

Jelena ISAK | SKRIVNOST ALEKSANDRIJSKEGA SVETILNIKA

Kalimahova pesem o pozvezdenju Berenikinih las (fr. 110) in Katulov prevod (c. 66)

Synopsis

Quomodo Callimachus et Catullus in poematibus suis eadem arte technica narrandi, qua Sostratus, architectus Phari Alexandrini, in dedicatione aedificii inscribenda, utantur.

Izvleček

Članek predstavlja, kako sta Kalimah in Katul v svojih pesnitvah uporabila isto pripovedno tehniko kot Sostrat, arhitekt svetilnika na otoku Farosu, pri posvetitvenem napisu na svetilniku.

Ptolemaj III. Everget je na prestolu nasledil svojega očeta leta 246 pr.Kr. Istega leta se je oženil s princeso Bereniko iz Kirene. Mlada žena pa je pred tem morala napeti vse svoje moči, da se je naposled lahko omožila z njim. Njena mati je namreč tej zvezi nasprotovala, saj je kljub temu, da je Bereniko njen nedavno umrli oče že bil obljubil v zakon Ptolemaju, kasneje obljubila hčer makedonskemu princu Demetriju. Takrat je Berenika dosegla, da so Demetrija umorili. (Po nekaterih noticah naj bi mati z Demetrijem imela celo razmerje in omenjeni umor naj bi se izvršil prav v materini spalnici.) Ne glede na to, da je to dejanje moč utemeljevati tudi kot reakcijo protimakedonske stranke na kirenajskem dvoru, lahko rečemo, da je princesa uveljavila svojo voljo, ko je stopila v zakon s Ptolemajem III. (ki je bil kot sin očetovega brata pravzaprav njen bratranec). Kmalu po poroki pa je njen mož moral odpotovati na vojaški pohod¹. V ta čas spada tudi Berenikina slovita zaobljuba. Mnenja o tem, ali je mlada kraljica za srečno moževo vrnitev v pobožnem strahu (morda celo po izvirnem preblistu) obljubila vse svoje lase, spetene v kito, ali le simbolično daritev kodra las (utemeljeno s tradicijo, čeprav z določenimi spremembami te tradicije²), so različna, in odločitev za eno ali drugo ostaja stvar interpretacije³. (Res je, da se je izraz Berenikin koder kar nekako udomačil in nam je najbrž prav zato tudi bližji kot Berenikina kita, vendar zaradi tega še ne

¹ Pohod je znan pod imenom Tretja siraska ali Laodicejska vojna. Ptolemaj III je šel na pomoč svoji sestri, tudi Bereniki, ki je bila druga žena selevkidskega vladarja Antioha II, po čigar smrti se je vnel spopad za nasledstvo med njenim sinom in sinom Antiohove prve žene Laodike.

² Tako K. Gutzwiller, »Callimachus' *Lock of Berenice*. Fantasy, Romance, and Propaganda«, *AJPh* 113 (1992) 359-385.

gre samodejno izbrati bolj uveljavljene predstave.) Dejstvo v tej zgodbi je, da je Berenika držala besedo in ob moževi vrnitvi res izvedla (kakršnokoli že) daritev v templju in da je njen dar kmalu po tem iz svetišča skrivnostno izginil. Gotovega odgovora ni tudi na vprašanje, ali je bilo vse dotedanje in otdedanje dogajanje, ki je v zvezi z obljubo, darovanjem in izginotjem, pa tudi objavo astronoma Konona o odkritju izginulega daru na zvezdnatem nebu⁴, vključno s Kalimahovo upesnitvijo teh dogodkov, spontano ali zasnovano načrtno. Verjetno je namreč oboje, tako situacija, inscenirana v prid uveljavitvi mladega kraljevskega para, pa tudi naravnejši razvoj dogodkov, pri katerem je bil astronom Konon s svojo idejo rešitelj težke in neprijetne situacije na dvoru. Verjetna je celo možnost, da je ideja modrega astronoma rešila življenje odgovornemu svečeniku templja, saj si prav lahko predstavljamo, kako so si vsi oddahnili, ko je dvor objavil, da so se »našli« kraljicini lasje, sprejeti v zbor nesmrtnih nebeških prebivalcev.

Tako velik del poskusov da bi osvetlili okoliščine, ki so pomembne za predstavo bralca ali interpretata znanega tandema Kalimahovega fragmentarnega izvirnika in Katulovega posrečenega prevoda, ostaja v področju ugibanj in domnev, ki so prepuščene bolj kone subjektivnim imaginacijam. Sicer pa je Kalimahova pesem že sama po sebi (seveda v veliki meri posredovana preko Katulovega prevoda) živa priča tedanjih (tudi zgodovinskih⁵) razmer, čeprav je za nas vse skupaj skrivnostno, ker ne moremo poznati niti natančnih okoliščin njenega nastanka niti njenega pravega namena – če že mora imeti poezija v službi dvora⁶ še kak drug namen poleg poetičnega. Ne vemo zagotovo, ali je šlo za recitacijo na javni prireditvi. Razmišljanja ob razpravah o tej temi bi presejala okvir tega članka, zato je najbolje opreti se na dejstva, ki se zdijo gotova. Kalimahova poetična reprezentacija (kjer moramo spet zaupati predvsem Katulu) nam sicer s svojim načinom pripovedovanja ne ponuja povsem zgodovinsko jasne in fotografsko natančne slike, vendar nam na račun te zamegljenosti po svoji poetični podobi v enakovredno zameno ponuja nove možnosti za predstave o tedanjem stanju na dvoru in zunaj njega, o odnosu med kraljem in kraljico, pa tudi med kraljico in pesnikom. Zaradi univerzalnih pesniških prijere-

³ R. Drew Griffith, »Catullus' *coma Berenices* and Aeneas farewell to Dido«, TAPhA 125 (1995) 47-59, meni, da je šlo za koder.

⁴ Konon je našel skupinico zvezd, ki dotlej še ni imela svojega imena in so jo nekateri prištevali k ozvezdju Leva, in sicer k njegovemu repu, oziroma je po drugih interpretacijah ležala še neopažena med ozvezdjema Leva in Device. Antični viri o tem: Arat. Phaen. 146; Hyg. Astr. 2.24 idr.

⁵ O historičnem v helenističnem pesništvu gl. T. Fuhrer, »Hellenistische Dichtung und Geschichtsschreibung zur peripatetischen und kallimacheischen Literaturtheorie«, MH 53 (1996) 116-122.

⁶ O poeziji na ptolemajskem dvoru: A. Kerkhecker, »Dichter und Dichtung am Ptolemäerhof«, A&A 43(1997) 124-144.

mov imamo v tem primeru predvsem možnost, da skozi poetično prizmo spoznavamo aristotelovsko »καθόλου« resnico in njeno povezanost z zgodovinskim.

Danes je izvirno besedilo Kalimahovega fragmenta 110 kljub Katulovemu prevodu za filologe prav taka skrivnost kot skrivnost, kam so izginili darovani lasje. Od devetdesetih verzov jih je ostala samo slaba tretjina. Interpretacija uničenega besedila nam zato nalaga težko nalogo, za katero bi skorajda lahko rekli, da je rešljiva samo s *kononovskim* uvidom. Znana zgodba, neznano besedilo. Vidno ogrodje, nevidna vsebina. Sodobni časi so veselje nad srečnim naključjem, da se je ohranil vsaj prevod hudo poškodovanega izvirnika, doživeli v nenavadnem zaporedju, saj so skrivnostna pota usode do rok raziskovalcev pripeljala najprej prav prevod, znan kot Katulova 66. pesem, *carmen* 66. Razveseljivo dejstvo, da imamo ta prevod ohranjen v celoti, in da je (kot kaže primerjava na tistih mestih, kjer je mogoča) še precej natančen, pa vendar ne more nadomestiti izgubljenega izvirnika. Zato je filološka želja, da bi v fragmentu 110 prebrali izgubljene izvirne vrstice, nekako podobna (čeprav še precej bolj brezupna) želji, da bi na še tako jasnem nočnem nebu v slabo vidni skupinici zvezd, ki se na zvezdni karti dandanes navadno imenuje »Berenikini lasje«, prepoznali skico ali obris, ki bi spominjal na kito ali vsaj koder...

Zaradi fragmentarnosti Kalimahovega teksta se razmišljanja v zvezi z obravnavano pesmijo opirajo in sklicujejo v glavnem na Katulovo verzijo. Poleg tekstnih težav in historičnih nejasnosti v zvezi s fr. 110, znanim pod naslovom »Βερενίκης πλόκοςμος«, se pojavljajo tudi vprašanja o dejanskem vzroku nastanka pesmi in njeni kasnejši vključitvi v zadnjo knjigo »Vzrokov« (Αἴτια), poleg teh pa tudi vprašanja o pesnikovi držji, ki bi jo zaupajoč zvestosti Katulovega prevajanja utegnili prepoznati med vrsticami. Kaj je napeljalo učenega pesnika, da se je lotil te teme? Službeno naročilo? Prilizovanje in denar? Pesniške ambicije, ki so pod okriljem dvorskega mecenstva stremele po tem, da bi prišle njegove besede do ušes ljudi? Oboževanje vladarjev kot avtoritet? Ali pa morda ravno obratno: kot dvorni pesnik je imel Kalimah namreč edinstveno možnost, da pod krinko čaščenja izrazi svoje mnenje- morda nekoliko manj laskajoče, kot se zdi na prvi pogled.

Povsem verjetno je, da je bil Kalimah s kraljico v prijateljskih odnosih, prav tako tudi z drugimi člani dvora. Ko je zložil (upravičeno imenovano priložnostno) pesem (ok. l. 245), je bil namreč že dolga leta domač na dvoru, saj je bil že za Filadelfove vladavine (283-247) kraljev uradni pesnik. Zato je bilo tamkajšnje dogajanje ravno toliko del njegovega življenja kot ostale stvari, ki so ga zanimale in se je z njimi ukvarjal, ne glede na to, da je bilo njegovo pesnenje dvorske poezije tudi konvencionalno -formalni del bivanja v tem okolju. Morda bi se ob primerjavi s Teokritovo XVII.

idilo še izraziteje pokazala tako značilna Kalimahova lastnost: *izvirnost*. Zanimiv je predvsem njegov način pripovedovanja, ob katerem se nam lahko za pesem o kraljičinih laseh zazdi ne le, da ni pisana v dovolj spoštljivi drži do kraljice, ampak da bi njeno vsebino lahko razumeli celo kot parodijo na dogodek, ki za dvor ni bil najbolj ugoden. Zaradi posebnega poetovega pristopa je razlag in interpretacij skoraj toliko, kolikor je bralcev.

Pesem o pozvezdenih Berenikinih laseh je Kalimah po vsej verjetnosti vendarle napisal za dvorno prireditelje. Poveličevanje vladarjev in bogov v pesništvu seveda ni nobena novost. Aleksandrinški pesniki so prebirali stare pesnike (Simonides, Bakhilides, Pindarove himne, enkomiji in epiniki) in se ob njih navdihovali. Tudi Kalimah se je gotovo od njih učil elegije. Tako je sicer na nek način nadaljeval tradicijo starega pesništva, vendar bolj z ozirom na zunanjo formo (v našem primeru elegije, sicer seveda tudi ostalih oblik); tako je glede na nekatere teme, področja in zvrsti (od himn in epinikijev tja do epigramov in ostalih pesmi) njegovo pesništvo naravno nadaljevanje stare tradicije, medtem ko je notranje vezivo stkano iz zamisli idej, ki so pesniku privrele iz lastnih vzgibov. Kalimah je bil samostojnega in avtoritativnega značaja, tako da zanj skoraj ne bi mogli verjeti, da bi pihal na dušo vladarjem (četudi bi mu to utegnilo koristiti). Svobode, ki si jo je jemal oz. jo je imel pri nagovoru kraljice (pesnik se namreč skozi usta njenih v nebo vzetih las z njo pogovarja kot z intimno prijateljico) pa vendarle ne smemo imeti zgolj za njegovo »pridržano pravico« ali celo za slepoto dvora. Morda ravno ta iskreni odnos priča o odprtosti dvorjanov za druga mnenja, tudi kritike, ali celo o neke vrste proto-avgustejskem razpoloženju. Zaupna iskrenost v odnosu do kraljice (npr. omembe v zvezi z njenimi solzami, ko je mož odhajal na vojni pohod ipd.) je bila očitno del dvorskega življenjskega stila. »Ta družbeni stil predstavlja absolutno nasprotje bizantinizma, ki je socialne razlike prignal do nenaravnosti; zato ni nič tako nebizantinskega kot prav ta zaupnost do kraljevskih osebnosti.«⁷ Prav zato, ker vemo, da poet ničesar ne prikriva in ne olepšuje v želji po laskanju, se vsak spoštljiv poklon kraljici zdi toliko bolj upravičen in nezlagano iskren. Tako pesniku bodisi »službeno« naročilo bodisi »zgolj« priložnost za pesem predstavlja izziv za ustvarjanje. Lahko bi rekli, da mu pesem kot izrazna oblika (skupaj z njeno metrično shemo in vsebno) služi kot nekakšen ovoj za ogrodje, pretveza za ustvarjanje. Konvencionalni prijemi so mu torej samo za zunanji omet, kakršen je bil tisti iz malte, ki naj bi ga znameniti arhitekt enega sedmih čudes sveta, slovitega svetilnika na Farosu pred Aleksandrijo, Sostrat s Knida, prevlekel čez beli marmor svetilnikove stene. Ko je dokončal ogromno delo, je beli marmor,

⁷ E.Howald, »Der Dichter Kallimachos von Kyrene«, Erlenbach, 1943; »Leben und Umwelt«.

v katerega je vklesal **svoje ime**, prevlekel s tenko plastjo malte, na katero je zapisal **ime tedanjega vladarja Ptolemaja II.** Kot je pričakoval, je čez nekaj časa omet odpadel, in prikazalo se je sporočilo: *Sostrat s Knida, Deksisfanov sin, božanskima rešiteljema za pomorščake* (verjetno gre pri θεοῖς σωτήρσι za dvojino, in sicer za Dioskura, kajti bila sta znana kot čuvarja morja in rešitelja mornarjev, vendar sta lahko tu mišljena tudi Ptolemaj I Soter in Berenika, prvi ptolemajski vladarski par; zanju je Ptolemaj II po njuni smrti uvedel božje čaščenje⁸)⁹. Sostratovo »*svetilniško tehniko*« je moč uporabljati tudi v poeziji, in posluževal se je ni samo Kalimah, pač pa tudi Katul. Oko pozornega bralca lahko v pesmi skozi steklo besed razbere ali pa njegovo uho v njihovem zvenu zasluti nov pomen in namen avtorjevih besed. V tem smislu nam govorijo tudi verzi 72-74, ko za besedami, ki jih (po Katulu) govori poosebljeno ozvezdje kraljičinih las, lahko razločimo pesnikov glas: »*namque ego non ullo vera timore tegam, / nec si me infestis discernent sidera dictis, / condita quin vere pectoris evoluam*«. Govornika torej nič ne bo odvrnilo od tega, da bi povedal to, kar »skriva njegovo srce«.

V začetku pesmi skozi prvih sedem verzov poslušamo pripovedovanje, za katerega ves čas menimo, da prihaja od pesnika samega, dokler se v sedmem verzu ne izkaže, da je govorec pravzaprav pozvezdeni βόστρυχος, na nekaterih mestih imenovan tudi πλόκαμος (pri Katulu *coma*), torej pozvezdeni koder ali mogoče celo kita. Ta Kalimahov prijem pa je več kot samo spretna izognitev poročanju v prvi osebi, ki pesniku dovoljuje izražati misli, ki so ali pa tudi niso njegove. S takšnim prijemom ni le zavarovano njegovo nedotakljivo mnenje, ampak se tako vzpostavi tudi zanimiv dvakratni razkorak:

- najprej razkorak med pesnikovim lastnim zornim kotom in zornim kotom lirskega subjekta, torej božanskega ozvezdja darovanih las (pozor, ves čas torej poslušamo božanski glas!),
- nato pa še razkorak med mnenjem in hotenjem tega »govorečega ozvezdja«, ki je bilo nekoč del kraljice same in jo zato zelo dobro pozna in kraljičino voljo.

Ta domislica na način, kot jo je uporabil Kalimah, nakazuje princip, po katerem deluje *svetilniška tehnika*. Že takoj na začetku, takoj po tem, ko se nam po prvih sedmih verzih razkrije, kdo je pravzaprav pripovedovalec, nas omenjena tehnika »razsvetli« na zanimiv način, saj nas dejstvo, da smo poslušali glas, za katerega smo v začetku utegnili *zmotno* pomisliti, da pripada pesniku, naenkrat postavi na trdna tla in nam pokaže, kako smo se pustili zapeljati nepreverenemu in zapeljivemu zunanjemu videzu, loka-

⁸ Potem ko je Ptolemaj I uvedel čaščenje Aleksandra kot državni kult, je Ptolemaj II povzdignil svoja starša, Ptolemaja I in Bereniko, nato pa še svojo sestro in ženo Arsinojo. Nazadnje naj bi tudi zase še za življenja zahteval božje čaščenje.

⁹ Gl. predvsem, Strabo 17, I, 6 (791); Plin. N. H. 36, 83; Lucian Hist. concscr. 62 itd.

vo vrčtanemu v kratkotrajni omet. Vendar pa se po drugi strani ravno zaradi tega v nadaljevanju še bolj zavedamo, kako je ves čas prikrito prisotna misel pesnika, ki se kot govornik v prvi osebi do konca pesmi sploh ne pojavi. S tem, ko postanemo pozornejši, tudi besede postajajo prozornejše. Omet se lušči. Izza besed zasvetijo podobe. V posebnih barvah pa jih osvetljujejo še

- avtorjev način pripovedovanja, (kako si mirno vzame čas za pojasnjevanje), kombinacija mitoloških in učenih (geografsko-zgodovinskih) vrinkov (tu je torej tudi duh časa!)
- besedne igre in z njimi misli med vrsticami
- načrtne nejasnosti ali dvoumnosti in
- vsebinske digresije.

Skrito sporočilo na svetilnikovi steni je odkrival čas, v pesmi, ki je čas ne more spremeniti, pa moramo to storiti sami. Prav zato so si mnenja o tem, kaj je pesnik želel izraziti, tako različna ter segajo že v estetsko področje. »Učena in sofisticirana neodkritosrčnost v značaju Kalimahove pesmi odseva premestitve (displacements), ki karakterizirajo izkoreninjeno in neorgansko kulturo grške Aleksandrije«¹⁰. »Pesnik pripoveduje nekam odmaknjeno, ponekod je mogoče razbrati tudi rahel nasmešek (izraz pesnikove zavesti in obrambe lastne razumnosti): ni to ironičen, še manj prezirljiv nasmeh, saj bi namen pesnitve tega ne dopustil, pač pa se zdi, da pesnik bistro in prebrisan pomežikuje bralcu sredi največje zavzetosti.« (R.Cantarella)

Ključ Kalimahove izirnosti ni zgolj v zgoraj omenjenem pristno sproščenem odnosu do kraljice, ampak tudi v samovoljnih odmikih od vodilne niti, pri katerih si z nekakšno ihto le vzame čas za svoje razmišljanje. To lahko spet opazimo že takoj na začetku, ko si vzame kar sedem verzov za

¹⁰ W.Fitzgerald, *Catullan Provocations*, London 1995, 196-201; v svojem poglavju »The Question of Sincerity« (ki je del VIII. poglavja »Death of a brother« 185-211), ugotavlja, da predstavlja »naštudirana neodkritosrčnost Kalimahove pesmi, ki jo izraža ujedljiv koder las, ton imperialne kulture ptolemajskih Grkov. Ločen od gospodaričine glave po izginotju iz tempelja, v katerem je bil posvečen, je Berenikin koder zapustil svojo egipčansko lokacijo in jo zamenjal za višji svet grške mitologije in astronomije, od koder siplje luč na svojo gospodarico. Trdi, da ga je Zefir odpihnil v Arsinoin tempelj, tempelj kraljice Ptolemaja II, ki je zdaj pobožanstvena in identificirana z Afrodito, ter pristal v čistem naročju Venere (op.p.: avtorju za izhodišče služi latinska verzija), boginje znane po svoji zakonski nezvestobi. Zgodba ločitve, izginotja, in apoteoza, je odsev povdaranja dinastije Ptolemajev, da je njena dediščina grška egiptovskemu domu navkljub. Aleksandrija ..., je 'grška prebivalca na kanopski obali'. Seveda je perverzno opisati Venerino naročje kot čisto, in pridevek je še posebno dvomljiv v pogledu dejstva, da je Ptolemaj II, prilaščajoč si pravico svojih egipčanskih predhodnikov, faraonov, oženil svojo sestro, in s tem spravil v ogorčenje mnoge Grke. Prostor, od koder se koder slednjič povzpe na nebo je neresničen, mešanica egipčanskega in grškega.«

opis dejavnosti astronoma, ki je odkril ozvezdje. Tudi sicer nikoli ne zamudi priložnosti, da bi dodal, česar koli se ravno spomni. S tem ustvarja vtis spontanega govora. Ko govori o znamenjih ljubezenskega »nočnega boja«, ki jih je kralj odnesel s seboj na vojni pohod, se mimogrede spusti v razpravljanje o tem, če neveste točijo lažne ali prave solze. Ko pove, da se je $\pi\lambda\acute{o}\kappa\alpha\mu\omicron\varsigma$ le nerad ločil od kraljičine glave, zapovrh še priseže, nato pa se nekako opraviči za ločitev, češ kdo pa kaj more proti železu (iz kakršnega so tudi škarje), ki še gore prevrta. In ob tem ne pozabi omeniti strašnega dogodka, ko so Peržani prevrtali goro Atos, da je moglo »pogubno ladjevje« pluti skozi. Kako naj se potem navadni lasje upirajo železu? Na tem mestu celo prekolne iznajditelje te kovine. Tako se zdi, da mu misli ves čas bežijo od rdeče niti razvejano navzven. $\Pi\lambda\acute{o}\kappa\alpha\mu\omicron\varsigma$ ne zamolči ničesar. Podobno gostobeseden je tudi takrat, ko se navidez boji, da bo s svojo iskreno odkritostjo užalil boginjo maščevanja, in se ji zato opravičuje.

Kljub mnogim dozdevno odvečnim besedam pa moramo naposled priznati, da bi brez njih pesem ne izgubila le svoje obleke, ampak tudi del svojega bistva. Krajci, mitološke podobe, vzkliki, na videz nepomembne omembe... vse ima svoj namen, nič ni prepuščeno naključju¹¹. Gora Atos, katere omemba je na prvi pogled le sredstvo, s katerim se deklarira pesnikova 'učena poezija', ima v pesmi posebno mesto. Besede *per medium Athon* namreč stojijo v skoraj matematični sredini. Gorovje $\text{A}\theta\omega\varsigma$ je bilo za Grke posebnega pomena. Leta 492 (pred maratonsko bitko) je tam vihar uničil perzijsko brodovje. In čeprav so deset let kasneje Perzijci tam izkopali kanal, da so lahko pluli skozi morsko ožino, se vojna zanje ni končala srečno. Gorovje se danes imenuje 'sveto'. Na simbolni ravni je mogel izkopani kanal predstavljati novo vez med Evropo in Azijo, s pomočjo katere sta si veliki sili padli v *sovražni objem*, zrcalno nasproten tistemu strastnemu *ljubezenskemu boju*, ki sta ga (po pesnikovih besedah) bojevala mladoporočenca v poročni noči. Pozvezdeni $\beta\acute{o}\sigma\tau\rho\chi\omicron\varsigma$ govori (v.14) o vojni, ki jo je šel pravkar bojevat novoporočeni kralj, takoj v naslednjem verzu (v.15) pa omeni bitko, ki jo je izbojeval na poročno noč. Sovrašstvo in ljubezen je torej načrtno postavil eno zraven drugega, in sicer tako, da ju je povezal z eno samo vezjo, ki jo uteleša *boj*. (Zanimivo je tudi, kako je Katul, ki mu je bilo takšno razmišljanje blizu, -saj ob tem ne moremo mimo njegovega (c. 85) *odi et amo*, to nasprotje formuliral z uporabo besed *exuviae virgineae*

¹¹ Tudi Afrodita, ki je glavni *spiritus agens* pri pozvezditvi, z njo identificirana Asinoia, katere kult je igral pomembno vlogo na območju Aleksandrije, Tejin potomec (Boreas ali Helij), Memnonov brat, razmišljanje o nevestah, o razmerju mož-brat, omemba Ariadninega venca na nebu, ipd. niso imena in teme, ki se ne bi organsko vraščale v celoto. Skoraj baročno kopičenje mitoloških in geografskih imen tako zagotovo ni zgolj posledica ambiciozne želje po izžarevanju učenosti, temveč premišljeno izbrana paleta mitoloških in zgodovinskih motivov, ki jih je v skladno urejeno kompozicijo povezal bodisi razum bodisi instinktivni čut za simetrijo.

(v.14), ki pa je ne rabi samo na tem mestu, ampak tudi v v. 62, ko kraljičin zaobljubljeni dar označi samega sebe kot *devotae flavi verticis exuviae*, s čimer je opredeljeno nasilje iste vrste, nasilje, ki nosi v sebi značaj *dvojnosti*.) Kakor lahko tako ljubezen kot sovraštvo protagonistice vkleneta v **isti objem**, tako je tudi **isto železo** (škarje), ki je kraljici »vrnilo«
ljubljenega soproga, »vzelo«
od nje ljubljene lase. Ravno iz te dvojnosti tudi izhajajo nesoglasja, ki jih je čutiti ob branju, in zaradi katerih sprva utegnemo pomisliti, da nam pesnik na nekoliko zakrinkan način pravzaprav predstavlja nekoliko drugačno ozadje od tistega, ki smo si ga najprej predstavljali. Kraljičini žrtvovani in v ozvezdje spremenjeni lasje, ki se ves čas predstavljajo kot samostojna oseba (ko razmišljajo o nevestah, ko sprašujejo Bereniko in se z njo pomenkujejo itd.), pa tudi hkrati nakazujejo, da so bili z njo nekoč eno. Vse skupaj pa postane zagonetno, ko se predstavijo kot uplenjeni (*exuviae*), se pravi nasilno odrezani lasje. Zato je čisto naravno, da se bralec vpraša, kako se lahko *πλόκαμος* oz. *coma*, ki je bila s kraljičino osebo in voljo nekoč eno, zdaj pritožuje nad njenim ravnanjem in ga celo obžaluje. Če *coma* trdi, da je nerada zapustila Berenikino glavo, ali lahko menimo, da je takšno tudi čustvo lastnice? (Kako naj si razlagamo tragikomično dejstvo, da lasje nočejo »biti žrtvovani«. Kaj ima s tem kraljica? Je morda nezadovoljna s svojim darovanjem, torej (posledično) z vrnitvijo svojega moža? Ali zato *πλόκαμος* kliče pogubo nad iznajditelje železa? Morda pa je odgovor preprost in tiči prav v omenjeni dvojnosti, to je dvojnost *žrtve*, tista razdvojenost, ki je (ali vsaj naj bi bila) prisotna v nekom, ki nekaj (zares in ne le simbolično) žrtvuje. Zdi se verjetno, da je *železo*, ki je s svojo *dvoreznostjo* simbolno sredstvo Berenikine žrtve, prav zato prikazano v povezavi s perzijsko vojno (kot orodje) in vojno nasploh (kot orožje – saj ob omembi iznajdbe le-tega podzavestno pomislimo na železno dobo vojska). Tudi vojna je ljudem neljuba, nezaželena, pa vendar je lahko (tako kot npr. grško-perzijska vojna) priznana kot sredstvo osvoboditve, zmage. Iz pesnikovih besed namreč s tem zaveje duh *nujnosti* in *usodnosti* (spomnimo se na parko Atropos, ki *prereže* nit življenja!). Tako vidimo, da zadrževanje govorca tako ob tej (*železo*, vojne) kot tudi ob poročni temi ni neumestno in neumeteljeno.

Ob vseh takšnih in podobnih vprašanjih ter ob dilemah glede kraljičin pravih čustev in volje pri teh dogodkih pa je na svojevrsten način zelo zanimiva **tekstokritična uganka** na koncu Katulovega prevoda, ki se zaradi svoje podobnosti z dilemo, do katere nas pripeljejo trditve v pesmi, zdi že več kot naključje. Obe varianti v medsebojnem razmerju puščata nerazrešeno isto dilemo, saj ustvarjata isti razkorak. Po prvi¹² se *coma* **hoče vrniti**

¹² Lachmannova korektura rokopisnega izročila (R. Pfeiffer, Callimachus, Oxford 1949); po njej je predzadnji, 93. verz, takšen: *sidera corruerint utinam! coma regia fiam!*

¹³ V (lectio Veronensis perditii, communis fontis codicum, restituta ex lectionibus co-

nazaj h kraljici, **noče biti od nje ločena**, pa čeprav se porušijo zvezde, po **drugi**¹³ pa **hoče** (s pomočjo na novo predlaganega obreda, po katerem naj bi mladoporočenke pred poroko darovale ozvezdju dišave, ki jih uporabljajo poročene žene in ki jih *coma* še ni bila deležna,) zasijati svetlo prav tam, kjer je, torej **ostati na nebu**, do zavisti sosednih ozvezdij. Ne glede na to, ali smemo kraljičino voljo enačiti z voljo njenega govorečega daru, ostajamo pri tej dilemi brez odgovora. Tu se nam (tudi v dejanskosti in ne le v poetičnem posnetku) zrcali tisto brezčasno stanje, ko še nismo našli končne rešitve in se z iskanjem besed v izvirniku odločamo za eno ali drugo možnost, ki je že bila zapisana na začetku. V prid prvi varianti govorita v. 40: *invita, o regina, tuo de vertice cessi* in zadnji verz vključno z Lachmannovo korekturo predzadnjega verza (gl. op. 12!), drugo pa na prepričljiv način utemelji K. Gutzwiller¹⁴, ki pravi, da *coma* skozi pesem doseže razvoj, saj na začetku govori kot ljubosumna prijateljica, ki je izgubila tovarišico (zaradi poroke), kasneje pa vendarle sprejme svojo vlogo simbola erotične vdanoosti (ki je tudi navedla kraljico k žrtvovanju kodra). Zadnji, 92. verz *proximus Hydrochoi fulgeret Oarion*, ki bi zdaj še edini lahko zmotil takšno interpretacijo in ki je tudi najmočnejši argument za Lachmannovo korekturo, K. Gutzwiller (ne da bi se ji bilo potrebno odreči rokopisnemu izročilu verza 90 (gl.op. 13!)) razloži preprosto: *coma* si želi ostati na nebu v zavist sosednjim zvezdam, četudi bi skupaj svetili ozvezdji Vodnarja in Oriona. Te, zadnje izjave po K. Gutzwiller namreč ne gre jemati nujno v smislu porušenja nebeškega oboka in z njim vesoljnega reda, temveč bolj v smislu: »tudi če bi tako svetli in pomembni ozvezdji, kot sta Vodnar in Orion, svetili skupaj, bodo druge zvezde zavidale *meni*¹⁵, ko bom dobila darovane dišave poročenih žena« (gl.v. 79!).

Vsem domnevam navkljub ostaja vprašanje: je pesem sličica komične burke s srečnim koncem, ki jo na spravljen način prikazuje dobri poznavalec tedanjih dvornih protagonistov, oris realnosti, preoblečene v bleščeča kraljevska oblačila, ki bi jim danes rekli kar »cesarjeva«, ali obratno, zapis dostojanstveno tragične dvorjanske stvarnosti, ki nam pusti vtis sicer lepih in v drag škrlat ovitih, a neveselih prigod v usodi kraljevskih osebnosti, zaradi svojega visokega položaja vpetih v kruto stroga pravila, ki jih usodno zavezujejo in jih na zunaj ponosne, srečne in lepe znotraj globoko ranijo?

Nazadnje pa si ogledjmo še, kako svetilniška tehnika razsvetljuje Katu-

dicum vel omnium vel optimorum); tu se 93. verz glasi takole: *sidera cur iterent, »utinam coma regia fiam.«* Druge zvezde naj bi iz zavisti imele razlog, da bi ponavljale željo, da bi tudi same postale *coma regia*.

¹⁴, »Callimachus' *Lock of Berenice*: Fantasy, Romance, and Propaganda«, *AJPh* 113 (1992) 359-385.

¹⁵ *Coma Berenices* namreč ni zelo svetlo in lahko opazno ozvezdje.

lov tekst; saj je Katulov prevod sam po sebi iz zunanje formalnega vidika posnetek, *mimesis* Kalimahove pesmi, *expressum carmen Battiadae*. Prevajalec je namreč prav tako kot pisec uporabil tehniko »Sostratove skrivnosti«, saj se tudi pod njegovim »zunanjim ometom« skriva še eno sporočilo, sporočilo, ki služi ubeseditvi njegovih lastnih misli, medtem ko »zunanji omet« izraža opravljeno dolžnost. Poglejmo si, kako mu je to uspelo!

S pesmijo, ki v Katulovi zbirki kot okvirno spremno pismo stoji pred prevodom Kalimahove pesmi in ki je namenjeno prijatelju Hortalu (c. 65), je Katul nakazal svojo bolečino ob bratovi smrti in nezmožnost za sestavljanje lastnih pesmi. Tu je najprej obljubil **bratu**, da ga bo vedno opeval v žalostnih pesmih (c. 65,12: *semper maesta tua carmina morte canam*¹⁶), nato pa tudi dokazal **prijatelju**, da je kljub žalosti zmožen držati dano besedo, da mu bo poslal svojo pesem, ki mu jo je obljubil (c. 65,15-18: *sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto/ haec expressa tibi carmina Battiadae,/ ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis/ effluxisse meo forte putes animo*). Tako je s prevodom Kalimahove pesmi (c. 66), ki je sledil oziroma bil priložen spremnemu pismu, izpolnil obljubo prijatelju Hortalu. Pa bratu?

Kakor so si v izvorniku besede, ki nam jih posreduje *πλόκαμος*, za svoj zven včasih izposodile Kalimahov glas (saj med branjem večkrat skoraj pozabimo, da pravzaprav vse skupaj pripovedujejo kraljičini lasje, in v ozadju bolj slutimo pesnikove misli), tako tudi v skritem marmorju prevoda bremo vklesane jasno sijoče prevajalčeve besede v preobleki glavnega govornika. *Coma* sprašuje kraljico, ali je bila sestrsko ljubezen, se pravi žalost ob odhodu brata (Ptolemaj je bil dejansko njen bratranec in je zato lahko bil označen kot *frater*) tista, ki ji je povzročila tolikšno bolečino: *et tu non orbum luxti cubile,/ sed fratris cari flebile discidium?* (c. 66, 21-22). V Kalimahovem kontekstu in kontekstu zgodbe kraljice Berenike je seveda vprašanje imelo povsem drug namen; bilo je pač to hudomušno poizvedovanje, če so mar solze za njenim možem razodevale »bratovsko¹⁷« ljubezen. Zdaj pa je ta pomenski odtonek zazvenel še z novimi, čisto »katulovskimi« toni. (Prav to ugotavlja W. Fitzgerald¹⁸, ko pravi, da »tako, kot slavna Katulova *otium*-kitičica v c. 51, ki je dodana prevodu Sappine pesmi o simptomih ljubezni (fr. 31), tudi okvirno pismo (c. 65) postavlja Kalimahovo pesem v novo luč.« Tudi Sappin prevod je Katul namreč opremil z neke vrste uvodom, saj v predhodni pesmi, c. 50,12 pravi prijatelju Liciniju: *hoc, iucunde, tibi poema*

¹⁶ Nekateri raziskovalci Katula pa temu nasprotno menijo, da je obljuba *semper maesta tua carmina morte canam* ostala tako v c. 66 kot tudi v c. 67 neizpolnjena, tako da moramo *maesta* namesto s *carmina*, povezati z *morte*. Tako npr. T. P. Wiseman, *Catullan Questions*, New York, 1969, 18.

¹⁷ Vprašanje je jasno predvsem aluzija na egipčanski stil vladarske poroke med bratom in sestro.

¹⁸ *Catullan Provocations*, London, 1995, 196

feci, kar se nanaša na c. 51. Kajti šele takrat, ko beremo prevod grške pesmi v okviru spremnega pisma, smo lahko priče *medpesemskemu dialogu*.) Kje najprej zaslišimo takšna sozvočja?

Katul v spremnem pismu govori o bolečini, ki ga odteguje ustvarjalnemu delu (c. 65, lin. nasl.: *etsi me assiduo defectum cura dolore/ sevocat a doctis, Ortale, virginibus*). Toda zaradi obveznosti do prijatelja sklene skrbi in žalost navidezno postavi na stranski tir (c. 65,15 in nasl.: *sed tamen ...mitto/ ... tibi haec carmina*). Pri izpolnjevanju obljube pa se mu posreči, da združi oboje. Kajti pesem vsebuje ravno tiste misli, katerim naj bi se pri ustvarjanju umaknil in tako pozabil na žalost ob bratovi smrti, čeravno je še pred kratkim dejal, da se to ne bo zgodilo. In res se ni, saj v pesmi odzvanja žalost ob ločitvi od ljubljenega bitja, zaslutimo pa tudi dvome, ali je ta ljubezen iskrena (upoštevajmo ton, v katerem je izrečeno *an tu non orbum luxti cubile, sed fratris cari flebile discidium?*), še zlasti bi to lahko veljalo v tem trenutku za Katula, ki bi ga tudi utegnili navdati te vrste dvomi, ker spet poje, nedolgo po tem, ko mu je umrl brat (temu bi lahko rekli kar *admetovska* krivda¹⁹). Poje res, a pesem vendarle samo prevaja in le-ta ima (gotovo ne po naključju) tudi precej skupnih momentov s Katulovo usodo. Ti so: 1.) z omenjenimi drobci povezana ločitev od drage osebe (*coma* bo – tako kot Katul – ostala za zmerom ločena od svoje ljubljenega kraljice, s katero je bila nekoč eno: 75,76 :... *me afore semper, / afore me a dominae vertice discrucior*, 2.) bolečina, ki zato nastopi: v. 23: *quam penitus maestus exedit cura medullas*, 3.) strah pred prelomom prisege: 41,42: *digna ferat quod siquis inaniter adiuravit, sed qui se ferro postulet esse parem?*, 4.) izpolnjevanje nekdanje obljube: v. 38: *pristina vota novo munere dissoluo* ipd. Zaradi žalovanja ne more pesnikovati, saj ga **bratova** smrt odtegne aktivnemu ustvarjanju, obljubo **prijatelju** pa vendarle uresniči s pomočjo obrtniškega prevajanja in naposled ob izpolnjevanju obljube izpolni tudi svojo potrebo in željo po petju.

Fenomen samostojnega zvena avtorjevih besed, ki jih (s posebnim učinkom) ponovno izgovori (*exprimit*) ali prebere ἀναγλυφώσκει nekdo drug, pa ni Katulova iznajdba, temveč zanj ve tudi Kalimah. Pomislimo samo na znamenito novelo o Akontiju in Kidipi iz III. knjige Ajtij (fr. 75), ki je najdaljša in najbolj ohranjena Kalimahova elegija. Po pripovedki je namreč deklica Kidipa, ki ji je prebrisani Akontij vrgel jabolko z napisom »Pri Artemidinem svetišču prisegam, da se bom poročila z Akontijem«, napis na glas prebrala in se s tem nehote obvezala prisegi. Tu smo priče dogodku, ko neka druga oseba izgovarja avtorjevo izvirno misel. Primer zelo slikovito posnema prav princip *svetilniške tehnike*. Le da je zgodba o Akontiju in Kidipi nekako zrcalna našemu primeru, kjer Katul v svojem prevodu »po-

¹⁹ Tudi kralj Admet je žaloval, pa vendar je iz čiste pobožnosti, ki je narekovala spoštovanje do gostov, razkošno pogostil neznanu obiskovalko...

novno izgovarja« Kalimahove besede, saj je avtor (Akontij) to že v začetku načrtoval, medtem ko se »bralka« (Kidipa) med branjem učinka besed še ni zavedala. In morda je Vergilij s slovitim verzom, ki ga izreče Enej, ko naleti v podzemlju na Didono Aen. 6, 460 *invitus, o regina, tuo de litore cessi*²⁰, za katerega so že pred časom ugotovili, da je neverjetno podoben Katulovemu 66. 39 *invita, o regina, tuo de vertice cessi*, bolj tehnično posnemal princip, ki ga je uporabil Katul, kot pa aludirail na nekatere vsebinske momente. Saj sicer razmerje med elegantno in lahkomiselno zgovornostjo, s katero se predstavlja *coma*, ter Enejevim boleče donečim izrazom zadržane žalosti na drugi strani, ne vsebuje toliko stičnih vozlišč. Vergilijeve aluzije so morda na ta način izrazile samo Katulovo oblikovno spretnost, s pomočjo katere besede literarnega junaka zazvenijo v sozvočju z besedami, ki bi jih lahko izrekel tudi nekdo drug.²¹ Tu se spet spomnimo začetka, ko smo *zmotno* mislili, da uvodne verze naše pesmi izgovarja avtor sam v svojem imenu, *v resnici* pa jih je govoril *πλόκκαμος*. Kasneje, ko pri branju Katulovih verzov sicer *vemo*, da pripoveduje *coma*, pa včasih v besedah vseeno zaslutimo tudi *avtentični* avtorjev glas, glas prevajalca, se zdi, kot da opazujemo odpadajoči omet svetilnikove stene. Vse to pa je Katul dosegel brez nasilja nad izvornikom, prej s preišljeno izbiro in srečno roko kot pa po navadnem naključju. Kot pošten prevajalec svojih prevodov zagotovo ni na novo režiral, vendar ga v tej zgodbi nikakor ne moremo primerjati z obrtniškim lepilcem podnapisov, temveč prej z domiselnim in talentiranim igralcem.

²⁰ Naj navedem v zvezi s tem dve razpravi. W. Clausen, »Catullus and Callimachus,« HSCP 74 (1970) in R. Drew Griffith, »Catullus' *coma Berenices* and Aeneas farewell to Dido« TAPhA 125 (1995) 47-59.

²¹ Ne zdi pa se tudi nemogoče, da bi Vergilij s temi besedami poudaril resnejšo, bolj tragično stran vsebine pesmi 66; nekako tako, kot da bi se s to oznako hotel pokloniti svojemu vedremu predhodniku in nam namigniti, da njegov (Katulov) stil izraža držo »Je ris en pleurs«, kajti stična vozlišča namreč vendarle so: Enej ne odhaja po svoji volji, temveč po volji bogov, od Didone se loči za vedno in na koncu tudi doseže apoteozo (kot *coma*).

Jelena ISAK: THE SECRET OF THE PHAROS LIGHTHOUSE IN ALEXANDRIA

Summary

Our research on Callimachus' poem about the katasterism of Berenice's hair, now known as the Fragment 110 (Pf.), is confined mainly to Catullus' translation (c.66). Nevertheless, the observations can be applied to the original as well because of Catullus' adherence to the Greek poem, which can be demonstrated in a number of surviving verses of the fragment. With his idea to put speech in the mouth of the personified, and through the katasterism deified queen's hair, Callimachus establishes an interesting relation between the poet and the deity and also between the deity and the queen. The deity (sc. deified queen's hair) speaks as an intimate friend of the queen, who has been separated from her after the offering vote, and by using it as the *persona*, the poet is able to either pronounce his own thoughts with greater freedom or, on the contrary, diverge from the speaker's opinion. In this article I am trying to present, how both, Callimachus and Catullus, in this poem use a special technique of *using words which conjure up a separate meaning with or without direct regard to the context*. An author can achieve this by several means, for instance by introducing the above mentioned *persona* as a means of effecting distance or by using words with a special echo, which can remind us of something else. Callimachus introduces us to the principles of the technique in the very beginning of the poem, as after verse 7 we finally find out that we were led astray in the opinion that **it was the author who was talking**, because in fact the speaker was the »**deified queen's hair**«. In Catullus' translation something similar happens, only in a reverse way: it happens later in the poem, when we already know that it is the hair that is talking, but despite it we hear Catullus' voice in words like 66, 22 *fratris cari flebile discidium*. The issues addressed (e.g. the loss of a beloved person and the pain which the loss had caused, the fear of breaking an old promise and the fulfillment of the promise etc.) were identical with some of his own concerns (his brother's death, promise to his friend Hortalus in c. 65), which probably induced him to translate the poem. (In the context of his collection, we can explore also its interaction with the other poems.) When an author (or translator) consciously chooses words with a transparent »private« meaning, we could say that he is using »lighthouse technique«. This term is suitable not only because the technique »enlightens« us to notice several layers of meaning, but especially because of the parallel with an ancient Greek note involving a lighthouse. According to this note (see Strabo 17, I, 6 (791);

Plin. N. H. 36, 83) the famous architect Sostratus, who built the great lighthouse of Alexandria, inscribed into the plaster of the lighthouse wall the name of the reigning king Ptolemy II. But this was only the outer appearance of the inscription, because the words engraved in the marble hidden below the surface of the plaster contained the architect's own name. As, years later, the plaster on the surface -according to architect's expectations- fell off, it revealed the words before covered with gypsum, written on the masonry inside, saying: »Sostratus of Cnidus, son of Dexiphanes, on behalf of mariners, to the Divine Saviours«. (It was the Dioscuri who were known as »the saviours of sailors«, but it might also refer to Ptolemy Soter and his wife Berenice.) In a similar way, words in Callimachus' and Catullus' texts sometimes carry more than only one message and are transparent enough for the secret meaning to shine through. The »lighthouse technique« is thus in literary context used by both, Callimachus and Catullus, and may be argued to have been imitated even by Virgil. Aen. 6, 460 *invitus, o regina, tuo de litore cessi*.

Naslov:

Jelena Isak

Celovška 99a

SI-1000 Ljubljana