

Zane Šiliņa

ŠEKSPĪRISKAIS CILVĒKS RENESANSES IDEJU KONTEKSTĀ

1487. gadā itāliešu filozofs grāfs Džovanni Piko della Mirandola (*Giovanni Pico della Mirandola*, 1463–1494) uzrakstīja savu slaveno “Runu par cilvēka cieņu un pārākumu” (“*Oratio de dignitate et excellentia hominis*”), kas nereti tiek dēvēts par renesanses manifestu un kurā Visuvarenais Radītājs Dievs (dažviet autors Viņu dēvē arī par Arhitektu) uzrunā cilvēces ciltstēvu Ādamu šādiem vārdiem:

“Es esmu novietojis tevi Visuma centrā, lai tu no turienes vislabāk varētu aplūkot visu, kas ir tev apkārt un kas notiek pasaulē. Es neesmu tevi radījis ne kā debesu būtņi, ne arī kā zemes būtņi, ne mirstīgu, ne arī nemirstīgu, lai tu kā brīvs un lepns skulptors pats veidotu sevi, kādu vien vēlies. Tu vari kļūt par izdzimteni dzīvnieku, bet tu arī vari ar savas dvēseles vēlmes palīdzību pacelties līdz dievišķajam pirmtēlam”¹ [Pico della Mirandola 2014].

Piko della Mirandola šo tekstu rakstīja humānisma kulminācijas periodā, kad ticība cilvēka spēkiem, viņa izredzētībai un spējām savu Dieva piešķirto gara brīvību īstenot saskaņā ar visaugstākajiem ētiskajiem ideāliem vēl nebija saskārusies ar grūti pārvaramiem pretargumentiem. Savukārt Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*, 1564–1616) daiļrades sākums vēsturē iezīmējams aptuveni simts gadus vēlāk, tādēļ likumsakarīgi, ka viņa darbos sastopamo Ādama pēcteču atveidojums vairs nav viennozīmīgi optimistisks.

Viena no būtiskākajām iezīmēm, kas visprecīzāk raksturo Šekspīra daiļradi, ir tās autora noturīgā interese par cilvēku kā dialektisku būtņi. No vienas puses, tas izskaidrojams ar Šekspīra izvēlēto literārās ievirzes specifiku, jo gan luga (tragēdija, komēdija, vēsturiskā hronika), gan arī sonets paredz pēc iespējas spraigāku tēžu un antitēžu sadursmi. No otras puses, priekšstatu par cilvēku kā iekšēji pretrunīgu būtņi neizbēgami veidojis laikmets – Šekspīra darbi tapuši laikā, kad optimistisko skatījumu uz cilvēku, viņa spējām un iespējām pakāpeniski nomaina renesanses norietam raksturīgais pesimisms.

Raugoties uz Šekspīra lugu spilgtākajiem varoņiem, var secināt, ka to savstarpējo attiecību shēmā itin bieži varam saskatīt zīmīgu radniecību ar Piko della

¹ Raksta autore's tulkojums.

Mirandolas izvīrīto cilvēka iespēju koncepciju. Proti, Šekspīra lugās (it īpaši traģēdijās, arī vēsturiskajās hronikās) sastopami varoņi, kas viens otram tiek klaji pretstatīti, turklāt izmantojot pretmetus, kas tuvi Piko dellas Mirandolas iezīmētajiem:

1) **cilvēks-dievs**,

2) **cilvēks-dabas izdzimums** (dzīvnieks/briesmonis vai arī kāds cits dabas brutālā, primitīvā, postošā elementa variants).

Traģēdijas “Hamlets” (“*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*”) 1. cēliena 2. ainā, mātes pārlieku sasteigto kāzu dēļ pagalam satriekts, lugas titulvaronis sašutumā salīdzina savu mirušo tēvu (veco karali Hamletu) un nule tronī uzkāpušo Klaudiju:

*Vai tam bij jānotiek! Tik divi mēneši
Pēc nāves! Nē, nē, vēl mazāk, divi nav.
Tāds karalis, pret šo kā saules dievs pret
satīru!*

(I, 2)¹ [Šekspīrs 1964: 251]

*But two months dead: nay, not so much,
not two:*

So excellent a king; that was, to this,

Hyperion to a satyr (..).

(I, 2) [Shakespeare 1984: 791]

Hamleta tekstā vērojama krasi polarizēta attieksme. Vecais karalis Hamlets pielīdzināts Apollonam, tātad – visgaišākajam no Olimpa dieviem², turpretim Klaudija ļoti lakoniskajā portretējumā neapšaubāmi uzsvērta satīra dzīvnieciskā iedaba un marginālās funkcijas. Tādējādi vecais karalis tiek idealizēts, savukārt viņa slepkava Klaudijs – degradēts. Protams, būtisks šīs polarizējošas attieksmes cēlonis meklējams ne vien abu pretstatīto personu raksturā un rīcībā, bet arī Hamleta sakāpinātajās emocijās, kuru cēlonis ir viņu satriekušī tēva nāves un mātes kāzu kombinācija, turklāt traģēdijas 3. cēliena 4. ainā, dialogā ar Ģertrūdi, Hamlets turpina vēl kaislīgāk:

*Lūk, viena ģimēne un te, lūk, otra,
Tie divu nevienādu brāļu tēli.
Cik pievilcīgi ir šīs sejas vaibsti,
Šīs Apollona cirtas, Zeva pierē
Un Marsa skatiens – rāt un pavēlēt;*

*Look here, upon this picture, and on this,
The counterfeit presentment of two
brothers.*

*See, what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten and
command;*

¹ Kārļa Egles tulkojums. Šeit un turpmāk mani izcēlumi. – Z. Š.

² Oriģināltekstā Šekspīrs lietojis Apollona pievārdu “Hiperions”, ko latviešu tulkojuma autors Kārlis Egle (1887–1974) nav saglabājis, iespējams, rūpējoties par lasītāja uztveres iespējām. Lai precīzāk atainotu Šekspīra domas specifiku, gan šeit, gan arī turpmāk viņa lugu teksti tiks citēti gan latviešu tulkojumā (ja tāds pieejams), gan oriģinālvalodā.

*Un augums tikpat stalts kā Merkuram,
Kad dievu herolds mirdzošs nolaižas
Uz kalngala, kas skūpstā debesis.
Šķiet, katrs dievs šais vaibstos, visā stāvā
Ir spiedis zīmogu, kā atgādinot,
Kāds īstais cilvēks ir! Viņš bija
Reiz jūsu vīrs. Bet, lūk, kur pēctecis;
Vai otrais nav kā sapelējis grauds,
Kas maitā veselos? Vai jums ir acis?*
(III, 4) [Šekspīrs 1964: 328–329]

*A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,
Where every god did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man:
This was your husband. Look you now,
what follows:
Here is your husband; like a mildew'd ear,
Blasting his wholesome brother. Have you
eyes?*

(III, 4) [Shakespeare 1984: 808]

Arī šajā fragmentā vecais Hamlets savdabīgi reprezentē ideālo cilvēku, savukārt Klaudijs pielīdzināts sapelējušai vārpai (oriģināltekstā minēta vārpa, nevis grauds, kā K. Egles tulkojumā), kas šoreiz, protams, nav saistīts tieši ar dzīvniecisko, taču visai specifiski reprezentē postu nesošo, degradētās dabas spēku, jo, lai gan sapelējušajā vārpā esošie graudi diezin vai varētu uzdīgt, to spēja vairot ļaunumu, šķiet, tiek īpaši izcelta.

Cilvēciskās būtnes pakļaušanās dzīvnieciskuma vilinājumam Šekspīra lugās visai bieži tiek atveidota, izmantojot tiešas atsauces uz dzīvnieku tēliem. Tādējādi daba tiek traktēta kā cilvēciskā pretstats, proti, tumšo instinktu vide, un tā reprezentē gan pakļaušanos miesas kārībām (kā, piemēram, ar ragiem rotātais Falstafs “Jautro vindzoriešu” (*The Merry Wives of Windsor*) 5. cēlienā), gan necilvēcīgu cietsirdību vai cita veida cilvēka kā saprātīgas būtnes degradēšanos (kā traģēdijās “Karalis Līrs” (*King Lear*), “Makbets” (*The Tragedy of Macbeth*), “Otello” (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*)). Vairākos piemēros vērojams, ka visai sāpīnātā skepse attiecināma nevis uz atsevišķu indivīdu – konkrētu lugas varoni, bet gan uz cilvēku sugu kopumā. Traģēdijā “Atēnu Timons” (*Timon of Athens*) vērojami trīs savās izpausmēs radniecīgi, taču pēc būtības ļoti atšķirīgi skepses un pat cilvēknīšanas gadījumi. Karavadonis Alkibiads ir katastrofāli vilies Atēnu senātā, citiem vārdiem sakot, sabiedrībā, tādēļ viņa naidis vērsās pret visiem Atēnu pilsoņiem. Nabadzīgais ciniķis Apemants ienīdis cilvēkus vienmēr un allaž saskatījis viņos tikai slikto, tāpēc viņa uztverē cilvēki nav nekas vairāk kā dzīvnieku suga:

*Apemants: “Cilvēku dzimums cēlies no
pērtiķu sugas.”* (I, 1)

*“The strain of man's bred out
Into baboon and monkey.”*
(I, 1) [Shakespeare 1984: 723]

¹ Luga nav tulkota latviešu valodā.

Savukārt traģēdijas galvenais varonis atēnietis Timons reiz no sirds mīlējis cilvēkus, bijis bagāts un laimīgs, taču pēc traģiskās vilšanās viņa naidis vēršas ne tikai pret liekulīgajiem draugiem, bet gan pret itin visiem cilvēkiem, turklāt šis naidis sevī ietver arī dziļu pašnīcinājumu. Traģēdijas 4. cēliena 3. ainā Alkibiads, mežā sastapis Timonu, jautā: “Kas tu esi?” Uz ko Timons atbild: “Zvērs, tāpat kā tu.”¹ (IV, 3)

Alcibiades: What art thou there? speak.

Timon: A beast, as thou art.” (IV, 3) [Shakespeare 1984: 735]

Šajā traģēdijā gan varoņu izteikumi, gan metaforas un salīdzinājumi akcentē ideju par dzīvnieciskā, zvēriskā sākuma dominanti cilvēkā. Vairākkārt teikts, ka cilvēki aprij cits citu. Liekuļi ne tikai apēduši Timona īpašumus, bet arī aprijuši viņu pašu (proti, aprijuši, iznīcinājuši cilvēcību cilvēkā). Rezultātā Timons dodas uz mežu, kur plēsīgs zvērs ir labsirdīgāks nekā cilvēks.

Itāliešu humānisti cilvēka īpašo būtību saskata viņa spējā pacelties pāri dabiskajam stāvoklim un nokļūt kultūras stāvoklī. Proti, stāvoklī, kas saistīts ar cilvēka spēju un vēlmi veidot ne tikai pasauli, kurā viņš dzīvo, bet arī pašam sevi. Bokačo savā mūža nogales darbā “Dievu ģenealogija” (“*Genealogia deorum gentilium*”, 1373) raksta par Prometeju, kuru traktē kā kultūras nesēju un audzinātāju, kas cilvēku radījis ne tikai fiziski – no zemes. Bokačo Prometejs veicinājis cilvēka pāreju no dabiskā stāvokļa kultūras stāvoklī, tādējādi it kā nošķirot cilvēku no citām dzīvajām būtnēm, kas tikai pasīvi apdzīvo telpu, ko tām atvēlējusi daba, un tādā veidā radot ne tikai tā miesu, bet arī garu [Лосев 1976: 251–254].

Arī Šekspīrs savu lugu varoņiem liek akcentēt cilvēka īpašo statusu, turklāt cilvēka pacelšanās pāri dabiskajam stāvoklim Šekspīra interpretācijā saistīta arī ar atbilstoši augošām vajadzībām. Dzīvei dabiskajā stāvoklī pietiek ar pašu elementārāko – tīri ķermenisko vajadzību apmierināšanu, dzīve kultūras stāvoklī prasa ko vairāk, jo Dieva radītajam mākslas darbam – cilvēkam nepieciešams arī atbilstošs ietvars. Karalis Līrs savai meitai Reganai, kura liedz tēvam paturēt viņa dienestā esošos bruņiniekus, apšaubot šādu vajadzību, saka sekojošo:

*Ko mini vajadzību; ubags pat,
Kas badu cieš, – ir tas zina pārpilnību.
Dod cilvēkam tik to, kas vajadzīgs,
Viņš lopam līdzīgs kļūs. – Tu esi kundze, –*

*O, reason not the need: our basest beggars
Are in the poorest thing superfluous:
Allow not nature more than nature needs,
Man's life's as cheap as beast's: thou art a
lady;*

¹ Tulkojums mans. – Z. Š.

*Ja drēbes valkā tik aiz vajadzības,
Priekš kam šis greznais tērps? Viņš nesilda,
Nav vajadzīgs.*

(II, 4) [Šekspīrs 1964: 613–614]

*If only to go warm were gorgeous,
Why, nature needs not what thou gorgeous
wear'st,*

Which scarcely keeps thee warm.

(II, 4) [Shakespeare 1984: 835]

Tomēr, no otras puses, cilvēka iespējamā atgriešanās sākotnējā dabiskajā stāvoklī Šekspīram vienlaikus var nozīmēt arī bēgšanu no sabiedrības samaitātības, atbrīvošanos no tai raksturīgās ārišķības un atgriešanos pie zaudētās nesamākslotības. Tiesa gan, Šekspīra traģēdijās atgriešanās pie dabas mēdz būt saistīta ar skarbām atklāsmēm, proti, priekšstats par cilvēku kā īpašu būtni, kas kaut kādā veidā būtu pārāks par citiem radījumiem, tiek atzīts par nožēlojamiem maldiem.

Līrs tīreļa skatā, uz puskaילו Edgaru rādīdams, saka:

*Vai cilvēks nav kas vairāk nekā tas tur?
– Aplūkojiet viņu labi; tu neesi parādā
tārpiņam zīdu, lopiem ādas, aintai vilnas,
bizamkaķim bizama. (..) Tu esi būtne pati
par sevi; dabiskais, nesamākslotais cilvēks
nav vairāk nekā tāds nabags, kails
divspīļu dzīvnieks, kāds tu esi.*

(III, 3) [Šekspīrs 1964: 627]

*Is man no more than this? Consider him
well. Thou owest the worm no silk, the
beast no hide, the sheep no wool, the cat
no perfume. (..) Thou art the thing itself:
unaccommodated man is no more but such
a poor bare, forked animal as thou art.*

(III, 3) [Shakespeare 1984: 838]

Tomēr nedrīkst aizmirst arī to, ka, pretstatot dabas vidi (visbiežāk – mežu), sabiedrībai, Šekspīrs, dabu traktē ne tikai kā savu sugu nīstoša cilvēka patvērumu, bet dažkārt arī kā harmonizējošu spēku, kas spēj sakārtot cilvēku savstarpējās attiecības un nodrošināt teju vai visu sarežģītumu laimīgu atrisinājumu. Tomēr šādas funkcijas Šekspīrs dabai atvēlējis galvenokārt komēdijās (“Sapnis vasaras naktī” (“*A Midsummer Night's Dream*”), “Kā jums tīk” (“*As You Like It*”), arī “Jautrās vindzorietes”, savā ziņā šeit minama arī “Vētra” (“*The Tempest*”). Traģēdijās dabas spēki nostata cilvēku aci pret aci ar sevi pašu. Saskarsme ar dabu, atgriešanās dabiskajā stāvoklī Šekspīra traģiskajam varonim (un visspilgtākais piemērs te, protams, ir Līrs) ļauj atbrīvoties no sabiedrībā kultivētās klišejiskās domāšanas un liek saskarties ar esamības būtību tās visnesaudzīgākajās izpausmēs.

Atgriežoties pie Piko della Mirandolas slavinājuma cilvēkam, vēlreiz jāatgādina, ka itāliešu humānistu sajūsmīna tieši cilvēka teju vai neierobežotās attīstības iespējas, turpretim viņa iespējamā degradēšanās līdz pat dzīvnieciskajam līmenim drīzāk izmantota kā kontrastējošs fons viņa cildināmo īpašību izcelšanai. Šekspīrs

savam dāņu princim Hamletam 2. cēliena monologā licis lietot gandrīz vai to pašu retoriku, ko sastapām Piko della Mirandolas tekstā. Proti:

*Kāds meistardarbs ir cilvēks! Cik dižens prātā! Cik bezgalīgs spējās! Cik izteismīgs un brīnišķīgs veidā un kustībās! Cik savos darbos līdzīgs eņģelim! Cik saprātā līdzīgs dievībai! Pasaules daiļums! **Visas dzīvās dvasas paraugs!** Un tomēr – ko līdz man šī pīšļu kvintesence?*

(II, 2) [Šekspīrs 1964: 291]

*What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! **the paragon of animals!** And yet, to me, what is this quintessence of dust?*

(II, 2) [Shakespeare 1984: 799]

Tātad atkal: cilvēks – dievs (citētajā tekstā – cilvēks līdzīgs eņģelim) un cilvēks – satīrs (pīšļu kvintesence). Un, lai gan Šekspīrs savās lugās dažkārt rāda varoņus, kurus mēs jau redzam kā briesmoņus, resp., kur cilvēks – dabas izdzimums ir jau it kā *a priori* izveidojies (Ričards III, Jago u. c.), visvairāk viņu interesē tieši cilvēka iekšējā dialektika, proti, cilvēks, kurš ir gan meistardarbs, gan Hamleta pieminētā pīšļu kvintesence vienlaikus, turklāt šo savu divatnību spēj arī apzināties.

Renesanses cilvēka vērtības mērs ir viņa uzdrīkstēšanās, un par to “Dievišķajā komēdijā” (*La divina commedia*, 1304–1321) rakstīja jau Dante (*Dante Alighieri*, 1265–1321). Viens no “Dievišķās komēdijas” nozīmīgākajiem tēliem ir Uliss, kurš Elles 8. lokā deg milzu liesmā kā viltus padomdevējs, taču izpelnās absolūtu Dantes cieņu un apbrīnu tieši savas uzdrīkstēšanās dēļ. Ulisa pēdējais ceļojums Dantes traktējumā ir visapbrīnojamākais cilvēciskā gara spēka piemērs tādēļ, ka Uliss, neremdināmas zinātkāres dzīts, uzdrīkstējies pārkāpt cilvēkam atvēlētās izziņas robežas un kuģot tālāk par tā dēvētajiem Hērakla stabiem, tādējādi izpelnīdamies sodu – viņa kuģi sadragā vētra. Ulisa vārdos, ar kuriem viņš mudinājis savus biedrus doties tālāk, vērojamas savdabīgas norādes uz cilvēka izredzētību un īpašo statusu citu dzīvo būtņu vidū:

*Tad saviem biedriem tālāk doties liku,
tiem teikdams: – Brāļi, jūs, kas cauri briesmām
šurp devāties ar tādu labpatīku,
jēl nelaujiet vēl plakt tām sīkām liesmām,
kas plīv jums krūtīs, griezieties pret sauli
un tukšās āres piepildiet ar dziesmām!*

Jēl neesiet kā lopi vai kā prauli!

Ir jūsos cilvēciska sēkla sēta,

tā dīgs ar tad, kad trūdēs jūsu kauli. (Elle XXVI, 109–117) [Dante 1994: 126]

Uzdriktēšanās Dantes skatījumā ir divējādi vērtējama, jo, no vienas puses, tā ir cilvēciskā grēcīguma izpausme, bet, no otras puses, kā jau iepriekš teikts, cilvēka vērtības mērs. Par to liecina Paradīzē satiktā pirmā cilvēka Ādama vēstījums, saskaņā ar kuru Ādams izraidīts no Paradīzes tādēļ, ka pārkāpis cilvēkam atvēlētās izziņas robežas, taču pēc nāves atkal uzņemts Paradīzē (Paradīze XXVI, 115–117) [Dante 1994: 444]. Uzdriktēšanās, tieksme pārkāpt nospraustās iespēju robežas meklējama jau pašā cilvēka dabā un tādēļ ir pelnījusi Dieva žēlastību. Jāatgādina, ka arī Uliss Ellē cieš sodu nevis uzdriktēšanās dēļ, bet gan kā viltus padomdevējs.

Arī Šekspīra izcilais laikabiedrs Kristofers Mārlovs (*Christopher Marlowe*, 1564–1593) savās spilgtākajās traģēdijās “Tamerlans Lielais” (*Tamburlaine the Great*, 1587) [Marlowe 2000: 8–151] un “Doktora Fausta traģiskās dzīves un nāves stāsts” (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589 vai 1592) [Marlowe 2000: 160–269] sajūsminās par varoņiem, kuri sasnieguši visaugstāko uzdriktēšanās pakāpi. Tamerlans Lielais uzdriktas izjaukt viduslaicīgās pasaules strikto hierarhiju, no vienkārša skitu gana pārtopot puspasaules valdniekā un tādējādi sasniedzot visaugstāko stāvokli, kāds vien mirstīgajam šajā laicīgajā pasaulē iespējams. Doktors Fausts savukārt uzdrošinās zinātkāri vērtēt augstāk nekā savas dvēseles glābiņu un savdabīgi atkārtu Lucifera likteni, mēģinādams konkurēt ar dievišķo. Lai cik drausmīgi savā rīcībā arī nebūtu Mārlova varoņi, viņš par tiem sajūsminās, jo to izvirzītos mērķus vērtē augstāk nekā līdzekļus to sasniegšanai. Zīmīgi, ka abās pieminētajās traģēdijās Mārlovs kā caurviju motīvu izmanto saules (resp., spožā, bet nesasniedzamā mērķa) tēlu, savu varoņu centienus pielīdzinot gan Saules dieva dēlam Faetonam (Tamerlans), gan Ikaram (Fausts).

Atšķirībā no Mārlova Šekspīrs strikti iezīmē arī cilvēka uzdriktēšanās galējo robežu. Makbets, atteikdamies nogalināt Dankanu, lēdijai Makbetai saka:

*Es visu uzdriktos, kas vīram klājas;
Kas vairāk drīkst, nav cilvēks vairs,
bet zvērs.*

*Makbeta kundze:
Kāds zvērs tu biji tad, kad uzticēji
Man savu nodomu?³
(I, 7) [Šekspīrs 1965: 30]*

*I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.*

*Lady Macbeth:
“What **beast** wa’st, then,
That made you break this enterprise to me?
(I, 7) [Shakespeare 1984: 770]*

Tādējādi Šekspīra traktējumā uzdriktēšanās, no vienas puses, ir cilvēciskās cieņas un pārākuma pierādījums, taču vienlaikus ir arī kāds visaugstākās uzdriktēšanās sliekšnis, kuru pārkāpjot, cilvēcība tiek atkal zaudēta.

³ Friča Adamoviča tulkojums.

Noslēdzot šo konspektīvo šekspīriskā cilvēka pretrunīgās iedabas ieskicējumu, jāpiebilst, ka, neraugoties uz Šekspīra lugu varoņiem raksturīgo cilvēka mirstīguma apziņu, savos sonetos Šekspīrs sniedzis arī atbildi uz renesanses laikā nereti uzdoto jautājumu – vai cilvēkam ir iespējams sasniegt nemirstību, jo galu galā tikai tā viņu šķir no īstenas tuvināšanās dievišķajam. Pirmā no Šekspīra sniegtajām atbildēm – bioloģisku savas dzīves turpinājumu un tādējādi tuvošanos nemirstībai cilvēks gūst savos bērnos. Otra atbilde – cilvēks (gan kā mākslas darba prototips, gan droši vien arī kā autors) top nemirstīgs mākslas darbā.

Izmantotie avoti

- Dante Aligjēri. *Dievišķā komēdija*. Atdzejojis Valdis Bisenieks. Rīga: Vaidelote, 1994.
- Hale, J. *The Civilization of Europe in the Renaissance*. London, New York, Toronto and Sydney: Harper Perennial, 2005.
- Marlowe, Ch. *The Plays*. General editor T. Griffith. Wordsworth Classics of World Literature, 2000.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Oration on the Dignity of Man*. 17.12.2014. Available: https://ebooks.adelaide.edu.au/p/pico_della_mirandola/giovanni/dignity/ [viewed 22.06.2015.]
- Šekspīrs, V. *Kopotī raksti*. IV sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
- Šekspīrs, V. *Kopotī raksti*. V sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1965.
- The Complete Plays of William Shakespeare*. With an Introduction by Sir E. Barker. New York: Chatham River Press, 1984.
- Лосев, А. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1976.

SHAKESPEARIAN MAN IN THE CONTEXT OF RENAISSANCE IDEAS

Abstract

William Shakespeare's writing is characterised by lasting interest in man as a dialectic being. On the one hand, it can be explained by the specific features of the genre chosen by Shakespeare, for both the play (a tragedy, a comedy, a historical chronicle) and the sonnet call for a more intense clash of thesis and antithesis. On the other hand, it is the age that has shaped the notion of man as a being with inner contradictions: Shakespeare wrote his works at a time when an optimistic view of man

was gradually replaced by pessimism that is characteristic of the decline of Renaissance. The paper is devoted to the analysis of interpretation of the image of man that is typical of Shakespeare's writing. Special attention is paid to the pair of opposites of "man-God" and "man-degenerate of nature", emphasising daring as a common measurement of the value of man in Renaissance. The interpretation of the image of man that is specific to Shakespeare's writing is viewed in the context of ideas of Renaissance authors: Pico della Mirandola, Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio and Christopher Marlowe.

Keywords: *Shakespeare, Marlowe, Pico della Mirandola, Dante Alighieri, man, God, animal, nature, Renaissance, daring.*