriezis tai mēli. Bet Filomēla savu nelaimi izpaudusi Proknei ar audumā ieaustu rakstu.

(8) *Dikaiogens* (5./4. gs. p. m. ē.) – traģēdiju un ditiambu dzejnieks. Visi viņa darbi ir zuduši.

(9) *"Nostāsti pie Alkinoja"* – tā dēvē "Odisejas" IX, X, XI un XII dziedājumu, kur Odisejs stāsta Alkinojam par saviem piedzīvojumiem.

(10) *Odisejam [...]* sāk ritēt asaras – atsauc uz "Odisejas" VIII dziedājuma 521. un sekojošajām rindām pirms "Nostāstiem pie Alkinoja".

(11) *Poliids* (4. gs. p. m. ē.) – ditiambu un nomu dzejnieks. No viņa darbiem nav saglabāties neviens fragments. Nav arī zināms, ka viņš būtu rakstījis traģēdijas.

(12) *Teodekts* – skat. 11. nod. 2. pask. Par viņa traģēdiju "Tīdejs" nekas tuvāk nav zināms.

(13) *"Fīneidas"* – par zudušo traģēdiju "Fīneidas" un tās autoru nekas tuvāk nav zināms.

(14) *"Melu vēstnesis Odisejs"* – minētā traģēdija pazīstama tikai no šīs vietas.

Šajā gadījumā it kā nepareizais izsecinājums, ka iepriekšējais runātājs šo loku pazinis jau agrāk, noved pie atpazīšanas. Teksta vieta ir neskaidra, iespējams, ka teksts ir bojāts vai tajā ir izlaidums.

Veidojot sižetus un ietērpjot tos valodā, notikums vajag risināt tā, lai tie būtu it kā acu priekšā. Tikai redzēdams visu pilnīgi skaidri un it kā būdams klāt visos notikumos, dzejnieks pratīs atrast to, kas ir
 25 piemērots, un viņam nepaslīdēs garām neviena pret-
 runa. Pierādījumam mums noder tas, ko pārmeta Kar-
 kinam. Amfiarājs iznāk no tempļa, bet tas nebija sa-
 protams skatītājiem, jo tie templi neredzēja. Sakarā
 ar to viņa drāma uz skatuves piedzīvoja neveiksmi,
 jo skatītāji bija neapmierināti.

Arī pozām un žestiem jābūt cik vien iespējams
 30 izstrādātiem. Vispārliciecinot, attēlo kādu dvēseles
 pārdzīvojumu tie, kuriem pašiem no dabas ir tādi
 paši pārdzīvojumi, jo satrauktais patiešām satrauc
 citus un tāpat arī sadusmotais savas dusmas pārnes
 uz citiem. Tieši tāpēc dzejas māksla ir talantīgo vai
 apsēsto joma. Talanti ir izdomas bagāti, bet apsēstie
 nonāk līdz aizgrābtībai.

Dzejniekam vajag tiklab aizgūtos stāstus, kā arī
 1455b1 paša izdomāto vispirms uzvest vispārīgos vilcienos,
 bet pēc tam izveidot epizodes un tās paplašināt. Ar
 to es gribu sacīt, ka vispārīgo plānu varētu risināt tā
 kā, piemēram, "Īfigenijā" (1).

Kāda jaunava, kad to gribēja upurēt dieviem,

nemanot pazuda upurētājiem un tika pārnesta uz kādu citu zemi, kur bija paradums ziedot dievei sve- 5
 šiniekus. Šo jaunavu tur iecēla par dieves priesterieni. Pēc kāda laika šajā zemē gadījās nokļūt arī šīs priesterienes brālim. Tas apstāklis, ka dievs tam bija licis nonākt turp kaut kāda iemesla dēļ un kaut kādā nolūkā, atrodas ārpus vispārīgā plāna. Tikko viņš sasniedza šo zemi, viņu sagūstīja un gribēja ziedot dievei, bet tieši šai mirklī viņu pazina, vienalga, vai tādā veidā, kā to attēlojis Eurīpids vai kā to darījis Poliids. Gluži 10
 dabiski ir tas, ko Orests saka, proti, ka ne tikai māsai lemts kļūt par upuri, bet arī viņam pašam. Šie vārdi viņu izglābj.

Pēc tam jādod varoņiem vārdi un jāveido epizodiji, turklāt tā, lai tie būtu piemēroti, kā, piemēram, Oresta gadījumā trakums ir cēlonis viņa sagūstīšanai un glābiņš nāk pēc šķīstīšanās. 15

Drāmās epizodes ir īsas, bet episkā dzeja to dēļ stiepijas garumā. Pats par sevi "Odisejas" stāsts ir īss.

Kāds vīrs ilgus gadus maldās pa svešām zemēm. Viņu vajā Poseidons, un galu galā viņš paliek viens. Pa to laiku mājās apstākļi kļūst tik slikti, ka viņa sievas precinieki nodzīvo visu mantu un tīko pat pēc 20
 viņa dēla dzīvības. Pats viņš pēc dažādām likstām atgriežas mājās, ļauj sevi pazīt daži no savējiem, uzbrūk preciniekiem, naidniekus iznīcina, bet pats izglābjas. Tāds ir galvenais saturs, bet viss cits ir tikai epizodes.

(1) "Īfigenijā" – t. i., Eurīpida traģēdijā "Īfigenija Tau-
 ridā".

Katrā traģēdijā ir sarežģījums un atrisinājums.

- 25** Bieži vien sarežģījums aptver notikumus ārpus traģēdijas, bet daži no tiem pašā traģēdijā. Viss pārējais ir atrisinājums. Par sarežģījumu es saucu visu no sākuma līdz tai daļai, kas ir robeža, no kuras sākas lūzums no nelaimes uz laimi vai arī no laimes uz nelaimi. Par atrisinājumu es saucu visu no lūzuma sākuma līdz beigām. Tā, piemēram, Teodekta traģēdijā
- 30** “Linkejs” sarežģījums ir viss tas, kas noticis agrāk, kā, piemēram, bērna nolaupīšana <***>, bet atrisinājums sniedzas no apsūdzības slepkavībā līdz beigām.

- Traģēdijai ir četri veidi. Bija minēts arī tāds pats daļu skaits. (1) Traģēdijas veidi ir: sarežģītā traģēdija, kur viss pamatojas uz peripetiju un atpazīšanu, cie-
- 1456a1** šanu traģēdija, kā, piemēram, “Ajanti” (2) un “Iksīoni” (3), raksturu traģēdija, piemēram, “Ftīotidas” (4) un “Pēlejs” (5), brīnumu traģēdija, piemēram, “Forkidas” (6), “Promētejs” (7) un visas, kuru darbība norit pazemē. Vislabāk censties visus šos veidus apvienot kopā, bet, ja tas nebūtu iespējams, tad apvienot vismaz pašus svarīgākos un iespējami lielākā skaitā, it
- 5** sevišķi tagad, kad gluži nepamatoti uzbrūk dzejniekiem. Lai gan mums ir daudz labu dzejnieku katrā

tragēdijas veidā, tomēr prasa no viena dzejnieka, lai tas pārspētu kura katra stiprās puses.

Kādu tragēdiju uzskatīt par atšķirīgu vai līdzīgu citai var tikai pēc sižeta. Tragēdijas ir līdzīgas tad, kad tām ir līdzīgs sarežģījums un atrisinājums. Daži dzejnieki gluži prasmīgi sarežģī darbību, bet vāji to atrisina. Taču labi jāveic abi uzdevumi.

10

Tālāk vēl jāatceras tas, ko jau bieži esam pieminējuši: neveidot tragēdijai episku uzbūvi. Par episku uzbūvi es saucu vairāku sižetu savirknējumu, piemēram, ja kādam ienāktu prātā no visas "Īliadas" izveidot vienu tragēdiju. Episkā sacerējumā tā garuma dēļ atsevišķas daļas ir pietiekami lielas, bet drāmās iegūtais ir pretējs cerētajam (tādā gadījumā rodas gluži negaidīti rezultāti). Pierādījumam mums noder tas, ka tie dzejnieki, kas visu Trojas krišanu attēlojuši vienā tragēdijā, bet nav apstrādājuši kādu šīs vielas daļu kā Eurīpids, vai tie, kas ņēmuši visu mītu par Niobi (8), bet nevis kādu daļu kā Aishils, ir piedzīvojuši vai nu pilnīgu neveiksmi, vai arī sacensībā guvuši vājas sekmes. Vienīgi šis apstāklis bija Agatona neveiksmes cēlonis. Taču viņš teicami sasniedz iecerēto tragismu un cilvēkmīlestību peripetijās un vienkāršos notikumu risinājumos. Tas notiek tad, kad kādu gudru, bet nekrietnu cilvēku kāds cits pārspēj viltībā, kā, piemēram, Sīsifu (9), vai kad kāds drošsirdīgs, bet netaisnīgs tiek uzveikts. Tas ir arī ticams, kā saka Agatons (10), jo ticams ir arī tas, ka daudz kas notiek pretēji varbūtībai.

15

20

25

Arī kori vajag uzskatīt par vienu no aktieriem. Tam jābūt par veselā daļu un jāpiedalās drāmās ne tā kā Eurīpidam (11), bet gan kā Sofoklam. Pārējo dzej-

nieku kora dziesmām ar sižetu nav vairāk sakara kā ar kādu citu traģēdiju. Tāpēc viņu koris dzied kaut
30 kādas iespraustas dziesmas; Agatons pats pirmais parādīja šādu piemēru. Bet kāda atšķirība, vai dzied kādu iespraustu kora dziesmu vai pārnēs dialogu vai pat veselu epizodiju no vienas drāmas uz otru?

(1) *Bija minēts arī tāds pats daļu skaits.* – 6. nodaļā bija nosauktas 6 traģēdijas daļas (sižets, raksturi, valoda, domas, skatuves ietērps, mūzika). Ar traģēdiju veidiem ir saistītas trīs no šīm daļām – sižets (ar peripetiju un atpazīšanu un kā ciešanu stāsts), raksturi un skatuves ietērps.

(2) *“Ajanti”* – ar nosaukumu “Ajants” Sofokls sarakstījis divas traģēdijas. Viena no tām saglabājusies.

(3) *“Iksioni”* – mītu par Iksionu traģēdijā attēloja Aisihls, Sofokls, Eurīpids un Kallistrats, bet visas gājušas bojā. Iksions, lapitu valdnieks, mītos attēlots kā zvērestu lauzējs un bezgodis. Kādreiz pat iedrošinājies atklāt mīlestību pašai debesu valdniecei Hērai. Pēc tam Zevs viņu notriecis Tartarā, kur tas, piesiets pie rata, kas nepārtraukti griežas, izcieš savu sodu.

(4) *“Ftīotidas”* – t. i., Ftījas iedzīvotājas, Sofokla zudušās traģēdijas nosaukums.

(5) *“Pēlejs”* – Ahilleja tēvs. Mīts par Pēleju deva vielu Sofokla un Eurīpida traģēdijām.

(6) *“Forkidas”* – Forkidas jūras dieva Forkīna meitas: Grājas, Gorgonas un Ehidna; Aishila satiru drāmas nosaukums.

(7) *“Promētejs”* – Aishila “Saistītais Promētejs” vai “Atbrīvotais Promētejs”.

(8) *Niobe* – Frigijas valdnieka Talanta meita, Tēbu valdnieka Amfiona sieva; lepojusies ar lielo bērnu skaitu, nonicinot Apollona un Artemidas māti Lētoju. Atriebjot savu māti, abi dievi Niobes bērnus nogalina, bet pati Niobe

aiz bēdām pārvēršas par klinti. Aishila "Niobe" nav saglabājusies.

(9) *Sīsifs* – viltīgs un mantkārīgs Korintas valdnieks. Par noziegumiem Zevs viņu notriec Tartarā, kur tam kalnā jāvel smags akmens, kas, tikko uz-velts kalngalā, tūdaļ ripo lejup. Tragēdijas ar nosaukumu "Sīsifs" ir sarakstījuši Aishils, Sofokls un Eurīpids, bet neviena no tām nav sasniegusi mūsu dienas.

(10) *Kā saka Agatons* – atsauce nezināma. Par Agatonu skat. 1451b21.

(11) *Ne tā kā Eurīpidam* – vairākās Eurīpida tragēdijās kora dziesmām nav tieša sakara ar drāmas darbības attīstību.

Tā kā visu pārējo jau esam apskatījuši, tad atliek vēl pārrunāt jautājumu par valodu un domām. Kas attiecas uz domām, tad šis jautājums vairāk ietilpst

35 rētorikas jomā, jo ir tuvāks šai nozarei. Pie domām pieder viss, ko vajag sasniegt ar vārdu. Tātad šeit ietilpst pierādījums, atspēkojums, dažādu dvēseles

1456b1 pārdzīvojumu, piemēram, līdzjūtības, baiļu, dusmu un citu, izraisīšana, kaut kā izcelšana vai noniecināšana. Skaidrs ir tas, ka, risinot drāmas notikumus, jābalstās uz tiem pašiem pamatiem, kad jāizraisa līdzjūtība vai bailes, kad jārada iespaids par kaut ko lielu vai parastu. Atšķirība ir tāda, ka dramatiskās

5 darbības notikumiem jābūt saprotamiem arī bez paskaidrojumiem, bet runātājam domas jāizklāsta un tām jāatklājas runas gaitā. Patiešām, kāds gan būtu runātāja uzdevums, ja jau arī bez viņa runām viss būtu skaidrs un saprotams?

No tā, kas attiecas uz valodu, ir viens jautājums,

10 kura aplūkošana piederas runas priekšnesuma mākslai, un tiem, kas ir zinātāji par tās pamatiem, – tas ir jautājums par dažādām runas izteiksmēm, piemēram, kas ir pavēle, lūgums, stāstījums, draudi, jautājums, atbilde un tamlīdzīgi. Tādu lietu zināšana vai nezināšana tomēr nevar būt par iemeslu pārmetu-

mam, kas pelnītu nopietnu ievēribu. Kas gan tiešām varētu atzīt par kļūdu to, ko Protagors (1) pārmet Homēram, proti, ka, domādams, ka lūdz, viņš pavēl, sakot: "Dziedi man, mūza!" Protagors apgalvo, ka likt kaut ko darīt vai nedarīt ir pavēle. Neiztīrāsīm šo jautājumu, jo tas ietilpst nevis dzejas mākslas, bet gan citā jomā.

(1) *Protagors* (5. gs. p. m. ē.) – līdzās Gorgijam slavenākais grieķu sofists. Par valodas gramatikas jautājumiem Protagors rakstījis darbā "Par pareizu valodu", kas līdz mūsu dienām nav saglabājies. Platons šo sacerējumu min dialogā "Faidrs" (267c) un netieši arī "Kratilā" (391c).

- 20 Valodā kopumā ir šādas daļas: burts, zilbe, saiklis, nomens, darbības vārds, artikuls, locījums un teikums.

- Burts ir nedalāma skaņa (1), bet ne katra, tikai tāda, no kuras dabiski var rasties saprotama skaņa, jo arī dzīvniekiem ir nedalāmas skaņas, no kurām es
25 nevienu neiedrošinos saukt par burtu. Šo burtu veidi ir: patskanis, puspatskanis un nebalsīgais.

- Patskanis ir dzirdama skaņa, kas veidojas bez [mēles] pieskāriena. Puspatskanis ir dzirdams, [mēlei] pieskaroties, piemēram, *s* un *r*. Par nebalsīgo sauc tādu skaņu, kas, [mēlei] pieskaroties, nav pati
30 par sevi dzirdama, bet tikai ar dzirdamām skaņām kopā kļūst pati dzirdama, piemēram, *g* un *d*.

- Šīs skaņas atšķiras cita no citas pēc mutes stāvokļa, pēc to veidošanās vietas, pēc dvesmas stipruma vai vājuma, pēc garuma vai īsuma, pēc augstās, zemās vai vidējās intonācijas. Šos jautājumus sīkāk iztīrā metrikā.
- 35 Zilbe ir skaņu kopa bez nozīmes, veidota no nebalsīgā un patskaņa vai no dažiem nebalsīgajiem un patskaņa, jo *gr* bez *a* ir jau zilbe, tāpat kopā ar *a*, piemēram, *gra*. Bet zilbju atšķirības arī aplūko metrika.

Saiklis (2) ir vārds bez nozīmes, kas nekavē, bet arī neveido saliktu izteikumu ar nozīmi. Saiklis var atrasties teikuma sākuma vai beigu daļā un vidū, vienīgi teikuma sākumā tas pats par sevi nevar atrasties, piemēram, μέν δὴ τοί δέ “*men*”, “*dē*”, “*toi*”, “*de*” (3). Tas ir arī vārds bez nozīmes, kas no vairākiem nozīmīgiem vārdiem var veidot vienu nozīmīgu vārdu kopu, piemēram, ἀμφί περί “*amphí*”, “*perí*” un tā tālāk.

1457a1

5

Artikuls (4) ir vārds bez nozīmes, kas norāda vai nu teikuma sākumu, vai beigas, vai iedalījumu. Arī tāda beznozīmes skaņa, kas nekavē, bet arī neveido saliktu vienotu skaņu ar nozīmi un dabiski atrodas teikuma sākuma vai beigu daļā.

10

Nomens ir salikta skaņu kopa ar nozīmi bez laika pazīmes, kura daļām pašām par sevi nav nozīmes. Salikteņos katrai daļai taču nepiešķiram atsevišķu nozīmi, kā, piemēram, vārdā Θεόδωρος “*Theódōros*” (5) otrai daļai -δωρος “*dōros*” nav nozīmes.

Darbības vārds ir salikta skaņu kopa ar nozīmi un laika pazīmi. Nevienai tā daļai pašai par sevi nav nozīmes, tāpat kā nomenam. Vārds “cilvēks” vai “balts” neietver nozīmi “kad”, bet “iet” vai “atnācis” apzīmē vēl arī tagadni un pagātņi.

15

Locījums attiecas uz nomena un darbības vārdu un atbild uz jautājumu “kā?”, “kam?” un tā tālāk vai norāda vienu un daudzus, kā, piemēram, “cilvēki”, “cilvēks”, vai beidzot norāda izteiksmes veidus, kā, piemēram, jautājumu un pavēli, jo “vai viņš atnāca?” vai “ej!” ir darbības vārda locīšana atbilstoši šiem veidiem.

20

Teikums ir salikts skaņu veidojums ar nozīmi, kura atsevišķām daļām pašām par sevi ir nozīme. Ne

- 25 katrs teikums ir veidots no darbības vārdiem un nomeniem, bet tas var būt arī bez darbības vārdiem, kā, piemēram, cilvēka izskaidrojums, tomēr daļas ar nozīmi būs vienmēr, piemēram, teikumā “Kleons iet” – “Kleons”.

- Teikums ir vienots divējādi: vai nu apzīmējot kaut ko vienu, vai arī apvienojot daudzumu. Piemēram, “Īliada” ir vienība kā apvienojums, bet “cilvēka” izskaidrojums nozīmē vienu.
- 30

(1) *Skaņa* (gr. φωνή “fōnē”) – ar šo vārdu Aristotelis apzīmē gan atsevišķu skaņu, gan skaņu savienojumu, piemēram, zilbi, vārdu un pat veselu izteikumu.

(2) *Saiklis* (gr. σύνδεσμος “sýndesmos”) – ar vārdu “sýndesmos” Aristotelis apzīmē gan partikulas, gan prievārdus, t. i., vārdus, kas teikumā kalpo saistījumam. Par partikulām μέν δέ δή Aristotelis runā arī “Rētorikā” (III 5, 1407a20–25).

(3) *Men, dē, toi, de* – šīs grieķu partikulas pašas par sevi atsevišķi nav tulkojamas.

(4) *Artikuls* (gr. ἄρθρον “áarthron”) – arī “loceklis”, “locītava”) – iespējams, ka šeit domāti saikļi.

(5) *Theódōros* – saliktenis – “theós” (dievs) un “dōron” (dāvana).

Nomeni ir divējādi – vienkārši un salikti. Par vienkāršiem es dēvēju tādus, kas sastāv no daļām bez nozīmes, piemēram, “zeme”. No saliktiem vārdiem vieni ir veidoti no daļas ar nozīmi – šī nozīme gan nav sastopama pašā nomenā – un no daļas bez nozīmes, bet otri veidoti no daļām ar nozīmi. Nomenus var veidot arī no trim, četrām un vairākām daļām, kā tas mēdz būt augsta stila vārdos, piemēram, Ἑρμοκαϊκόξανθος “*Hermokaikóksanthos*” <***> (1). 35
1457b1

Ikkatrs vārds ir vai nu vispārlietojams, reti sastopams, metafora, izgreznojums, jaunveidots, pagarināts, saīsināts, vai arī pārgrozīts.

Par vispārlietojamu es dēvēju tādu vārdu, ko lieto visi. Par reti sastopamu – tādu, ko lieto daži. Tātad ir skaidrs, ka vienu un to pašu vārdu var lietot gan kā reti sastopamu, gan kā vispārlietojamu, protams, tikai citos ļaudīs. Piemēram, vārds σίγυνον “*sígynon*” (metamais šķēps) kipriešiem ir vispārlietojams, bet mums – reti lietots. 5

Metafora ir vārda nozīmes pārnesums no sugas uz pasugu, no pasugas uz sugu, no pasugas uz pasugu vai arī uz līdzības pamata. Pārnesums no sugas uz pasugu, piemēram, ir teikumā:

“Kugis šeit ostā man stājies” (2), 10
jo “ostā stāties” ir tikai stāvēšanas veids.

Pārnesums no pasugas uz sugu ir:

“Tiešām tūkstošiem cildenu darbu ir Odisejs veicis” (3).

Tā kā “tūkstošiem” ir “daudz”, tad šeit tas lietots “daudz” nozīmē.

Pārnesums no pasugas uz pasugu jēdzienu, piemēram, ir:

“Nosmēlis dvēs’li ar šķēpu” un

“Šķēlis ar stingušo varu” (4).

- 15 Pirmajā gadījumā “smelt” lietots “šķelt” nozīmē, otrā gadījumā “šķelt” nozīmē “smelt”, bet abi šie vārdi norāda “kaut ko atņemt”.

- Par līdzību es dēvēju gadījumu, kad otrais līdzinās pirmajam, tāpat kā ceturtais trešajam. Tāpēc dzejnieks otrā vietā var ņemt ceturto vai ceturkā vietā otro. Dažreiz pie metaforas pieliek arī to vārdu, uz
- 20 kuru attiecas aizstājamais vārds. Piemēram: vīna kauss Dionīsam ir tas pats, kas vairogs Arejam (5). Tātad dzejnieks vīna kausu var saukt par “Dionīsa vairogu”, bet vairogu – par “Areja vīna kausu”. Tāpat var sacīt, ka vecums pret dzīvi ir tas pats, kas vakars pret dienu. Tātad dzejnieks var vakaru saukt par “dienas vecumu” vai, kā Empedokls saka (6),
- 25 bet vecumu – par “dzīves vakaru” vai “dzīves rietu”.

- Dažiem jēdzieniem valodā trūkst atbilstošu vārdu, bet tomēr var atrast līdzīgu metaforu. Piemēram, sēklas mešanu apzīmējam ar vārdu “sēt”, bet saules staru mešanas jēdzienam trūkst attiecīga vārda. Tā kā saules staru mešanai pret sauli ir tāda pati attieksme kā sēšanai pret sēklu, tad arī dzejnieks saka “sēdams
- 30 dievdotus starus” (7).

Šo metaforas veidu var lietot citādi, pievienojot neparastu vārdu, ar noliegumu atņemt šim vārdam piemītošo nozīmi, piemēram, ja “vairogu” sauktu nevis par “Areja kausu”, bet par “kausu bez vīna” (8).

<***> Par jaunvārdu sauc tādu, ko neviens cits vispār nav lietojis un ko dzejnieks pats radījis. Šķiet, tādi vārdi ir, piemēram, “izaugumi” – “ragu” vietā 35 un “lūdzējs” – “priestera” vietā (9).

Par pagarinātu sauc tādu vārdu, kurā īso patskani pagarinām vairāk, nekā tas pienākas šim vārdam, vai arī pieliekam klāt jaunu zilbi. Vārds ir saīsināts, ja tajā kaut ko izlaiž. Pagarinātu vārdu piemēri: 5
 πόλῃος “*pólēos*” πόλεος “*póleos*” vietā, Πηληϊάδεω “*Pēlēiádeō*” Πηλείδου “*Pēleídū*” vietā. Saīsinātu vārdu piemēri: κρῖ δῶ “*krī*”, “*dō*” un Μία γίνεται ἀμφοτέρων ὅψ’ “*mía gínetai amphotérōn ops*”. (10)

Pārgrozīts vārds ir tad, kad vienu daļu paturam, bet otru – pārveidojam, piemēram, δεξιτερὸν κατὰ μαζόν “*deksiterón katá mazón*” (11), kur δεξιτερὸν “*deksiterón*” ir δεξιόν “*deksión*” vietā.

Vārdi ir vīriešu, sieviešu un vidējās dzimtes. Vīriešu dzimtes vārdu galotnes ir *v*, *ρ*, *ς* (*n*, *r*, *s*) un tās, kas veidotas salikumā ar pēdējo; tādas ir divas: *ψ*, *ξ* 10 (*ps* un *ks*). Sieviešu dzimtes ir tie vārdi, kuru galotnēs ir patskaņi *ē* un *ō*, kas vienmēr ir gari, tāpat vārdi ar garo *ā*. Tātad vīriešu un sieviešu dzimtes vārdiem ir vienāds galotņu skaits, jo vārdi ar galotnēm *ks* un *ps* uzskatāmi par tādiem, kas beidzas ar *s*. Neviens vārds nebeidzas ar nebalsīgo skaņu vai ar patskani, kas vienmēr ir īss (12). Ar galotni *i* sastopami 15 tikai trīs vārdi: μέλι “*méli*” (medus), κόμμι “*kómmi*”

(gumijas koks), *πέπερι* “*péperi*” (pipari), bet ar galotni *y* – pieci. Nekatras dzimtes vārdi beidzas ar šiem patskaņiem un ar *v* un *ç* (*n* un *s*).

(1) *Hermokaikóksanthos* – šis vārds veidots no triju Mazāzijas upju nosaukumiem: Herma, Kāika, Ksanta.

(2) *Kuḡis šeit ostā man stājies* – “Odiseja” I, 185.

(3) *Tiešām tūkstošiem cildenu darbu ir Odisejs veicis* – “Īliada” II, 272.

(4) *Nosmēlis dvēs’li ar šķēpu un Šķēlis ar stingšu varu* – abi citāti no Empedokla poēmas “Šķīstīšanās”, kur autors runā par šķīstīšanās ūdeni, kas smelts vara krūzē no pieciem avotiem.

(5) *Arejs* – kara dievs.

(6) *Kā Empedokls saka* – citāts no Empedokla nav zināms.

(7) *Sēdams dievadotus starus* – nezināma autora citāts.

(8) *Kausu bez vīna* – šo piemēru Aristotelis min arī “Rētorikā” (III 5, 1407a16–17).

(9) “*Izaugumi*” – “*ragu*” vietā un “*lūdzējs*” – “*priesterā*” vietā – ar vārdu “*izaugumi*” tulkots nekur citur nesaņemamais *ἐρνύγας* “*ernýgas*”, ko etimoloģiski varētu saistīt ar vārdu *ἔρνος* “*érnos*” (atvase, dzinums); savukārt “*lūdzējs*” (*ἀρητήρ* “*arētér*”) ar nozīmi “priesteris” sastopams “Īliadā” I, 11 un V, 78.

(10) *Πόληος, πόλεος* ir vienskaitļa ģenitīvs “pilsētas”; *Πηληϊάδεω, Πηλεΐδου* – arī vienskaitļa ģenitīvs “Pēlejdēla”; “*krī*” = “*krīthé*” (mieži); “*dō*” = “*dóma*” (māja); “*ops*” = “*ópsis*” (skats, izskats; pēdējās frāzes tulkojums: “abi ir viena izskata”).

(11) *Deksiterón katá mazón* (labajā krūtī) – “Īliada” V, 393.

(12) *Patskani, kas vienmēr ir īss* – grieķu valodā vienmēr īss ir epsilons un omikrons (ε, ο).

Valoda ir pilnvērtīga, ja tā ir skaidra un nav piezemēta. Tā sasniedz vislielāko skaidrību, ja aprobežojamies ar vispārlietotiem vārdiem, bet tādā gadījumā izteiksme ir piezemēta. Piemērs tam ir Kleofonta (1) **20** un Stenela (2) dzeja.

Cienīga un no ikdienišķuma brīva valoda lieto neparastākus vārdus. Par neparastākiem es te dēvēju reti sastopamus vārdus, metaforas, paplašinātus vārdus un visus citus, kas novirzās no ikdienišķuma. Bet, ja nu kādam ienāktu prātā dzejot vienīgi tādā valodā, tad viņa sacerējums būs vai nu mīkla, vai barbarisms: **25** no metaforām – mīkla, no reti lietotiem vārdiem – barbarisms. Mīklas būtība taču ir tā, ka, runājot par īstenībā esošo, to savieno ar neiespējamo. Vispārlietojamu vārdu savienojumā tas nav sasniedzams, bet to sasniedzam, lietojot metaforas, piemēram:

“Redzēju vīru, kas vīram ar uguni pielodē varu” (3) **30**
u. tml.

Bet, lietojot vienīgi reti sastopamus vārdus, iegūstam barbarismu. Tāpēc vajag vienu ar otru kaut kā sajaukt. Reti sastopami vārdi, metaforas, izgreznojumi un citi pieminētie izteiksmes līdzekļi padarīs izteiksmi neparastu un pasargās to no piezemētības, bet vispārlietojamie vārdi savukārt radīs skaidrību.

1458b1 Gan valodas skaidrību, gan neparastumu lielā mērā veicina vārdu pagarinājumi, saīsinājumi un pārgrozījumi. Tas, ka vārds, novirzīdamies no vispārpieņemtā lietojuma, skan citādi, padara valodu neikdienišķu, un netrūkst arī skaidrības, jo saglabājas saistība ar vispārlietojamiem vārdiem.

5 Tāpēc nepamatoti ir to pārmetumi, kas tādu izteiksmi atzīst par nepieņemamu un savās komēdijās apsmej dzejnieku. Piemēram, Eukleids Vecākais (4) apgalvoja, ka esot viegli rakstīt dzejas, ja dzejniekam atļauts pēc patikas pagarināt zilbes. Viņš paša sarakstītā dzejolī izzobojā šo izteiksmes veidu:

10 “Ēpīhāru es rēdzēju cēļā uz Mátatónu”

un

“Cémeriņš – zāles, kas jālieto viņam, pavísam man nētík”. (5)

Protams, tišām izrādīties šādā veidā ir smieklīgi. Mērs jāietur visās valodas jomās. Ja kāds nevietā un tišām sāktu lietot metaforas, reti sastopamus vārdus un citus, lai izraisītu smieklus, tad viņš savu nolūku

15 tiešām panāktu.

Cik ļoti izceļas lietojums īstā vietā, var spriest no eposiem, ievietojot pantmērā vispārlietojamus vārdus. Aizstājot reti sastopamus vārdus, metaforas vai kādus citus ar vispārlietojamiem vārdiem, ikviens pārlicināsies par nupat apgalvotā pareizumu. Tā, piemēram, 20 Aishila un Eurīpida dzejā sastopam vienu un to pašu jamba rindu, kurā pārmainīts tikai viens vārds, proti, pēdējais lietojis reti sastopamu vārdu ikdienišķa vārda vietā, un nu viena dzejnieka vārsmā ir skaista, bet otra – pliekana. Aishils “Filoktētā” (6) saka:

“Šis vēzis jau arvien ēd manas kājas miesu”,
bet Eurīpids “ēd” vietā lietojis “mielojas”.

Tādu pašu atšķirību novērotu, ja heksametrā: **25**

“Tagad man cilvēciņš sīks, kāds nelga un krop-
līgs pēc skata” (7) ieliktu kādu vispārlietojamu vārdu
un tad tā pārveidotu:

“Tagad man cilvēciņš mazs, kāds vārgulīgs, ne-
glīts pēc skata.”

Tāpat tas būtu, ja heksametra rindu:

“Necilu solu tam nolika blakus un vienkāršu
galdu” (8) pārveidotu tā:

“Neglītu solu tam nolika blakus un galdiņu **30**
mazu”, vai ja kāds “piekrastes klintis ievaidas skaļi” (9)
vietā gribētu sacīt “piekrastes klintis kliegz”.

Bez tam Arifradš (10) nepamatoti savās komē-
dijās uzbruka traģēdiju autoriem par to, ka tie runā-
jot tā, kā nerunā sarunu valodā: piemēram, δωμάτων
ἄπο “*dōmátōn ápo*”, bet ne ἄπὸ δωμάτων “*apó dōmá-
tōn*” (11), Ἀχιλλέως περί “*Achilléōs péri*”, bet ne περί
Ἀχιλλέως “*perí Achilléōs*” (12), σέθεν “*séthen*” (13),
ἐγὼ δέ νιν “*egó de nin*” (14) un tamlīdzīgi. Tieši tas **1459a1**
jau arī paceļ dzejas valodu pāri ikdienišķumam, ka
tādi izteikumi nav vispārlietojami. Par to šim vīram
nebija ne jausmas.

Svarīgi ir prasmīgi lietot ikkatru no minētajiem
paņēmienu – kā salikteņus, tā reti sastopamos vār- **5**
dus, bet par vissvarīgāko tomēr jāuzskata metaforu
lietojums. Tas ir vienīgais, ko nevar ne no viena pār-
ņemt, tā ir īsta talanta pazīme, jo atrast piemērotu
metaforu nozīmē prast saskatīt līdzību.

Salikteņiem vispiederīgākā vieta ir ditirambos,
reti sastopamiem vārdiem – varoņdzejā, bet meta- **10**
forām – jambos. Tomēr varoņdzejā var lietot visus
pieminētos izteiksmes līdzekļus, bet jambu pant-
mērā noderīgi ir visi tie vārdi, kas lietojami sarunu

valodā, jo šis pantmērs visvairāk atgādina sarunu, bet tādi ir vispārlietojamie vārdi, metaforas un izgreznojumi.

- 15 Tātad jautājumi par traģēdiju un par atdarinājumu dramatiskā darbībā jau pietiekami noskaidroti.

(1) *Kleofonts* – skat. 2. nod. 5. pask.

(2) *Stenels* – traģēdiju dzejnieks, Aristofana laika biedrs. Aristofans viņu piemin “Lapsenēs” (1313).

(3) *Redzēju vīru, kas vīram ar uguni pielodē varu* – šo mīklu Aristotelis citē arī “Rētorikā” (III 2, 1405b1–4) un dod šīs mīklas atminējumu: vārds “pielodēt” (burt. “ar uguni pielīmēt”) ir metafora un lietots “pielikt” vietā, un runa te ir par radziņu (banku) likšanu asins novilkšanai.

(4) *Eukleids Vecākais* – par šo dzejnieku nav nekādu ziņu.

(5) *Ēpīhāru es rēdzēju cēlā uz Mاراتōnu*
un

Cēmeriņš – zāles, kas jālieto viņam, pavísam man nētīk – šīs vārsmas sacerētas heksametrā, otrā vārsmā tekstā ir bojāta un dota aptuvenā tulkojumā. Dzejnieks grib parādīt, ka, patvaļīgi pagarinot patskaņus, heksametra vārsmu sacerēšana nesagādā nekādas grūtības. Heksametrā pirmā zilbe ir gara, tāpēc vārdā “Epīharu” patskanis *E*, kas grieķu valodā ir īss, būtu jāizrunā gari; tas pats otrajā piemērā attiecas uz latviešu vārda zilbi *ce-*. Abos piemēros mākslīgi pagarināti arī citi patskaņi, lai radītu heksametra rindu. Ar otro piemēru satīriķis turklāt norāda uz šāda dzejnieka nenormālību, jo senatnē cemerīņu ārsti ieteikuši kā zāles pret nenormālību.

(6) *Aishīls “Filoktētā”* – nav sasniegusi mūsu dienas ne Aishila, ne Eurīpida traģēdija “Filoktēts”. Saglabājusies Sofokla tāda paša nosaukuma traģēdija.

(7) *Tagad man cilvēciņš sīks, kāds nelga un kroplīgs pēc skata.* – “Odiseja” IX, 515.

(8) *Necilu solu tam nolika blakus un vienkāršu galdu* – “Odiseja” XX, 259.

(9) *Piekrastes klintis ievaidas skaļi* – “Īliada” XVII, 265.

(10) *Arifrads* – piedauzīgu dziesmu, iespējams, arī komēdiju autors, kuru Aristofans piemin vairākās komēdijās, piemēram, “Jātniekos” (1281–1289), “Lapsenēs” (1280–1283).

(11) *Apó dōmátōn* – projām no mājām.

(12) *Perí Achilléōs* – Ahilleja dēļ, par Ahilleju.

(13) *Séthen* – episkajā un liriskajā dzejā sastopama otrās personas vietniekvārda ģenitīva forma, ko atiskajā dialektā parasti nelietoja.

(14) *Nin* – retāk sastopama, parasti dzejā, trešās personas vietniekvārda akuzatīva forma, kas apzīmē gan vienskaitli, gan daudzskaitli vīriešu un sieviešu dzimtē. *Egō de nin* – bet es viņu.

Vēstījošā dzejā, kas sacerēta pantmērā, sižets jāveido tikpat dramatiski kā traģēdijās ap vienu vienotu
 20 un pilnīgi pabeigtu darbību, kam ir sākums, vidus un beigas, lai kā vienota un viengabalaina dzīva būtne radītu šim dzejas veidam raksturīgo baudu.

Tam nevajag būt līdzīgam vēstures sacerējumiem, kas necenšas attēlot vienotu darbību, bet kam nepieciešami apgaismot zināmu laika posmu, t. i., parādīt visus notikumus, kas risinājušies šajā laikā ap vienu vai vairākiem cilvēkiem, pie tam atsevišķiem notikumiem citam ar citu var būt gadījuma raksturs. Piemēram, kaut gan Salamīnas jūras kauja un kauja ar kartāgiešiem Sicīlijā (1) notika vienā laikā, tomēr šiem abiem notikumiem nebija kopīga mērķa. Tā zināmā laika posmā dažkārt viens notikums seko otram bez kaut kāda kopīga mērķa. Taču gandrīz lielākā daļa [episko] dzejnieku izdara šo kļūdu.

30 Tieši tāpēc, kā jau agrāk aizrādījām, Homērs šajā ziņā parādās tik dievišķā gaismā citu vidū, ka nemēģina apdziedāt visu karu, kaut gan tam bija sākums un beigas. Tādā gadījumā viņa poēma būtu izveidojusies vai nu pārāk gara un ar to kļuvusi grūti pārskatāma, vai arī, ietverta šaurākos rāmjos, iznākusi pavisam juceklīga notikumu raibuma dēļ. Tādos

apstākļos Homērs izvēlējās tikai vienu notikumu daļu, bet citus ietvēra daudzās epizodēs. Pie tādām jāpieskaita kuģu pārskats (2) un citas, ar kurām viņš izrotā savu poēmu. 35

Citi episkie dzejnieki dzied savos darbos par vienu varoni un risina notikumus ap vienu laika posmu un ap vienu, bet sadrumstalotu darbību, kā, piemēram, "Kipriju" (3) un "Mazās Īliadas" (4) autors. Lūk, kāpēc no "Īliadas" un "Odisejas" satura var izveidot tikai pa vienai traģēdijai no katras vai, augstākais, divas, no "Kipriju" vielas – vairākas, bet no "Mazās Īliadas" – vairāk nekā astoņas, piemēram, "Strīds par ieročiem" (5), "Filoktēts" (6), "Neoptolems" (7), "Euripils" (8), "Ubagošana" (9), "Lakedaimonietes" (10), "Trojas krišana" (11), "Aizbraukšana" (12), "Sinons" (13) un "Trojietes" (14). 1459b1 5

(1) *Salamīnas jūras kauja un kauja ar kartāgiešiem Sicīlijā* – Salamīnas jūras kauja un kartāgiešu sakāve pie Himeras pēc Hērodota ("Vēsture" VII, 166) liecības notikusi vienā dienā (480. g. p. m. ē.).

(2) *Kuģu pārskats* – "Īliada" II, 486–759.

(3) *"Kiprijas"* – nezināma autora nesaglabājusies poēma 11 grāmatās; aptvēra notikumus no Helenes nolaupīšanas līdz Trojas kara sākumam.

(4) *"Mazā Īliada"* – nezināma autora poēma 4 grāmatās, aptvēra notikumus pēc Ahilleja nāves.

(5) *"Strīds par ieročiem"* – Aishila nesaglabājusies traģēdija. Tās sižets ir ķilda starp Ajantu un Odiseju par kritušā Ahilleja ieroču piederību.

(6) *"Filoktēts"* – skat. 22. nod. 7. pask.

(7) *"Neoptolems"* – nezināma autora traģēdija.

(8) *"Euripils"* – nezināma autora traģēdija.

(9) "*Ubagošana*" – Sofokla traģēdija, kas nav saglabājusies, tās saturs: Odisejs pārgērbjas par ubagu un nonāk Trojā. Te viņš ar Helenes palīdzību iegūst Atēnas Palladas (pilsētas sargātājas) statuju un nogādā to grieķu nometnē. Kamēr šis tēls atradās pilsētā, neviens to nespēja ieņemt. Trojieši ticēja, ka Palladas statuju tiem dāvājis pats Zevs.

(10) "*Lakedaimonietes*" – Sofokla traģēdija, kas nav saglabājusies. Lakedaimonietes ir Helenes kalpones, kas palīdzēja Odisejam un Diomēdam nozagt Atēnas tēlu.

(11) "*Trojas krišana*" – Iofonta traģēdija, kas nav saglabājusies.

(12) "*Aizbraukšana*" – nezināma autora darbs.

(13) "*Sinons*" – Sofokla nesaglabājusies traģēdija. Viltīgais grieķis Sinons, izlikdamies par pārbēdzēju, nonāk pie trojiešiem. Pēdējie, uzticēdamies pārbēdzēja nodomam, ievelk koka zirgu Trojā. Naktī Sinons no koka zirga vēdera izlaiž paslēptos kareivjus.

(14) "*Trojietes*" – Eurīpida traģēdija.

Bez tam episkai dzejai jābūt tiem pašiem veidiem kā traģēdijai, tas ir, tai jābūt vai nu vienkāršai, vai sarežģītai, vai raksturu, vai ciešanu dzejai. Tai ir visas tās pašas daļas, atskaitot mūziku un skatuves ietērpu, jo arī šeit ir vajadzīgas peripetijas, atpazīšanas skati un ciešanas. Arī domām un valodai jāatbilst mākslas prasībām. 10

Visu to Homērs ir ievērojis pats pirmais un pietiekamā pakāpē. No viņa abām poēmām "Īliadai" raksturīga vienkārša darbība un ciešanas, bet "Odisejā" vērojam sarežģītu darbību – daudz dažādu atpazīšanas skatu un raksturu. Turklāt valodas un domu ziņā tā pārspēj visas. 15

Episkie sacerējumi atšķiras [no traģēdijas] apjoma un pantmēra ziņā. Kas attiecas uz apjomu, tad mēs jau agrāk tā robežu esam pietiekami novilkuši: tam jābūt tādām, lai notikuma sākumu un beigas varētu viegli pārskatīt. Tas būtu sasniedzams tādā gadījumā, ja poēmu apjoms būtu īsāks nekā senajiem epiķiem un ja tas līdzinātos traģēdiju apjomam, kas domātas vienas dienas izrādei (1). 20

Saistībā ar pagarināto apjomu episkajiem sacerējumiem ir svarīga īpatnība. Proti, traģēdijā nevaram parādīt vairākus notikumus, kas norisinās vienā

- 25 laikā, bet gan tikai to atsevišķu daļu, ko aktieri atdarina uz skatuves. Episkajā dzejā turpretim, tā kā tā ir vēstījums, var attēlot vienā laikā vairāku darbību norisi, līdz ar ko, ja tām ir iekšējs sakars, palielinās visa sacerējuma apjoms. Tādējādi šī priekšrocība tai
- 30 juma maiņu un ļauj iepīt dažādas epizodes. Vienmuļība, kas ātri vien apnīk, mēdz būt cēlonis traģēdijas neveiksmei uz skatuves.

- Attiecībā uz pantmēru, pieredzei nostiprinoties, hēroiskais pantmērs (2) ir atzīts par noderīgāko. Ja kādam ienāktu prātā sacerēt kādu vēstījošu atdarinājumu kādā citā pantmērā vai pat vairākos, tad, protams, tas izrādītos par nepiemērotu, jo hēroiskais pantmērs no visiem pantmēriem ir pats mierīgākais
- 35 un pats svinīgākais. Tāpēc jau arī tajā iekļaujas visvairāk reti sastopamu vārdu un metaforu. Šajā ziņā vēstījošs atdarinājums ir pārāks par citiem. Jambis un tetrametrs savā raksturā ir kustīgi. Pirmais piemērots vairāk darbības atdarinājumam, bet otrs – dejām.
- 1460a1 Pavisam nevietā ir jauktu pantmēru lietošana, kā to dara Hairēmons (3). Tāpēc jau arī neviens dzejnieks nav sarakstījis garāku poēmu citā pantmērā kā hēroiskajā, bet, kā jau aizrādījām, paša sacerējuma raksturs māca izvēlēties piemēroto pantmēru.
- 5 Ja jau nu Homērs ir pelnījis mūsu uzslavu par daudziem un dažādiem nopelniem, tad gan it sevišķi par to, ka viņš vienīgais no visiem dzejniekiem pilnīgi zina, kas viņam darāms. Dzejnieks pats savas personas vārdā drikst runāt vismazāk, jo tas nav viņa kā atdarinātāja dzejnieka uzdevums. Bet pārējie dzejnieki visā savā sacerējumā paši stājas mūsu acu

priekšā, reti un maz ko atdarinādami. Homērs tūlīn
pēc īsa ievadījuma parāda kādu vīru, sievu vai kādu 10
citu raksturu, pie kam neviens nav bez noteiktām
iezīmēm, bet visiem ir kaut kas īpatnējs.

Kā episkajā dzejā, tā arī traģēdijās vajag attēlot
brīnumaino, bet episkajā dzejā ir iespējams risināt
neloģisko, no kā galvenokārt rodas brīnumainais, jo 15
šeit neredz aktieri. Tā, piemēram, Hektora vajāšanas
skats uz skatuves liktos mums komisks, jo visi tur
stāv un nevajā, bet viens uzmudinādams māj tiem
ar galvu (4). Eposos šāds neloģiskums paliek nepa-
manīts. Bet brīnišķais sagādā baudu. Apstiprinājums
tam ir tas, ka visi stāstītāji mēdz kaut ko pielikt klāt
no sevis, gribēdami ar to izpatikt.

Galvenokārt Homērs ir tas, kurš pamācījis arī pā-
rējos dzejniekus, kā sadomāt melus. Šis paņēmieni 20
pamatojas uz nepareizu loģisku secinājumu. Ļaudis
domā: ja ir vai rodas kaut kas viens, tad noteikti ro-
das arī otrs, un tāpēc – ja ir otrais, tad noteikti ir vai
rodas pirmais. Bet tas nav pareizi. Ja pirmais ir ne-
patiess, tad, ja arī otrais ir, nevajag iedomāties, ka ir
vai rodas arī pirmais. Bet mūsu dvēsele, zinot, ka tas 25
otrais ir, izdara nepareizu secinājumu, ka ir arī pir-
mais. Maldīga secinājuma paraugs sastopams “Kāju
mazgāšanas epizodē” (5).

Priekšroka dodama neiespējamam, bet ticamam,
nevis iespējamam, bet neticamam. Sižetus nevajag
veidot no neloģiskām daļām, labāk pavisam izvairī-
ties no neloģiskā. Ja tas tomēr nav iespējams, tad tam
jānorisinās vismaz ārpus sižeta ietvariem, kā to re-
dzam Sofokla “Oidipā” (6) – Oidipa nezināšana, kā 30
viņa tēvs Lājs dabūjis galu, – bet nevis pašā drāmā,

kā tas notiek “Ēlektā” – ziņas par Pītiskajām sacīkstēm (7) – vai kā “Mīsiesos”, kur mēmais no Tegejas nonāk Mīsijā (8). Tāpēc arī smieklīgi runāt par to, ka sižets bez tā nevarētu nemaz pastāvēt. Šādus sižetus nevajag veidot jau no paša sākuma. Bet, ja jau

35 nu dzejnieks tādu ir izveidojis un ja tā viņam liekas ticamāk, tad var pieļaut arī aplamo. Tā, piemēram, neloģiskais, ko slēpj sevī “Odisejas” epizode, kur notiek [Odiseja] izlikšana [Itakas salas krastos] (9),

1460b1 acīm redzami būtu pavisam neciešama, ja to būtu sarakstījis kāds mazāks talants. Bet dzejnieks pratis šo aplamību padarīt patīkamu ar citām priekšrocībām un to tādējādi padarīt nemanāmu.

Kas attiecas uz valodu, tad dzejniekam par to it sevišķi jāparūpējas tajās daļās, kur ir mazāk darbības, kur nav ne spilgtu raksturu, ne domu; savukārt pārāk

5 spilgta valoda aizsedz tiklab raksturu, kā domas.

(1) *Kas domātas vienas dienas izrādei* – vienai dienai bija paredzēta tetraloģija, kurā ietilpa trīs traģēdijas un vēl viena satiru drāma. Par triloģijas apmēriem var spriest no Aishila “Orestijas”, kas ir vienīgā līdz mūsu dienām saglabājusies triloģija. Šai triloģijai ir 3785 vārsma. Ja vēl šeit pievienotu vienu satiru drāmu, kuras apjoms līdzinās apmēram 700 vārsēm, spriežot pēc Eurīpida saglabājusies satiru drāmas “Kiklops”, tad tādas tetraloģijas apmērs sasniegtu 4500 vārsmu. Šāda veida tetraloģijas izrādei vajadzēja apmēram astoņas stundas.

(2) *Hēroiskais pantmērs* – heksamētrs.

(3) *Hairēmons* – skat. 1. nod. 10. pask.

(4) *Viens uzmuninādams māj tiem ar galvu* – “Īliada” XXII, 205–207. Runa ir par epizodi, kad Ahillejs trojiešu pūli ierauga Hektoru, ar kuru viņš grib cīnīties divkaujā,

un ar galvas mājienu attur pārējos grieķus no mešanās virsū Hektoram. Šāds žests kaujas laukā, visticamāk, paliktu nesaprasts un nepamanīts, bet eposa tēlojumā tas izklausās ticami.

(5) *Kāju mazgāšanas epizode* – konkrēti viena šīs epizodes daļa, proti, saruna starp Odiseju un Pēnelopi, “Odiseja” XIX, 215–248. Odisejs, tērpies ubaga drānās, stāsta Pēnelopei, ka viņš savulaik saticis, uzņēmis un cienājis Odiseju. Tā kā viņš apraksta pareizi Odiseju, tā izskatu un apģērbu, Pēnelope maldīgi secina, ka šis vīrs tiešām ir saticis Odiseju.

(6) *Kā to redzam Sofokla “Oidipā”* – t. i., “Valdniekā Oidipā”. Neloģiskais ir tas, ka Oidips, jau tik ilgus gadus valdījis Tēbās, nav painteresējies, kā aizgājis bojā iepriekšējais valdnieks.

(7) *Ziņas par Pītiskajām sacīkstēm* – Pītiskās sacīkstes notika Delfos par godu Apollonam; zirgu skriešanas sacensības notika, sākot no 6. gadsimta p. m. ē. Tajos mītiskajos laikos, par kuriem runā Sofokla Ēlektra, šādu sacensību vēl nebija.

(8) *Kur mēmais no Tegejas nonāk Mīsijā* – šis mēmais ir Tēlefs, Hērakla dēls, kas, Tegejā (Arkadijā) nogalinājis savus tuvus radniekus, ceļo uz Mīsiju Mazāzijā. Lai pēc orākula norādījuma atbrīvotos no slepkavības lāsta, viņš visā savā ceļā nerunā nevienu vārdu un uz skatuves uznāk mēmā lomā. Tēlefa sižetu izmantoja Aishils, Agatons un Sofokls, sarakstīdami traģēdijas ar nosaukumu “Misieši”.

(9) *[Odiseja] izlikšana [Itakas salas krastos]* – skat. “Odiseja” XIII, 116–124. Faiāki izliek Odiseju krastā aizmigušu.

Kādi ir iebildumi, kādi to atrisinājumi, cik un kādi ir to veidi, tas viss kļūs skaidrs pēc šādiem apsvērumiem.

- Tā kā dzejnieks ir atdarinātājs, tāpat kā gleznotājs vai kāds cits tēlus veidojošs mākslinieks, tad tam
 10 jāizvēlas viens no šiem trim atdarinājumu veidiem: kā ir un kā bija, kā runā un kā stāsta, kā jābūt. Visu to viņš izteic ar valodu: vai nu ar vispārlietojamiem vārdiem, vai arī ar apvīdus vārdiem un metaforām. Ir vēl daudz citu valodas savdabību, un tiesību tās izlietot mēs ļaujam dzejniekiem.

- Tālāk jāpiezīmē, ka pareizība politikā un dzejas
 15 mākslā vai arī kādā citā mākslā un dzejas mākslā atšķiras cita no citas. Dzejā novērojamas divējāda rakstura kļūdas: pirmkārt, kļūdas, kas attiecas uz pašu dzeju, otrkārt, gadījuma rakstura kļūdas. Ja dzejnieks izvēlēties atdarināt to, kas viņa spējām ir nepiemērots, tad kļūda ir pašā dzejā (1). Bet, ja viņa atdarināšanas objekts ir nepareizs, piemēram, viņš tēlojis zirgu, kas vienlaikus paceļ uz priekšu abas labās kājas, vai arī kļūdījies pret kādu atsevišķu
 20 mākslu, piemēram, pret ārstniecību vai pret kādu citu, vai ja sacerējis kaut ko neiespējamu, tad tā nav kļūda, kas saistīta ar pašu dzeju. Tātad no šāda

viedokļa jāaplūko un jāatspēko pārmetumi dzejniekiem.

Vispirms par to, kas attiecas uz pašu dzejas mākslu. Ja nu dzejnieks attēlojis kaut ko neiespējamu, tad arī, protams, izdarījis kļūdu. Bet viņš rikojas pareizi, ja tādējādi dzejas māksla sasniedz savu mērķi, par ko ir runāts, – tas ir, ja dzejnieks tādā kārtā šo pašu vai citu sacerējuma daļu padara iespaidīgāku. **25**
Piemērs – Hektora vajāšana.

Ja tomēr dzejniekam būtu bijis iespējams savu nolūku sasniegt labāk vai vismaz panākt to pašu saskaņā ar mākslas likumiem, tad viņa kļūda nav attaisnojama, jo, ja vien tas iespējams, pilnīgi jāizvairās no jebkuras kļūdas.

Tālāk vēl var jautāt, kāda ir šī kļūda, vai tā attiecas uz pašu mākslas būtību vai tai ir gadījuma raksturs. Kļūda ir mazāka, ja dzejnieks nav zinājis, ka briežmātei nav ragu (2), nekā tad, ja viņš nebūtu to prasmīgi atdarinājis. Turklāt, ja nu dzejniekam pārmet, ka viņš attēlo to, kas īstenībā nav, tad to var atspēkot, sakot, ka tā vajag. Tā Sofokls sacījis, ka viņš tēlojot ļaudis tādus, kādiem tiem jābūt, bet Eurīpids tādus, kādi tie īstenībā ir. **30**

Ja nevar atspēkot ne vienādi, ne otrādi, tad var atsaukties uz to, ka tā stāsta, piemēram, par dieviem stāsta varbūt ne labāk, ne arī tā, kā ir patiesībā, bet tā, kā tos tēlo Ksenofans (3), – bet tā tiešām stāsta. Varbūt arī kas cits nav labāk, salīdzinot ar to, kas ir, bet kādreiz tas tiešām tā bijis, piemēram, tas, kas sacīts par ieročiem: **1461a**

“... bet šķēpi

Rēgojās viņiem uz augšu ar kātgaliem iedzīti zemē.” (4)

Toreiz tiešām bija tāda paraža, ko vēl tagad ievēro illirieši.

- 5 Par to, vai kāda persona ko darījusi vai runājusi labi vai slikti, vajag spriest, ievērojot ne tikai pašu darbību un vārdus, vērojot – vai tie ir krietni vai nekrietni, bet arī personu, kas dara vai runā un kam, kādā veidā un ar kādu nolūku, piemēram, kāda lielāka labuma sasniegšanas vai lielāka ļaunuma novēršanas dēļ.

- 10 Citi iebildumi atspēkojami, ievērojot valodas īpatnības, piemēram, ja lietots kāds reti sastopams vārds: “Mūļus vispirms.” (5)

Varbūt te dzejnieks nemaz nedomā mūļus, bet sargus.

Runādams par Dolonu (6), viņš saka:

“Izskatā gan viņš nebija košais.”

Te autors nav domājis, ka viņa augums būtu bijis nesamērīgs, bet gan tā neglīto seju. Krētieši taču izteicienu “košs izskats” lieto “skaistas sejas” vietā.

- 15 Tāpat arī “samaisi stiprāku vīnu” (7) nenozīmē neatšķaidītu vīnu kā dzērājiem, bet gan “pildi jel ātrāk”.

Daži izteicieni ir tikai metaforas, piemēram:

“Visi, kā debesu dievi, tā divriču braucēji brašie,

Dusēja visu šo nakti...”

Pēc tam viņš tūdaļ turpina:

“Cikreiz viņš pavēra skatu uz priekšu pret trojiešu laukiem,

Stabuļu, sīringu troksnis...” (8)

- 20 Te vārds “visi” lietots metaforiski “daudzi” nozīmē, jo “viss” ir tikai viens “daudzuma” veids. Tāpat arī vārdsma:

“Vienai tik viņai nav gremdēties ļauts Okéana vilņos” ir jāsaprot metaforiski, jo tas, kas ir viszināmākais (9), tas savā ziņā ir vienīgais.

Dažreiz citas pārprotamas vietas noskaidrojam, grozot uzsvaru vai dvesmas zīmes, kā to darījis Hipijs Tasietis (10). Viņš δίδομεν δέ οἱ “*dídomen de hoi*” (11) vietā liek lasīt διδόμεν δέ οἱ “*didómen de hoi*” un tāpat τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ “*to men hū katapythetai ómbrōi*” (12) vietā liek lasīt τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ “*to men ū katapythetai ómbrōi*”.

Tāpat pārpratumus var novērst ar pieturas zīmēm, kā, piemēram, Empedoklam:

“Piepeši mirstīgs tas kļuva, kas agrāk nemirstīgs bija, 25

Un, kas vēl tīrs bijis agrāk, tas samaisīts... (13)”

Pārpratumus var izskaidrot arī ar vārda divējādo nozīmi, piemēram:

“Nakts lielākā daļa jau secen.” (14)

Te vārds “lielākā” ir neviennozīmīgs.

Dažus pārmetumus var atspēkot, atsaucoties uz vārda īpatnējo nozīmi valodas lietojumā (15).

Tā, piemēram, maisītu dzērienu daudzi sauc par vīnu. Tāpat arī teikts “Kājbruņas, kaltas no alvas”. Par varkaļiem sauc arī tos, kas apstrādā dzelzi. Tāpat arī saka, ka Ganimēds Zevam pasniedzis vīnu, lai gan dievi vīnu nemaz nedzer. Tomēr to var uzskatīt arī par metaforu. 30

Ja liekas, ka zināmā izteicienā kādam vārdam ir pretrunīga nozīme, tad nepieciešams apsvērt to, cik nozīmju šim vārdam var būt šai izteikumā. Tā, piemēram, izteikumā

“tur atsitās varainais šķēpgals” (16)

vajadzētu apsvērt, cik nozīmju varētu būt šim “tur
35 atsitās” vai kā vislabāk to varētu izskaidrot.

Daži kritiķi rīkojas pavisam pretējā virzienā. Viņi,
1461b kā apgalvo Glaukons (17), balstās uz iepriekš pieņemtu
nepareizu viedokli un paši patvaļīgi autoram piedēvē
to, ko viņš nemaz nav teicis, un, ja tādā gadījumā
darbā ir kaut kas tāds, kas neatbilst viņu iedomām,
tie uzbrūk par to dzejniekam. Tieši tāds gadījums bija
ar vārdu “Īkarijs” (18). Kritiķi apgalvoja, ka šā vārda
5 nesējs bijis spartietis. Tāpēc neloģiski esot tas, ka Tēle-
mahs (19), nonācis Spartā, nesatiekas ar viņu. Varbūt
tomēr apstākļi bijuši tādi, kā tos iztēlo kefallēnieši (20),
proti, ka Odisejs sievu precējis no viņu cilts un ka
viņa sievas tēva vārds bijis Ikadijs, bet nevis Īkarijs.
Tātad šis iebildums acīmredzot radies aiz pārpratuma.

10 Vispār dzejā neiespējamo vajag pamatot vai nu
ar to, ka tā ir labāk, vai ar pieņemtajiem uzskatiem.
Dzejas mākslai pieņemamāks ir neiespējamais, kas
izraisa pārliecību, nekā iespējamais, kas neizraisa
pārliecību. Varbūt tādu cilvēku nemaz nav, kādus at-
tēlojis Zeuksids; taču attēlot tā ir labāk, jo priekšroka
pienākas priekšzīmīgajam.

Neloģiskais attaisnojams ar to, ka ļaudis tā runā,
15 arī ar to, ka tas kādreiz nemaz nav tik neloģiski, jo
ticams ir arī tas, ka [daudz kas] notiek pretēji varbū-
tībai. (21)

Pretrunas dzejnieku sacerējumos vajag aplūkot,
kā tas notiek ar atspēkojumiem runās, vērojot to, vai
pateikts viens un tas pats vai par vienu un to pašu un
vai vienādā veidā. Gluži tāpat jāpievērš uzmanība,
vai dzejnieks nav pretrunā ar sevi vai ar to, ko atzīst
katrs saprātīgs cilvēks.

Pamatots ir pārmetums dzejniekam tiklab par ne-
loģisko, kā par netikumīgo, ja viņš bez kaut kādas
vajadzības pieļauj neloģisko, kā to dara Eurīpids 20
“Aigejā” (22), vai netikumīgo “Orestā”, tēlojot Mene-
lāja raksturu. (23)

Tātad ir piecu veidu pārmetumi: par neiespē-
jamo, neloģisko, netikumīgo, pretrunīgo un to, kas
nesaskan ar mākslas prasībām. Atspēkojumi aplūko-
jami no pārrunātajiem viedokļiem; to ir pavisam div- 25
padsmit.

(1) Šajā vietā tekstā ir lakūna, tulkojums ir aptu-
vens.

(2) *Ka briežmātei nav ragu* – norādījums uz grieķu
dzejnieku Anakreontu un Pindaru, kas piedēvējuši briež-
mātei ragus.

(3) *Ksenofans* – Ksenofans Kolofonietis (569.–479. g.
p. m. ē.), dzejnieks un filosofs, Pītagora skolnieks. Viņš kri-
tizēja Homēru par to, ka tas savās poēmās dievus tēlojis ar
visām cilvēciskām vērtībām, netikumiem un kaislībām.

(4) *Bet šķēpi [..] ar kātgaliem iedzīti zemē* – “Īliada”
X, 152.

(5) *Mūļus vispirms* [tā šautras tik tvēra] – skat. “Īli-
ada” I, 50. Senie Homēra kritiķi brīnījās par to, kāpēc gan
Apollons dūsmās pret grieķiem ar savām šautrām uzbrūk
vispirms mūļiem, bet ne cilvēkiem. Homēra komentatori
norādīja, ka vārds οὐρῆας “ūréas” apzīmējot ne tikai “mū-
ļus”, bet arī “sargus”.

(6) *Dolons* – trojiešu izlūks, ko sūtīja novērot grieķu
nometni. Odisejs viņu sagūstīja un nogalināja (“Īliada” X,
316). Aristotelis norāda ar šo piezīmi uz iespējamo pret-
runu: cilvēks, kas nav padevis augumā, turpat tālāk no-
dēvēts par ātrkāji (“labs skrējējs” A. Ģiezena tulkojumā).

(7) *Samaisi stiprāku vīnu* – “Īliada” IX, 203. Šai Homēra frāzei ir veltīta viena no Plūtarha “Dzīru sarunām” (V, 4). Plūtarha interpretācija ir tieši pretēja Aristoteļa dotajai.

(8) *Visi, kā debesu dievi, tā divriču braucēji brašie [...] stabuļi, sīringu troksnis*. – Te Aristotelis citē “Īliadas” X dziedājuma sākuma vārsmas (1–13), bet tādā redakcijā, kas nesaskan ar tagad pazīstamo tekstu.

(9) *Viszināmākais* – “Īliada” XVIII, 489, kur Homērs runā par Lielā Lāča zvaigznāju, kas nekad neiegrimst jūrā, t. i., nenoriet aiz apvāršņa.

(10) *Hipijs Tasietis* – Homēra kritiķis, zināms tikai no šīs vietas.

(11) *Dídomen de hoi* – šis Aristoteļa citāts ņemts no “Īliadas” II, 15. Šie vārdi atradušies Aristoteļa izmantotajā Homēra tekstā, kur stāstīts par krāpīgo sapni. Tagad šo vārdu vietā lasāmi citi. Lai pamudinātu ahajus sākt cīņu pret trojiešiem, Zevs sūtījis Agamemnonam sapni, kas apsolīja tam uzvaru un slavu. Tā kā Zevs šai gadījumā nemaz nevēlējās Agamemnonam piešķirt slavu, tad viņš nu izrādījās meļa un krāpnieka lomā. Sakarā ar to daudzi kritiķi Homēram izteikuši pārmetumus. Tāpēc Hipijs nāca ar priekšlikumu “*dídomen*” vietā lasīt “*didómen*”, t. i., “mēs ļaujam tam slavu gūt lielu” vietā “ļaut tam slavu gūt lielu”. Iekļaujot šo versiju kontekstā “(Hēra) pakļāva pārējos dievus ..”, Zevs ir atbrīvots no atbildības par maldināšanu. Laikam tieši šo pārmetumu dēļ Aristoteļa citētā vieta vēlāk aizstāta ar citu – “Ir trojiešiem nedienas lemtas”, bet Aristoteļa citētais variants tagad atrodas “Īliadā” XXI, 297.

(12) *To men hū katapythetai ómbrōi* – šo piemēru Aristotelis citē no “Īliadas” XXIII, 328. Ja šajos vārdos vārdam *ō* “*hū*” skarbo dvesmu (*h*) pārmainām pret vieglo, tad dabūjam noliegumu *ō* “*ū*” (*ne*), kas, ievērojot frāzes jēgu, ir vienīgā pareizā iespēja. Šai vietā ir runa par sausu koka

stumbri, kas lietū netrūd. Ja attiecīgo vārdu lasa ar skarbo dvesmu (“*hū*”), tad frāze nozīmētu, ka stumbrs lietū pa daļai trūd.

(13) *Un, kas vēl tīrs bijis agrāk, tas samaisīts* – Empedokla teksta pareizā izpratne grieķu valodā atkarīga no komata vietas. Nepareizi ieliekot komatu, jēga mainās: “Tīrais vispirms sajaucās”, bet Empedokla doma ir – tas, kas pirms tam bija tīrs, tas sajaucās.

(14) *Nakts lielākā daļa jau secen.* – Πλέω “*pléō*” (lielākā daļa); Aristoteļa citāts ņemts no “Īliadas” X, 253. Aiz šīs frāzes grieķu tekstā seko vairāki vārdi, kuru kopsakars nebija skaidri izprotams jau senajiem grieķiem. Nav skaidrības, teica šie kritiķi, vai ir pagājušas vairāk nekā divas trešdaļas no nakts, t. i., arī jau daļa no pēdējās trešdaļas, vai, ievērojot teikuma beigu daļu – “vienīgi trešdaļa atliek”, ir pagājušas tieši divas trešdaļas. Vārda “*pléō*” neviennozīmība šeit izpaužas šī vārda gramatiskās formas interpretācijā: saprotot komparatīvu “*pléō*” absolūtā nozīmē, tas ir “lielākā daļa no nakts”, un sekojošo ģenitīvu kā paskaidrojumu – “tas ir divas trešdaļas”, nerodas pretruna ar frāzes nobeiguma vārdiem “vienīgi trešdaļa atliek”. Bet, saprotot to salīdzinājuma nozīmē “vairāk nekā divas trešdaļas”, rodas pieminētā neskaidrība.

(15) *Atsaucoties uz vārda īpatnējo nozīmi valodas lietojumā* – abi sekojošie piemēri ņemti no “Īliadas”: pirmais no XX, 234, otrais no XXI, 592. Šeit abi “atspēkotie pārmetumi” pamatojas uz metonīmiju. Ganimēds ir Zevas vīndevis, kaut gan viņš nemaz nedod vīnu, bet nektaru. Tāpat Hēbe dieviem pasniedz “nektara vīnu” (“Īliada” IV, 3). Ka kājbruņām jābūt nevis no mīkstās alvas, bet no kāda cita metāla kausējuma, izriet no tā, ka norādītajā “Īliadas” vietā Ahilleja kājbruņas, Agēnora metamā šķēpa trāpītas, tikai spēcīgi iedrebējās, bet netika caururbtas.

(16) *Tur atsitās varainais šķēpgals* – Aristotelis šo piemēru citē no “Īliadas” XX, 272. Jautājums ir par to, kā

grieķu tekstā saprast vārdu τῆ “tēi” – kā apstākļa vārdu vai kā vietniekvārdu. Atkarībā no tā darbības vārds ἔσχετο “éscheto” iegūst vidējās (“tur iestrēga”) vai ciešamās kārtas (“ar to tika apturēts”) nozīmi.

(17) *Glaukons* – Homēra kritiķis, minēts Platona dialogā “Ions” (530d).

(18) *Īkarijs* – Odiseja sievas Pēnelopes tēvs.

(19) *Tēlemahs* – Odiseja un Pēnelopes dēls.

(20) *Kefallēnieši* – Kefallēnija – sala Jonijas jūrā līdzās Itakai.

(21) *Neloģiskais attaisnojums* [...] notiek pretēji varbūtībai. – Agatona citāts, skat. 18. nod. 10. pask.

(22) “*Aigejs*” – šī Eurīpida traģēdija nav saglabājusies.

(23) *Tēlojot Menelāja raksturu* – skat. 15. nod. 2. pask.

Varētu rasties jautājums, kurš atdarinājums ir labāks – episks vai traģisks. Ja labāks ir tāds, kas nav bezgaumīgs, un tāds ir domāts labākiem skatītājiem, tad tā dzeja, kas atdarina pilnīgi visu, ir bezgaumīga. Aktieri, domādami, ka skatītāji viņus nesapratīs, ja no savas puses neko nepieliks, liek lietā dažādas pārspīlētas kustības. Piemēram, vāji flautisti met kūleņus, cenzdames atdarināt disku, un velk kora vadītāju “Skillā” (1). **30**

Tāpat par traģēdiju saka to pašu, ko vecākie aktieri par saviem jaunākajiem pēctečiem: Minniskis Kallipidu (2) viņa uzspēles dēļ sauca par pērtiķi; līdzīgi ieskati bija arī par Pindaru (3). Kā jaunākās paaudzes aktieri attiecas pret vecākās paaudzes aktieriem, tā visa traģēdijas māksla pret eposu. Pēdējā, mēdz teikt, domāta pieklājīgai publikai, kas neprasa žestikulāciju, bet dramatiskā – vienkāršai. Ja jau šī dzeja ir bezgaumīga, skaidrs, ka tā ir sliktāka. **35 1462a**

Bet, pirmkārt, šis pārmetums nav vērsts pret dzejas mākslu, bet pret aktieru tēlojumu, jo iespējams taču, ka pārspīlētus žestus var lietot arī rapsodi, kā to mēdza darīt Sosistrats, tāpat arī liriskie dziedoņi, piemēram, Mnāsītejs Opūntietis (4). **5**

Otrkārt, nevar nopelt arī ķermeņa kustības vispār, jo citādi vajadzētu nonievať arī dejas mākslu, bet

- nosodāmas ir kustības, kas atdarina nekrietnus cilvēkus, kā to pārmeta Kallipidam un tagad pārmet citiem, jo tie neprot atdarināt brīvas sievietes kustības (5).

Treškārt, tragēdija arī bez kustībām uz skatuves panāk savu nolūku tāpat kā episkā dzeja. Jau lasīšana vien atklāj, kāda tā ir. Ja jau citādā ziņā tragēdija ir pārāka, tad tai nemaz nav nepieciešamas šīs ķermeņa kustības.

- Tālāk, tragēdija ir labāka arī tāpēc, ka tai piemīt
- 15 viss tas, kas ir episkajiem sacerējumiem: tā var lietot episko pantmēru, un turklāt ne maza tās daļa ir mūzika un skatuves ietērps, kas skatītājiem sagādā sevišķu baudu. Darbība te ļoti uzskatāma gan lasot, gan iestudējumos. Turklāt tragēdija savu atdarinājuma mērķi sasniedz ar mazāku apjomu. Koncentrētākā formā izteiktais arvien ir tīkamāks nekā tas,
- 1462b kas stiepjās ilgāku laiku. Te es domāju, kā būtu, ja kādam ienāktu prātā Sofokla "Oidipu" ietvert tik lielā vārsmu skaitā, cik to ir Homēra "Īliadā".

- Tālāk, episkajos atdarinājumos ir mazāk vieno-
tības. Pierādījums tam – no ikkatra episka atdarinā-
- 5 juma var izveidot vairākas tragēdijas. Tāpēc, ja episkais dzejnieks savā sacerējumā risinātu tikai vienu sižetu, īsuma dēļ tas iznāktu pārāk apcirpts, bet, šo pašu vielu izveidojot episkajam pantmēram piemērotā garumā, tas būtu ūdeņains. Bet, piemēram, ja episkais sacerējums sastāv no vairākām darbībām,
- 10 kā tas ir "Īliadā" un "Odisejā", tad tas ietver sevī vairākas tādas daļas, kurām pašām par sevi jau piemīt pietiekams apjoms. Taču abu šo poēmu veidojums ir tik teicams, cik tas vien iespējams, un ir lielisks vienas darbības atdarinājums.

Tātad, ja tragēdija izceļas ar visu to un bez tam vēl ar savu iedarbību – abu šo dzejas mākslas veidu mērķis taču nav sagādāt kuru katru baudu, bet tikai jau aprādīto –, tad, protams, jāatzīst tragēdijas pārākums pār episko dzeju, jo tā pilnīgāk sasniedz savu mērķi. 15

Ar to pietiekami iztirzāts jautājums par tragēdiju un episko dzeju, par to būtību, veidiem un daļām – šo daļu skaitu un to atšķirību –, par to panākumu un neveiksmju cēloņiem, par kritikas pārmetumiem un to atspēkojumiem.

(1) *“Skilla”* – Par Tīmoteja *“Skillu”* skat. 15. nod. 3. pask.

(2) *Minnisks* – Aishila tragēdiju lomu tēlotājs. *Kallipids* – jaunāks Minniska laikabiedrs.

(3) *Pindars* – tuvāk nepazīstams aktieris.

(4) *Rapsodi* svētkos un svinīgos gadījumos deklamēja atsevišķas Homēra poēmu daļas. Par rapsodu *Sosistratu* un liriskās dzejas dziedoni *Mnāsiteju Opūntieti* nekas tuvāk nav zināms.

(5) *Tie neprot attēlot brīvas sievietes kustības* – sieviešu lomas seno grieķu teātros tēloja vīrieši.

JĒDZIENU RĀDĪTĀJS

aktieris	ὑποκριτής (hypokritēs) 42, 45, 48, 53, 60, 65, 85, 106, 107, 119
anapests	ἀνάπαιστον (anápaiston) 65
artikuls	ἄρθρον (árthron) 90, 91
atdarinājums	μίμησις (mímēsis) 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 61, 62, 63, 67, 71, 100, 106, 110, 119, 120
atpazīšana	ἀναγνώρισις (anagnṓrisis) 52, 62, 63, 64, 72, 73, 78, 79, 80, 81, 84, 86, 105
atrisinājums	λύσις (lýsis) 76, 84, 85, 110
aulētika	αὐλητική (aulētiké) 35, 39
attīrīšana	κάθαρσις (kátharsis) 50
bailes	φόβος (phóbos) 50, 61, 63, 67, 71, 88
burts	στοιχείον (stoicheíon) 90
darbības vārds	ῥῆμα (rhéma) 90, 102, 103
dialogs	λόγος (lógos) 36, 45, 48, 86
ditirambis	διθύραμβος (dithýrambos) 39, 45, 99
ditirambu dzeja	διθυραμβοποιητική (dithyrambopoiētiké) 35, 36
domas	διάνοια (diánoia) 51, 52, 53, 88, 105, 108
drāma	δρᾶμα (dráma) 41, 72, 76, 82, 83, 85, 88, 107
dzeja	ποίησις (poiēsis) 35, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49
dzejas māksla	ποιητική (poiētiké) 35, 43, 56, 82, 89, 110, 111, 114, 119, 121
ciešanas	πάθος (páthos) 36, 48, 64, 71, 72, 84, 105
eksods	ἔξοδος (éksodos) 65
elēģiskais distihs	ἐλεγεῖον (elegéion) 36
episkā dzeja	ἐποποιία (epopoíia) 36, 49, 83, 105, 106, 107, 120, 121
epizode	ἐπεισόδιον (epeisódion) 82, 83, 103, 106, 108

epizodijs	ἐπεισόδιον (epeisódion) 45, 65, 83, 86
eposs	ἔπος (épos) 36, 44, 49, 98, 107, 119
falliskā dziesma	φαλλικόν (fallikón) 45
harmonija	ἁρμονία (harmonía) 35, 36, 43, 50
heksamets	ἑξάμετρον (heksámetron) 45, 50, 99
heroiskais pantmērs	ἡρωϊκόν (hērōikón) 106
himna	ὕμνος (hýmnos) 44
improvizācija	αὐτοσχεδιαστική (autoschediastiké) 44, 45
jamb	ἴαμβος, τὸ ἱαμβεῖον (iambos, iambeion) 44, 45, 59, 99, 106, 119
komēdija	κωμωδία (kōmōidía) 35, 36, 39, 41, 44, 45, 48, 50, 59, 69, 98, 99
komms	κομμός (kommós) 65
koris	χορός (chorós) 45, 48, 65, 85, 119
kitaristika	κιθαριστική (kitharistiké) 35, 39
kļūda	ἁμαρτία (hamartía) 48, 68, 76, 79, 89, 102, 110, 111
lidzjūtība	ἔλεος (éleos) 50, 61, 67, 63, 71, 88
locījums, locīšana	πτῶσις (ptōsis) 90, 91
māksla	τέχνη (téchnē) 35, 36, 37, 48, 50, 53, 57, 68, 71, 73, 76, 88, 105, 110, 111, 119
metafora	μεταφορά (metaphorá) 93, 94, 97, 98, 110, 112, 113
mūzika	μελοποιία (melopoíia) 50, 53, 105 μουσική (mūsiké) 120
mīts	μῦθος (mýthos) 60, 69, 72, 85
nepieciešamība	ἀναγκαῖον (anankaíon) 59, 60, 63, 76
nesaistītā valodā	ἄμετρα (ámetra) 59
nomens	ὄνομα (ónoma) 90, 91, 92, 93
noms	νόμος (nómos) 36, 39
pantmērs	μέτρον (métron) 36, 44, 45, 49, 50, 59, 98, 99, 102, 105, 106, 120
parods	πάροδος (párodos) 65
peripetija	περίπτεια (peripéteia) 52, 63, 78, 84, 85, 105
prologs	πρόλογος (prólogos) 48, 65
raksturs	ἦθος (éthos) 36, 39, 44, 48, 51, 52, 53, 59, 68, 75, 76, 84, 105, 107, 108, 115

rapsodija	ράψωδία (rhapsōidía) 36
ritms	ῥυθμός (rhythmós) 35, 36, 44, 45, 50
saistītā valodā	ἔμμετρα (émmetra) 59
saiklis	σύνδεσμος (sýndesmos) 90, 91
sarežģījums	δέσις (désis) 84, 85
satīru drāma	σατυρικόν (satyrikón) 45
sižets	μῦθος (mýthos) 35, 45, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 71, 73, 76, 79, 82, 85, 86, 102, 107, 108, 120
skaistais	καλόν (kalón) 55
skatuve	σκηνή (skēnḗ) 64, 65, 67, 68, 71, 82, 106, 107, 120
skatuves ietērs	ὄψις, ὄψεως κόσμος (opsis, ópseōs kósmos) 45, 50, 51, 53, 105, 120
slavas dziesma	ἐγκώμιον (enkōmion) 44
stasims	στάσιμον (stásimon) 65
stāsts	λόγος (lógos) 82, 83
tragēdija	τραγῳδία (tragōidía) 35, 36, 39, 41, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 84, 85, 86, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 119, 120, 121
trimetrs	τρίμετρον (trímetron) 36
trohajs	τροχαῖος (trochaíos) 65
valoda	λέξις (léksis) 51, 52, 53, 90, 97, 98, 108, 110
varbūtība	εἰκός (eikós) 59, 60, 62, 76
varoņdzeja	ἡρωϊκά (hērōiká) 99
vēstījoša dzeja	διηγηματική (diēgēmatikḗ) 102
vēstījums	διήγησις (diēgēsis) 106
	ἀπαγγελία (apangelía) 49, 50
zilbe	συλλαβή (syllabḗ) 90, 98

ARISTOTEĻA TEKSTĀ UN PASKAIDROJUMOS MINĒTO PERSONU RĀDĪTĀJS

- | | |
|---|--|
| Lappuses, kurās personvārdi
minēti paskaidrojumos, atzīmētas
<i>kursīvā</i> . | Arejs 94, 96 |
| Agamemnon 58, 69, 77, 116 | Arīons 37 |
| Agatons 60, 61, 76, 86, 87, 109,
118 | Arhilohs 37 |
| Agēnors 117 | Arifrads 99, 101 |
| Ahillejs 70, 76, 86, 99, 101, 103,
108, 117 | Aristofans 41, 42, 49, 61, 66,
100, 101 |
| Aigejs 115, 118 | Aristotelis 38, 40, 42, 46, 47, 53,
61, 64, 69, 70, 80, 92, 96, 100,
115, 116, 117 |
| Aigipts 64 | Artemida 86 |
| Aigists 69, 69, 70 | Astidamants 72, 73 |
| Ailiāns 40 | Atēna 77, 104 |
| Aishils 45, 46, 79, 85, 86, 98,
100, 103, 108, 109, 121 | Atrejs 69 |
| Ajants 84, 86, 103 | Danajs 63, 64 |
| Alkēstida 65, 70 | Dēmetra 80 |
| Alkibiads 59, 61 | Dikaiogens 79, 81 |
| Alkinojs 79, 81 | Diomēds 104 |
| Alkmaions 68, 69, 72 | Dionīsijs 39, 40 |
| Altaja 69 | Dionīss 37, 42, 46, 47, 94 |
| Amfiarājs 69, 82 | Dolons 112, 115 |
| Amfions 86 | Ehidna 86 |
| Anakreonts 115 | Ēlektra 108, 109 |
| Antigone 72, 74 | Empedokls 36, 37, 94, 96, 113,
116 |
| Apollons 86, 109 | Epiharms 41, 42, 48, 49 |
| | Erifile 69, 72 |
| | Eukleids 98, 100 |

- Eurikleja 81
 Euripils 95, 103
 Eurīpids 46, 65, 66, 68, 70, 72,
 74, 75, 77, 83, 85, 86, 87, 98,
 100, 104, 108, 115, 118
 Faidrs 89
 Filoksens 39, 40
 Filomēla 81
 Filoktēts 46, 98, 100, 103, 103
 Fīnejs 79
 Fīneidas 79, 81
 Forkidas 84, 86
 Forkīns 86
 Formids 48, 49
 Ganimēds 113, 117
 Glaukons 114, 117
 Gorgijs 89
 Gorgonas 86
 Grājas 86
 Haimons 72, 74
 Hairēmons 36, 38, 108
 Hēbe 117
 Hēgēmons Tasietis 39, 40
 Heirons 77
 Hekabe 66
 Hektors 109, 111
 Helene 70, 103
 Hēlijs 77
 Helle 73, 74
 Hēra 77, 86, 116
 Hērakls 57, 58
 Hermejs 80
 Hērodots 103
 Hionids 41, 42
 Hipermnēstra 64
 Hipijs Tasietis 113, 116
 Homērs
 Īfigenija 64, 64, 70, 73, 74, 75,
 77, 78, 79, 82, 83
 Ikadijs 114
 Īkarijs 114, 118
 Iksīons 84, 86
 Iokaste 46
 Iofonts 104
 Ions 118
 Kadms 80
 Kallipids 119, 121
 Kallistrats 86
 Karkins 78, 80, 82
 Kasandra 66
 Kirke 73
 Kleofonts 39, 40
 Klitaimnēstra 69
 Kratēts 48, 49
 Kratils 89
 Kreonts 72, 74
 Kresfontis 73, 74
 Ksenarhs 36, 37
 Ksenofans 111, 115
 Lājs 107
 Lētoja 86
 Linkejs 63, 64, 84
 Lukrēcījs 37
 Magnēts 41, 42
 Margīts 44, 46
 Mēdeja 72, 76, 77
 Melanipe 75, 77
 Meleagrs 68, 69
 Menelājs 75, 77, 115, 118
 Merope 73, 74
 Minniskis 119, 121
 Mitījs 61, 61

- Mnāsītejs Opūntietis 119, 121
 Neoptolems 103, 103
 Nikohars 39, 40
 Niobe 85, 86
 Odisejs 68, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 94, 96, 101, 103, 103, 104, 105, 108, 109, 114, 115, 118, 120
 Oidips 63, 68, 71, 72, 76, 80, 107, 109, 120
 Orests 64, 64, 68, 69, 69, 70, 75, 77, 78, 79, 83, 115
 Palamēds 58
 Pausons 39, 40
 Pēlejs 84, 86
 Pelops 69, 80
 Pēnelope 109, 118
 Persefone 80
 Pilads 64
 Pindars, aktieris 119, 121
 Pindars, dzejnieks 37, 115
 Pītagors 115
 Platons 37, 61, 89, 117
 Plīnijs 40
 Polifonts 74
 Poliids 79, 81, 83
 Polignots 39, 40, 52, 54
 Poseidons 80, 83
 Plūtarhs 46, 61, 115
 Priams 70
 Prokne 81
 Promētejs 84, 86
 Protagors 89, 89
 Salmonejs 80
 Simonids 37
 Sinons 103, 104
 Sīsifs 85, 87
 Skilla 75, 77, 119, 121
 Sofokls 41, 45, 46, 58, 72, 73, 76, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 100, 104, 107, 109, 111, 120
 Sofrons 36, 37
 Sokrats 36, 37
 Sosistrats 119, 121
 Stenels 97, 100
 Sūsarions 42
 Talants 86
 Tantals 80
 Tēlefonts 74
 Tēlefs 68, 70, 109
 Tēlegons 72, 73
 Tēlemahs 58, 114, 118
 Teodekts 64, 79, 81, 84
 Teokrits 40
 Tērejs 79, 81
 Tēsejs 58
 Tidejs 79, 81
 Tiests 68, 69, 78, 80
 Tīmotejs 39, 40, 77, 121
 Tiro 78, 80
 Zeuksids 52, 54, 114
 Zevs 86, 104, 113, 116, 117

SIA "Jāņa Rozes apgāds", reģ. nr. 40003573956.

K. Barona ielā 5, Rīgā, LV-1050.

E-pasts: apgads@jr.lv

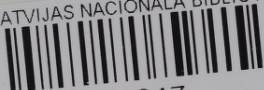
www.jr.lv

Iespiests Jelgavas tipogrāfijā,

Langervaldes ielā 1a, Jelgavā, LV-3002.

OBLIGĀTAIS EKSEMPLĀRS

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308104047

3

2008-4
L 299

IZCHLAIS SENGRIEĶU DĀMĀTĀJS ARISTOTELIS (384. – 322. G. P. M. Ē.) SAVAS DZĪVES LAIKĀ PIEVĒRSIES GAN METAFIZIKAS, LOĢIKAS, RĒTORIKAS PROBLĒMĀM, GAN ARĪ POLITIKAS, ĒTIKAS UN BIOLOĢIJAS JAUTĀJUMIEM. DARBS "POĒTIKA" IR DZEJAS MĀKSLAI VĒLTĪTS APCERĒJUMS, KURŠ LAIKA GAITĀ KĻUVIS PAR KANONISKŪ TEKSTU ESTĒTIKAS UN LITERATŪRZINĀTNES JOMĀ. ARISTOTEĻA NOPELNS IR MĀKSLAS VĒRTĒŠANAS TERMINOLOĢIJAS IZVEIDE, FORMULĒJOT 'MIMĒSES' UN 'KATARSES' JĒDZIENUS, KĀ ARĪ DRAMATISKĀS LITERATŪRAS ŽANRU – DRĀMAS, TRAGĒDIJAS UN KOMĒDIJAS – DEFINĒŠANA. DARBA LATVISKO TULKOJUMU PAPILDINA IZSMEĻOŠI PASKAIDROJUMI, KAS PALĪDZ SAPRAST SENGRIEĶU KULTŪRKONTEKSTU. ARISTOTEĻA "POĒTIKA" IZNĀK INĀRAS ĶEMERES UN OJĀRA LĀMA REDAKCIJĀ AR OJĀRA LĀMA IEVADU.

ISBN 978-9984-23-291-1



9 789984 232911