

## ANOTĀCIJA

Maģistra darbs „Minna Kanta, Aspazija un Jevdokija Rostopčina: jauns laikmets literatūrā” ir veltīts sieviešu literāras tradīcijas aizsākumu analīzei dažādos mākslinieciskajos līmeņos. Pētījuma nolūks ir konstatēt interkulturālu sieviešu tekstu strukturālas īpašības un norādīt uz sieviešu literārās tradīcijas attīstības tendencēm XIX gs vēsturiskajās robežās. Par pētīšanas objektu ir izvēlēti Krievijas, Latvijas un Somijas XIX gs sieviešu teksti. Šis darbs ir pirmais solis sieviešu naratīvās prakses pētniecībā tās internacionālajā mērogā. Daiļdarbu analīze ir balstīta uz interdisciplinārās pētīšanas metodes, tādēļ darbs var ieinteresēt plašu lasītāju loku.

**Atslēgas vārdi:** Jevdokija Rostopčina, Minna Kanta, Aspazija, narācijas līmeņi, literatūras virzieni, fokalizācija, jēgģenerējošā ķēde

## ABSTRACT

Master thesis „Minna Canth, Aspasia and Jevdokija Rostopčina: the New Age in Literature” is devoted to the investigation of women’s literary tradition on its different artistic levels. The aim of current research is to define the structural features of intercultural women’s literary tradition and to point out its development tendencies in the historical borders of XIX century. As an analytical subject are used Russian, Latvian and Finnish women’s texts. Current paper could be perceived as the first attempt in the investigation of women’s narrative practice from its international perspective. In the analysis of selected texts is used interdisciplinary research method and therefore current paper could catch the interest of the wide range of readers or narrateers.

**Keywords:** Jevdokija Rostopchina, Minna Canth, Aspasia, levels of narration, literary movements, focalization, implication constitutive bond

## SATURS

Ievads.....	
I Nodaļa Sieviešu literatūra kā XIX gs kulturāls fenomens.....	
1.1 Sieviete un literatūra XIX gs vēsturiskajā diskursā. Literāras feminizācijas aizsākumi patriarhālas iekārtas robežās.....	
1.1.1. Krievijas Impērijas vēsture XIX gs sākumā.....	
1.1.2. Somijas vēsturē XIX gs 70.-80. gados.....	
1.1.3. Latvijas XIX gs beigu vēsturiskās situācijas raksturojums.....	
1.2 Svarīgākas literāras koncepcijas un mākslas darba veidošanas principi XIX gs vēsturiskajā paradigmā. Sieviešu mākslinieciskā potenciāla attīstības gaitas.....	
1.2.1. Romantisma koncepts jaunās mākslinieciskās pieredzes ietvaros.....	
1.2.2 Reālisma koncepts un tā nozīme sieviešu literāras tradīcijas īpašību atklāsmē.....	
1.3. Jevdokijas Rostopčinas (1812 – 1858) mākslinieciskās attīstības pamatlīnijas.....	
1.4 Minnas Kantas (Minna Canth) (1844-1897) personības un mākslinieciskās attīstības īss raksturojums.....	
1.5 Aspazija (1865-1943). Daiļrades attīstības līnijas XIX gs 90. gados.....	
II Nodaļa. Kanoniskās tradīcijas un „mākslinieciskā mēmuma” sadursme.....	
2.1 Mākslinieciskā savdabība kā sieviešu literāras tradīcijas pamats. Literāro tradīciju mijiedarbība XIX gs mākslas virzienu ietvaros.....	
2.2 Literāro virzienu interpretācijas atklāsmē sieviešu literārajā tradīcijā. Jevdokijas Rostopčinas, Minnas Kantas un Aspazijas daiļrade kā interkulturāls paraugs.....	
III Nodaļa. „Amati un nauda”, „Hanna” un „Zaudētas tiesības” kā jaunās literārās tradīcijas paraugs. Naratoloģisks aspekts.....	
3.1 Literāra žanra nozīme un interpretācija sieviešu literārajā tradīcijā. Mākslinieciskās atmiņas līmeņu atveidojums sieviešu tekstos.....	
3.2 Naratīva jēdziens. Daiļdarbu analīzes līmeņi.....	
3.2.1 Narācījas līmeņu jēdziens. Vertikālā un horizontālā narācija.....	
3.2.2. Laika un telpas nozīme naratīva veidošanā.....	
3.2.3 Spoguļnarācija. Fokalizācijas jēdziens un līmeņi.....	

3.3 Daiļdarbu naratoloģiskā analīze. Sieviešu literāras tradīcijas īpašības vēstījuma struktūras veidošanā.....	
3.3.1 Jevdokijas Rostopčinas garais stāsts „Amati un nauda” narācijas konstruēšanas skatījumā...	
3.3.2. Narācijas veidošanas struktūra Minnas Kantas garajā stāstā „Hanna”.....	
3.3.3. Narācijas struktūra Aspazijas lugā „Zaudētas tiesības”.....	
Secinājumi.....	
Izmantotā literatūra.....	
Pielikums.....	
Dokumentārā lapa.....	

## IEVADS

Sieviešu literārās tradīcijas robežas vairāku gadsimtu gaitā netika nošķirtas no vispārēja mākslinieciskā kanona, kura attīstības līnijas atradās patriarhālās pasaules uzmanības centrā. Dotā pētījuma mērķis ir iezīmēt sieviešu literārajai tradīcijai raksturīgas mākslinieciskās īpašības tās globālajā kontekstā. Pētījumā aplūkots vēsturisko periodu – XIX gs – ir iespējams uzskatīt par sieviešu literatūras attīstības sākumposmu. Par pētījuma objektu tika izvirzīti sieviešu daiļdarbi, kuri atšķiras kā virziena un žanra, tā arī valstiskās piederības ziņā. Izvēlētie darbi iezīmē XIX gs Krievijas, Somijas un Latvijas sieviešu literāro pieredzi. Analizētie teksti ir Krievijas XIX gs sākuma rakstnieces Jevdokijas Rostopčinas (1812-1858) garais stāsts “Amati un nauda” (1838) («Чины и деньги»), somu rakstnieces Minnas Kantas (1844-1897) garais stāsts „Hanna” (1886) („Hanna”) un Aspazijas (1865-1943) luga „Zaudētas tiesības” (1894). Pirmavotu izvēle ir pamatojama ar līdzīgo konfliktu aktualizāciju kā arī ar vēsturiskās paradigmas ietekmes līdzībām sieviešu literārās tradīcijas attīstības sākumposmā Eiropas kultūras telpā. Tāpat autoru izvēle ir balstīta uz līdzīgiem sieviešu literatūras attīstības ārēji ietekmējošiem faktoriem, tādiem, kā dzimtes aizspriedumi un saistīti ar to kultūras un sociālie ierobežojumi un egalitārās sabiedrības pastāvēšanas neiespējamība augstāk minēto valstu robežās. Maģistra darbā ir izvirzīti vairāki mērķi:

- 1). Noteikt sieviešu literārās pieredzes konceptuālās atšķirības no tradicionālā mākslinieciskā kanona
- 2). Aprakstīt Eiropas kultūras telpas vispārējus, sievietes eksistenci veidojošus, vēsturiskus, sociālus un kulturālus faktorus
- 3). Aprakstīt sieviešu literārās tradīcijas žanra un virziena savdabību, noteikt tās iespējamās tendences
- 4). Analizēt izvēlētu daiļdarbus makro (virziens un žanrs) un mikro (naratīvs) līmenī
- 5). Noteikt sieviešu tekstu narācijas konstruēšanas tendences
- 6). Ieskicēt sieviešu literārās tradīcijas globālo raksturu, pievērsties dažādu valstu mākslinieciskās pieredzes analīzei

Pētījumā ir apvienotas dažādas teksta analīzes metodes, kas ļaus aprakstīt sieviešu literārās tradīcijas vispārējās attīstības robežas. Par būtiskākajām analīzes metodēm ir jāuzskata vēsturiski-

kulturālo, feministiskās kritikas, komparatīvo (jeb preskriptīvo), deskriptīvo un naratoloģisko pieeju pirmavota tekstu un teorētiskās literatūras izvērtēšanā. Ar vēsturiski-kulturālo un deskriptīvo (jeb aprakstošo) metodes pielietojumu darbā ir aprakstītas rakstniecēm laikmetīgas pasaules nianse, īpašu uzmanību pievēršot sievietes sociālajām un kulturālajām iespējām gadsimta robežās. Feministiskās kritikas un preskriptīvās metodes izmantojums palīdz noteikt sieviešu literatūras vispārīgas attīstības tendences kā arī ieskicēt nacionālās literatūras lomu tās veidošanā. Tāpat minētas metodes ļauj skatīt sieviešu literāro tradīciju ārpus mākslinieciskās paradigmas rāmjiem, jo ar šīm metodēm tiek pārvērtētas sabiedrības attīstības robežas un likumi, tiek izveidots teorētisks pamats mākslinieciski un sociāli egalitārās sabiedrības dibināšanai. Naratoloģiskā pieeja ir vērsta uz izvēlēto tekstu vēstījuma struktūras detalizētu analīzi. Sieviešu tekstu narācijas analīze dotajā darbā ir jāuztver kā pirmo mēģinājumu aprakstīt šī veida literatūru mikro līmenī. Norādot uz sīkajiem vēstījuma elementiem, ir iespējams definēt sieviešu literāras pieredzes atšķirību ne tikai literatūras virzienu teorētiskās variācijas ziņā, bet arī iezīmēt tās atšķirības psiholoģiskajā un simboliskajā līmenī. Par naratoloģiskās pieejas teorētisko pamatu dotajā pētījumā ir izmantoti franču naratologa Žerāra Ženetta (Gerard Genette) traktāti, Pola Rikēra (Paul Ricoeur) apcerējumi par laiktelpas konstruēšanas īpašībām kā arī Mihaila Bahtina (Михаил Бахтин) teorētiskie apcerējumi par prozas teksta struktūru<sup>1</sup>. Teorētisku avotu izvēles pamatā ir mēģinājums sistematizēt un grafiski attēlot dažādus naratīva līmeņus sieviešu tekstos. Par sistematizācijas principu pirmavotu ir izmantotas Ženetta piedāvātas shēmas, kuras tiek praktiski pielietotas sieviešu tekstu analīzē. Ženetta naratīva teorijas apraksts ir izmantots tā visaptveroša un jēdzieniski izsmeļoša rakstura dēļ. Pētījuma centrālā **hipotēze**: sieviešu literārā tradīcija attīstas pēc vienīgi tai piemītošiem likumiem; literatūras virzienu konceptu transformācija un narācijas principu daļējs ignorējums ir iekodēti tās pamata struktūrā. Darba zinātniskais **novatorisms** ir tā mēģinājumā aprakstīt līdz šim gandrīz neskārtas sieviešu literāras tradīcijas pastāvēšanas robežas un strukturālās nianse. Pētījuma uzdevums ir skatīt literāro mantojumu ārpus nacionālās piederības, bet gan kā vienotu Eiropas kultūras telpas mantojumu. Pētījumā izmantotās literatūras klāsts ir ļoti plašs un

---

<sup>1</sup> Женетт, Жерар *Фигуры* (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр; Рикёр, Поль *Время и рассказ* (т.1). – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 313 стр; Рикёр, Поль *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр; Бахтин, М.М *Автор и герой в эстетической деятельности*// Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр; Бахтин, Михаил *Автор и герой (к философским основам гуманитарных наук)*. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.- 336 стр.; и.с.

ietver sevī feministiskās kritikas teorijas pamatnostādņu izmantojumu<sup>2</sup>, vēsturisko un autobiogrāfisko materiālu<sup>3</sup> studēšanu, filozofijas traktātu<sup>4</sup>, literatūras teorijas un naratīva teorijas<sup>5</sup> kritisko izvērtējumu. Literatūras klāstā tāpat ir iekļauti npublicētie zinātniskie pētījumi, kurus materiālu darba autorei ir atļāvusi izmantot Helsinku Universitātes zinātniskais arhīvs. Darbs ir strukturēts trīs nodaļās ar apakšnodaļām. **Pirmās nodaļas** uzdevums ir aprakstīt literāro konceptu teorētisko transformāciju sieviešu literārajā pieredzē, iezīmēt vēsturiskās paradigmas rāmjus un dot priekšstatu par sievietes sociālo, morālo un kulturālo pozīciju XIX gs sabiedrībā. Tāpat nodaļā ir aktualizēts rakstnieču biogrāfiju vispārīgs raksturojums. Dotā pētījuma uzdevumos netika iekļauta detalizēta biogrāfijas aprakstīšana, tāpēc uzmanība ir pievērsta vienīgi izvēlēto daiļdarbu tapšanas periodam. **Otrajā nodaļā** ir aprakstītas sieviešu literāras tradīcijas ārējas īpašības, jeb ieskicēts sieviešu literatūras māksliniecisks makro līmenis. **Trešās nodaļas** analīzes priekšmets ir izvēlēto daiļdarbu naratīvas struktūras īpašību noteikšana, aprakste. Tāpat hipotēzes līmenī ir piedāvāts naratīvas prakses iespējams grafisks attēlojums. Pētījums ir vērsts uz jauno sieviešu literārās tradīcijas nozīmes šķautņu definējumu, apraksti un analīzi. Patreizējo darbu ir jāuztver kā pirmo soli sieviešu naratīvas prakses analīzē un tās struktūras robežu noteikšanā XIX gs vēsturiskajā paradigmā.

---

<sup>2</sup> Pētījumā ir izmantoti tādi teorētiskie darbi, kā, piem., Ortner, Sherry B Making Gender. The Politics and Erotics of Culture. – Boston: BEACON PRESS, 1996. – 262 p.; Blesse-Biber, Sharlene; Gilmaritn, Christina; Lydenberg, Robin Feminist Approaches to Theory and Methodology: An Interdisciplinary Reader. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 388 pgs; Greene, Gayle; Kahn, Coppelia Making a Difference. Feminist Literary Criticism.- London: ROUTLEDGE, 1990. – 274 pgs.; Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 403 p.; u.c.

<sup>3</sup> Piem., Hosking, Geoffrey Russia and the Russians. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs; Бриггс, Эйза; Клэвик, Патриция Европа нового и новейшего времени (с1789 и до наших дней). – Москва: Весь Мир, 2006. – 585 стр.; Švābe, Arnolds Latvijas vēsture 1800-1914. – Rīga: Daugava, 1958. – 752 lpp.; Mainsalu, Ains; Kjaupa, Zigmants; Straube, Gvido; Pajūrs, Ago (red.) Baltijas valstu vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 223 lpp.; u.c.

<sup>4</sup> Piem., Nīče, Fridrihs Tā runāja Zaratustra//Ivbulis, Viesturs Uz kuriem, literatūras teorija?. – Rīga: LU Svešvalodu fakultāte un Filoloģijas fakultāte, 1995. – 16-23 lpp.; Nīče, Fridrihs Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara (jeb grieķi un pesimisms). – Rīga: TAPALS, 2005. – 179 lpp.; Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā// Benjamins, Valters Iluminācijas. – Rīga: Laikmetīgas mākslas centrs, 2005. – 152.-188. lpp.; u.c.

<sup>5</sup> Piem., Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) Romanticism in National Context. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs; Valeinis, Vītolds Literatūras teorija. – Rīga: Zvaigzne, 1982; Page, Ruth E. Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр; Рикёр, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр; u.c.

# I Nodaļa. SIEVIEŠU LITERATŪRA KĀ XIX gs KULTURĀLS FENOMENS

## 1.1 Sieviete un literatūra XIX gs vēsturiskajā diskursā. Literāras feminizācijas aizsākumi patriarhālas iekārtas robežās.

Nodaļas ietvaros tiks mēģināts iezīmēt sievietes un literatūras attiecības XIX gs vēsturiskajās robežās, definēt kopējas jaunās literāras tradīcijas attīstības līnijas, apstākļus un sabiedriskās ietekmes veidus. Lai aprakstīt Latvijas, Somijas un Krievijas sieviešu literāra mantojuma pieredzi un aktualizēt izvēlēto rakstnieču ieguldījumu nacionālas literatūras attīstībā, ir izmantotas empīriskā un komparatīvā pētīšanas metodes. Apvienojot vēsturisko situāciju, dzimšu lomu hierarhisko pastāvēšanu un māksliniecisko virzienu izpausmes īpašības literatūrā ir definēta Jevdokijas Rostopčinas, Minnas Kantas un Aspazijas radošo personību nozīme sieviešu literāras tradīcijas dibināšanā.

XIX gs literāro mantojumu mēdz uzskatīt par literatūras aizsākumu mūsdienu izpratnē: pētītais laikmets iezīmēja literatūras un vēstures saiknes (it īpaši reālisma virziena ietvaros), literatūras un sociālas piederības savienojumu un indivīda lomu sava likteņa veidošanā. Tomēr augstākminētas īpašības nav iespējams, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku uzskatiem<sup>6</sup>, uztvert kā universālus pieņēmumus vairāku aspektu dēļ. Pirmkārt, runājot par literāro mantojumu arī mūsdienu teorētiķi nereti izlaiž svarīgus literāro tradīciju veidojošus faktorus, kā, piem., autora sociāla pozīcija, privātas dzīves un mākslinieciskās darbības tiešas saiknes un iespējamās individuālas pieredzes „dubultošana” radītajos tēlos. Otrkārt, literārais mantojums nevar būt uztverts ārpus dažādo sabiedrības ietekmes mehānismu pastāvēšanas un saistītas ar to noteiktas sabiedriskās hierarhijas. Tā, piem., XIX gs robežās viens no aktuāliem sabiedrības jautājumiem bijis sievietes emancipācijas nepieciešamība vai arī kustības noliegšana. Sabiedrības uzskatu

---

<sup>6</sup> Skat., piem., Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) *Romanticism in National Context*. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs; Winders, James A *Gender, Theory and the Canon*. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *No Man's Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century) Vol.1 THE WAR OF THE WORDS*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988, u.c.



ambivalence kopējā Eiropas mākslinieciskajā pieredzē ietekmēja literatūras idejisko ievirzi, pievēršot lasītāja uzmanību sociālas dabas jautājumiem kā vienīga iespējama „patiesības avota” nesējam. Svarīgi atzīmēt, ka sieviešu literāra tradīcija kļuva par idejiski pārliecinošo un „svarīgo sabiedrības uzskatus konstruējošo spēku” (Roe, 1987, 123) pateicoties literatūras īpašai ieinteresētībai sociālas dabas jautājumu risinājumā, kas ir skaidrojams, lietojot mūsdienu feministiskajā kritikā izvirzīto teorētisku pieņēmumu par „sievietes īpašas literatūras mērķu izpratni, kurā citādas sociālas pieredzes esamība un rakstīšanas kā individuāla [pat intīmā] vēstījuma uztvere savienojās ar mēģinājumu iekļaut neaizskarto dvēselisko iedvesmu literatūras vēsturē” (Greene, Gayle, 1990, 124).

XIX gs vēsturiskais fons pētīto valstu robežās mēdz būt raksturojams kā „jaunās sociālas kārtības meklējumu mēģinājums veco uzskatu pamatā” (Wuorinen, 1966, 118). Formulējuma ietvaros mēdz saskatīt tiešas saiknes ar katru pētīto valsti atsevišķi. Lai precīzāk izskaidrot sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas apstākļus un centrālo motivāciju sievietes iesaistei literatūras radīšanas procesā, ir svarīgi pieskarties būtiskākajām vēsturiskām līnijām un vienlaicīgi mēģināt noteikt katras pētītas valsts attīstības nianšes, kuras sekmēja jaunās literatūras interpretācijas iespējamībai. Darba ietvaros ir pievērsta uzmanība tieši rakstnieču dzīves laika vēsturiskiem notikumiem, lai pilnīgāk un pamatīgāk iezīmēt Rostopčinas, Kantas un Aspazijas daiļrades īpašības. Apraksta pamatā ir izmantota hronoloģiskā un lineāra vēsturisko notikumu interpretācijas sistēma, tāpēc Jevdokijas Rostopčinas dzīves vēsturiskais laika posms ir izvēlēts par dotā pētījuma sākumpunktu.

### 1.1.1. Krievijas Impērijas vēsture XIX gs sākumā

Krievijas XIX gs sākuma politiska un sociāla pozīcija, pēc mūsdienu vēsturnieku atziņām<sup>7</sup>, varēja līdzināties „patriarhālas varas uzplaukuma paraugam” (Hosking, 2003, 257), kas visspilgtāk atainojās Aleksandra I (1777-1825; valdīšanas gadi 1801-1825) valdīšanas laikā. Somijas un Latvijas pētītā vēsturiska laika posma raksturojums, savukārt, atšķiras valstu politiski atkarīgas pozīcijas dēļ<sup>8</sup>. Cara politika attiecībā pret literatūras idejisko neatkarību tiek raksturota kā

---

<sup>7</sup> Skat. piem., Hosking, Geoffrey *Russia and the Russians*. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs

<sup>8</sup> Kā zināms, Somijas autonomijas gadi (1809-1918) un Latvijas kā Krievijas sastāvdaļas mākslinieciskās iespējas attīstījās citādas sabiedrības hierarhijas un augstākas politiskas varas ietekmes ietvaros, kam paralēli radās arī savādāka izpratne par sievietes pozīciju sabiedrībā un viņas mākslinieciskajām spējām

„konservatīvisma pārpilna” (Wuorinen, 1966, 115), jo cenzūras nozīme valsts iekšējā organizācijā aizņēma „otrās varas” (Hosking, 2003, 258) neoficiālu pozīciju. XIX gs sākuma periodu Krievijas vēsturē, paralēli literatūras stagnācijai, no sabiedrības hierarhijas veidošanas noteikumu skatu punkta, mūsdienu vēsturnieki raksturo kā „individuāla despotisma izpausmi ar valsts tiesas piesaisti” (Hosking, 2003, 246). Atziņa ir saistīta ar cara stingro politiku. Interesanti atzīmēt, ka XX gs sākumā Aleksandra I valdīšanas laika īpašības tika pārvērtētas un piedāvātas mazliet eifeminizētā formā. Tā, piem., slavens reliģijas filozofs Nikolajs Berdjajevs (1874-1948) definē cara pozīciju Krievijas Impērijas vēstures radīšanā kā „Krievijas kronēta intelīgenta rīcības uz troņa” (Hosking, 2003, 247). Valdīšanas ambivalenta būtība – despotisma un slēpto (likumā balstīto) metožu apvienojums – mūsdienu skatījumā mēdz būt uztverta kā sieviešu literāras tradīcijas paradīšanas sākumposma apstākļi. XIX gs sākumā periodiskajos izdevumos parādās sieviešu teksti<sup>9</sup>, kuru mākslinieciskais statuss drīzāk varēja atbilst vīriešu tradīcijas tiešam atdarinājumam<sup>10</sup>, vai arī reprezentēja sieviešu literatūras pamatžanru (vēlākajos vēsturiskajos laika posmos) – autobiogrāfisko vēstījumu, personīgo dienasgrāmatu vai epistolāro žanru, kuru mākslinieciskā būtība vēl nav skaidri definējama. Drīzāk šī perioda literāro mantojumu mēdz uztvert kā tīras individuālas pieredzes „iesaisti” literatūras žanru hierarhijā. Šim sieviešu literāras tradīcijas posmam vairākos literatūrzinātniskajos rakstos<sup>11</sup> tiek piedāvāta zemāka mākslinieciskā izteiksmīguma loma, nekā vēlāk radītiem tekstiem. Attieksmi iespējams pamatot ar nestabiliem tradīcijas pamatiem vai vienkārši to neeksistēšanu<sup>12</sup>.

Atšķirībā no konservatīvi noskaņotās Aleksandra I politikas, Nikolaja I valdīšanas laiku varētu definēt kā „sabiedrisko kustību un izteikti individualizēto periodu” (Hosking, 2003, 154).

---

<sup>9</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.

<sup>10</sup> Skat., piem., E. Šovalteres piedāvāto hipotēzi par sieviešu literatūras attīstības posmiem Showalter, Elaine The female tradition// Robyn r. Warhol; Price Herndl, Diane (ed.) Feminisms (an anthology of literary theory and criticism). – USA: Rutgers, The State University, 1991. – p. 269 – 289

<sup>11</sup> Skat., piem., Eagleton, Terry Literary Theory. An Introduction. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs, u.c

<sup>12</sup> Tā, piem., feministiskā kritika piedāvā plaši pazīstamu sieviešu literāras tradīcijas attīstības posmus, postulētus Šovalteres rakstā “Feministiskai poētikai pretī” (“Toward a Feminist Poetics”). Pamatojoties uz izvirzīto hipotēzi, sieviešu literatūras sākumposms ir salīdzināms ar “vīriešu tradīcijas dubultnieku” (Šovalteres terminoloģijā nosauktu par “Sieviešu fāzi” – “Feminine phase”), nākamās sieviešu tradīcijas pakāpes – “Feministiskā fāze” (“The Feminist Phase”) un “Sievietes fāze” (“The Female Phase”). Pēdējo divu kategoriju koncepti postulēja atteikšanos no sieviešu tēla stereotipizācijas un sieviešu īpašas pieredzes aktualizāciju daiļradē. Koncepta pamatā tomēr ir iespējamās nozīmes konotācijas, kuras tiks mēģināts aprakstīt detalizētas daiļdarbu analīzes gaitā. Plašāk par sieviešu tradīcijas tipizāciju skat., Showalter, Elaine Toward a Feminist Poetics// Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 125-144 pgs.

Būtiskas pārmaiņas valsts politiskajā ievirzē<sup>13</sup> ietekmēja arī literatūru, kā svarīgāko sabiedriskā noskaņojuma paudēju. Tā, piemēram, Krievijas literāra pieredze tieši jaunā cara valdīšanas periodā „sasniedz Eiropas literatūras līmeni” (Porter, Teich, 1988, 176). Citiem vārdiem, literatūra tiek piesātināta ar aktuālām mākslinieciskām tendencēm un motīviem, daiļdarbu raksturi izteic Eiropas literatūrai līdzīgas idejas. Ja salīdzināt XIX gs sākuma kopēju Eiropas literatūras pieredzi ar Krievijas Impērijas izpratni par šo mākslas izpausmi, augstākminēta atziņa par kopējo tematiku var būt pierādīta. Pirmkārt, līdzīgo tendenču rašanos provocēja vienādo māksliniecisko virzienu ietekme. Mūsu apskatītajā periodā tas ir romantisms un virzienā postulētie likumi.<sup>14</sup> Otrkārt, valsts iekšēja sabiedriskā sašķeltība<sup>15</sup> XIX gs 30. gados un idejiskā nevienlīdzība formulēja literāra mantojuma nākotnes daudzveidību. Sieviešu literārais mantojums aprakstītajā vēsturiskajā fonā atradās kā „neizprastās mākslinieciskās autonomijas” (Greene, Gayle, 1990, 38) atainojums. Sievietes dalība literatūras radīšanā atradās „mākslinieciskās minoritātes” (Greene, Gayle, 1990, 38) statusā pārsvarā sociālo un reliģisko aizspriedumu dēļ.

### 1.1.2. Somijas vēsturē XIX gs 70.-80. gados.

Apakšnodaļas ietvaros ir aprakstītas vispārīgas Somijas vēsturiskās attīstības līnijas minētajā laika periodā. Īpaša uzmanība ir pievērsta sievietes sabiedriskajam statusam un individuālas attīstības iespējām. XIX gs otrajā pusē sievietes sabiedrisko pozīciju un uzskatus Somijas robežās veidoja pārsvarā ārējie faktori<sup>16</sup>. Starp būtiskākajiem būtu jāmin reliģijas un izglītības institūcijas, kuru nozīme gadsimta paradigmā varēja līdzināties „nacionālas identitātes pamatiem” (Wuorinen, 1966, 203). Laikmeta vidus Somijas sabiedrības attīstībā mūsdienu avotos ir raksturots kā „pakāpeniskās tautas nacionālas atmodas” (Wuorinen, 1966, 258) periods. Parādības pamatā – sabiedrisko kustību ietekme<sup>17</sup> un kopēja gadsimta ievirze uz individualizāciju

<sup>13</sup> Kā tika minēts priekšplānā izvirzās politikas liberalizācija konservātisma vietā

<sup>14</sup> Kuru starpā par svarīgākiem būtu jāmin „dīvasaulīgumu”, varoņa kā „askētiska pravieša” (Honour, 1979, 37) atklāsme un kopēja virziena tendence uz iztēles pasaules dominances apliecinājumu.

<sup>15</sup> XIX gs 30. gados Krievijas Impērijā aktualizējas divas dominējošas sabiedriskās kustības –, „slavjanofili” (славянофилы) un „zapadņiki” (западники). Centrāla idejiskā atšķirība – Krievijas Impērijas nākotnes redzējumā. Pirmie postulēja „īpašu Krievijas likteni ārpus Eiropas” (Зайчкин, Почкаев, 1994, 503) par vienīgo iespējamo, savukārt, otrie „pareģoja” – «Krievijas un Eiropas vienotu nākotni” (Зайчкин, Почкаев, 1994, 504).

<sup>16</sup> Par ārējiem faktoriem mūsdienu vēsturnieki uzskata dažādo valsts institūciju (piem., izglītības un reliģijas institūcijas) ietekmi uz indivīda socializācijas procesu. Plašāk skat., piem., Wuorinen, John A History of FINLAND parts IV-VIII. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 110-226pgs (537)

<sup>17</sup> Somijas vēsturiskajā pieredzē nacionālas identitātes pamatus aizstāvēja sabiedriskā kustība „Fennomaanit”. Pilnībā idejisko konceptu darba ietvaros ir grūti aprakstīt ierobežota apjoma dēļ, tādējādi pētījuma kontekstā ir piedāvātas kustības raksturīgākas iezīmes. Kustības ideju aprakstīšana ir svarīga Minnas Kantas idejiskās pārliecības dēļ. Rakstniece daļēji atbalstīja kustības idejas, paralēli piedāvājot individuālo sabiedrisko notikumu uztveri. Plasāk

ne tikai mākslas interpretācijā, bet arī tautas nākotnes redzējumā. XIX gs 70.-80. gadi valsts vēsturē mēdz būt raksturoti kā „liberālo reformu un daļējas atbrīvošanas laikmets” (Заичкин, Почкаев, 1994, 707). Atziņas skaidrojums ir saistāms ar Krievijas Impērijas cara Aleksandra II (valdīšanas gadi: 1855-1881) sabiedriskajās reformās balstītu politiku. Kā zināms, definētajā laika periodā Somija pastāvēja kā Krievijas Impērijas autonomā republika<sup>18</sup>. Teritorijas īpašais statuss nozīmēja īpašas sociālas struktūras un valsts institūciju citādas ietekmes iespējamību. Tā, piemēram, līdzīgas idejas par nacionālas vienotības nepieciešamību Krievijas un Somijas pieredzē atšķiras sabiedriskās ietekmes līmeņos. Ja Impērijas pieredzē nacionālas vienotības principi pēc būtības bija ierobežoti augstāko aprindu robežās<sup>19</sup>, Somijas pieredzē nacionālas identitātes meklējumi skāra visas sociālas kārtas vienādi. Parādības pamatā, iespējams, atrodas dažāda valstu vēsturiskā pieredze. Ja Krievijas valsts ietvaros pastāvēja stingra sociālo kāršu diferenciācija (aristokrāti un zemnieki), Somijas vēsture ir diezgan sociāli homogēna. Līdz autonomijas (jeb „Lielās Ķeizaristes” („Великое Княжество») varai Somija atradās Zviedrijas nepārtrauktajā ietekmē. Sociālas kārtas, līdz ar to, bija neizteiksmīgas vai nepastāvēja vispār. Līdz XIX gs beigām – XX gs sākumam mūsdienu pētnieki dēvē Somiju par „zemnieku valsti” (Wuorinen, 1966, 34). Augstākminētas cara reformas nozīmīgi mainīja valsts iekšējo struktūru, visbūtiskāk ietekmējot izglītības sistēmu. Šis aspekts pastarpināti provocēja sievietes lomas pārvērtējumu pastāvošās sociālas hierarhijas gaismā. Līdzīgi Krievijas pieredzei vidējas sociālas kārtas sievietes mūžs tika „ierāmēts” dogmatisko uzskatu robežās” (Grönstand, 2005, 58). Citiem vārdiem, sievietes socializācijas un garīgas individualizācijas iespējas atradās valsts varas ietekmē. Tās, pirmkārt, izpaudās caur dažāda veida izglītības ierobežojumiem<sup>20</sup> un, otrkārt, kā individuālas brīvības neiespējamība. Aleksandra II politika tika virzīta uz pakāpenisku valsts politikas liberalizāciju, mainot iekšējas varas sistēmu. Par svarīgāku jaunās politikas rezultātu kļuvusi dzimtbūšanas atcelšana 1861. gadā, kura pastarpināti ietekmēja arī Somijas (kā „zemnieku valsts”) nākotnes attīstības redzējumu. Zemāko sociālo kāršu atbrīvošana vienlaicīgi izvirza nepieciešamību pēc

---

par kustības konceptu skat., piem., Wuorinen, John A History of FINLAND parts IV-VIII. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 537pgs

<sup>18</sup> Autonomais statuss tika iegūts uzreiz pēc Krievijas-Zviedrijas kara 1808.-1809. gg. Kā Impērijas autonomijai, Somijā saglabāja konstitūciju, administratīva apaāta struktūru un reliģijas institūcijas. Plašāk skat., piem., Wuorinen, John A History of FINLAND parts IV-VIII. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 537

<sup>19</sup> Ir svarīgi vēlreiz pieminēt ietekmīgo “Slavjanofilu” kustību

<sup>20</sup> Tā, piem., Somijā sievietes ieguva tiesības uz universitātes izglītību tikai 1894. gadā. Plašāk skat. Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s

nopietnām izglītības reformām. Somijas autonomijā tās notika daudz straujāk tieši valsts „citādas” pozīcijas dēļ. Pie tam svarīgi atzīmēt, ka autonomijas pieredzē tieši izglītības līmenis kļuvis par vienu no nacionālas identitātes noteicējiem. Tā, piemēram, zīmīga personība Somijas vēsturē – Johans Vilhelms Snellmans (Johan Wilhelm Snellman)<sup>21</sup>(1806-1881) vienā no publiskajām uzstāšanās definējis izglītības lomu kā „nacionalitātes nesēju un atbalstītāju” (Wuorinen, 1966, 158). Tomēr, idejiskā izglītības bāze neparedzēja sievietes līdzdalību valsts nākotnes radīšanā, kas vienlaicīgi nozīmēja literāras tradīcijas neeksistēšanu. Līdzīgi Krievijas pieredzei, sievietes vieta bija ierobežota sadzīves rāmjos<sup>22</sup>. Par vienīgo idejisko atbalstītāju kļūst literārais salons vai publiskās uzstāšanās<sup>23</sup>. Svarīgi atzīmēt, ka atšķirībā no Krievijas pieredzes, kurā literatūras radīšana gandrīz vienmēr apzīmēja autora augsto izcelsmi, Somijas kultūras mantojumā autora sociālai piederībai nebija noteicošas nozīmes. Augstākminētas reformas sociālas hierarhijas veidošanā Somijas autonomijas robežās provocēja dažāda veida sabiedrisko kustību rašanos, starp kurām pētījuma kontekstā ir svarīgi izcelt emancipācijas kustību. Sieviešu cīņa par līdztiesīgo sociālo pozīciju sākas 1860. gadu pirmajā pusē<sup>24</sup>. Tomēr līdz pat 1884. gadam sabiedriskais strāvojums eksistēja neoficiāli. Minētajā gadā tiek izveidota Somijas Sieviešu Asociācija (Suomen Naisten Yhtiö), kuras galvenais mērķis ir bijis „izglītības iespēju paplašināšana un egalitārisma sasniegšana starp dažādām sociālajām kārtām” (Wuorinen, 1966, 321).

Tieši sākot ar XIX gs 80. gadiem Somijas kultūras pieredzē strauji attīstās reālisma virziens, kura pamatmērķis bijis „aprakstīt realitātes sarežģīto būtību” (Grönstand, 2005, 57). Literatūra laika kontekstā kļūst par centrālo ideju atbalstītāju. Sieviešu literārais mantojums, savukārt, Somijas nacionālajā pieredzē tiek uztverts kā „jaunās mākslas meklējumi” (Grönstand, 2005, 126). Saīdzinot ar Krievijas Impērijā valdošo negatīvismu attiecībā pret sieviešu literatūru,

---

<sup>21</sup> Johans Vilhelms Snellmanis – viens no Somijas nacionālajiem iedvesmotājiem, kura idejas ir dzīvas pat mūsdienā Somijā. Fennomāņu kustības idejiskais iedvesmotājs un filozofs.

<sup>22</sup> Skat., piem., Nevala, Maria-Liisa Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)// Nevala, Maria-Liisa (toim.) Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s.; Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s

<sup>23</sup> Šķiet zīmīgi, ka publiskā ideju sludināšana gandrīz vienmēr tika uztverta kā atklātais izaicinājums. Uztveres pamatā, neapšaubāmi, atradās sievietes ierobežota sociālā pozīcija

<sup>24</sup> Skat. Mantere, Oskari Keskikoulun Suomen historia (22. muuttamaton painos). – Porvoo, Helsinki: WSOY, 1964, 213-337 s

jāatzīst, ka Somijas autonomijā citādas tradīcijas parādīšanas mēdz būt vērtēta kā nacionālas identitātes apliecinājuma turpinājums<sup>25</sup>.

### 1.1.3. Latvijas XIX gs beigu vēsturiskās situācijas raksturojums

Latvijas kultūras telpa XIX gs beigās atradās ciešā saiknē ar vismaz divām vienlīdzīgi ietekmējošām valstīm – Vāciju un Krieviju. Jāatzīst, ka šis aspekts sekmēja patstāvīgas nacionālas identitātes meklējumiem. Mākslas loma gadsimta beigās līdzinājās nacionālo patiesību atbalstītājam un izplatītājam.<sup>26</sup> Mūsdienu pētnieki uzskata vēsturisko periodu par „pilsonības zelta laikmetu, kas izveidoja savas vitālas teorijas un savu politisku kodeksu” (Spekke, 2003, 259). Kā citāta apliecinājumu būtu jāmin dažādo partiju un sociālo strāvojumu cīņu Latvijas robežās pēdējā periodā<sup>27</sup> un personības „kā nacionālas vienības” (Spekke, 2003, 260) izpratni. Sieviešu literāra tradīcija Latvijas robežās attīstījās savādāk, nekā Krievijas Impērijas vai Somijas pieredzē. Līdz Aspazijas daiļradei Latvijas literatūras vēsture tika attīstīta vienīgi tradicionāla literāra kanona ietvaros. Pie tam, svarīgi atcerēties, ka literāra tradīcija (plašākajā nozīmē) parādījās sabiedrībā kā „straujš idejiskais fenomens” (Mainsalu, 2000, 109), proti, literatūrai īsā laika posmā bija jāsavieno dažādo virzienu konceptu svarīgākas nostādnes. Izvēlēta citāta patiesums var būt apliecināts ar XIX gs beigu – XX gs sākuma Latvijas literāras situācijas kritikas vērtējumu. Piemēram, anonīms kritiķis P. Roberts apcerē „Kurp trauc Aspazijas varones” (1912) atzīst:

„Pie mums, Latvijā, literatūras attīstības process iesākās vēlāk un norisinājās straujāk, tādēļ vēl 90. g. sākumā mums vēl bija svešas idejiskās strāvas, kuras Rietumeiropā jau daudzu gadu desmitu plūda puslīdz un gandrīz pat pilnīgi noskaidrotas” (Roberts, 1912, 14)

Sieviešu literatūra, strauji transformējošā sabiedrībā, eksistēja kā izņēmuma gadījums tradicionāla mākslinieciskā kanona uzraudzībā. Šis aspekts vieno visas pētītas valstis: gan Krievijā, gan Somijā un Latvijā jaunās literāras tradīcijas sākumposms ir saistāms ar sabiedrisko noliegšanu un dažāda rakstura aizliegumiem. Tomēr pastāv arī dažas atšķirības. Tā, Latvijas jaunās tradīcijas dibināšanas pieredzē, būtisku lomu spēlēja autore politiskā nostāja, kura palīdzēja attīstīt daiļrades atpazīstamību un pieņemšanu. Vēl viens raksturīgs aspekts ir „literatūras tieksme atdzīvināt senatnes ideālus” (Stašulāne, 2004, 112), kurš, piemēram, Somijas pieredzē nešķiet par būtisku sieviešu literāras tradīcijas dibināšanas elementu. Svarīga sieviešu literāras tradīcijas attīstības

<sup>25</sup> Mūsdienu vēsturnieki atzīst, ka ”sieviešu literāra tradīcija spēja saasināt sociālas nevienlīdzības jautājumu un dibināt nākotnes reformu idejisko bāzi” (Mantere, 1964, 186)

<sup>26</sup> Skat. Spekke, Arnolds Latvijas vēsture (Latvju tautas likteņcīņas Eiropas krustceļos). – Rīga: Jumava, 2003. – 1.-15. lpp.

<sup>27</sup> Nozīmīgākās – Jaunās Strāvas un Sociāldemokrātiskās partijas ietekme

īpašība Latvijas kontekstā ir relatīva daiļdarbu tematikas izvēles brīvība. Aspazijas mākslinieciskā pieredze spēj apliecināt atziņu: rakstniecei pieder gan varones-sapņotājas (liriskajā pieredzē), gan varones-cīnītājas (lugas) tēla radīšana. Tematikas varietātes arī šķiet neapšaubāmas: pēc mūsdienu teorētiku atziņām, romantiskajos darbos autore centusies atveidot ne tikai reālas un iztēles pasaules sadursmi, bet arī „atspoguļot jaunās dzīves izjūtu, dziņu un vēlēšanās piepildīt savas ilgas” (Amoliņa, 1990, 36). Turklāt, pievēršoties reālisma tradīcijai rakstnieces daiļradē ieskanas citas notis, kas spēj vēlreiz apliecināt sieviešu literāras tradīcijas sākotnēju idejisko brīvību. Tā mūsdienu pētnieki uztver Aspazijas reālistiskā virziena konflikta interpretāciju kā mēģinājumu „piedāvāt raksturīgo protestu pret ikdienības vientuļo ritējumu un līdzjutību cietējiem” (Amoliņa, 1990, 35)

Par vienu no svarīgākajiem aspektiem sieviešu literatūras attīstībā Latvijas robežās var uzskatīt valsts idejisko sašķeltību XIX gs beigās<sup>28</sup>. Sieviešu literatūras tradīcijas aizsākumi (kura vienīga pārstāve pēc būtības bija Aspazija) meklēja atbilstošu vietu mainīgās sabiedriskās hierarhijas robežās. Šis aspekts mēdz būt uztverts kā pretstats sieviešu literāras tradīcijas pastāvēšanas likumiem Krievijas Impērijas pieredzē. Stingrs patriarhāts un literāra kanona nemainīgums Latvijas kontekstā tiek aizstāts ar mākslinieciskā un nacionāla meklējuma nepieciešamību<sup>29</sup>. Latvijas politiskās atkarības dēļ nacionālas identitātes apliecinājums līdzinājās idejiskai revolūcijai. Sieviešu literāras tradīcijas attīstības sākumposmam šis apstāklis kļuvis par labvēlīgo momentu sociāla egalitārisma ideju sludināšanai.

Sieviešu literatūras attīstības īpašības Latvijas pieredzē daļēji sakrīt ar Somijas jaunās tradīcijas īpašībām. Parādības pamatā – valstu atkarīga pozīcija un tieksme pēc nacionālo vērtību apliecinājuma. Piemēram, abās valstīs sākotnēja sievietes sociāla piederība tikai pastarpināti ietekmēja radīto tekstu atpazīstamību plašajos sabiedrības lokos. Latvijas pieredzē, Aspazijas stingrā sabiedriskā nostāja pastarpināti ietekmēja tālākas sieviešu literāras tradīcijas attīstības gaitas.

Rakstniece atzīst:

---

<sup>28</sup> Sašķeltības pamatā atradās sabiedrisko strāvojumu ietekme. Pētītajā periodā tie ir rusifikācijas atbalstītāji un nacionālas vienotības piekritēji. Blakus minētiem strāvojumiem zīmīgu pozīciju (līdzīgi Somijas sabiedrībai) aizņēma emancipācijas kustība un pozitīvisma filofofijā balstītas sabiedriskās organizācijas. Plašāk skat. Mainsalu, Ains; Kjaupa, Zigmants; Straube, Gvido; Pajūrs, Ago (red.) Baltijas valstu vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 223 lpp.

<sup>29</sup> Skat. Spekke, Arnolds Latvijas vēsture (Latvju tautas likteņcīņās Eiropas krustceļos). – Rīga: Jumava, 2003. – 382 lpp.

„Es visām pazemotām esmu māsa un gribu tās modināt un par viņām atriebties. [...] Man gribās ticēt, ka es latvju sievietes likteņa uzlabošanā un garīgas kultūras pacelšanā ko neko esmu darījusi” (Amoliņa, 1990, 46)

Par svarīgāko metodi jaunās pasaules radīšanā kļūst reālisma virziens kā „laikmeta asāko idejisko cīņu atspoguļotājs mākslā” (Walder, 1995, 168). Tāpat kā augstāk aprakstīto valstu pieredzē (ieskaitot Krievijas Impēriju) sieviešu literatūra atradās cenzūras un kritikas ietekmē, kas vienlaicīgi piešķīra šī veida mākslai „neatbilstības un sabiedriskā ignorējuma statusu” (Gubar, 1985, 295). Sievietes iekļaušana literārajā kanonā Latvijas pieredzē kļūst par apliecinājumu laikmeta tieksmei atrast „nacionālo vērtību pamatus” (Spekke, 2003, 173) un izveidot nākotnes ideālu.

## **1.2 Svarīgākas literāras koncepcijas un mākslas darba veidošanas principi XIX gs vēsturiskajā paradigmā. Sieviešu mākslinieciskā potenciāla attīstības gaitas.**

Nodaļā ir pievērsta uzmanība XIX gs dominējošiem mākslinieciskiem virzieniem, to problemātikas un autentiskās būtības atklāšanai. Vērtējot standartizētas kanona izpausmes, tiks mēģināts aktualizēt sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas iemeslus, apstākļus un sekas. Pētījuma gaitā izmantotas deskriptīva (aprakstošā) un komparatīvā (salīdzinošā) metode – izvēle ir pamatojama ar augstākminēto metožu iespēju atainot vēsturiskās reālijas (caur nozīmīgāku parādību un notikumu apraksti) vienlaicīgi pievēršot uzmanību īpaša veida mākslinieciskās pieredzes<sup>30</sup> izpausmei gadsimta vēsturiskās paradigmas rāmjos. Blakus augstākminētām metodēm tiks mēģināts atspoguļot sieviešu literatūras mantojuma iezīmes, izmantojot mūsdienu feministiskās teorijas paņēmienus<sup>31</sup> vēstures un indivīda attiecību pastāvošo īpašību skaidrojumos. Sieviešu literāra tradīcija tiks atspoguļota eksistējošo sabiedrisko, morāles un dažādu sociālu institūciju ietekmes gaismā, tiks aktualizētas literāro tradīciju atšķirību veidojošas nianšes konkrēta virziena kanona ietvaros, kā arī tiks aktualizēts veidoto raksturu īpašības un atklāsme romantisma un reālisma mākslinieciskajos konceptos. Nacionālas virzienu interpretācijas īpašības tiks vērtētas kā māksliniecisko varietāšu veids, kā arī tiks mēģināts salīdzināt dažādas mākslas virzienu uztveres tradīcijas un pierādīt tās apvienojošā un egalitārā pamata eksistēšanu.

<sup>30</sup> Pētījuma ietvaros atšķirīgu māksliniecisku pieredzi reprezentē sieviešu literārais mantojums

<sup>31</sup> Pārsvārā izmantotas plaša rakstura feminīsmu kā sabiedrisko kustību raksturojošie raksti, kā arī feministiskais skatījums uz mākslas attīstību un XIX gs lomu sieviešu literatūras dibināšanā.



### 1.2.1. Romantisma koncepts jaunās mākslinieciskās pieredzes ietvaros.

Mākslinieciskie virzieni un to aktualizācija noteiktajā laika periodā pastāvēja ciešā mijiedarbībā ar nacionālas vēstures īpašībām un indivīda eksistences izpausmes varietātēm. Tādējādi tika pastarpināti iezīmēta noteikta attieksme un interpretācijas iespējas ne tikai pret radītiem mākslinieciskiem raksturiem un problemātiku, bet arī pievērsta lasītāja uzmanība laikmetīgajiem jautājumiem un indivīda lomas pārmaiņu iemesliem. XIX gs mūsdienu teorētiku atziņās nereti tiek raksturots kā „ideju cīņas” un „individuālas demokratizācijas” (Соколова, 2003, 13) periods, kura dominējošais attīstības spēks cieši saistīts ar kultūras mantojuma pārvērtējumu eksistējošo vēsturisko reāliju gaismā. Romantisma koncepts atveido XIX gs sākuma mākslinieciskā potenciāla izpausmi kā „augstākas idejas apjēgšanas” (Honour, 1979, 21) un „mākslas tikumiskā un pārveidojošā spēka” (Соколова, 2003, 15) reprezentu. Eiropas mākslinieciskās pieredzes pamatā romantisma kanons (jeb standartizētu, pārbaudītu elementu un paņēmienu izmantošana mākslas darba veidošanā<sup>32</sup>) ir saistīts ar vairākām statiskām izpausmēm, kuru starpā būtu jāmin daiļdarba elementu estetizāciju un varoņa „dīvapasaulīgo” būtību<sup>33</sup>. Romantisma kā dominējoša virziena tieksme „demokratizēt daiļdarba varoni, pievēršot uzmanību tā individuālajām problēmām” (Daiches, 1977, 156), un pārliecība par „dabisku un nemainīgu laikmetu mijiedarbību, pagātnes un patriarhālās sociālas iekārtas idealizāciju” (Драч, 2004, 369) gadsimta kontekstā iegūst mākslinieciskā likuma statusu<sup>34</sup>.

Romantisma virziena ideju ietekmes posms pētīto valstu robežās būtiski atšķīrās, kas pastarpināti spēj raksturot ne tikai virziena izpausmes īpašības, bet arī iezīmēt sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas apstākļus. Krievijas literārajā mantojumā par virziena sākumposmu mēdz nosaukt jau XIX gs pirmo desmitgadi, savukārt, Somijas un Latvijas kultūras pieredzē romantisma spilgtāka izpausme sakrīt ar gadsimta noslēgumu. Virziena ietekmes laika svārstības, pirmkārt, būtu jāsaista ar valstu dažādo sociāli-politisko statusu. Tā Krievijas Impērijas loma māksliniecisko

---

<sup>32</sup> Vairāk par „kanona” koncepta būtību skat., piem., Daiches, David Critical approaches to literature. – London: LONGMAN GROUP LIMITED, 1977. – 404 pgs

<sup>33</sup> Pēc romantisma kanona, varonis eksistējis divās dimensijās vienlaicīgi: racionālā pasaule saplūda ar iracionālo, nereti tieši iztēles pasaule romantiķu mākslinieciskajā mantojumā kļūst par dominējošo un rīcības rosinājošo spēku, plašāk skat., piem., Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр.

<sup>34</sup> Būtisku lomu šis aspekts spēlēja sieviešu literāras tradīcijas māksliniecisko raksturu veidošanā, kā arī atradās sieviešu tradīcijas māksliniecisku paņēmienu īpašību pamatā – mūsdienu teorētiķi saista šo romantisma izpausmi ar „maskēšanas” elementu aktualizāciju sieviešu agrīnā literārajā mantojumā. Plašāk skat., piem., Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs

virzienu pieņemšanā un interpretācijā, pēc mūsdienu teorētiku atziņām,<sup>35</sup> ir salīdzināma ar „mākslas virzienu patiesās vērtības noteicēju” (Бернштейн, 1991, 175), jo īpaši attiecībā pret politiski un sociāli atkarīgajām valstīm. Otrkārt, virzienu ietekmes laika nevienādība ir skaidrojama ar dažādām vēsturiskām reālijām katrā konkrētā valstī (tā, piem., Krimas kara (1853-1856) notikumus nevar pilnā mērā salīdzināt ar relatīvi mierīgo 1850. gadu periodu Somijā vai nacionālas identitātes meklējumiem un pirmā romāna parādīšanos Latvijas pieredzē). Šis aspekts paralēli spēj raksturot arī literāras tendences un vispārīgus mākslinieciskus mērķus: to virzības īpašības svārstījās no autoritāras varas izpausmēm XIX gs 20.- 30. gadu Krievijā un literatūras kā centrālas valdības atbalstītājas lomas<sup>36</sup>, līdz literatūras kā gandrīz vienīgas nacionālas apvienotājas nozīmes Somijā XIX gs otrajā pusē, vai literatūras kā „nākotnes ideālu avota” (Mainsalu, 2000, 154) pozīcijas Latvijas pieredzē.

Sieviešu literāras tradīcijas pamatus pētīto valstu robežās būtu jāmeklē tieši romantisma virziena mākslinieciskās ietekmes rāmjos. Paralēli augstākminētām izpausmes īpašībām jaunais koncepts izvirza ideju par mākslas „iracionālo un neapjēdzamo pamatu” (Honour, 1979, 58), tātad, teorētiski pilnībā pielāgojās sievietes psiholoģijas niansēm<sup>37</sup>. Taču dažādas izcelsmes ierobežojumi valstu vēsturiskajā attīstībā, un sievietes nespēja piedalīties egalitāras sabiedrības veidošanā (izmantojot literatūru kā centrālo ideju un mērķu manifestācijas paņēmieni) aizkavēja vai vismaz slēpa citādas literāras tradīcijas atklāto parādīšanos mākslinieciskās hierarhijas rindās. Mūsdienu feministiskās teorijas<sup>38</sup> izvirza hipotēzi par *ārējiem un iekšējiem* sociālas *ietekmes mehānismiem* un to tiešo saikni ar sieviešu literāras tradīcijas aktualizāciju tieši industriālā attīstībā ievirzītā XIX

---

<sup>35</sup> Skat., piem., Иконникова, С.Н. История культурологических теорий (издание 2-ое). – Санкт-Петербург: Питер, 2005. – 474 стр; De Man, Paul The Rhetoric of Romanticism. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 pgs. u.c.

<sup>36</sup> Aleksandra I valdīšanas laikā literatūras loma līdzinājās tiešai varas vēlmju izpausmei, šo sabiedrības attīstību liecinošu parādību ierobežoja cenzūras, sabiedriskās iekārtas īpašības (piem., sabiedriskie „pulciņi”, kuru uzdevumos ietilpa arī „sabiedrības viedokļu kontrolēšana” (Hosking, 2003, 367)) vai tieša varas „iejaukšana” mākslas idejiskās koncepcijas veidošanā (spilgtākais piemērs – Dekabristu sacelšanas apspiešana 1825.g. 14. decembrī. Plašāk skat., piem., Hosking, Geoffrey Russia and the Russians. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs

<sup>37</sup> Kā zināms, XIX gs sociālajā paradigmā sievietes rīcības, intelektuāla darbība (vai, gadsimta robežās daudz aktuālāka intelektuālas attīstības iespēja) un pasaules uztvere tika pielīdzināta iracionalitātes un haosa jēdzieniem, pretstatā kuriem maskulīnais pasaules skats pētīta laikmeta robežās asociējas ar racionālismu un progresivitāti, plašāk par dzimšu sociālo un kultūras lomu nevienlīdzību un ambivalenci skat., piem., Roe, Sue (ed.) Women Reading Women’s Writing. – Brighton, Sussex: 1987. – 296 p. Greene, Gayle; Kahn, Coppelia Making a Difference. Feminist Literary Criticism.- London: ROUTLEDGE, 1990. – 274 pgs.; u.c

<sup>38</sup> Skat., piem., Korsmeyer, Carolyn Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy). – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.; Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkityt 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s u.c.

gs pasaulē. Balstoties uz sieviešu literatūras īpašību metodoloģiskiem pētījumiem<sup>39</sup>, ārējus mākslinieciskās brīvības faktoros saistīja ar dažādu valsts institūciju (to starpā arī valsts cenzūras un kritikas ietekme, izglītības ierobežojumi) ierobežojošiem aspektiem (tātad, plašāk ievirzītiem). Iekšējie mehānismi izpaudās sabiedrības „mikro” līmenī – ģimenes institūcijas un sadzīves līmenī. Romantisma virziena koncepts, kā tika minēts augstāk, postulējis par vienu no pamatīpašībām pievēršanos „senatnes ideāliem” (Honour, 1979, 76) (citiem vārdiem, virziena ietvaros notika „pagātnes ideālu mākslinieciskā rehabilitācija” (Korsmeyer, 2004, 58)) un patriarhālas iekārtas slavinājumam, kas vienlaicīgi noliedza jebkādus sieviešu centienus līdzināties maskulīnas mākslas paraugiem. Par vienu no svarīgākajiem romantisma koncepta un sieviešu literāras tradīcijas aizsākumu saiknēm mūsdienu feministiskā metodoloģija izvirza tieši virziena tieksmi uz iracionalitāti mākslā, un sievietes „dabiskās iracionalitātes” (Gilbert, Gubar, 1984, 234) izpratni laikmetīgas sabiedrības uzskatos. Šāda veida ambivalence starp kanoniskiem likumiem un sievietes „iedzimto emocionalitāti un tuvību haosam” (Miller, 1985, 345) mūsdienu virziena interpretācijā (pamatojoties uz iespējamo XIX gs literatūras interdisciplināro būtību<sup>40</sup>) piešķir romantismam sava veida sieviešu literāras tradīcijas „mākslinieciskā dibinātāja” un „idealizētas nākotnes pareģotāja” (Winders, 1991, 27) lomu. Piedzimstot no epistolāra žanra, kurš tiek uztverts kā emocionāli piesātināts un racionālistiski vājš un nepārliecinošs per se, sieviešu literāra tradīcija izmantoja romantisma koncepta pamattieksmi atveidot daiļdarbu kā ”individuālās atklāsmes un nākotnes redzējuma ideālo savienojumu” (Соколова, 2003, 22) Tāda romantisma uztvere pastarpināti pievērsa sievietes uzmanību pasaules daudzslāņainām un neviennozīmīgām izpausmēm, izmantojot mākslinieciskus paņēmienus savienojumā ar agrāk slēptas sadzīves pieredzes aktualizāciju, tādējādi „pareģojot” tālākas pārmaiņas sociālajā un mākslinieciskajā statusā. Tā, piemēram, sieviešu literārajā tradīcijā romantisma īpaša atklāsme ir saistīta ar virzienu kā „ideālo garīgo tieksmju nesēju” (Honour, 1979, 27) un jauno reliģisko patiesību atbalstītāju.

---

<sup>39</sup> Skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination)*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 p; Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *No Man’s Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century) Vol.1 THE WAR OF THE WORDS*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988, u.c.

<sup>40</sup> Tieši XIX gs literatūras robežās pirmo reizi tieši tika apvienotas dažādas zinātniskās pieredzes (īpaši spilgti izpaudās reālisma un naturālisma virzienu konceptos, kad eksaktās zinātnes apvienojās ar mākslas jēdzienu), kas mūsdienu skatījumā spēj vispārīgi raksturot literāro pieredzi kā interdisciplināritātes paraugu vai pamatu tālākai attīstībai; plašāk skat., piem., Сопронов, П.А. *Курс лекций по теории культуры*. – Санкт-Петербург: Союз, 2003. – 560 стр.

Standartizēta romantisma mākslinieciskā koncepcija internacionālajā mērogā tiecās „izpētīt realitāti caur emocionālu sakāpinājumu” un „dažādo pasaules dimensiju [romantisma konceptā – racionālās un iracionālās pasaules] apvienojumu” (Honour, 1979, 125). Par centrālo „apvienojošo spēku” kļuva romantiskā varoņa tēls, kurš reprezentējis „ideāla garīga stipruma un iekšēja patiesuma” (Honour, 1979, 20) saplūdumu. Svarīgi atzīmēt, ka sākotnēji veidots romantiskais varonis bija līdzīgs ideālas brīvības jēdzienam: dzimtes, sociālas piederības un citas dabas ietekmes pastāvēja kā „mazsvarīgas reālītātes paliekas” (Honour, 1979, 38) mūžīgi transformējošā un utopiski laimīgajā iztēles pasaulē ievirzītā garā. Augstās morālas tieksmes koncepta prasību rāmjos tika pārnestas un „fiziskotas” romantiskā varoņa tēlā, apģērbā, uzvedības un dzīves veida īpašībās. Blakus plaši pazīstamai romantisma pārlicēbai (vai svarīgākajam koncepta uzdevumam) par realitātes apguvi caur „indivīda attieksmes izpausmēm” (Драч, 2004, 387) un pamatnostādni par „romantiskās mākslas kā subjektīvas pieredzes augstāko sludinātāju un vērtētāju” (Соколова, 2003, 24), būtisku lomu aizņem varoņa kā „jauno estētisko ideālu vēstītāja” (Halsted, 1969, 245) pozīcija, un varoņa mēģinājums pierādīt ideālistiska pamata svarīguma nozīmi<sup>41</sup>.

Mūsdienu romantisma virziena pētījumos nereti tiek uzsvērti arhetipiskie varoņu tēli, kuri atradās jebkura daiļdarba pamatā. Pats romantisma koncepts tiek uztverts kā „varonīgo klejotāju un izraidīto ģēniju biogrāfiju savienojums” (Porter, Teich, 1988,2), kura pamattieksme ir saistīta ar „jaunās simboliskās nozīmes piešķiršanu pasaules universālām vērtībām” (Honour, 1979, 264). Tātad, virziena kontekstā burtiski tika piedāvāta iracionālā pirmsākuma estetizācija un mākslinieka kā „izredzētā” un „māksliniecisko vērtību pravieša” (De Man, 1984, 28) loma. Veidoti tēli, savukārt, ir tieši turpinātāji rādītāja ideju atainojumā. Līdzīgi virziena koncepta uztveres īpašībām, arī dominējošie tēli, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku atziņām<sup>42</sup>, turpina ideju par „izredzētības” un sabiedriskās „izslēgšanas” ciešajām saiknēm. Romantisma mākslinieciskās vērtības līmenis Eiropas tradīcijā nereti tiek salīdzināts un uztverts caur rādīto tēlu „atteikšanos no kultūras

<sup>41</sup> Citiem vārdiem, teisma dominance pasaules ainavas veidošanā romantisma koncepta ietvaros eksistēja kā nerakstīta patiesība. Idejas pamatus jāmeklē XIX gs filozofijas meklējumos, proti, utopisma un vēlākajā pozitīvisma kustībās. Plašāk skat., piem., Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) *Romanticism in National Context*. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs, u.c.

<sup>42</sup> Skat., piem., Halsted, John B (ed.) *Romanticism*. – New York, Evanston and London: HARPER TORCHBOOKS, 1969. – 366 pgs; Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) *Romanticism in National Context*. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs; De Man, Paul *The Rhetoric of Romanticism*. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 pgs, u.c.

perfektizācijas” par labu „haotiskam izstumtā ģēnijam” (Porter, 1988, 1-3). Jāpiebilst, ka romantiskā varoņa atspoguļojums ir saistīts ar nacionālas identitātes atklāsmi un dotā darba ietvaros aprakstītā tipa īpašības ir pētīto valstu mākslinieciskā mantojuma tiešs turpinātājs.

Nevienlīdzīgs romantisma ietekmes laika posms neapšaubāmi ietekmējis kā standarttradīcijas, tā jaunizveidotas sieviešu tradīcijas romantiskā varoņa ārējo un iekšējo būtību un tās reprezentācijas paņēmienus mākslas darbā. Gadsimta sākumā (kad romantisms pakāpeniski ieguva dominējošo mākslas virziena pozīciju Krievijā) piedāvātais tēls drīzāk reprezentējis „romantisko ideju apogeju” (Honour, 1979, 38) vienlaicīgi atspoguļojot varoņa „individualitātes un iekšējas patiesības dabisko saplūdumu” (Porter, 1988, 20). Savukārt, 40.-60. gados virziena interpretācijā aizvien biežāk ieskanas „raksturu romantiskās polaritātes svarīgums” (De Man, 1984, 125)<sup>43</sup>. Tieši šīs romantisma koncepta pārmaiņas sekmēja (paralēli vēsturiskām īpašībām<sup>44</sup>) sieviešu literāras tradīcijas uzplaukumam (vai vismaz „augstākam sociālam statusam pastāvošas mākslas hierarhijā” (Greene, Gayle, 1990, 58)). Citiem vārdiem, kļuva par pirmo mēģinājumu atainot visas eksistences izpausmes, vienlaicīgi atbrīvojot mākslu no dzimtes un sociālas piederības aizspriedumiem<sup>45</sup>. Pamatojoties uz romantisma konceptu veidojošām līnijām, un izmantojot mūsdienu teorētiku un pētnieku piedāvātas romantiskā varoņa īpašību interpretācijas<sup>46</sup>, var izvirzīt hipotēzi, ka romantisma virziens ir tiešs patriarhālas mākslas atveidotājs. Romantisma koncepta rāmjos nereti tiek uzsvērtā veidota rakstura varonīga un pašupurējošā daba. Sievietes tēls šajā kontekstā vienmēr tika atspoguļots kā idejiski vājš un nepārliciecināms patriarhālas varas „dabisks” ražojums.

Pētījuma kontekstā īpaši svarīgi, šķiet, pievērst uzmanību Jevdokijas Rostopčinas un Krievijas romantiskā varoņa interpretācijas atklāsmei, rakstnieces dzīves laika un dominējošā

---

<sup>43</sup> Tātad, romantisms no tīras iztēles pasaules idealizācijas pievēršas indivīda iekšējas antagonistiskās būtības meklējumiem

<sup>44</sup> Tieši XIX gs otro pusi mūsdienu vēstures zinātnieki nosauc par „sieviešu emancipācijas un jauno dzīves mērķu definīcijas” laikmetu. Plašāk skat., piem., Wuorinen, John A History of FINLAND parts IV-VIII. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 110-226pgs (537); Hosking, Geoffrey Russia and the Russians. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs; Balodis, Agnis Latvijas un latviešu tautas vēsture. – Rīga: Neatkarīga teātra „Kabata” grāmatu apgāds, 1991. – 429 lpp., u.c.

<sup>45</sup> Tomēr romantisms kļuva tikai par pirmo soli sieviešu literāras tradīcijas „iekļaušanā” literatūras vēsturē, jo blakus māksliniecisko virzienu kā „idejisko rosinātāju” un „ievirzītāju” svarīgumam, valsts institūciju un sadzīves dogmu ietekme palika nemainīgi stipra un ierobežojoša. Plašāk skat., piem., Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s, u.c.

<sup>46</sup> Skat., piem., De Man, Paul The Rhetoric of Romanticism. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 pgs

virziena mākslinieciskajā mantojumā dēļ.<sup>47</sup> XIX gs sākums Krievijas literārajā mantojumā iezīmējās kā dogmatiskās varas un jaunās nacionālas identitātes meklējumu laikmets, kurā romantiskais varonis līdzinājās mākslinieku kopējai tieksmei pierādīt radošā potenciāla uzvaru pār laikmetīgo jautājumu risinājumu, tādējādi pasludinot mākslu par „vispārcilvēcisko vērtību kritēriju” (Honour, 1979, 85). Tāda mākslas mērķu interpretācija sekmēja sieviešu literāras pieredzes daļējai pielīdzināšanai dominējošiem standarttradīcijas paraugiem. Tiesa, XIX gs sabiedriskās hierarhijas statiskuma dēļ pielīdzināšana vai pat jaunās literatūras interpretācijas process notika slēptā veidā – caur sieviešu literāras anonimitātes piesaisti vai literatūras izplatīšanu periodiskajos izdevumos (kuru vērtībā, pēc XIX gs sabiedrības uzskatiem, atradās „zemākajā literāras hierarhijas līmenī” (Rosenholm, 1999, 201)). Vienlaicīgi, caur romantiskā varoņa piesaisti mākslas darba mērķu atklāsmē, notika literatūras pakāpeniska idejiskā atbrīvošana un dzimtes lomu hierarhijas nozīmes pārvērtēšana.<sup>48</sup> „Askētiskā pravieša”<sup>49</sup> varoņu tips abās tradīcijās atklāja romantisma koncepta pamattieksmi pie „nenoliedzamas ticības mākslinieka ģēnijam” (De Man, 1984, 22) un mākslas nepieciešamību pēc tās radītāja vientulības un „izslēgšanas no vulgāras pasaules izpausmēm” (Wolfreys, 2002, 118). Dažādās tradīcijās veidoti raksturi piedāvāja atšķirīgus paņēmienus „mākslinieciskā askētisma” vai „mākslinieka kā pravieša” (Honour, 1979, 46) būtības atklāsmē. Plaši pazīstamas maskulīnas tradīcijas ietvaros tipa veidošanā mēdz būt novērota interkulturāla būtība (citiem vārdiem, izmantotas raksturu īpašības atkārtojās (pat vairāk –

---

47 Rostopčinas literāro pieredzi būtu jāvērtē tikai romantisma virziena ietvaros, savukārt, Aspazijas un Minnas Kantas daiļrade attīstījās virzienu krustpunktā (Kantas pieredzē) vai arī izteikta reālisma ietekmē (Aspazijas gadījums). Kaut arī Latvijas pieredzē blakus reālisma virzienam nozīmīgu lomu ieņēma nacionālā romantisma idejas, pētītās lugas kontekstā un vērtējot turpmāko Latvijas mākslas attīstību, šķiet objektīvāk Latvijas pieredzi attiecināt reālisma virziena ietekmei.

48 Tā., piem., ja XIX gs sākumā sieviešu literārais mantojums vēl nevarēja apliecināt līdzvērtīgas mākslinieciskās pozīcijas un šī veida daiļrade atradās individuālas pieredzes aprakstīšanas stadijā, tad līdz ar romantisma atbrīvojošām idejām pētīto valstu robežās (būtiski atzīmēt, ka Somijas un Latvijas pieredze šajā aspektā pastāvēja līdzīgajā mākslas izpratnes pozīcijā ar Krievijas romantisma interpretāciju, saglabājot nacionālas identitātes klātbūtni virziena atspoguļojuma daiļradē) notika strauja sieviešu literatūras parādīšanas plašās sabiedrības vērtējuma laukā, kuru mūsdienās varētu salīdzināt ar māksliniecisku „atklājumu” labi pazīstamas literatūras ietvaros. Plašāk par sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas sekām un apstākļiem skat., piem., Roe, Sue (ed.) *Women Reading Women's Writing*. – Brighton, Sussex: 1987. – 296 p.; Greene, Gayle; Kahn, *Coppelia Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. – London: ROUTLEDGE, 1990. – 274 pgs., u.c.

49 Plašāk par romantismā izplatīto varoņu tipoloģiju skat., piem., De Man, Paul *The Rhetoric of Romanticism*. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 pgs

tika aizgūtas) no vienas nacionālas romantisma interpretācijas otrā<sup>50</sup>). Svarīgi piebilst, ka „askētiskais pravietis” maksulīnas tradīcijas ietvaros mūsdienu feministiskajās un kulturoloģiskajās teorijās<sup>51</sup> tiek saistīts ar vēl vienu tiešu patriarhālas varas idejisko sludinātāju un „nākotnes patriarhāta atbalstītāju” (Grönstand, 2005, 48).

Sieviešu literāras tradīcijas ietvaros aprakstītais varoņa tips iegūst pavisam citas izpratnes šķautnes: varoņa „askētisms” ir saistāms ar jaunās tradīcijas aizliegto sākumposmu Savukārt, daiļradē askētismu mūsdienu literatūrzinātnieki saista ar „raksturu maskēšanas paņēmiena izmantojumu sieviešu tekstos XIX gs sākumā” (Rosenholm, 1999, 32). Jauno ideju sludināšanas raksturs (un saistīts ar to „pravieša” motīvs) būtiski atšķiras tradīciju ietvaros ne tikai dzimtes piederības dēļ, bet arī kā vēsturisko notikumu tiešs atspoguļojums. Visspilgtāk augstākminētais aspekts ietekmējis reliģijas izpratni. Šī institūcija tika uztverta kā sabiedrības „morāles ierobežotāja” (Kolodny, 1985, 48), kuras ietekmē atradās romantiskā tēla „sludināto ideju saturs” (Eagleton, 1988, 20). Visbiežāk lasītāja uzmanība tika pievērsta virziena atsvešinātam raksturam, un veidotam tēlam piedāvāta jaunās „mākslinieciskās ideoloģijas atbalstītāja loma” (Eagleton, 1988, 21)

Citāta pamatā ir nenoliedzams teismā balstītas un mākslas ideoloģijā piedzimušas reliģijas antagonistisks raksturs, kura ietvaros sieviešu literāra pieredze atbalstīja „literatūras kā pilnīgi alternatīvas ideoloģijas” (Eagleton, 1988, 21) pozīciju, ilglaicīgas baznīcas un reliģijas sociālas un individuālas marginalizācijas dēļ. „Pravieša” motīvs spilgti atainojās sieviešu tradīcijas ietvaros arī pētiņo valstu robežās, kam pamatā atradās rakstnieču tieksme atrast „jaunas individuālās izpausmes dimensijas” (Grönstand, 2005, 28), pasludinot mākslu par tās ierīci. „Askētiskā pravieša” rīcību motivācija (un, tāpat, arī daiļdarbu konfliktu veidojošas nianse) ir pakļauta „iracionālai un spontānai romantisma būtībai” (Eagleton, 1988, 23), piešķirot tēlam garīgu brīvību visplašākajā kontekstā. Tāpēc šā tipa interpretāciju (vai pat daļēju iekšējo un ārējo transformāciju) sieviešu tradīcijas ietvaros feministiskās teorijas saista ar īpašas tematikas aktualizāciju XIX gs sieviešu

---

<sup>50</sup> Spilgts piemērs – XIX gs literatūras izteikta intertekstualitātes parādība. Mūs interesējošo valstu ietvaros – piem., A. Puškina vai Alekša Kivi darbi mēdz būt salīdzināti ar līdzīgajiem „dubultniekiem” Eiropas romantisma pieredzē. Plašāk par intertekstualitātes atklāsmi XIX gs literatūrā skat., piem., Rosenheim, Edward W. What Happens in Literature (A Student's Guide to Poetry, Drama and Fiction). – Chicago: The University of Chicago Press, 1961. – 163 pgs

<sup>51</sup> Skat., piem., Korsmeyer, Carolyn Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy). – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.; Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр., у.с.

tekstos<sup>52</sup>. Par vienu no svarīgākajām varētu nosaukt varoņa nāves estetizāciju vai bojā ejas kā „augstākas izredzētības izpausmes” (Winders, 1991, 125) apliecinātāju. Postulējot mākslas brīvību ar romantiskā tēla starpniecību sieviešu tradīcija ieguva papildus izpratnes šķautnes un daiļrades nozīmes daudzveidīgo raksturu.<sup>53</sup>

Romantisma koncepts blakus aprakstītajam tipam piedāvā dažādus romantiskā varoņa reprezentējošus veidus, tomēr aprakstītais tips kļuva par dominējošo pētītas rakstnieces (Jevdokijas Rostopčinas) daiļradē, ietekmējot izvēlēta darba simbolisko lauku un izvirzot citādas askētisma un „pravietiskuma” interpretācijas. Darba ietvaros tās ir aprakstītas paralēli detalizētam izvēlēta garā stāsta elementu analīzei.

### **1.2.2 Reālisma koncepts un tā nozīme sieviešu literāras tradīcijas īpašību atklāsmē.**

Reālisma virziena mākslinieciskās ietekmes robežas Eiropas kontekstā mūsdienu literatūrzinātnieki attiecina uz XIX gs otro pusi, precīzāk – 1870.-80. gadiem.<sup>54</sup> Tomēr, pētot sieviešu literatūras mantojumu un atceroties par māksliniecisko virzienu nacionālo konotāciju esamību, pilnībā pieņemt šo formulējumu šķiet problemātiski. Reālisma koncepta idejiskā ietekme sieviešu literatūras pieredzē parādās mākslas vēstures posmā, kuru mūsdienu zinātnē ir pieņemts uzskatīt par romantisma laikmetu<sup>55</sup>. Jāpiebilst, ka reālistiskās mākslas interpretācijas paņēmieni vai elementi sieviešu tradīcijas sākumposmā pastāvēja kā „sadzīviskās pieredzes detalizēts atainojums” (Robinson, 1985, 108). Sociālā svarīguma iesaiste virziena kanonā notika vēlāk - līdz ar jaunām mākslas definīcijām, kurās literatūrai bija jāatbilst „alternatīva mākslinieciskā kanona pamatlicējas” (Tompkins, 1985, 93) lomai. Šajās robežās tika postulēti citi mērķi un likumi sieviešu literatūras kā „citādas kulturālas izpausmes” (Greene, Gayle, 1990, 58) izpratnes veicināšanā laikmetīgas sabiedrisko attiecību un dzimšu hierarhijas ietvaros. Reālisma koncepta pamatelements (un svarīgāka virziena īpašība un atšķirība no romantisma) ir atrodams virziena

---

<sup>52</sup> Skat., piem., Brodzki, Bella *Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory*// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) *New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision)* (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs; Korsmeyer, Carolyn *Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy)*. – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs., u.c.

<sup>53</sup> Sieviešu literatūras simboliskais lauks un to saikne ar problemātikas, tematikas un varoņu izskata un rīcību motivāciju ir aprakstīts esošā pētījuma otrajā un trešajā daļā. Nāves estetizācijas klātbūtne sieviešu tekstos ir skaidrota, ņemot vērā vēsturiskas, sabiedriskas un mākslas ietekmes nozīmi un iespējamās šo ārējo faktoru kontemplācijas konkrētajos piemēros.

<sup>54</sup> Skat., piem., Nochlin, Linda *Realism*. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs

<sup>55</sup> Skat., piem., Walder, Dennis (ed.) *The Realist Novel*. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs



tieksmē pierādīt „mākslinieciskā kanona pārvērtējuma nepieciešamību” (Walder, 1995, 26). Reālisms par mākslinieciskās iedvesmas avotu pretstatā romantiķu idealizētai un varonīgai pasaulei piedāvāja „deideoloģizētas realitātes paraugu” (Rosmarin, 1985, 23). Izvirzot priekšplānā sadzīviska līmeņa problemātiku un radīto varoņu rīcību motivācijas vienkāršumu, jauns virziens pakāpeniski pilnībā aizvietoja romantismu. Literatūra, pēc mūsdienu teorētiķu atziņām, ieguva blakus „augstākam estētikas reprezentam” (Robinson, 1985, 110) „sociāla artefakta lomu” (Walder, 1995, 100); kas vienlaicīgi piešķīra šim garīga potenciāla atspoguļojošam paņēmienam atklāti „destruktīvu funkciju vecās sabiedriskās iekārtas rāmjos” (Walder, 1995, 100). Svarīgi atzīmēt, ka sieviešu literāra tradīcija reālisma virziena ietekmes sākumposmā (kas pētīto valstu robežās svārstās no 1840.-90. gadiem<sup>56</sup>) mēģināja līdzināties mimētisma principam daiļdarbu veidošanā. Savukārt, vēlīnā reālisma pieredze, pēc mūsdienu feministiskām un literatūrzinātniskām teorijām<sup>57</sup>, tiek raksturota kā vairāk sociāli ievirzīta (arī emancipācijas kustības idejisko pamatu sludināšanā XIX gs otrā puse un beigas iegūst šīs nozīmes konotācijas). Reālisma virzienu mūsdienu skatījumā varētu nosaukt par tiešo maskulīnas (jeb standarttradīcijas) un femīnas literāras tradīcijas ideoloģiskās šķiršanas apliecinātāju.<sup>58</sup> Atziņas pamatā atrodas vairāki vēsturisko un nacionālo īpašību raksturojošie elementi, kas pastarpināti atspoguļo tradīciju dažādības pamatus un iespējamus iemeslus. Tā, piemēram, reālisma pārliecība par „sociālas dimensijas tiešo saikni ar indivīda psiholoģijas izpausmēm” (Rosenheim, 1961, 27) un sievietes īpašas sadzīviskās pieredzes esamība (īpaši gadsimta sākumposmā, kad sabiedriskās un intelektuālas dabas rīcības bija liegtas) papildināja kanoniskus priekšstatus par ideālo mākslas darbu ar „citādas morāles iesaisti un attīstību radīto tēlu raksturos” (Walder, 1995, 117). Sieviešu reālisma koncepta izpratne balstījās uz atklāto esošās realitātes „niecīguma apliecinājumu katrā veidotajā tēlā” (Rosmarin, 1985, 38), piešķirot sievietei, kā citādas, atšķirīgas pieredzes nesējai, jaunās sieviešu vēstures aizsācējas lomu. Paralēli maskulīnajā reālisma interpretācijā atradās „reprezentatīvi paties, racionālistiskā un

---

<sup>56</sup> Laika posma definēšanā ir ņemtas vērā abas tradīcijas - tā, piem., Krievijas pieredzē jau vēlīnie A. Puškina darbi mēdz būt uzskatīti par reālismam piederošiem, savukārt, Somijas pieredzē - tie ir XIX gs 50. gadi un Alekša Kivi daiļrade, Latvijā - 70. gadu beigas un brāļu Kaudzīšu „Mērnieku laiki”

<sup>57</sup> Skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination)*. - New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 pgs; Walder, Dennis (ed.) *The Realist Novel*. - London: Routledge, Open University, 1995. - 282 pgs; Winders, James A *Gender, Theory and the Canon*. - USA: The University of Wisconsin Press, 1991. - 195 pgs, u.c.

<sup>58</sup> Skat., piem., Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) *Romanticism in National Context*. - Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. - 353 pgs; Eagleton, Terry *Literary Theory. An Introduction*. - Oxford: Basil Blackwell, 1988. - 244 pgs; Wolfreys, Julian; Robbins, Ruth; Womack, Kenneth *Key Concepts in Literary Theory (Second edition)*. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. - 190 pgs, u.c

pragmatismā balstīts realitātes atspoguļojums” (Walder, 1995, 99), kurā veidoti raksturi turpināja romantiskajā tradīcijā postulēto patriarhāta uzvaru pār citām sabiedrības hierarhijas izpausmēm. Tātad, var secināt, ka vīriešu reālisma literāra tradīcija turpināja orientēties veco ideālu un normu pasaulē, kurā sievietes vieta un iespējamās rīcības bija ierobežotas sadzīves ietvaros. Tomēr virziena atspoguļojuma un ietekmes īpašības kopā ar nacionālo reālisma pirmsākumu (kas ir skaidrojams ar virzienā dominējošām sociālām konotācijām) neradās XIX gs pasaulē kā nepamatots un reprezentatīvi patstāvīgs literatūras virziens<sup>59</sup>. Būtiski atzīmēt, ka reālisma virziena koncepts parādījās mākslas interpretācijas veidu skatuvē kā „romantisma māksliniecisko paņēmieni turpinātājs” (Соколова, 2003, 145), un romantisma „mākslinieciskā potenciāla attīstīts rezultāts” (Соколова, 2003, 145). Mūsdienu teorētiķi<sup>60</sup>, salīdzinot XIX gs valdošo virzienu izpausmi, atzīst reālisma koncepcijas kā romantiskās tradīcijas paņēmieni „mantinieka” lomu<sup>61</sup>. Atziņa ir universāla attiecībā pret abām tradīcijām: gan marginalizēta maskulīna kanona izpratnē<sup>62</sup>, gan sieviešu literāras tradīcijas pamatos reālisms ir saistāms ar „tieksmi noteikt sabiedrības vēsturiskās attīstības likumus” (Драч, 2004, 231) un „savienot māksliniecisko raksturu veidojošās līnijās individuālo un sociālo pieredzi”<sup>63</sup>. Blakus aprakstītai (daļēji romantismā aizgūtai) jaunā virziena tieksmei individualizēt pasauli, vai pat ideoloģizēt indivīda nozīmi sabiedrības hierarhijas veidošanā, reālisma koncepts mēģina pielāgot romantismā postulēto patiesību par „estētisma dominanci cilvēka iekšējā pasaulē” (Halsted, 1969, 255). Jauns virziens piedāvā atšķirīgu pieeju personības rīcību motivācijas skaidrojumā – detalizēto psihoanalīzi. Tieši psihoanalīze palīdzēja reālisma konceptam apliecināt vēl vienu izpausmes detaļu: savienot progresīvo zinātni un mākslinieciskā potenciāla elementus. Raksturīga reālisma īpašība, kuras pamati ir meklējami

---

<sup>59</sup> Par virzienu mijiedarbību un iespējamiem līdzīgiem elementiem skat., piem., Eagleton, Terry Literary Theory. An Introduction. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs; Walder, Dennis (ed.) The Realist Novel. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs; u.c.

<sup>60</sup> Skat., piem., Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; Walder, Dennis (ed.) The Realist Novel. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs, u.c.

<sup>61</sup> Skat., piem., Реализм// Соколова Т.В. (ред.) История западноевропейской литературы XIX века (Франция, Италия, Испания, Бельгия). – Москва: Высшая школа, 2003. – 144-153 стр.; Realism// Cuddon, J.A.(ed.) A dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Fourth edition).- Oxford: Blackwell Publishers, 1998. – p.728-733, u.c.

<sup>62</sup> Maskulīnas tradīcijas ierobežojumi balstījās uz dzimtes lomu aizspriedumiem un paredzēto sociālas hierarhijas sadalījumu., plašāk skat., piem., Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; Gilbert, Sandra; Gubar, Susan The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination). – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 pgs, u.c.

<sup>63</sup> Jeb „mēģināt noteikt indivīda un sabiedrības attiecību robežas, likumus un attiecības kontrolējošus mehānismus” (Baym, 1985, 64)

romantisma kanona ietvaros, ir abus virzienus apvienojošs „domāšanas vēsturiskuma” un „raksturu morālas attīstības detalizēta apraksta” (Соколова, 2003, 146) tradicionāls paņēmiens.

Virzienu vēsturiskas ietekmes periods sekmēja jauno izpratnes konotāciju aktualizācijai paralēli pastāvošo tradīciju ietvaros. Tā, piemēram, reālisma īpaša uzmanība psihoanalīzes atklāšanai daiļdarbos kā arī virziena cieša saikne ar vēsturisko reāliju un individuālas uztveres prizmas izvirzīšanu daiļdarbu pamatkonfliktu pozīcijā<sup>64</sup> spēja piešķirt sievietēm tradīcijai stabilu un pārliecinošu statusu lasītāju vidū, tādējādi sekmējot literatūras atpazīstamībai un pakāpeniskai maskulīnas tradīcijas ietekmes novēršanai (vai atsevišķo ietekmes elementu nozīmes mazināšanai). Virziena idejiskais pamats, izvirzot par mākslinieciskās iedvesmas objektu „nevis realitātes tiešo apgūšanu, bet pievēršot uzmanību indivīda attieksmei pret šo laika dimensiju” (Драч, 2004, 387) vienlaicīgi aktualizēja sabiedrības „slēpto” jautājumu iespējamo risināšanu, tostarp sievietes literāras tradīcijas attīstības rāmjus. Universālie reālisma koncepta paņēmieni, kuru nozīme un interpretācija svārstījās nebūtiski nacionālas piederības dēļ (piemēram, konceptā izmantota pieeja raksturu tēlainības veidošanā, kurā „tēlojums tika uztverts kā iespaidu realitāte” (Кикāns, 1998, 6)), sievietes literārajā mantojumā, pamatojoties uz pētīto māksliniecisko materiālu analīzi, nereti tika transformēti (vai daļēji slēpti daiļdarbu simboliskajā līmenī) kā arī savienoti ar iepriekšēja virziena elementiem. Tā, piem., par vienu no sievietes virziena interpretācijām, kuru pamatā novērojama daļēja idejiskā saplūšana ar romantismu, varētu nosaukt „reālisma piesātinātību ar skumjām pēc ideāla” (Gilbert, Gubar, 1988, 237), kura blakus sievietes īpašai rakstīšanas pieredzei<sup>65</sup> aktualizēja literatūras polivalento dabu un daudzšķautņaino attiecību iespējamību starp radītiem tēliem. Šo īpašību var salīdzināt ar mūsdienu slavenā filozofa un pasaules kultūru teorētiķa M.M.Bahtina (1895-1975) pieņēmumu par literāro darbu (vai darbību) kā „dažādo balsu diriģēto skanējumu un iztēles brīvību”<sup>66</sup> (Walder, 1995, 31). Izmantots citāts var iezīmēt sievietes tradīcijas māksliniecisko virzienu sajaukšanas iemeslus: pirmkārt, reālisma tieksme aktualizēt sadzīvi, reālo eksistenci iztēles

---

<sup>64</sup> Spilgts piemērs – Minnas Kantas garais stāsts, kura problemātikas veidošanā, pēc rakstnieces pētnieku atziņām, ir „savienotas sievietes iekšējo motivāciju raksturojošie elementi [kuru būtība atspoguļota caur varones iekšējo attīstību] un sievietes kā sociāla margināla sabiedrības likumu interpretācija” (Frenckell-Thesleff, 1994, 254))

<sup>65</sup> Atšķirībā no maskulīnas tradīcijas, kuras pamatā ir dažādu literāro žanru plurālisma ietekme, sievietes tradīcija žanra ziņā ir homogēna – jo pamatā radās no vienīga epistolāra (vai arī īsas mutvārdu narratīvas tradīcijas, kuru reprezentēja pasaku stāstīšanas pieredze) žanra. Plašāk par žanra īpašībām un to saikni ar sievietes literāras tradīcijas sākumposmu skat., piem., Eagleton, Terry *Literary Theory. An Introduction.* – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs, u.c.

<sup>66</sup> Mihails Bahtins izvirza ideju par literāra darba dialogisko pamatu, kurā savienojās neierobežotas valodas iespējas (Bahtins piedāvā terminu „heteroglotā valoda”) un rakstnieka ideālas brīvības iespējas. Plašāk skat., piem., Walder, Dennis (ed.) *The Realist Novel.* – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs

pasauls vietā „homogenizēja mākslinieciskas iedvesmas objektu izvēli” (Rosmarin, 1985, 25). Otrkārt, savienojot virzienu konceptu pamatus, jaunā literatūras interpretācija piešķir veidotiem tēliem pārtaicīguma un internacionālisma iezīmes<sup>67</sup>, vienlaicīgi aktualizējot nacionālas vēsturiskas attīstības līnijas un tādējādi mēģinot atspoguļot ideāla daiļdarba būtību, kurā „māksla tiekots pārvarēt vēsturiskās reālības ar iztēles starpniecību, nevis atdarinot dabas parādības” (Драч, 2004, 396).

Tomēr šķietami ideāli patiesa radītā realitāte, kuras tieksme aktualizēt gadsimta vēsturiskas attīstības iemeslus un noteikt nacionālas identitātes īpašības veidojošas nianšes varētu līdzināties hronikas žanram, paralēli izvirzīja „individuālas realitātes interpretācijas paņēmieni augstākajā mākslinieciskajā līmenī pārējo reālisma kanona elementu starpā” (Соколова, 2003, 153). Sieviešu literārajā pieredzē šis virziena aspekts kļūst par vienu no „dzinējspēkiem” tālākai attīstībai, jo pastarpināti sludina sabiedrisko uzskatu un attieksmes variāciju iespējamību un dažādu pieredžu iekļaušanu literatūras vēstures rāmjos. Individualizējot pasauli, reālisms paralēli individualizē radītā tēla rīcības, domāšanas un uzvešanas manieres, pastarpināti atbrīvojot sieviešu tradīciju no (reālisma koncepta neiespējamās) „tēlu maskēšanas” (Rosenholm, 1999, 76) un anonimitātes nepieciešamības. Radītais varonis, līdzīgi citiem aizgūtiem no iepriekšēja virziena paņēmieniem, eksistē antagonisma pilnā pasaulē, vienīga atšķirība – šī pasaule vairs nav iztēles, bet priekšmetiska un reālas sabiedrības (un sabiedriskā viedokļa un attieksmes) reprezentants. Autora loma reālisma virziena interpretācijā arī iegūst citu izprašanas šķautni un no „vienīgā radītāja pozīcijas” (Honour, 1979, 56) pāriet realitātes vērtētāja un idejiskā sludinātāja lomā. Nozīmīgs aspekts (īpaši attiecībā pret sieviešu literāro tradīciju, kura reālisma kanona ietekmes laika posmā iegūst „jauno kultūras vērtību un mākslinieka izpausmes ideālas vienotības” (Greene, Gayle, 1990, 40-41) dimensijas) reālisma motivācijā mākslinieciskā ideāla izvēles procesā kļūst

„autora tieksme pievērst uzmanību vienīgi subjektīvi izvēlētiem parauga faktiem (vai momentiem) sadzīves atspoguļojumā, kam paralēli parādās individuāla likteņa kritisko fragmentu aktualizācija

---

<sup>67</sup> Pētīto rakstnieču mākslinieciskais mantojums apliecina atziņu, veidojot darbu kompozīcijas ietvaros interkulturalitātes iespaidu, kuras atklāsme reprezentēta centrālo varoņu tēlos un intertekstualitātes (tātad, literāro ideju universālo saplūdumu) izmantojumā. Plašāk par sieviešu literatūras kā interkulturalitātes paraugu skat., piem., Brodzki, Bella Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision) (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs, u.c.

un radīto raksturu pretstatā esošo kaislību atainojums. Aprakstītie notikumi un parādības visbiežāk ir motivēti ar dažādo ārējo un iekšējo iemeslu klātbūtni, kam pamatā ir vēsturisko un sociālo notikumu analīze un subjektīvs vērtējums. Reālisma pamatnostādņem piekrītošam rakstniekam ir svarīgi izprast cilvēka psiholoģisko dabu kopumā [tātad, brīvi no jebkādiem sabiedrību noslāņojošiem mehānismiem, kā piem., sociālas kārtas vai dzimumaizspriedumi], viņa neatkarījamās individualitātes ieguldījumu sociālas sadzīves iekārtā” (Соколова, 2003, 152) Mēdz teikt, ka citāta pamatā ir „iekodēts” reālisma sociālas ievirzes iemeslu kopums, kura nozīme ir universāla. Būtiskas atšķirības sievietu literārajā tradīcijā atrodas sociālo ideju interpretācijā kā arī nacionālo identitāšu atšķirīgo konotāciju pastāvēšanā, kas ir saistīts ar augstākminēto sociālo pozīciju nevienlīdzību un jaunās vēsturiskas perspektīvas neatbilstību patriarhālas iekārtas likumiem.<sup>68</sup> Autora loma tādējādi apvieno ideālo un iracionālo pirmsākumu (citāta kontekstā nosauktu par „subjektivitāti”) un precīzu, ar pragmatisma notīm, reālas pasaules ainavas „dubultotāja” uzskatu sistēmu (vai uzskatu „polivalento kopumu” (Rosenheim, 1961, 24)). Paralēli (un šķietami neapzināti) literatūrai tika piedāvāta „realitātes ideālas aizvietotājas” (Winders, 1991, 37) nozīme, kura sievietu literāras tradīcijas ietvaros kļūst par loģisku literatūras „kā vienīgas dzīves jēgas” un „ideālas pasaules veidotājas” (Frenckell-Thesleff, 1994, 245) turpinājumu. Pamatojoties uz augstākminētām romantisma koncepta atklāsmēm un māksliniecisko paņēmieni kopumu un mēģinot salīdzināt tos ar jaunizveidoto reālisma koncepta pamatelementiem rakstnieka un problemātikas atklāsmē, mēdz teikt, ka, attiecībā pret pēfīto sievietu literāro tradīciju, atšķirībā no romantisma kā svarīgāko nostādņu<sup>69</sup> pamatlicēja, reālisms burtiski modernizēja tradīciju, piešķirot nepieciešamas sociālas notis un mēģinot stabilizēt jaunās literatūras pozīcijas. Reālisma virziena ietvaros veidoti varoņi kļūst par „individualizācijas aizsācējiem literārajā kanonā” (Nochlin, 1990, 57). Tieši reālisma virziena ietekmes laikā radīto sievietu literatūru mēdz uztvert kā kopējas emancipācijas tiešo līdzekli un idejisko aizbildni. Reālisms tādējādi iezīmēja īpašu vēstures un indivīda attiecību modeli: kurā varonis, reprezentējot autora sociālo nostāju, vienlaicīgi

---

<sup>68</sup> Tā, piem., ja Krievijas Impērijas robežās nacionālas identitātes pamatelementu veidoja reliģijas nozīme indivīda likteņa attīstībā, Latvijas un Somijas pieredzē nacionālas identitātes pamats, pēc vēsturnieku atziņām, atrodams tautas idejiskās vienotības nepieciešamībā un individuālajā brīvībā. Plašāk skat., piem., Заичкин, И.А.; Почкаев, И.Н. Русская история (от Екатерины Великой до Александра II) ч. 3-4. – Москва: Мысль, 1994. – 408-751 стр (766); Wuorinen, John A History of FINLAND parts IV-VIII. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 110-226pgs (537); Spekke, Arnolds Latvijas vēsture (Latvju tautas likteņcīņas Eiropas krustceļos). – Rīga: Jumava, 2003. – 382 lpp., u.c.

<sup>69</sup> Kuru starpā būtu jāmin sievietes pirmo mēģinājumu līdzināties maskulīnas tradīcijas pieredzei, vienlaicīgi (tomēr vēl neapzināti) veidojot jauno tradīciju, kuras centrā – augstākminēta sievietes pasaules uztveres prizma un citādas sociālas pieredzes iesaiste romantisma idealizētā un antagonisma pilnā pasaulē. Plašāk skat., piem., Вожделеющий взгляд», женщина и искусство классики//Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века. – Москва: Академический Проект, 2003. – 621-649 стр.

(caur netiešiem komponentiem, kā piem., apkārtējas pasaules noteikts priekšmetisks fons, un šo sadzīves elementu iesaiste vēstījuma attīstībā<sup>70</sup>) iemiesoja sevī kopējo XIX gs sabiedrisko tieksmju un ideju „esenci”, savienojot vēsturiski izveidotas morālas, sociālas un mākslinieciskās vērtības un pārlicinot jauno vērtību nepieciešamībā. Virziena ietvaros varoņa nozīmes interpretācija atradās tiešā saiknē ar vēsturiskām reālijām, svarīgi atzīmēt, ka šī īpašība šķiet izšķiroša sieviešu literāras tradīcijas attīstības gaitā<sup>71</sup> Reālistiskā varoņa nozīmes un atspoguļojuma transformācija notika paralēli abās tradīcijās: gan sieviešu reālistiskā varoņa uztvere līdzinājās „idejiskā laikabiedra un sociāla antagonisma un dubultvērtību sapratēja” (Kelley, 1998, 55) reprezentam, gan maskulīnajā tradīcijā „varonis eksistēja kā tiešs autora-radītāja idejiskais un didaktiskais turpinātājs” (Grant, 1978, 37) un „vēsturisko laikmetu un notikumu pieredzes nesējs” (Grant, 1978, 39). Atšķirību iezīmēja tieši ārējo faktoru nozīme un ietekme. Ja standarta tradīcija apriori atradās dominējošajā pozīcijā (kas pastarpināti atbrīvoja šo literatūras izpausmi tematikas un problemātikas izvēles ziņā), sieviešu literārais mantojums līdz pat XX gs pirmajai pusei atradās ierobežotā izpausmes stāvoklī dažādu institūciju ietekmes un stabilas tradīcijas trūkuma dēļ.<sup>72</sup> Jauno virzienu atspoguļojošs varoņa (vai rakstura) tips piedāvāja daiļdarba uztvērējam (proti, lasītājam) notikumu un aprakstīto rīcību interpretācijas iespēju.

Blakus mākslinieciski brīvam rakstura tipam atradās stingrs, reālisma virziena ietvaros radīts, daiļdarbu didaktiskais pamats. Tā centrālais nolūks veidojās, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku atziņām<sup>73</sup>, vismaz no diviem raksturīgiem komponentiem: laikmeta reāliju analīzes un literatūras kā tieša idejiskā avota un iespējamo rīcību motivējošā spēka izpratnes. Rakstnieks, tādējādi, kļūst par realitātes patiesību „nesēju” plašajai auditorijai, jo izskanētie reālistiskajam konceptam

---

<sup>70</sup> Īpaši zīmīgi šis aspekts izpaužas lugas mākslinieciskajā žanrā, kurā priekšmetiska pasaule burtiski tika „iemiesota” raksturu īpašību atklāsmē (veidojot slēpto simbolisko lauku) un iesaistīta problemātikas attīstībā (veidojot papildus vēstījuma līniju). Detaļās par šī aspekta reālo izpausmi sieviešu daiļradē ir aprakstīts dotā pētījuma 3. nodaļā. Plašāk par priekšmetiskas pasaules svarīgumu un nozīmi lugas žanrā skat., piem., Fisher-Lichte, Erika *The Semiotics of THEATER*. – Bloomington and Indianapolis: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1992. – 336pgs

<sup>71</sup> Atziņas pamatā – sieviešu reālistiskās tradīcijas īpašību skaidrojums feministiskās kritikas skatījumā. Plašāk skat., piem., Korsmeyer, Carolyn *Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy)*. – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs. ; Nochlin, Linda *Realism*. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs, u.c.

<sup>72</sup> Plašāk par sieviešu literatūras saikni ar vēsturiskajām reālijām skat., piem., Korsmeyer, Carolyn *Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy)*. – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.; Winders, James A *Gender, Theory and the Canon*. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs

<sup>73</sup> Skat., piem., Rosmarin, Adena *The Power of Genre*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – 200 pgs; Eagleton, Terry *Literary Theory. An Introduction*. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs, u.c.

atbilstošajā literatūrā vārdi tiek uztverti kā pravietiskie un neapšaubāmie<sup>74</sup> fakti vai tuvās nākotnes reprezentanti.

Reālistiskā varoņa raksturīgas iezīmes ir cieši saistītas ar kopējo jaunā virziena daiļdarba kompozīcijas savdabību: kā atzīst M.M. Bahtins, reālistiskā darba pamatā atrodas

„varonis kā vienīgs „pastāvīgs lielums” daiļdarba formulā, visus pārējus „lielumus” – telpisko apkārtni, sociālo stāvokli, likteni, visus varoņa dzīves un likteņa notikumus – mēdz uztvert kā „mainīgus lielumus” daiļdarba kompozīcijas struktūrā” (Бахтин, 1986, 211)

Tātad, var teikt, ka varonis reālistiskā koncepta ietvaros kļūst par vienīgo dažāda rakstura patiesību nesēju un apkārtnes veidotāju vai konkrēto notikumu ietekmīgo spēku. Svarīgi piebilst, ka šis reālisma virziena izpaušanas elements sieviešu literārajā tradīcijā mēdz būt uztverts ar perversīvo nozīmi, jo, kā tika minēts augstāk, jaunajā tradīcijā radīto tēlu veidoja tieši ārēji ietekmējoši faktori, kuri citāta kontekstā nosaukti par „mainīgajiem lielumiem”. Sieviešu tradīcijas reālisma interpretācija izvirza priekšplānā fragmentārisma un sīko, eksistenci pastarpināti ietekmējošo, elementu apraksti. Varonis tiek uztverts kā pasaules sastāvdaļa un pastāvošo sociālo institūciju ietekmes rezultāts.<sup>75</sup> Varoņa rakstura atklāsmei sieviešu tradīcijā ir jāuztver kā sava veida „likteņa izmēģinājuma” (Бахтин, 1986, 206) vai likteņa izaicinājuma nepieciešamību noteiktu apkārtnes apstākļu dēļ. Varonis un realitāte vienmēr atrodas antagonistiskajās attiecībās - sieviešu literāras tradīcijas robežās elements atainojās, piemēram, caur dažāda veida iniciācijas tēmas izmantošanu darbu sižetā<sup>76</sup>. Pieņēmums par iniciācijas universālo dabu attiecībā pret sieviešu tradīciju spēj daļēji paskaidrot pētītā literāra mantojuma dominējošo fināla izvēli. Varonis, nespējot uzvarēt nelabvēlīgos apstākļus, vai vienkārši nespējot pārliecināt sabiedrību dažāda rakstura pārmaiņu svarīgumā, izvēlas citu eksistences dimensiju par vienīgu iespējamo. Atziņu spēj pamatot sekojošs Bahtina pieņēmums:

„Varoņa likteņa kā izmēģinājuma atainojums daiļdarbā spēj piešķirt papildus idejisko spēku, palīdz dziļi un pamatīgi organizēt daudzveidīgi varoni raksturojošo materiālu [...], savienot asās vēstījuma līnijas ar dziļo psiholoģisko atklāsmei.” (Бахтин, 1986, 206)

<sup>74</sup> Īpaši raksturīgs reālisma pamatžanram – romānam vai garajam stāstam, jo prozaiska veida literatūrai vislabāk, šķiet, bija pielāgota realitātes „kopēšanai”, jo apriori bija mazāk „kodēta”, atšķirībā no simbolu piesātinātas dzejas. Plašāk skat., piem., Daiches, David Critical approaches to literature. – London: LONGMAN GROUP LIMITED, 1977. – 404 pgs

<sup>75</sup> Par sieviešu literāras struktūras pamatelementu izvēli un lietojumu skat., piem., Rosmarin, Adena The Power of Genre. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – 200 pgs; Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.; u.c.

<sup>76</sup> Plašāk skat., piem., Eagleton, Terry Literary Theory. An Introduction. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244 pgs; u.c

Tātad, varonis sieviešu reālisma interpretācijā no „izstumtā ģēnija” pārveidojās par dažādo ietekmes elementu (piem., priekšmetiska pasaule, savstarpējas attiecības starp radītiem tēliem un individuāls raksturs kā pretstats realitātei) apvienojošo spēku. Būtisku lomu raksturu atklāsmē aizņēma literatūras žanrs, kura nozīme sieviešu tradīcijā varēja līdzināties daiļdarba „sabiedrības vērtējuma pakāpei” (Rosmarin, 1985, 143). Žanra izvēle ir cieši saistīta ar dominējošo virzienu mākslinieciskajiem konceptiem, jo spēj atainot (vai noliegt) virzienu nepieciešamību un idejisko „atbilstību” noteiktas sabiedrības ietvaros. Literāras izpausmes svārstības, līdzīgi virzienu interpretācijām, bija atkarīgas no sociālas nostājas un dzimtes piederības.

### 1.3. Jevdokijas Rostopčinas (1812 – 1858) mākslinieciskās attīstības pamatlīnijas

Jevdokijas Rostopčinas personību mēdz uzskatīt par dažādu māksliniecisko laikmetu apvienotāju. Pirmkārt, pieņēmums ir skaidrojams ar rakstnieces dzīves gadiem, kuri sakrīta ar būtiskajām pārmaiņām Krievijas politikas vēsturē<sup>77</sup>. Otrkārt, Rostopčina apvienoja savā daiļradē vismaz divus dažādus mākslinieciskus konceptus (romantismu un reālismu), kā arī viņas daiļrade reprezentē dažādu žanru saplūdumu. Svarīgi atzīmēt, ka rakstniece viena no pirmajām Krievijas Impērijas mākslas vēsturē izvēlējās prozas žanru par „savas garīgas iedvesmas nesēju” (Rosenholm, 1999, 453) vienlaicīgi atteicoties no sabiedriski atzītā sieviešu literatūras žanra – liriskās dzejas<sup>78</sup>.

Rostopčinas augstāka mākslinieciskā uzplaukuma periods sakrīt ar liberālo Nikolaja I politiku. Šis aspekts spēj pastarpināti iezīmēt daiļrades attīstības robežu relatīvo brīvību<sup>79</sup> un sievietes jaunās lomas aktualizāciju sabiedriskajā hierarhijā. Mēģinot iezīmēt Rostopčinas biogrāfijas līnijas izvēlētajā daiļdarba parādīšanas posmā<sup>80</sup> ir svarīgi aprakstīt dažas sabiedriskās iekārtas īpašības, vienlaicīgi aktualizējot izvēlētajā daiļdarba nozīmi laikmeta kontekstā. XIX gs 30.gadi Krievijas vēsturē mēdz būt uztverti kā sieviešu literāras tradīcijas laiks ne tikai augstāk aprakstīto literatūras

<sup>77</sup> Piedzīstot Napoleona kara un Aleksandra I stingrās iekšējās politikas laikā „rakstniecei bija lemts pārdzīvot literatūras „sociālas brīvības” (Rosenholm, 1999, 26) laikmetu.

<sup>78</sup> Neapšaubāmi, nevar noliegt rakstnieces sākotnēja liriskās dzejas mantojuma nozīmi, tomēr tieši prozaiskie darbi arī mūsdienu literatūrzinātnieku aprindās tiek raksturotas kā „atklāts izaicinājums laikmetīgajai sabiedrībai” (Файнштейн, 1989, 35).

<sup>79</sup> Tieši Nikolaja I valdīšanas laikā literatūra kļuva par politisko patiesību nesēju vai pat tiešo reprezentu. Šīs īpašības pamatā atradās kopēja valsts sociālas sfēras demokratizācija.

<sup>80</sup> Pētījuma ietvaros ir grūti aprakstīt visas biogrāfijas nianses, tādēļ tiek pievērsta īpaša uzmanība garā stāsta „Amati un nauda” (1838) parādīšanas periodam rakstnieces dzīvē. Līdzīga pieeja ir izmantota attiecībā pret citām rakstniecēm – Minnas Kantas biogrāfijas fragments sakrīt ar „Hannas” parādīšanas laiku (1886) un Aspazijas dzīves gājumam uzmanība pievērsta tieši „Zaudēto tiesību” (1894) parādīšanas posmam.



izplatījuma dēļ, bet arī kā sieviešu māksliniecisko salonu plašās popularitātes periods un idejiskās pārliecības attīstības sākumposms<sup>81</sup>. Literāra salona būtība, sievietes aktīva līdzdalība tajā un salona sabiedriskā nozīme līdzinājās sociālo kustību statusam un tika raksturota kā „patiesa un vienīgā sieviešu mākslas teritorija” (Зайчкин, Почкаев 1994, 510). Ciešas saiknes ar Francijas kultūras mantojumu (kura nozīme vēl palika augstajā pozīcijā, neskatoties uz Pirmā Tēvijas kara laikā (1812. gada 24. jūnijs – 1813. gada oktobris) iegūto „ienaidnieka” statusu), pēc mūsdienu literatūrzinātnieku atziņām<sup>82</sup>, ietekmēja sieviešu literāro salonu darbības pamatus un mērķus. Literāra salona jēdziens Krievijas Impērijas robežās asociējas ar „augstāko idejiskā estētisma” (Файнштейн, 1989, 38) atveidotāju.<sup>83</sup> Līdzīgi Francijas pieredzei, kur salona sabiedriskā loma saistāma ar feminisma ideju dibināšanu, Krievijas Impērijas saloni pārņēma sievietes sociālas un morālas atbīvošanas idejas. Nikolaja I valdīšanas sākumposmā literatūras saloni kļuva par vienīgo iespējamo sabiedriskās attīstības izpausmi, par māksliniecisko virzienu idejisko atbalstītāju. Minēta loma ir neapšaubāmi saistīta ar valsts stingrās cenzūras institūcijas ietekmi, kas paralēli ierobežoja literatūras iespējas<sup>84</sup> un provocēja šo sabiedrisko iestāžu rašanos. Krievijas vēstures robežās ir jāatceras par stingro un izteiktu sociālu diferenciāciju, kura Rostopčinas dzīves gados atradās augstākajā varas hierarhijas pozīcijā<sup>85</sup>. Salona lomu var definēt kā mākslas ideju starpnieku starp augstākajām aprindām (kas XIX gs paradigmā vienādojās izglītībai un aristokrātiskumam) un vidējo sociālo slāni (kuru veidoja pilsētas iedzīvotāji, pārsvarā tirgotāji vai ienākumus zaudējušie bijušie aristokrāti). Salona sabiedriskā pozīcija, pēc Rostopčinas laikabiedru atziņām<sup>86</sup>, līdzinājās otrās varas izpausmēm, tādējādi veidojot dubultrealitātes pamatus, kuru nozīme visspilgtāk atainojās romantisma virziena ietvaros. Būtiska atšķirība starp cara un mākslas salona sabiedrisku

---

<sup>81</sup> Skat., piem., Hosking, Geoffrey *Russia and the Russians*. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs

<sup>82</sup> Skat., piem., Ходасевич, Владислав Графиня Е.П. Ростопчина. Её жизнь и лирика. – pieejams: [http://az.lib.ru/h/hodasevich\\_w\\_f/text\\_0021.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_0021.shtml)

<sup>83</sup> Francijā, savukārt, tieši idejiskās vienotības princips kļuvis par dominējošo aspektu salonu rašanas vēsturē. Plašāk skat., piem., Эйдельман, Тамара *Литературные кружки салоны дореволюционной России*. – pieejams: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE\\_KRUZHKI\\_I\\_SALONI\\_DOREV\\_OLYUTIONNO\\_ROSSII.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE_KRUZHKI_I_SALONI_DOREV_OLYUTIONNO_ROSSII.html); Файнштейн, М.Ш. *Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки)*. – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр, u.c.

<sup>84</sup> Skat., piem., Эйдельман, Тамара *Литературные кружки салоны дореволюционной России*. – pieejams: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE\\_KRUZHKI\\_I\\_SALONI\\_DOREV\\_OLYUTIONNO\\_ROSSII.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE_KRUZHKI_I_SALONI_DOREV_OLYUTIONNO_ROSSII.html)

<sup>85</sup> Skat., piem., Hosking, Geoffrey *Russia and the Russians*. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs

<sup>86</sup> Skat., piem., Белинский В. Г. *Стихотворения графини Ростопчиной (критический очерк) от 1841 г.* I–pieejams no [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0580.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0580.shtml)

varu pastāvēja ietekmes līmeņos: ja valsts kontrolēja idejisko viengabalainību caur cenzūras darbību<sup>87</sup>, māksliniecisko salonu nozīme ir vairāk saistāma ar slēptiem idejiskiem strāvojumiem un to izplatīšanu plašajā sabiedrībā<sup>88</sup>.

„Saloniskuma” pazīmes Krievijas Impērijas robežās, pamatojoties uz mūsdienu XIX gs sākuma literatūras speciālistu atziņām<sup>89</sup>, ir definējamās sekojoši:

1. Salona sabiedriskā pozīcija atradās starp valsts politisko nostāju un indivīda pieredzi, tādējādi ieviešot dubultvērtību sistēmu

2. „Saloniskuma” jēdziens XIX gs paradigmā līdzinājās augstākajai sabiedriskajai kārtai. Šī īpašība bija nosacīta ar augstā izglītības līmeņa nepieciešamību. Citiem vārdiem, lai piedalītos salona pasākumos, indivīdam bija jāapliecina sava augstā izcelsme un noteikta zināšanu klātbūtne<sup>90</sup>.

3. Salona vieta sabiedrībā mūsdienās ir jāuztver kā tiešo idejiskās esences pārstāvi un apliecinātāju kā arī augstāko sabiedrības kāršu dzīves veida turpinātāju<sup>91</sup>. Šis aspekts attiecībā pret sieviešu literatūras tradīcijas parādīšanos Krievijas robežās šķiet par noteicošo vairāku aspektu dēļ. Pirmkārt, apvienojot māksliniecisku potenciālu (kam pamatā atradās pati salona ideja kā sabiedriskās elites apvienotāja) sieviešu literārai tradīcijai parādās iespēja iesaistīties kopējā literatūras veidošanas procesā. Otrkārt, pamatojoties uz XIX gs pirmās puses literatūras kritiķu atziņām<sup>92</sup>, salona loma sabiedriskā viedokļa radīšanā varēja līdzināties „idejisko pamatnostādņu veidotājam” (Белинский, 1842). Apvienojot abas augstākminētas atziņas sieviešu literāra tradīcija

---

<sup>87</sup> Mūsdienu vēsturnieki uzskata tāda veida ietekmi par tiešo un atklāto, skat., piem., Заичкин, И.А.; Почкаев, И.Н. Русская история (от Екатерины Великой до Александра II) ч. 3-4. – Москва: Мысль, 1994. – 408-751 стр (766)

<sup>88</sup> Svarīgi šeit būtu pieminēt, ka tieši pateicoties salona darbībai 1825. gada 14. (26.) decembrī Krievijā notika pirmais dzimtbūšanas atcelšanas revolucionārs mēģinājums, ko mūsdienu vēsturē ir pieņemts dēvēt par „aristokrātu revolūciju”. Pie tam šķiet zīmīga salona kā sabiedrības apvienojošā spēka nozīme: tāda veida pasākumos piedalījās visa augstāka Krievijas elite. Dzimtes atšķirības, savukārt, izpaudās radīto daiļdarbu tekstos kā raksturus sīko elementu aktualizācija. Tomēr, var apgalvot, ka salona ietekmei šajā kontekstā bija minimāla nozīme. Drīzāk šo parādību būtu jāuztver kā veidu apvienot nacionālo idejisko potenciālu.

<sup>89</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p., u.c.

<sup>90</sup> Tā, piem., bija jāprot kāda no senajām valodām (nerunājot par franču valodas zināšanām, kura Krievijas XIX gs pirmajā pusē līdzinājās otrās dzimtas valodas statusam). Plašāk skat., piem., Эйдельман, Тамара Литературные кружки салоны дореволюционной России. – pieejams: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE\\_KRUZHKI\\_I\\_SALONI\\_DOREV\\_OLYUTIONNO\\_ROSSII.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE_KRUZHKI_I_SALONI_DOREV_OLYUTIONNO_ROSSII.html)

<sup>91</sup> Mūsdienu pētnieki definē šo salona lomu kā „augstākas sabiedrības estētisko pārliecību avotu” (Заичкин; Почкаев, 1994, 479)

<sup>92</sup> Skat., piem., Белинский, В.Г. Речь о критике. – pieejams [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1080.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1080.shtml)

par māksliniecisku sākumposma veidotāju (arī mūsdienu izpratnē) var uzskatīt literāra salona robežas.

Sieviešu literāras tradīcijas parādīšanos Krievijas kultūras telpā mūsdienu pētnieki<sup>93</sup> uzskata par mākslinieciskā privātiskuma iejaukšanos literārajā kanonā. Izmantots definējums atspoguļo sieviešu literatūras īpašo statusu parēja mākslinieciskā mantojuma gaismā. Augstākminētais „mākslinieciskais privātiskums” ir pamatojams ar sieviešu literāras tradīcijas pamatžanru būtību: kā zināms, tradīcijas sākumposms ir reprezentēts caur privātas vēstuļu sarakstes izmantojumu mākslas darbu radīšanā<sup>94</sup>. Salona nozīme un funkcionēšanas īpašības no mūsdienu skatu punkta var vērtēt kā tiešo „privātiskuma” idejas turpinājumu. Šī aspekta aktualizācija spēj pastarpināti izskaidrot sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas vietu: salons kļūst par sava veida slēptā, dažreiz neizskaidrojamā maskējuma (vai privātiskuma) daiļrades atbalstītāju. Otrā zīmīga laikmeta reāliju īpašība ir saistāma ar mākslas nozīmes pārvērtējumu, kura provocējusi māksliniecisko virzienu ietekmes pārmaiņas (no romantisma uz realismu). Svarīgākie abu virzienu konceptu veidojošie aspekti un to interpretācija sieviešu daiļradē ir apskatīti dotās nodaļas otrajā apakšnodaļā. Jevdokijas Rostopčinas literāra darbība pētnajā laika periodā<sup>95</sup> (no 1830.gadu sākuma līdz 1838.gadam, kurā parādījās garais stāsts „Amati un nauda”), pēc mūsdienu pētnieku atziņām<sup>96</sup>, atradās „mākslinieciskās iedvesmas augstākajā punktā” (Файнштейн, 1989, 58). Šim sabiedriski atzītam statusam, pamatojoties uz plašu teorētiskā materiāla klāstu<sup>97</sup>, sekmēja, pirmkārt, rakstnieces augstā izcelsme<sup>98</sup>, otrkārt, „sabiedriskās un mākslinieciskās drosmes klātbūtne” (Рёнккё, 2005, 14). Izpētot pieejamus materiālus par rakstnieces biogrāfijas un mākslas attīstības saiknēm, var secināt, ka Rostopčinas personību veidoja vairākas sabiedriskās institūcijas, kā, piemēram, likumā balstīti<sup>99</sup>

<sup>93</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.

<sup>94</sup> Pētnais Jevdokijas Rostopčinas garais stāsts var būt par spilgto piemēru: vēstījums ataino Svirskija kunga saraksti ar viņa māsu

<sup>95</sup> Detalizēta biogrāfija ir izvietota dotā darba 1. pielikumā.

<sup>96</sup> Skat., Файнштейн, М.Ш. Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки). – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр

<sup>97</sup> Skat., piem., No nepublicētiem avotiem (materiāli no Helsinku Universitātes arhīva): Рёнккё, Пяйви Рецепция творчества писателя Евдокии Ростопчиной в литературной критике (Набросок двух глав дипломной работы). – Университет Хельсинки, 2005. – 20 стр; Ходасевич, Владислав Графиня Е.П. Ростопчина. Её жизнь и лирика. – pieejams: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0021.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0021.shtml); Белинский В. Г. Стихотворения графини Ростопчиной (критический очерк) от 1841 г. I – pieejams по [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0580.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0580.shtml), u.c.

<sup>98</sup> Kā zināms, viņai piederēja grāfienes tituls

<sup>99</sup> Pētnajā sabiedrībā izpaudās caur „cenzūras neirobežojamu varu literatūras vērtēšanas procesā” (Жирков, 2001, 124)

aizspriedumi par „sievietes nepiemērotību literārai darbībai” (Greene, Gayle, 1990, 45). Pati rakstniece atzīst: „Kaut arī esmu patstāvīga savos spriedumos, tomēr arī esmu gatava novērtēt katru derīgu padomu un pakļauties tam. [...] Nebūtu jāaizmirst, ka es esmu sieviete” (Ростопчина, 1987, 296). Rostopčinas atpazīstamībai un daļējai sociālai atzīšanai sekmēja aktīva sabiedriska dzīve<sup>100</sup> un „individuālā mākslinieciskuma apzināšana” (Grönstand, 2005, 89). Abi rakstnieces eksistēšanas faktori pastarpināti ietekmēja izvēlētajā daiļdarba tematikas un tēlu autentiskuma attīstību. Starp augstākminētiem aspektiem pastāvēja tieša mijiedarbība: dalība sabiedriskajos pasākumos pastarpināti ietekmēja jauno ideju rašanos un noteiktas tematikas aktualizāciju. Tā, piemēram, Rostopčinas visbiežāk sastopamais motīvs daiļradē<sup>101</sup> - maskarādes vai balles reprezentācijas – neapšaubāmi ir jāsaista ar rakstnieces sociālo izcelsmi. Būtiski atzīmēt, ka tieši XIX gs 30. gados literatūras kritika īpaši pārmeta rakstniecei viņas tēmu vienveidīgumu. Slavens kritiķis V.Beļinskis (1811- 1848), kurš zīmīgi ietekmēja autores radošās personības attīstību, vērtēja Rostopčinas māksliniecisko potenciālu kā „neizteiksmīgas, romantismā un saloniskumā iegrimušās daiļrades” (Файнштейн, 1989, 93) atspulgu. Rostopčinas attieksme pret negatīvo kritikas vērtējumu spēj pierādīt rakstnieces ideju nedalāmību. Vienā no vēstulēm laikabiedram rakstniece atzīst: „Es ar sirdi un [māksliniecisku] virzienu piederu ne mūsu laikam, bet citam, cēlākam. Tādam, kurā rakstnieki rāda nevis savtības dēļ, [...] bet tieši dēļ domu un jūtu pārpalikuma” (Ростопчина, 1987, 297).

Jevdokijas Rostopčinas daiļrade veidojas no diviem dominējošiem literatūras veidiem: lirikas un prozas. Izpētot visu mūsdienās pieejamo Rostopčinas mākslinieciskā mantojuma klāstu<sup>102</sup>, jāsecina, ka līdz garo stāstu parādīšanas brīdim, rakstnieces daiļrade sekoja romantiskajā tradīcijā

<sup>100</sup> Kuru XIX gs augstāko aprindu sievietei veidoja „neskaitamās balles un svētki” (Grönstand, 2005, 49) un literāro salonu apmeklējums vai šo iestāžu organizēšanu Rostopčinas personībā, savukārt, tika apvienoti abi aspekti: blakus augstajai sociālai izcelsmei rakstniece organizēja literāro pulciņu vīra Andreja Rostopčina mājā Maskavā tagadējās Lubjankas ielā

<sup>101</sup> Atziņas pamatā – pieejamo daiļdarbu tematikas salīdzinājums. Plašāk skat., piem., остопчина Евдокия Петровна Стихотворения. Проза. Письма. – Москва: СОВЕТСКАЯ РОССИЯ, 1986. – 448 с; Ростопчина Евдокия Петровна Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. – Москва: Московский рабочий, 1987. – 319 с.; [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/), u.c.

<sup>102</sup> Kaut arī pētījuma ietvaros īpaša uzmanība ir veltīta garā stāsta „Amati un nauda” detalizētai analīzei, jāatzīst, ka tika pārskatīti visi mūsdienās publicētie Rostopčinas darbi. Bez pētījuma priekšmeta, par būtiskiem darbiem būtu jānosauca romānu „Laimīgā sieviete” (1851) („Счастливая женщина») un garo stāstu „Palacco Forli” (1854) („Палаццо Форли»). Minētie darbi turpina garā stāsta „Amati un nauda” iesākto sociālas nevienlīdzības un jauno morālo vērtību meklējumu motīvu

postulētiem likumiem un pārsvarā līdzinājās tradicionālai liriskai dzejai<sup>103</sup>. Garo stāstu aktualizācija rakstnieces biogrāfijā sakrīt ar zīmīgajām idejiskajām pārmaiņām. Pēfīto daiļdarbu mēdz uzskatīt par pirmo prozaisko mēģinājumu un pirmo apzināto protestu pret laikmetīgas sabiedrības normām. Mūsdienu literatūrzinātnieki saskata daiļdarba kontekstā „sievietes jaunās kulturālas un sabiedriskās lomas meklējumu mēģinājumu” (Файнштейн, 1989, 92).

„Amati un nauda” debitēja krājumā „Lielās pasaules apceres”<sup>104</sup> („Очерки большого света») 1839. gadā. Svarīgi atzīmēt faktu, ka popularitāti ieguvusi rakstniece izmantoja pseidonīmu „Gaišredzīgā” („Ясновидящая»). Šīs īpašības klātbūtne var liecināt par sieviešu literāras tradīcijas nestabilitāti un dažāda rakstura ierobežojošiem faktoriem tematikas vai problemātikas izvēlē. Atziņas pamatā ir daiļdarbā aktualizēto problēmu neatbilstība pastāvošai sociālai hierarhijai. Radītos raksturos<sup>105</sup> ieskanējās protests pret „augstās sabiedrības bezdvēseliskumu” (Файнштейн, 1989, 92) un prasība pēc sievietes garīgas brīvības sabiedriskās atzīšanas. Rostopčinas veidotais darbs mūsdienu skatījumā mēdz būt vērtēts kā pirmais atklātais mēģinājums atbrīvot sievietes uzskatu statisku attīstību<sup>106</sup>.

Pēfīta darba idejisko pamatu mēdz uztvert vismaz no diviem vienlīdzīgi svarīgiem skatu punktiem. Pirmkārt, kā tika minēts, garais stāsts ir rakstnieces idejiskais turpinājums un jaunās pasaules veidotājs. Šis faktors liecina par jaunās tradīcijas iespējamiem aizsākumiem Krievijas literatūras vēsturē, jo daiļdarbā tika aktualizētas agrāk neiespējamās vēstījuma un problemātikas līnijas<sup>107</sup>. Otrkārt, darba rakstīšanas maniere arī apliecina citādas literāras tradīcijas iejaukšanu standarttradīcijas rāmjos. Garā stāsta teksts ir veidots kā personīgas dienasgrāmatas atainojums – šāds paņēmiens ir plaši pazīstams tieši sieviešu literārajā tradīcijā<sup>108</sup>.

Izmantojot prozas žanru, rakstniece piedāvāja citādus simbolus un to iespējamo interpretāciju.

---

<sup>103</sup> Laikmetīgie kritiķi saista rakstnieces liriku ar slaveniem krievu dzejniekiem - M. Ļermontovu (1814-1841) un A. Puškinu (1799-1837), nosaucot rakstnieci par „

<sup>104</sup> Pēfījumā ir izmantots precīzs tulkojums vārdam „большой”, kura nozīme ir vienāda ar „augsto aprindu sabiedrības”, nozīmi

<sup>105</sup> Garā stāsta fabula piedāvā aizliegto attiecību atainojumu starp grāfu Vadimu Svirskiju un baronesi Veru Gohbergu. Pēfīta materiāla īss atstāstījums atrodas dotā darba 2. pielikumā

<sup>106</sup> Atziņa ir pamatojama ar feministiskās kritikas literāro klāstu, kurā tiek apspriestas attiecības starp sievieti un literāro kanonu. Skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination)*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 pgs u.c.

<sup>107</sup> Tā, piem., blakus sieviešu idejiskās atbrīvošanas idejai daiļdarbā parādās cita pašnāvības izpratne. No dzīves fināla tā pārtopa par garīgo atbrīvotāju.

<sup>108</sup> Plašāk skat., piem., Rosenholm, Arja *Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s*. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.

Ja liriskās dzejas pieredzi mēdz uzskatīt par tiešo romantiskās tradīcijas reprezentu<sup>109</sup>, simbolu aktualizācija prozā mēdz būt uztverta, pēc mūsdienu pētnieku atziņām, kā „idejiskā izaicinājuma mēģinājums” (Rosmarin, 1985, 135). Tā, piemēram, pētītā garā stāsta raksturi ataino realitāti nevis „caur sarežģīto, simboliem piesātināto liriskās dzejas pasauli” (Файнштейн, 1989, 15), bet gan piedāvā vienkāršoto realitātes modeli<sup>110</sup>. Simboliskais lauks, savukārt, ir veidots caur dažādo ārējo un iekšējo elementu piesaisti<sup>111</sup>. Rostopčinas novatoriskumu simboliskā lauka izpratnē mūsdienu literatūrzinātnieki saista ar dažāda tipa simbolu izmantojumu atkarībā no literatūras veida. Tā, piemēram, liriskās dzejas pieredze drīzāk ir saistāma ar vienotiem balles vai maskarādes simboliem. Citiem vārdiem, dzeja veido kopējo, nedalāmo simbolu, kura nozīmes konotācijas ir diezgan ierobežotas. Pārsvarā šo simbolu pamatā atradās sieviešu literatūras aizliegtais sabiedriskais statuss un nepieciešamība izmantot anonimitātes paņēmieni gan konkrēti (pseidonīms), gan pastarpināti. Maskarādes simbolu būtu jāuztver, pēc pētnieku atziņām, kā „mākslinieciskās anonimitātes atveidotāju” (Рёнке, 2005, 11). Proza, savukārt, ir dažādu simbolu apvienotāja. Šis aspekts ir saistāms ar nepieciešamību izveidot plašāku darbības lauku. Tādējādi tieši proziskus darbus Rostopčinas pieredzē mēdz uzskatīt par rakstnieces mākslinieciskā potenciāla uzplaukumu. Veidojot polivalento attiecību pasauli,<sup>112</sup> Rostopčina iezīmēja vienu no sieviešu literāras tradīcijas pamatīpašībām – dziļā psiholoģiskuma piesaisti daiļdarba konflikta veidojumā<sup>113</sup>. Blakus pieminētai īpašībai garā stāsta sižetu veido neparasto varoņu savstarpējo attiecību apraksts. Grāfa Svirskija tēla atklāsmē notiek „caur sieviešu pasaules uztveres prizmu” (Файнштейн, 1989, 25). Citiem vārdiem, stāsta ietvaros notiek dzimšu lomu pārmaiņas. Šis paņēmieni, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku atziņām<sup>114</sup>, atrodas sieviešu literāras tradīcijas

<sup>109</sup> Atziņas pamatā – pieņēmums par “romantisma emocionālo un lirisko pamatu” (De Man, 1984, 248) un XIX gs tieksme pēc “hiperbolizētas emocionalitātes liriskās dzejas radīšanā” (De Man, 1984, 248).

<sup>110</sup> Šis paņēmieni literatūrzinātnieki uzskata par “māksliniecisku sekularizāciju”. Plašāk skat., piem., Eagleton, Terry *Literary Theory. An Introduction.* – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs

<sup>111</sup> Pētītā darba kontekstā minētais “simboliskais elements” atainojās caur varoņu ārējo izskatu, dažādiem sadzīves elementiem (piem., detalizēta balles aprakstīšana) vai varoņu saskarsmes manieri (kura garā stāsta ietvaros ir piedāvāta tikai kā brāļa un māsas sarakste). Plašāk iespējamās simboliskās nozīmes konotācijas ir aprakstītas dotā darba 3. nodaļā

<sup>112</sup> Svarīgi atzīmēt, ka daiļdarba konflikta centrā atradās sieviete. Šī ir viena no pamatīpašībām, kas raksturo sieviešu literāro tradīciju XIX gs robežās. Pētījuma ietvaros piedāvātas desmit definētas īpašības, kuras apvieno izvēlēto rakstnieču daiļradi.

<sup>113</sup> Tā, piemēram, pētītā garā stāsta ietvaros tiek aktualizēta centrālā varoņa psiholoģiskā attīstība – no „vieglā” un „vētraina” („ветренный») jaunā cilvēka grāfs Svirskijs garā stāsta finālā pārversās par «dzīves filozofu” („философ жизни»). Plašāk skat. [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml) – „Amati un nauda” teksts

<sup>114</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja *Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s.* – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.

„mākslinieciskā maskējuma” principa pamata. Apakšnodaļas ietvaros diezgan grūti iezīmēt visus daiļdarbu raksturojošus faktorus, tomēr minētus var uzskatīt par garā stāsta konflikta skaidrojošiem. Stāsta konfliktu, savukārt, varētu raksturot kā dažādo sabiedrisko nostāju sadursmi. Tā grāfa Svirskija pārliecību par „augstāko kāršu vienaldzību”<sup>115</sup> var salīdzināt ar jauno morālo vērtību manifestāciju. Vera Gohberga, kuras loma stāsta ietvaros ir iezīmēta kā „Svirskija kunga vienīgā īsta mīlestība”<sup>116</sup>, reprezentē vecās pasaules morāles aizspriedumus un dogmas. Interese sadursme veido centrālo konfliktu, kura atrisinājums, savukārt, nav paredzams līdz stāsta pēdējām rindām. Spontānitātes paņēmiens konflikta atrisinājumā ir vēl viens sieviešu literāro tradīciju raksturojošs aspekts. „Amati un nauda” kļūst par Rostopčinas māksliniecisku apogeju ne tikai izpausto ideju dēļ, bet arī par augstāko rakstnieces literāras karjeras punktu. Pēc 1838. gada Rostopčina ir spiesta aizbraukt no dzimtenes, kas arī kļūst par rakstnieces aizmiršanas sākumpunktu. Īsi aprakstot rakstnieces sabiedrisko statusu un izvēlēta daiļdarba vietu Rostopčinas mākslinieciskajā pieredzē, ir jāuzsver, ka XIX gs ietvaros sieviešu literatūras statuss atradās „viszemākajā pozīcijā mākslas veidu hierarhijā” (Korsmeyer, 2004, 27). Analizējot Jevdokijas Rostopčinas daiļradi, īpaša uzmanība ir jāpievērš sabiedrības ietekmes nozīmei kā „svarīgākajam sievietes socializācijas spēkam” (Korsmeyer, 2004, 167).

#### **1.4 Minnas Kantas (Minna Canth) (1844-1897) personības un mākslinieciskās attīstības īss raksturojums**

Minnas Kantas mākslinieciskais uzplakums sakrīt ar XIX gs 80.-90. gadiem<sup>117</sup>. Līdzīgi laikmetīgas sabiedrības tieksmēm, autore ir pārliecināta emancipācijas kustības atbalstītāja un idejiskā propagandētāja. Rakstnieces personības mākslinieciskā un sociāla loma teorētiskajos avotos ir definējama kā „Somijas nacionālas identitātes pamatlicēja un nākotnes ideālu veidotāja” (Frenckell-Thesleff, 1994, 47). Mūsdienās pazīstamas pētnieces Grētas fon Frenkelas-Tēslefās atziņa formulē rakstnieces attieksmi pret savu daiļradi un Somijas sabiedrības uztveri. Minnas Kantas mākslinieciskums ir iekodēts radīto varoņu (vai raksturu) sociālas nostājas atainojumā.

---

<sup>115</sup> Росто́пчина, Евдо́кия Петро́вна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>116</sup> Turpat

<sup>117</sup> Blakus izvēlētam garām stāstam (“Hanna” publicēta 1886.g.) minētajā periodā par zīmīgajiem rakstnieces darbiem mūsdienu literatūrzinātnieki atzīst lugas “Prom no mājām” (“Kotoa pois”) (1895), “Anna Līza” (“Anna Liisa”) (1895). Minētajās lugās novērojama līdzīga konfliktu un raksturu atklāsmes tendence. Varone atrodas pretstatā morāli un idejiski ierobežotai pasaulei, viņas raksturs – atklāts izaicinājums laikmetīgas pasaules sabiedrībai.



Turklāt, rakstnieces idejas ir „iemiesotas” daiļdarbu konfliktos<sup>118</sup>. Tāda mākslas uztvere ir pamatojama ar Kantas sociālo izcelsmi un biogrāfijas īpašībām. Pētīta garā stāsta parādīšanas laikā (1886. gads) Minnas Kantas personība jau tiek asociēta Somijas sabiedrībā ar literatūras radīšanu. Šis aspekts būtiski ietekmē garā stāsta problemātikas asuma un idejiskās pārlicības aktualizāciju. Protams, par svarīgu problemātikas izvēles motivāciju (blakus augstākminētai sabiedriskai popularitātei) mēdz uzskatīt reālistiskā mākslas virziena ietekmi. Svarīgi atzīmēt, ka centrālā varone Hanna ir gandrīz autobiogrāfiskais tēls: līdzīgi rakstniecei, varones socializācija notiek ar dažāda rakstura ierobežojumu pārvarēšanu.<sup>119</sup> Varones autobiogrāfiskuma līnijas klātbūtni turpina Hannas sociāla izcelsme: līdzīgi rakstniecei<sup>120</sup>, varone „nāk no lauku vides” (Canth, 1997, 53), turklāt, „viņai piemīta nelokāma tieksme pret visu jauno” (Canth, 1997, 58). Citāts vēlreiz pamato pieņēmumu par darba autobiogrāfiskumu: vairākās Kantas sabiedrisko uzstāšanu runās<sup>121</sup> tiek aktualizēta „citādu vērtību meklējumu nepieciešamība” (Heikkilä, 1987, 73) un „mākslas kā dzīves mērķa izprašana” (Canth, 1997, 4). Sabiedriskā atpazīstamība sniedza rakstniecei iespēju vērst lasītāju uzmanību sociāli neiespējamiem motīviem un problemātikai. Tā, piemēram, blakus izglītības tēmai tika izvirzīts jautājums par sievietes ķermeniskā skaistuma būtību. Garā stāsta teksta pamatā mēdz izvirzīt pieņēmumu par autores mēģinājumu apšaubīt līdzšinējus priekšstatus par skaistumu kā estētisko kategoriju. Hannas tēlā Kanta ataino ne tikai garīgi, bet arī fiziski brīvu sievieti. Svarīgi atzīmēt, ka emancipācijas kustības idejas burtiski tiek „pārnestas” varones rakstura īpašībās vai rīcību motivācijā<sup>122</sup>. Tekstā tās ir reprezentētas caur apkārtnes detaļām vai varones domām. Tā, piemēram, kā sievietes ķermeniskuma un dabiskuma apšaubīšanas rīcību stāsta ietvaros mēdz uzskatīt centrālas varones peldēšanas ainas apraksti, kurā „[Ezers atradās tālu no ciemata]. Hanna novilka kleitu, paliekot apakšsvārkos un drosmīgi iegāja ūdenī. Tā bija pirmā reize, kad meitene sajūta fizisku brīvību. Skaistuma spoks palika ezera krastā” (Canth, 1997, 256). Hannas „dabiskā” kautrība tiek pretstatīta visaptverošai neatkarības tieksmei. XIX gs vēsturiskajā

<sup>118</sup> Tā, piem., pētītā garā stāsta centrālo konfliktu mūsdienu literatūrzinātnieki formulē kā „sievietes socializācijas nozīmes pārvērtējumu” (Frenckell-Thesleff, 1994, 80). „Hannas” kontekstā minētais „pārvērtējums” attiecas uz jaunām sievietes iespējām, garā stāsta kontekstā – Hannas mēģinājums iegūt vīriešiem līdzīgo izglītību.

<sup>119</sup> Par spilgtu piemēru varētu nosaukt Hannas tieksmi pie aizliegtās socializācijas kategorijas – izglītības. Vēl viens nozīmīgs rakstnieces biogrāfijas un varones rakstura „krustpunkts” ir Hannas „idejiskās nedalāmības” (Canth, 1997, 46) un Minnas Kantas stingrā sociāldemokrātiska pozīcija laikmetīgajā sabiedrībā

<sup>120</sup> Minnas Kantas dzimtā pilsēta ir Tampere. Rakstniece ir sīka tirgotāja meita.

<sup>121</sup> Skat., piem., Heikkilä, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s

<sup>122</sup> Bez minētām varones raksturojuma kategorijām darba ietvaros ir izvirzīts īpašs varones tips – „Emancipētā provinciāle”, kura aprakstam ir veltīta trešā nodaļa.



paradigmā šāds vēstījuma elements līdzinājās morālas revolūcijas nozīmei<sup>123</sup>. Varones tēlā autore ir apvienojusi divus indivīda raksturojošus pirmsākumus: nepieciešamību pēc socializācijas<sup>124</sup> un personīgas brīvības. Minētie elementi laikmeta kontekstā attiecībā pret sievieti atradās antagonistiskajās attiecībās, kas vēlreiz apliecina daiļdarba izaicinošo raksturu. Garo stāstu mēdz uztvert kā pirmo mēģinājumu atspoguļot pasauli caur sievietes ikdienas uztveres prizmu Somijas kultūras telpā. Zīmīgi pieminēt, ka mūsdienu pētījumos par Minnas Kantas daiļradi Hannas tēlu raksturo sekojoši:

„garā stāsta varone [Hanna] atbrīvoja sievietes zemapziņā guļošo tieksmi pēc tiesību vienlīdzības, apšaubīja reliģiskās patiesības, iznīcināja aizspriedumu bailes un iedvesmoja nākotnes cīņai” (Frenckell-Thesleff, 1994, 142)

Minnas Kantas biogrāfijas līnijas – agrās laulības<sup>125</sup>, septiņu bērnu patstāvīgā audzināšana pēc vīra nāves, nenoliedzami ietekmēja daiļrades vēstījuma un konfliktu veidojošās līnijas. „Hannas” kontekstā šī aspekta klātbūtne ietekmē centrāla konflikta atklāsmi. Garais stāsts piedāvā vismaz divus vienlīdzīgi iespējamus mākslinieciskā sarežģītuma veidus. Pirmais ir augstākminētās sievietes tieksmes pēc neatkarības un laikmetīgas sabiedrības uzskatu sadursme (šo konflikta veidu mēdz saukt par „ārējo” un paredzamo). Otrais – indivīda iekšējās pasaules daudzšķautnaino pretrunu izvirzīšana vēstījuma priekšplānā. Izpētot rakstnieces biogrāfijas materiālus var secināt, ka ambivalenta konflikta pamatā ir Kantas mēģinājums atainot personīgo pārdzīvojumu būtību. Kā tika minēts, autore bija pārliecināta emancipācijas kustības atbalstītāja, kas vienlaicīgi spēj pamatot pirmā konflikta varianta izmantošanas iemeslu. Pie tam svarīgi atzīmēt, ka Kantas sabiedrisko pozīciju (autore – sociāldemokrātu piekritēja un feministe visa mūža garumā) būtu jāuztver kā ārējo rakstnieces personību raksturojošu faktoru. Otrā interpretācija, savukārt, ir saistāma ar intīmas sfēras atklāsmi vai tās iejaukšanu sadzīves sfērā. Nesaskaņotība starp individuālo psiholoģiju un realitātes rāmjiem veido konflikta pamatus. Šī veida konfliktā ir saskatāmas saiknes ar rakstnieces personīgo dzīvi. Kantas vēstuļu apkopojumā atrodam sekojošu atziņu par attiecībām ar vīru neilgi pēc laulībām:

„Man tagad bija jāaizmirst visas iepriekšējās gara tieksmes un jāšuj, jāgatavo ēst un rūpēties par māju un vīru. Tas viss neatbilsta manai dabai. [...] Viena patiesība man tagad bija

<sup>123</sup> Sabiedriskā morāle kā centrālais sievietes dažāda rakstura brīvību ierobežojošais spēks ir viens no pamatkonceptiem mūsdienu feministiskajā kritikā. Plašāk skat., piem., Palmer, Paulina Contemporary Women's Fiction. Narrative practice and feminist theory. – Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989. – 192 p.u.c.

<sup>124</sup> Cītiem vārdiem, sabiedriskās rīcību un ideju atzīšanas

<sup>125</sup> Minna Kanta apprecējās 1865. gadā ar dabas zinātņu skolotāju Johanu Ferdinandu Kantu (Johann Ferdinand Canth), detalizētu rakstnieces biogrāfijas izklāstu skat. pētījuma pielikumā

skaidra: man bija jākļūst par vīra īpašumu. Pieņemu šo tik radikāli, ka laulību pirmajos gados nekad neizteicu savu viedokli, vīra teiktais bija likumam līdzīgs” (Kannila, 1973, 48-49)

Citāts spēj pamatot aprakstītā konflikta un rakstnieces biogrāfijas mijiedarbības esamību. Līdzīgi radītajai varonei, kuras garīgas tieksmes<sup>126</sup> ir pakļautas laikmeta prasībām un nespēj brīvi attīstīties, Kantas dzīves biogrāfijas pirmā puse (līdz vīra nāvei 1879.gadā) arī ir psiholoģiski ierobežota. Rakstnieces biogrāfiju var sadalīt divos vienlīdzīgi svarīgos posmos: līdz Johana Ferdinanda Kanta nāves un pēc tās. Ja pirmais dzīves posms mēdz būt raksturots kā „apzināta sociālo ierobežojumu pieņemšana” (Frenckell-Theslef, 1994, 47), tad otro posmu dēvē par „mākslinieciskuma un sabiedriskās aktivitātes apogeju” (Frenckell-Thesleff, 1994, 125). Atšķirībā no augstāk aprakstītas Jevdokijas Rostopčinas sociālas pieredzes,<sup>127</sup> Kantas daiļradē ieskanas „neglītas realitātes elementu estetizācija” (Grönstand, 2005, 48). Citiem vārdiem, rakstniece Somijas kultūras telpā mēdz būt uzskatīta par pirmo reālisma virziena atbalstītāju<sup>128</sup>. Īpaši uzskatāma virziena ietekme ir tieši izvēlētajā garajā stāstā kā arī citu XIX gs 90. gadu daiļdarbos.

Līdzīgi Krievijas Impērijas pieredzei, sieviešu literatūra Somijā atradās tradicionālas literāras tradīcijas ietekmē. Jāatzīst, ka autonomajā valstī ar samērā īsu literatūras vēsturi, sieviešu tradīcijas dibināšanas pamatā atradās citi aspekti. Tā, piemēram, ja Krievijas pieredzē sieviešu literatūru mēdz uztvert drīzāk kā „idejiskās brīvības atbalstītāju un atveidotāju” (Kolodny, 1985, 147), Somijas pieredzē sieviešu literatūra kļūst par nacionālas identitātes apliecinātāju. Minnas Kantas pozīciju attiecībā pret šo aspektu mūsdienu avotos raksturo sekojoši:

„viņas daiļrade ir nacionālo vērtību un sievietes realitātes uztveres apvienojums. Radot spilgtus, idejiski stiprus raksturus, rakstniece neaizmirsta par sievietes emocionālas dabas atainojumu” (Heikkilä, 1987, 12).

Kā tika minēts augstāk, par vienu no svarīgākajām sieviešu literāras tradīcijas attīstības vietām kļuvis literārais salons. Šis iestādes funkcionēšana būtiski atšķiras Krievijas Impērijas un Somijas pieredzē. Somijā literatūras salons ir nacionālo ideju atbalstītājs un propagandētājs. Minnas Kantas mākslinieciskajā pieredzē salona nozīmi mūsdienu pētnieki raksturo kā

---

<sup>126</sup> Piem., Hannas vēlme izvairīties no tēva dominējošās ietekmes vai varones pārliecība par “izglītības atbrīvojošo spēku” (Canth, 1997, 68)

<sup>127</sup> Mūsdienu Rostopčinas daiļrades pētnieki uzsver autores un augstās sociālas kārtas nedalāmību kā svarīgāko veidotās literatūras tematikas elementu. Skat. Lī, piem., Файнштейн, М.Ш. Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки). – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр

<sup>128</sup> Līdz Minnas Kantas tekstiem nacionālo rakstnieku literārais mantojums ir raksturojams kā „pagātnes simbolu un realitātes atdzīvināšana” (Kuusi, Kansala, 1965, 367) – tāpat, var teikt, ka Kantas priekšgājēju daiļrade reprezentēja tautiskā romantisma virzienu. Par spilgtāko pārstāvi būtu jāmin Johanu Ludvīgu Runebergu (1804-1877) (Johann Ludwig Runeberg) un viņa nacionāli-romantisko poēmu „Leitnanta Stola stāsti” (1848) („Vänrikki Stoolin tarinat”)

„rakstīšanas autentiskuma pamatu” (Kuusi, Kansala, 1965, 341). Mākslinieciskā „maskējuma” salona loma Somijas kultūras telpā nav noteicoši svarīga. Parādības pamatā pētnieki uzskata „valsts attīstības relatīvu neatkarību” (Wuorinen, 1966, 115). Tomēr, salīdzinot salonu sabiedrisko nozīmi, šķiet neapšaubāmas līdzības starp Somijas un Krievijas pieredzi. Tā, piemēram, līdzīgi Krievijas salonam „kā idejiskā apvienotāja”<sup>129</sup> pozīcijai, arī Somijas pieredzē tas ir sava veida „sabiedriskā viedokļa veidotājs” (Grönstand, 2005, 131). Aprakstīta iestādes uztvere ir saistāma ar dažāda rakstura sabiedrisko un māksliniecisko ideju parādīšanos tieši salona robežās. Svarīgi atzīmēt, ka līdzīgi Rostopčīnai, Minna Kanta mūža beigās arī kļūst par literāra salona rīkotāju<sup>130</sup>. Iestāde ieguva plašu sabiedrisko popularitāti tieši rakstnieces „kā nacionālo ideju sludinātājas” (Frenckell-Thesleff, 1994, 37) dēļ. Pati rakstniece atzīst, ka „iestādes rīkošana bija līdzīga izklaidei. Patieso mākslas nākotnes redzējumu izpaudu publiskajās uzstāšanās” (Kannila, 1973, 268). Minnas Kantas izpratnē, pamatojoties uz pētiem rakstnieces publisko uzstāšanu tekstiem<sup>131</sup>, mākslas pamatmērķis ir atrodams pašā rakstnieka realitātes uztverē. Pēc rakstnieces domām, „tieši realitātes jūtīga saprašana spēj veidot īstu mākslas atspoguļojumu” (Kannila, 1973, 245). Rakstnieces sociāla pozīcija ir stingra un nemainīga: līdz mūža beigām Kanta ir pārliecināta sievietu tiesību aizstāvētāja un reālisma virziena atbalstītāja. Ja vērtēt rakstnieces attieksmi pret savu daiļradi, šķiet neapšaubāma Kantas tieksme pierādīt mākslas kā dzīves veida turpinājumu. Mākslai jākļūst par jaunās pasaules veidotāju, kuras pamatā būtu jauno sabiedrisko ideju atzīšana par vienīgo patiesību. Personīgajās vēstulju sarakstēs ar laikabiedriem atrodama sekojoša atziņa, kura spēj pamatot augstākminēto: „Es nevēlos vairs atrasties starp vecajām un jaunajām vērtībām. Esmu pilnīgi jaunās pasaules un jauno laiku cilvēks” (Kannila, 1973, 110). Rakstnieces „jauno laiku” kategorijas izpratnē, literatūrai bija jākļūst par centrālo idejiskās cīņas instrumentu<sup>132</sup>. Šim mākslas veidam bija jāmēģina ietekmēt tādas sfēras kā reliģija un morāle. Arī pētītā garā stāsta

<sup>129</sup> Эйдельман, Тамара Литературные кружки салоны дореволюционной России. – pieejams: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE\\_KRUZHKI\\_I\\_SALONI\\_DOREV\\_OLYUTIONNO\\_ROSSII.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE_KRUZHKI_I_SALONI_DOREV_OLYUTIONNO_ROSSII.html)

<sup>130</sup> Salons tika rīkots Kuopio pilsētā, iestādes apmeklētāji – sabiedrībā pazīstamas personības. Tā, piemēram, par vienu no bieži apmeklējošajiem kļuva pirmais Kantas darbu redaktors un publicētājs Kārlis Bergboms (1843-1906) (Kaarlo Bergbom), pazīstams rakstnieks-reālists Juhans Aho (Juhani Aho) (īstajā vārdā – Johans Brofeldts (Johann Brofeldt) (1861- 1921), u.c.

<sup>131</sup> Skat. Tuovinen, Eila (toim.) Taisteleva Minna (Minna Canthin lehtikirjoituksia ja puheita 1874-1896). – Helsinki: Suomalainen kirjallisuuden seura, 1994. – 266 s. ; Nevala, Maria-Liisa *Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)*// Nevala, Maria-Liisa (toim.) Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s., u.c.

<sup>132</sup> Skat. Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s

ietvaros reliģijas patiesības tiek daļēji apšaubītas. Vienā no Hannas monologiem tiek izteikts atklāts negatīvs vērtējums par laikmetīgo sabiedrību (precīzāk – par augstāko aprindu sabiedrību): "Jūsu prātos ir iestingusi mūžīgā balle. Tā jums ir aizstājusi realitāti" (Canth, 1997, 156). Jaunās idejas par sievietes atbrīvošanu no patriarhālas varas un ideālas iedomu pasaules rakstnieces izpratnē ir jāsavieno ar „nerimstošo cīnītājas garu” (Kannila, 1973, 124). Kantas māksliniecisko individualitāti Somijas kultūras vēsturē nebūtu jāsaista ar slēptās, anonīmas sieviešu literāras tradīcijas izpratni. Rakstnieces ieguldījums ir raksturojams pretēji: kā atklātas, pat agresīvas sieviešu mākslinieciskās identitātes iesaiste tradicionālajā literatūras kanonā. Secinājuma pamatā ir rakstnieces atziņa par personīgā rakstura īpašībām: „Mākslinieciskais miers man būtu līdzīgs fiziskai nāvei” (Frenckell- Thesleff, 1994, 152).

Noslēdzot apakšnodaļu vēlreiz būtu jāuzsver Minnas Kantas asā, provokatīva sociāla pozīcija un tās reprezentācija radītajos tēlos<sup>133</sup>

### **1.5 Aspazija (1865-1943). Daiļrades attīstības līnijas XIX gs 90. gados**

Aspazijas personības biogrāfijas līnijas Latvijas robežās ir labi izpētītas un publicētas vairākos literatūras avotos<sup>134</sup>, tādēļ dotās apakšnodaļas nolūks ir raksturot autores daiļrades pamatnostādnes XIX gs 90. gados. Īpaša uzmanība tiks pievērsta lugu mākslinieciskai un sociālai nozīmei laikmeta un kopējas latviešu literatūras vēstures attīstībā. Aspazijas daiļrade mēdz būt uztverta kā dažādo literatūras žanru saplūdums: no liriski-dramatiskās dzejas līdz sociāli ievirzītām un laikmetīgām lugām. Sākotnēja romantiskās dzejas radīšanas pieredze ir cieši saistīta ar sieviešu tradīcijas kā individuālisma iejaukšanos mākslinieciskajā standarttradīcijā arī Latvijas kultūras telpā. Aspazijas daiļrades attīstība šajā aspektā nav izņēmums. Līdzīgi pasaules mākslas romantiskajām tendencēm, sieviešu literāra tradīcija Latvijā „meklēja ideālas brīvības un brīvās domāšanas atbalstu mākslā” (Viese, 1975, 28). Taču laikmeta progresīvāko ideju ietekme (kuru starpā – sociāldemokrātiskās,

<sup>133</sup> Plašāk par šīs tematikas iesaisti un iespējamo interpretāciju daiļradē ir aprakstīts dotā darba trešajā nodaļā.

<sup>134</sup> Piem., Aspazija Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti I - VII. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A Gulbis, 1939; Andrejs Upītis Latviešu jaunākas rakstniecības vēsture (1885-1920) (II). – Rīga, D. Zeltiņa un U. Golta apgāde, 1921. – 427 lpp; Aspazija// Sokols, E. (red.) Latviešu literatūras vēsture. Jaunās strāvas periods (no XIX gs 80.g. līdz gadsimtu mijai) (III). – Rīga: Latvijas PSR ZA izdevniecība, 1956. – 291-323 lpp; Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp; Amoliņa, Brigita Aspazija: spēks un daiļums un mūžam nerimstošs gars. – Rīga: Avots, 1990; Viese, Saulcerīte Raiņa un Aspazijas daiļrades attīstība (mazāk pazīstamu rokrakstu izpēte). Habilitācijas darba kopsavilkums. – Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmijas literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1996, u.c.

nihilistiskās vai marksistiskās idejas) izveidoja atbilstošu literāro virzienu – reālismu<sup>135</sup>. Starp Latvijas un Somijas virziena izpausmēm ir dažas līdzības sievietu tradīcijas ietvaros. Piemēram, līdzīgi Somijas pieredzei<sup>136</sup>, jauns virziens iezīmēja jaunus paņēmienus konflikta veidošanā un varoņu raksturu atklāsmē. Kā Somijas literatūras attīstībā, tā Latvijas robežās notiek strauja „literāro raksturu piesaiste realitātei” (Valeinis, 1982, 12). Aspazijas mākslinieciskajā pieredzē par tāda veida darbu mēdz uzskatīt pētījumā izvēlēto lugu – „Zaudētas tiesības” (1894).

Reālistiskās lugas piemērs tiecās uz minēta citāta idejas apliecinājumu. Pirmkārt, „Zaudēto tiesību” konflikta pamatā – indivīda mēģinājums pārvarēt pasaules netaisnības, pierādīt sievietes socializācijas svarīgumu Aspazijai laikmetīgajā sabiedrībā. Otrkārt, atšķirībā no romantiskās pieredzes, kurā autore pārsvarā izmantojusi tradicionālus nacionāla romantisma elementus (piemēram, tēlu aizgūšana no vēstures („Vaidelote” (1894)), tautas mitoloģijas („Velna nauda” (1933), „Zalkša līgava” (1928) u.c.) vai Bībeles („Boass un Rute” (1925)), reālistiskā luga aktualizē Aspazijas sociālu nostāju un tautas nākotnes redzējumu. Tieši 90. gadu periodā, kad rakstniece mēdz būt raksturota kā tautas nacionālo vērtību atspoguļotāja literatūrā<sup>137</sup>, Aspazija definē Latvijas kultūras nozīmi plašākajā Eiropas kontekstā: „Mēs esam traģiska paaudze, iežņaugta starp divām kultūrām, no kurām [...] viena nav vēl sabrukusi un otra vēl nav uzcelta” (Viese, 1975, 6). Pētītas lugas kontekstā neatkarīgas kultūras meklējumi tiek pretstatīti realitātes stingrajām prasībām. Galvenā varone (Laima) nav reprezentēta ar mākslinieciskā maskējuma paņēmieni<sup>138</sup>, bet gan iemieso nākotnes ideālo sievieti ar skaidri definēto sabiedrisko un kultūras pozīciju. Treškārt, radīto raksturu „piesaiste realitātei” notiek tieši: ar daiļdarba veida (drāma) izvēli. Reālistiskums tiek panākts ar darbības telpas priekšmetiskošanu. Atšķirībā no parējām izvēlētajām rakstniecēm Aspazijas reālistiskās dramaturģijas pieredze šķiet par vistuvāko un precīzāko reālisma pamatnostādņu atveidotāju. „Zaudētas tiesības” nenoliedzami ir jāvērtē paralēli rakstnieces individuālajai sabiedriskai pozīcijai. Aspazijas personība Latvijas mākslas attīstībā ir saistāma ar atklātu cīņu (atšķirībā no slēptas un vairāk teorētiskās cīņas Krievijas pieredzē) par

---

<sup>135</sup> Plašāk par virzienu idejiskajām nostādnēm skat. nākamajā apakšnodaļā

<sup>136</sup> Kurā „realitātes atspoguļojums kļuvis par idejiskās cīņas paņēmieni” (Grönstand, 2005, 19)

<sup>137</sup> Atziņa ir pamatojama ar rakstnieces daiļrades un biogrāfijas pētnieku materiālu klāstu. Skat., piem., Literatūrzinātnisku rakstu krājums. Aspazija un Rainis (šodienas skatījumā). – Rīga: Zinātne, 2004. – 273 lpp.; Amoliņa, Brigita Aspazija: spēks un daiļums un mūžam nerimstošs gars. – Rīga: Avots, 1990; Viese, Saulcerīte Raiņa un Aspazijas daiļrades attīstība (mazākpazīstamu rokrakstu izpēte). Habilitācijas darba kopsavilkums. – Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmijas literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1996, u.c.

<sup>138</sup> Šī sievietu literāras tradīcijas īpašība ir raksturīga vienīgi Rostopčinas pieredzei

jaunu sievietes uztveri laikmetīgajā sabiedrībā. Lugas radīšana arī mēdz būt vērtēta kā apzināts mēģinājums kļūt par neatkarīgu rakstnieci un izvairīties no „Raiņa iedvesmotājas un atbalstītājas” (Viese, 1975, 67) lomas. Pirmais izvirzītais pieņēmums par lugas problemātikas un Aspazijas individuālas nostājas tiešajām saiknēm mēdz būt pierādīts ar rakstnieces lugas centrāla tēla (Laimas) rīcību vērtējumu. Autore atzīst:

„Izrādījās, ka daudzas sievietes [...] bija jau pašas pie sevis izjutušas savus nospiestos apstākļus, sabiedrības šausas, novecojošus aizspriedumus par sievietes uzdevumu un dzīves mērķi, bija uzdūrušās vairāk vai mazāk uz tiem pašiem kavēkļiem savā cīņā pēc sabiedrības virsotnes kā Laima un [...] izbaudījušās viņas rūgto pazemošanu un likteni. Te nu uzreiz bija izsacīts atsvabinošs vārds, sieviete pate pacēla cīņas karogu par savām tiesībām, sieviete šo sengaidīto vēsti saņēma ar gavilēm” (Amoliņa, 1990, 58)

Citāta manifestējošs raksturs nav noliedzams. Lugas sabiedriskā nozīme šķietami spētu aizstāt mākslinieciskuma pakāpi, tomēr darba psiholoģiskums un raksturu attiecību detalizācija<sup>139</sup> noliedz sākotnējo XIX gs kritikas pieņēmumus<sup>140</sup>. „Zaudēto tiesību” sabiedriskā popularitāte un sociālas uztveres asums bija nosacīts arī ar literāra žanra (dramatiskā luga) izvēli. Ideju sludināšanas ziņā lugai XIX gs robežās bija nenoliedzami ietekmīgāka pozīcija nekā romānam vai garajām stāstam, jo luga pārsvarā ir orientēta uz plašāku cilvēku loku. Laikmetīgajā presē (pārsvarā konservatīvi noskaņotajā) šī žanra īpašība tika nereti uzsvēta. Kāds anonīms kritiķis raksta:

„Galvenie varoņi ir autores ideju rupori, kas spēj uzturēt skatītāju interesi tikai tik ilgi, kamēr viņu paustas domas ļoti svarīgas pašam skatītājam. Pēc gadu desmita, kad sasāpējušās problēmas zaudē savu asumu, kā mākslas tēli tie nespēj ieinteresēt un aizraut” (Viese, 1975, 68-69)

Izteikto negatīvo lugas vērtējumu mūsdienās būtu jāuztver kā laikmeta idejisko ražojumu. Standarttradīcijas nespēja pieņemt citādu izpratni par literatūras mērķiem tiek piedāvāta kā rakstnieces mākslinieciskā nevarība. Līdzīga situācija bija novērota arī Krievijas un Somijas kultūras telpā, kas vēlreiz apliecina sieviešu literāras tradīcijas sākotnējo apspiesto pozīciju kopējā Eiropas mākslas pieredzē.

Otrs pieņēmums par Aspazijas centieni pierādīt māksliniecisku neatkarību un tieksmi izvairīties no Raiņa nepārtrauktas ietekmes ir pamatojams ar dažādiem rakstnieces atzinumiem, kuri raksturo mākslinieku savstarpējas attiecības. Izpētot plašu teorētiska materiāla klāstu, jāsecina, ka Aspazija ļoti jūtīgi reaģēja uz pilnīgas mākslinieciskās neatkarības neiespējamību. Pretrunīgas

<sup>139</sup> Piem., caur žestu iesaisti tekstā vai noteiktu priekšmetisko fonu, kura nozīmes iespējama interpretācija ir izklāstīta pētījuma 3. daļā

<sup>140</sup> Piem., laikmetīga kritika uzskata Aspazijas pievēršanos dramatiskajam un prozaiskajam veidam par neveiksmīgo: „Autore ir nokāpusi prozas zemes pīšļos, ka tā mēģinājusi sekot reālisma un pat naturālisma strāvām” (Viese, 1975, 61)

attiecības ar Raini izceļ Aspazijas personību pārējo izvēlēto rakstnieču fonā. Ja Rostopčinas mākslinieciskā brīvība bija ierobežota vienīgi ar ārējiem faktoriem (kritika, augstāko sociālo kāršu sabiedrība), Minnas Kantas mākslinieciskā individualitāte pēc būtības attīstījās jau pēc Johanna Ferdinanda Kanta nāves, Aspazijas mākslas interpretācija ilglaicīgi attīstījās kā Raiņa ideju turpinājums. Rakstniece atzīst:

„bieži man likās, ka tu mani nomāc un laupi manu individualitāti. [...] Es pate sevi atmetu, mēģināju Tev piemēroties un tomēr vienmēr dzirdēju: to Tu [...] vēl neesi diezgan darījuse. Tad nāca priekš manis tas lūzums, kur Tu teici: vīrietim ir darbs pirmais un tad tikai sievietei. Tev tas iznāca naivi, [...] bet man tas atvēra acis – es Tevi biju pat vairāk mīlējuse par savu darbu, par māti un tēvu [...], un tad es maz pa mazam sāku nojaust, ka ir pašam sevi arī jāmīl, ka es pate sev esmu pāri darījuse. Iz tā iztecēja, ka es sāku uzmeklēt uzskatus, kuri bieži iznāca Taviem pretī” (Amoliņa, 1990, 70, 104).

Aspazijas daiļrades pieredze (īpaši reālistisko darbu robežās) tādējādi mēdz būt uztverta kā individuālas cīņas un jaunās mākslinieciskās tradīcijas idejiskais aizsākums vienlaicīgi. Mūsdienu monogrāfijās par rakstnieces personības un daiļrades attīstību Aspazijas daiļrade netiek vērtēta atsevišķi no Raiņa daiļrades attīstības<sup>141</sup>. Īpašības pamatā nenoliedzami atrodas standarttradīcijas dogmatiska ietekme un sieviešu literāras tradīcijas pārstāvju retums (unikalitāte Latvijas kultūras telpā). Izvēlētas lugas konflikts veidojas kā romantiskās un reālistiskās pasaules sadursme. Atziņas pamatā – pētnieku atziņas par Laimas romantiskās dabas un skarbās realitātes savienojumu lugā<sup>142</sup>. Varones „neizmērojamās alkas pēc skaidrības, harmonijas, laimes” (Viese, 1975, 60) tiek ierobežotas ar „laika šaurību un zemiskumu” (Viese, 1975, 60). Šis aspekts satuvina Rostopčinas garā stāsta problemātiku ar Aspazijas izvirzīto. Kā tika minēts augstāk, Rostopčina veido centrālo konfliktu kā varoņu romantiskās dabas (pie tam slēptas romantiskās dabas) un laikmeta reāliju (reprezentēto caur sociālo kāršu svarīgumu) sadursmi. Vēl viens vienojošs aspekts – dažādo literatūras veidu izmantojums daiļradē un līdzīgas idejiskās tematikas piesaiste. Piemēram, Rostopčinas un Aspazijas romantiskā tradīcija ir ierobežota liriskās dzejas rāmjos. Sociālo nevienlīdzību risinājumam rakstniece ir izmantojušas prozas vai drāmas veidus. Kantas personība šajā aspektā atveido literatūras veida konservatīvismu: proti, rakstniecei pieder tikai prozaiskie vai dramatiskie darbi. Literatūras virziena ziņā reālisms Kantai kļūst par vienīgo idejisko

---

<sup>141</sup> Skat., piem., Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp.; Viese, Saulcerīte Raiņa un Aspazijas daiļrades attīstība (mazāk pazīstamu rokrakstu izpēte). Habilitācijas darba kopsavilkums. – Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmijas literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1996, u.c.

<sup>142</sup> Skat. Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp

atbalstītāju. Īsi raksturojot Aspazijas lugu māksliniecisku pieredzi ir jāsecina, ka rakstnieces patiesais potenciāls tā arī nebija novērtēts. Parādības pamatā – vēsturiskie apstākļi, rakstnieces ilglaicīga trimda, sieviešu literāras tradīcijas vājums vai pilnīga neeksistēšana. Savu lomu nacionālas kultūras veidošanā rakstniece definē sekojoši: „Laudis gaida no rakstniekiem ceļa rādītājus, vēsture mūs apsūdzēs, ka esam tikai Dailes kultu piekopusi” (Amoliņa, 1990, 188).



## II Nodaļa KANONISKĀS TRADĪCIJAS UN „MĀKSLINIECISKĀ MĒMUMA” SADURSME

### 2.1 Mākslinieciskā savdabība kā sieviešu literāras tradīcijas pamats. Literāro tradīciju mijiedarbība XIX gs mākslas virzienu ietvaros.

Nodaļā tiks aplūkotas sieviešu literāras tradīcijas mākslinieciskās pieredzes īpašības, to aktualizācija tēlu un problemātikas veidošanā, motīvu izvēlē un sievietes jaunās lomas pozicionēšana statiskā literāra kanona likumu ietekmē. Izmantojot Minnas Kantas, Aspazijas un Jevdokijas Rostopčinas māksliniecisko mantojumu, tiks mēģināts precizēt laikmeta mākslinieciskās paradigmas un sieviešu daiļrades saiknes un mijiedarbību; tiks uzsvērtas atšķirības veidojošas paralēles starp dažādām pieejām mākslas darba veidošanā.

Jebkura dominējošā literatūras tradīcija, eksistējot sociāli-morālo laikmeta prasību robežās, iezīmēja noteiktu „mākslinieciskās kvalitātes vērtību sistēmu” (Kolodny, 1985, 153); vienlaicīgi pastarpināti ierobežojot sievietes mākslinieciskā potenciāla attīstību. Pārsvārā šis „sociālās izslēgšanas” process notika imaginārajā veidā: ar stingrās cenzūras un kritikas piesaisti sieviešu daiļrade tika pozicionēta kā viszemākā māksla vai, citiem vārdiem, attiecībā pret šo mākslas mērķu un būtības interpretāciju tika izmantota realitātes „dubultstandartu”<sup>143</sup> sistēma, kas ietekmēja literatūras sociālo un politisko ievirzi, paralēli veidojot māksliniecisko „stabilitāti” motīvu izvēlē un tēlu veidošanā. Mākslas vienpusīga uztvere nesekmēja mākslinieciskās oriģinalitātes attīstībai, gluži otrādi – pamatojoties uz vairāku XIX gs literatūras pētnieku atziņām<sup>144</sup> - standarta literatūras tradīcija (īpaši gadsimta beigās) bija līdzīga mākslinieciskai dekadencei. Būtiski atzīmēt arhetipu (jeb standarta konfliktus veidojošu saišu) lomu daiļdarba

---

<sup>143</sup> Par “dubultsistēmu” tēlu veidošanā (jeb sava veida “arhetipisko hierarhiju”) skat., piem., Realism// Cuddon, J.A.(ed.) A dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Fourth edition).- Oxford: Blackwell Publishers, 1998. – p.728-733; Натурализм// Соколова Т.В. (ред.) История западноевропейской литературы XIX века (Франция, Италия, Испания, Бельгия). – Москва: Высшая школа, 2003. – 243-252 стр.; «Вожделеющий взгляд», женщина и искусство классики//Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века. – Москва: Академический Проект, 2003. – 621-649 стр., u.c.

<sup>144</sup> Skat., piem., Shafer-Landau, Ruess Moral Realism. A Defence. – Oxford: CLARENDON PRESS, 2003. – 322 pgs; Brodzki, Bella Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision) (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs; Wolfreys, Julian; Robbins, Ruth; Womack, Kenneth Key Concepts in Literary Theory (Second edition). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. – 190 pgs u.c.

veidošanā: pateicoties konfliktu nemainīgumam un caurspīdīgumam (tātad, vēstījuma varietāšu stabilitātei) XIX gs maskulīnas pieredzes daiļdarbu mēdz uztvert kā „estētiskā ideālisma fināla mēģinājumu” (Fullbrook, 1987, 19). Māksliniecisko arhetipu hierarhija reprezentēja mākslas visaptverošus mērķus, vienlaicīgi noliedzot interpretatīvo brīvību. Tādas ambivalences parādīšanās var saskatīt maskulīnās tradīcijas tēlu iekšējo regresu (kam pamatā atradās sekošana konkrētam literatūras virzienam), kas mūsdienu interpretācijā iegūst utopijai līdzīgu nozīmi.

Radot mūžīgus estētiskus ideālus maskulīnā literatūras tradīcija attīstījās pēc noslēgtā apla principa<sup>145</sup> - tātad, motīvu un tēmu izvēle atradās stingro literāra kanona likumu ietekmē. Princips attiecās arī uz daiļdarba vēstījuma īpašībām: standarttradīcijas konflikta risinājums visbiežāk attīstās pēc iepriekš nosacītās fināla struktūras<sup>146</sup>. Īpaši aktuāls augstākminētais princips šķiet romantisma virziena ietvaros<sup>147</sup>. Kā zināms, viena no pamatprasībām ir bijusi „ideālās” pagātnes restaurācija laikmeta vēsturiskās realitātes ietvaros. Var teikt, ka romantiķi smēļ iedvesmu no agrākajos gadsimtos izskanētām patiesībām. Tādējādi tika pierādīta „patiesās” mākslas likumu stabilitāte, vienlaicīgi apliecināta nemainīgo morālo vērtību sistēmas pastāvēšana. Morālo vērtību nemainīgums, savukārt, mēdz būt uztverts kā idejiskās polifonijas iespējamības aizkavētājs un „virzienu savstarpējas ciešas un nedalāmas saiknes” (Rosenheim, 1969, 28) apliecinātājs.

Literatūras nozīme attiecībā pret maskulīno tradīciju attīstījās arī kā nenoliedzamas mākslinieciskās dominances izpausme, kā standartpatiesību radošs mehānisms, kā patriarhālās varas nozīmīguma augstākais punkts<sup>148</sup>. Sieviešu tradīcija pētīto valstu robežās, savukārt, mēdz būt definēta kā „antiutopijas mēģinājums kanona vēsturiskajos rāmjos” (Korsmeyer, 2004, 57). Mākslinieciskie mērķi, savukārt, arī maina savu idejisko ievirzi un reprezentē jaunu pieeju

---

<sup>145</sup> Tā daiļdarba struktūras būtību raksturo mūsdienu literatūras teorētiķi, kuru starpā, piem., Vattimo, Gianni Nihilism and Emancipation. Ethics, Politics and Law. – New York: Columbia University Press, 2003. – 199 pgs. u.c.

<sup>146</sup> Sieviešu literāras tradīcijas ietvaros šis aspekts tiek aizstāts ar t.s. „atvērto” un „mūžīgi mainīgo” finālu. Plašāk skat., piem., Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s

<sup>147</sup> Par XIX gs daiļrades struktūru pētīto materiālu klāsts ir ļoti plašs un pretrunīgs, taču „noslēgta apla princips”, ka pamats laikmeta literāra darba veidošanā izvēlēts, lai aktualizēt sieviešu literatūras atšķirīgas nianšes. Par principa izpausmi skat., piem., Shepherd, David (ed.) Critical Studies (Vol.3 No2 – Vol. 4 No1/2) Bakhtin Carnival and Other Subjects. (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991) Parts I and III. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993. – 304 pgs

<sup>148</sup> Māksliniecisko likumu stabilitāti paralēli stingram literatūras kanonam, veidoja sociālo institūciju ietekme un morālo vērtību neapšaubāmas patiesības, atziņas pamatā – vairākas femninstiskās kritikas un teorijas publikācijas, skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan No Man’s Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century) Vol.1 THE WAR OF THE WORDS. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988; u.c.

literatūras darba apjēgšanā un autora pozicionēšanā: proti, sieviešu literatūras tradīcijas svarīgu pastāvēšanas (un, iespējams, pat radīšanas) iemeslu var definēt kā „*l'arte pour l'arte*” (jeb „*māksla mākslas dēļ*”<sup>149</sup>). Tieši ņemot vērā šo aspektu ir veidoti pamatkonflikti pētītajos darbos un centrālo varoņu attiecību mākslinieciskā un konkrētam virzienam atbilstoša hierarhija.

Līdzīgi maskulīnas tradīcijas pieredzei, sieviešu daiļradē, pamatojoties pārsvarā uz postmoderno kritisko vērtējumu attiecībā pret XIX gs klasisko mantojumu<sup>150</sup> (kas vienlaicīgi sniedz iespēju uztvert sieviešu literāro pieredzi abstraktāk – t.i. „ārpus” tradicionālā mākslinieciskā kanona), mēdz ieraudzīt sakarību starp daiļrades un vēsturiskā konteksta mijiedarbības rezultātiem. Tā, piemēram: pētītais laikmets piedāvāja nemainīgas sociāli-morālas vērtības (atziņas augstākā izpausme – gadsimta māksliniecisko virzienu idejiskā dominance kā arī sabiedriskās hierarhijas augstā vērtība), kas pastarpināti ietekmēja visas pārējas dzīves izpausmes (to starpā arī „dzimšu lomu asimetriju” (Ortner, 1986, 48) vai „sistemātisku kontroli pār sociālām institūcijām” (Ortner, 1986, 48). Sievietes literāras daiļrades īpašība, pamatojoties uz mūsdienu teorētiku atziņām<sup>151</sup>, var būt uztverta kā „ierobežotas autonomijas izpausme” (Greene; Kahn, 1990, 138). Citiem vārdiem, pievēršanas rakstīšanai XIX gs vēsturiskajā kontekstā nevarēja līdzināties absolūtai garīgai atbrīvošanai, precīzāk – literatūra pakāpeniski ieguva mimētismam<sup>152</sup> līdzīgas nostādnes. Būtiski pieminēt, ka mimētisma princips ieguva īpašu nozīmi un svarīgumu reālisma virziena attīstības rezultātā un, savienojoties ar tēlu ārēja veidola vienkāršošanu un lasītāja uzmanības „pārslēgšanu” tēlu iekšējas pasaules sarežģītās motivācijas (vai rīcību) atklāsmē, kļuva par vienu no pamatelementiem sieviešu literāras tradīcijas attīstībā un citādas dzīves interpretācijas atainojumā<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Šis princips pirmoreiz tiek minēts romantisma mākslinieciskajā kanonā, kurā māksliniekam kā „estētikas ideālam” un „mākslinieciskā ģēnija iemiesotajam” bija jāaizņem „mākslas upura” loma, plašāk skat., piem., Honour, Hugh Romanticism. – London: Penguin Books, 1979. – 415 pgs

<sup>150</sup> Atziņas pamatā ir mūsdienu domātāju mākslas vērtējuma interpretācija, skat., piem., Northrop, Frye Anatomy of Criticism. Four essays. – Princeton (New Jersey): PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1973. – 388 pgs u.c.

<sup>151</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 pgs.; Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 403 pgs., u.c.

<sup>152</sup> Tādējādi var teikt, ka literatūra agrīnajā sieviešu mākslinieciskajā pieredzē tikai “attēloja” daudzslāņaino maskulīnas tradīcijas mantojumu un tieši pāreja pie patstāvīgas rakstīšanas, patstāvīgas problemātikas un raksturu detalizācijas mēdz būt uztverta kā jaunās literāras tradīcijas radīšanās, plašāk skat., piem., Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s u.c.

<sup>153</sup> Plašāk par virziena un sieviešu tradīcijas iespējamām saitēm skat., piem., Walder, Dennis (ed.) The Realist Novel. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs; Grant, Damian Realism. The Critical Idiom. –

Tradīcijas īpašības atradās ciešajā saiknē ar sievietes valstisko piederību: XIX gs vēsturiskajās robežās sabiedriskās un individuālas brīvības izpausme vienādojās ar valsts sociālu nostāju. Pēfīto rakstnieču biogrāfiskajā kontekstā šis aspekts piešķīra radītiem darbiem papildus konotācijas. Ja Latvijas un Somijas pieredzē sieviešu tradīcijas dibināšanas nepieciešamība bija pārsvarā saistīta ar jaunām sievietes sociālām iespējām (nākotnes iespējām)<sup>154</sup>, Krievijas Impērijā tā pati parādība sabiedriskajās aprindās tika uztverta kā „jauns sievietes intelektuālas izklaides veids” (Rosenholm, 1999, 267). Atšķirību pamatā nenoliedzami atradās nacionālas literāras tradīcijas normu vēsturiskums un virzienu homogenitāte (Krievijas pieredzē) vai mākslinieciskā eklektika to pamatā (Latvija un Somija). Svarīgi atzīmēt, ka augstākminētas eklektikas pamatu jāmeklē valstu straujas mākslinieciskās attīstības apstākļos, kuriem pretstatā atradās stingras patriarhālas patiesības sludinoša Krievijas Impērijas pieredze. Latvijas un Somijas gadījumā samērā neilgs literāras tradīcijas pastāvēšanas laiks un virzienu vēsturiski vēlākais ietekmes periods satuvina arī sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas iemeslus. Krievijas Impērijas mākslas „maskulīnais pamats” un paaudžu princips<sup>155</sup> uztvēra jaunas tradīcijas dibināšanas mēģinājumus kā „nepatieso un netiešo sapni sievietes emocionālajā prātā” (Nochlin, 1990, 154). Tomēr stingrā mākslinieciskā pozīcija valstī skāra jaunas mākslinieciskās izpausmes notis un postulētie virzieni (it sevišķi reālisma loma laikmeta estētisko nostādņu veidošanā) Krievijas Impērijā valdošā negatīvisma gaismā attiecībā pret egalitāras sabiedrības iespējamību<sup>156</sup> netieši atbalstīja sievietes daiļrades attīstību. No „privātas telpas” (kuru literārajā tradīcijā mēdz atveidot personīgas dienasgrāmatas, vēstuļu sarakste vai atmiņas) tā pakāpeniski ieguva jaunu sabiedrībā atzīto statusu. Tādām pārmaiņām vistiešākajā veidā sekmēja reālisms: kā zināms, viena no virziena pamatnostādņēm ir precīzs realitātes „kaļķējums” un sociālo problēmu izvirzīšana augstākajā mākslinieciskajā līmenī – atbrīvojoties no „privātiskuma” un „sadzīviskuma” sieviešu literāra tradīcija piešķīra sociāli orientētam virzienam

---

London: Methuen & Co Ltd, 1978. – 86 pgs; Nochlin, Linda Realism. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs, u.c.

<sup>154</sup> Tā, piem., Minnas Kantas personīgajā sarakstē atrodam frāzi: „Vienīga patiesā laime mūsu laikos – justies brīvam. Lai panākt šo sajūtu, ir nepieciešama stingra ticība sev un savai tautai” (Kannila, 1973, 148) – Plašāk skat., Kannila, Helle (toim.) Minna Canthin kirjeet. – Helsinki: SKS, 1973. – 792s; tāpat ir plaši pazīstamas Aspazijas asās sabiedriskās pozīcijas attiecībā pret laikmetīgas mākslas izpausmēm un sievietes pozīciju mākslas hierarhijā. Plašāk skat., piem., Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp.

<sup>155</sup> Tātad, mākslas tradīcija (vai mākslas darba radīšanas paņēmieni) palika nemainīgi ilgu laiku un tika mantoti no vienas paaudzes otrajā; vairāk skat., piem., Заичкин, И.А.; Почкаев, И.Н. Русская история (от Екатерины Великой до Александра II) ч. 3-4. – Москва: Мысль, 1994. – 408-751стр (766)

<sup>156</sup> Cītiem vārdiem, sievietes lomas mazsvarīgums un mākslinieciskā potenciāla apšaubīšana vai pat noliegšana, kam pamatā atradās ilglaicīga un nemainīga valsts monarhijas ietekme

psiholoģiskumu un raksturu „emocionālo mozaīku” (Grönstand, 2005, 124). Tādā veidā tika pozicionēta jauna virziena izpratnes dimensija. Varoņi sieviešu tradīcijā vienmēr atradās „psiholoģijas un sadzīves radītajās pretrunās” (Heilbrun, 1985, 27), pie tam būtiski ir atzīmēt dzimšu lomu svārstības, kuras attiecībā pret sievietēm apzīmēja „ietekmīgo simbolisko spēku, kas iekārtoja sociālo un politisko iztēli” (Greene; Kahn, 1990, 166), noliedzot sievietes mākslinieciskā potenciāla tiesības.

Straujai sieviešu literatūras attīstībai pētītajās valstīs blakus pamatvirziena ietekmei sekmēja emancipācijas kustības sociālo pamatnostādņu kopums. XIX gs nereti tiek salīdzināts ar „jauno ideju laikmetu vecās morāles pamatā” (Rosenholm, 1999, 147). Citāts varētu apliecināt vēl vienu raksturīgo īpašību gadsimta estētisko ideālu radīšanā, proti, paradoksālo sieviešu literatūras būtību – sieviešu literārā tradīcija (īpaši XIX gs sākumā, kad egalitārās sabiedrības principi pat netika izstrādāti) parādās māksliniecisko meklējumu skatuvē kā protests, kā uzskatu ambivalences apliecinājums; galu galā – kā sievietes citādības uzvara pār idejiski regresīvo maskulīnas mākslas mērķu izpratni<sup>157</sup>.

Laikmeta vēsturiskās reālijas (Krievijas Impērijas ietekme visās eksistences izpausmēs) un literāro virzienu mijiedarbība piedāvāja sievietei jaunas socializācijas iespējas – proti, pateicoties reālismam (kurš formulēja literatūras nozīmi kā „representatīvās mākslas mēģinājumus precīzi atainot realitāti” (Green; Kahn, 1990, 63)) pastarpināti tika piedāvāta iespēja atklāti runāt par egalitārismu sabiedrībā un iespējamo māksliniecisko neatkarību. Tomēr, atceroties par ārējam sabiedrības viedokļu veidojošām institūcijām, (par tādām Krievijas Impērijā varēja uzskatīt piem., reliģijas nozīmi personības socializācijā vai laulību institūcijas nozīmi<sup>158</sup>) XIX gs robežās sieviešu daiļrades pilnīgā idejiskā neatkarība no maskulīnās tradīcijas šķiet neiespējama vairāku aspektu dēļ. Pirmkārt, reliģiozo patiesību izpratne laikmeta kontekstā mēdz būt definēta kā katras atsevišķas valsts kultūras politikas sastāvdaļa<sup>159</sup>, t.i. apriori zināms un gadsimtiem pārbaudīts morāles vērtību kopums, kas spēja pozicionēt ģeogrāfiski noteiktas valsts „mākslinieciskās sejas” (Korsmeyer, 2004, 135) atpazīstamību pārējo pārstāvju lokā. Citiem vārdiem, reliģiozās patiesības

---

<sup>157</sup> Kā zināms, XX gs teorētiķi piedāvāja pasaules “sakartotības” ideju, pēc kuras sieviete tika uztverta kā haosa, tumsas, pat vāji attīstīta intelekta pārstāve. Vairāk skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination)*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 p. u.c

<sup>158</sup> Institūciju loma un nozīme attiecībā pret visām pētītām valstīm mēdz būt uztverta kā universāla XIX gs sabiedriska parādība,

<sup>159</sup> Skat., piem., Švābe, Arnolds *Latvijas vēsture 1800-1914*. – Rīga: Daugava, 1958. – 752 lpp.

netieši veidoja XIX gs postulētus nacionālas identitātes pamatus. Sieviešu daiļradei šajā idejiskajā diskursā vajadzēja piedāvāt līdz šim nepazītas varoņu rakstura īpašības, kas spētu ietekmēt vēsturiski radīto māksliniecisku kanonu un sekmēt jaunās daiļrades pamatu dibināšanu. Par vienu no raksturīgākajām īpašībām XIX gs sieviešu tekstiem mēdz nosaukt „tēlu raksturu iekšēju protestu un neatbilstību laikmeta vēsturiskai paradigmai” (Rosenholm, 1999, 46). Pētīto darbu pamatā šī neatbilstība transformējas varoņu aizliegtajās rīcībās (piem., pašnāvības tematikas piesaiste – kā apvienojoša līnija rakstnieču daiļradē<sup>160</sup>), mēģinājumos atrast jauno sievietes sociālas lomas nozīmi valsts nacionālo vērtību sludināšanā. Veidoto varoņu būtība katrā atsevišķajā gadījumā spēj pastarpināti raksturot kā rakstnieces sabiedrisko pozīciju<sup>161</sup>, tā arī raksturo attiecības starp autoru un radīto tekstu (augstākminētais „*l'arte pour l'arte*” princips sieviešu tradīcijā kļūst gandrīz par nerakstītu māksliniecisko likumu). Būtiski atzīmēt, ka pētīto rakstnieču daiļradi var uztvert tieši kā apzinātu mēģinājumu dibināt jaunās literatūras izpratnes dimensijas, postulēt sievietes lomas svarīgumu un atteikties no agrāk piedāvāta „mākslinieciska subjekta” (Greene; Kahn, 1990, 16) statusa. Izvēlētie daiļdarbi nostiprina sievietes-radītājas (tātad, jaunās sievietes mērķis bija nevis ieņemt „pasīvo skaistuma ideālus veidojošo parauga lomu” (Korsmeyer, 2004, 53), bet tiekties pēc aktīvas iesaistes mākslas radīšanas procesā) pozīcijas sabiedrību kontrolējošo normu ietvaros. Otrkārt, sieviešu tradīcijas dibināšanas procesā svarīgu lomu aizņēma rakstnieču valstiskā (kas XIX gs kontekstā saplūst ar nacionālo) un sociālā piederība. Tā, piemēram, Jevdokijas Rostopčinas daiļradi pētnieki uzskata par „saloniskuma un augstāko aprindu izaicinājuma paraugu” (Rosenholm, 1999, 58), būtiski šķiet atzīmēt arī rakstnieces personīgo stingro pilsonisko nostāju sieviešu jautājuma aktualizācijas periodā<sup>162</sup>. Savukārt, Aspazijas un Minnas Kantas radītie darbi sociālas piederības vai virzības ziņā iegūst citu izprašanas šķautni: blakus emancipācijas ideju izplatīšanai būtisku lomu literāras tradīcijas dibināšanā iegūst sekundārie motīvi daiļradē. Piemēram, izņemot augstākminēto dzimšu asimetrijas novēršanas (vai

---

<sup>160</sup> Tā, piem., Rostopčinas un Aspazijas pētītajos daiļdarbos par sievietes sociālas vai garīgas neatbilstības izpaušmi kļūst pašnāvība (Laima – “Zaudētajās tiesībās” vai Vera Gohberga – “Amati un nauda”)

<sup>161</sup> Par sociālo nostāju liecināja laikmetīgā literatūra kā arī periodika, plašāk par rakstnieču uzskatiem skat., piem., “Dienas Lapa” (nr. no 1897. – 1903. gadam); Rostopčinas vēstuļu saraksti vai kritiķu vērtējumu (piem., V. Beļinska kopotajos rakstos); Minna Kantas soc. pozīcija – piem., Heikkilä, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s u.c.

<sup>162</sup> Svarīgi pieminēt, ka rakstnieces dzīves gadi (1811-1858) sakrīt ar visasākas sociālas polemikas laiku Krievijas Impērijā un tām sekojošām pārmaiņām zemāko sociālo šķiru aprindās (proti, dzimtbūšanas atcelšana 1861. gadā), Rostopčinas daiļradi mēdz vērtēt kā mākslinieciskās revolūcijas mēģinājumu (vismaz dzimšu sociālas asimetrijas un mākslas pamattieksmju attiecībās)

vismaz līdzsvarošanas) mēģinājumus daiļdarbos parādās spēcīgs sociālas piederības (un ierobežojumu) motīvs, stingra sociālo kāršu hierarhija, indivīda attiecības un iespējamā cīņa, kam pamatā, iespējams, ir autonomais (Somijas pieredzē) vai „Krievijas Impērijas provinces” (Spekke, 2003, 89) (Latvijā) statuss, kā arī rakstnieču piederība t.s. „vidējam” sociālam slānim<sup>163</sup>. Par sabiedriskās pozīcijas atspoguļotājām pētīto daiļdarbu pamatā neapšaubāmi būtu jāuzskata veidotas varones rīcības, iekšējas attīstības atainojumu un daiļdarba atrisinājuma izvēli<sup>164</sup>. Treškārt, līdzās augstākminētiem sieviešu tradīcijas attīstību ierobežojošiem faktoriem, būtu jāmin sociālo institūciju ietekmi un aizliegumus. Morāles dogmas un patriarhālā iekārta, kuras nenoliedzama sociāla priekšrocība pastāvēja visā pētītā teritorijā, veidoja „māksliniecisku stabilitāti” (Korsmeyer, 2004, 60), kas attiecībā pret sieviešu literatūru nozīmēja pilnīgu māksliniecisku ignorējumu vai, citiem vārdiem, „māksliniecisko mēmuma” (Showalter, 1985, 130) un literatūras privātiskuma<sup>165</sup> paraugu.<sup>166</sup> Tādējādi var secināt, ka XIX gs sieviešu literāras tradīcijas attīstības (vai pat pastāvēšanas) aizliegumi veidoja trīs dimensionālo struktūru, kuras pamatā – reliģijas nozīme un reliģiozo patiesību interpretācijas atšķirības maskulīnās un femīnas tradīcijas robežās; rakstnieču sociālā un pilsoniskā nostāja kā arī daiļrades nozīmes apzināšana vai noliegšana; un visbeidzot morālo un sabiedrisko institūciju ierobežojumu ietekme gadsimta māksliniecisko pamatnostādņu radīšanā.

XIX gs mūsdienu teorētiķi dēvē par „pasaules socializācijas un kulturalizācijas laikmetu”<sup>167</sup> – atziņas pamatā uzsverot vēsturisko reāliju un māksliniecisko virzienu saiknes vai pat tiešo mijiedarbību. Rakstnieka (vai daiļdarba radītāja) loma tika stingri ierobežota laikmetīgo mākslas

---

<sup>163</sup> Būtiski šajā sakarā ir pieminēt kopējo XIX gs ievirzi uz sociālas hierarhijas līdzšinējo elementu (vai sociālo kāršu) pārmaiņām. Plašāk skat., piem., Бриггс, Эйза; Клэвик, Патриция Европа нового и новейшего времени (с1789 и до наших дней). – Москва: Весь Мир, 2006. – 585 стр.; Kirby, David The Baltic World (1772-1993) (Europe’s Northern Periphery in an Age of Change). – New York: Longman Group Limited, 1995. – 472 pgs., u.c.

<sup>164</sup> Varones ir jāuztver, pēc sieviešu literāras tradīcijas pētnieku atziņām, kā „rakstnieces mākslinieciskās motivācijas reprezentu un sabiedrisko ideju nesēju” (Grönstand, 2005, 175)

<sup>165</sup> kas vienlaicīgi nozīmēja arī sieviešu literāras tradīcijas attīstības strupceļu, plašāk skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan No Man’s Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century) Vol. I THE WAR OF THE WORDS. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988

<sup>166</sup> Starp svarīgākām institūcijām, kuri savā pamatā apvienoja sociālus un morāles principus, būtu jāmin laulību un izglītības institūcijas. Atšķirībā no pārējam iespējamām (piem., politiskā vai tiesiskā) augstākminētie piemēri, saplūstot ,veidoja gadsimta vēsturiskās paradigmas pamatus, piem., postulējot sievietes sociālo funkciju (bērnu audzināšana) un noliedzot dzimšu sociālo vienlīdzību. Vairāk par dažādu sociālo un morālo institūciju mijiedarbību skat., piem., Vattimo, Gianni Nihilism and Emancipation. Ethics, Politics and Law. – New York: Columbia University Press, 2003. – 199 pgs.

<sup>167</sup> Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр. – 36 стр.

virzienu rāmjos: meklējot jaunas mākslas izpausmes, katrs atsevišķs virziens piedāvāja stabili struktūru dažādu konfliktus veidojošo saišu aprakstīšanā un varoņa rīcību motivācijas skaidrošanā, tādējādi postulējot *māksliniecisku kanonu*.<sup>168</sup>, jeb mākslas darba ideālu reprezentāciju. XIX gs izvirzītus ideāla mākslas darba principu veidošanu visvairāk ietekmēja ārēji faktori, starp kuriem būtu jāmin pasaules mākslas virzienu pārmaiņas, filozofijas idejisko ietekmi kā arī pārmaiņas sabiedrības hierarhijas izpratnē. Gadsimta vēsturiskajās robežās tās izpaudās caur sociālu šķiru nozīmes pārvērtēšanu kā arī vidēja sociāla slāņa iesaisti valsts nozīmes notikumos. Tā, piemēram, par jaunās sievietes socializācijas meklējumiem var nosaukt atklātas uzstāšanās par egalitārās sabiedrības nepieciešamību un jauno mākslas uzdevumu postulēšanu Latvijas un Somijas pieredzē, vai sabiedriskās vienotības meklējumi Krievijas pieredzē (Krimas kara (1853-1856) laikā valstī valda pārlicība par jaunās sabiedrības dibināšanas vajadzību<sup>169</sup>). Sieviešu literatūrai, kā vēsturisko reāliju atspoguļotājai pusaizliegtās uzskatu prizmas ietvaros, bija jāmeģinā pierādīt „tiesības uz citādību ne tikai dzimšu atšķirību, bet arī sociālas klases nevienlīdzības ziņā” (Rosenholm, 1999, 166). Pārmaiņu periods visās dzīves izpausmēs un visos sabiedrības līmeņos skāra rakstnieču biogrāfijas un daiļrades īpašību attīstību un tālāko nozīmi valsts kultūras mantojumā. Proti, viena no XIX gs īpašībām (kas sakrīt ar rakstnieču idejisko pamatievirzi) ir ieinteresētība kā indivīda psiholoģiju veidojošās niansēs, tā arī sabiedrības kā indivīdu apvienotājas apziņa. Lai pierādīt tiesības jaunās literatūras radīšanai, sieviešu daiļrade pakāpeniski atsakās no „tradicionālā tēlu un problemātikas laikmetīguma” (Korsmeyer, 2004, 80) un sākumā mēģināja līdzināties vīriešu radītajām „mākslas ideālistiskajam vēsturiskumam” (Korsmeyer, 2004, 80). Būtiski atzīmēt, ka tieši vēsturiskums (tātad, ilglaicīga mākslinieciskā pilnveide) sekmēja maskulīnas tradīcijas nozīmīguma un stabilitātes sabiedriskai atzīšanai. Sieviešu literāras tradīcijas attīstības pamatā ir tās parādīšanas apstākļi: eksistējot bez stingrā vēsturiska pamatojuma (iespējams, pat vēsturiskās „nepieciešamības” – protams, atceroties sievietes sabiedriskās aktivitātes iespējas un valsts sociālo (jeb tiešo) un morāles (netiešo) institūciju nozīmi) sieviešu tradīcijai, šķiet, tika liegta tālāka mākslinieciskā pastāvēšana. Tādējādi var secināt, ka tradīcijai bija

---

<sup>168</sup> Par mākslinieciskā kaonna pamatelementiem skat., piem., Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр.; Сопронов, П.А. Курс лекций по теории культуры. – Санкт-Петербург: Союз, 2003. – 560 стр. u.c.

<sup>169</sup> Krimas karš pirmoreiz izvirza jautājumu par sievietes iesaisti kara darbībās (precīzāk – sievietes kļuva par ārstu palīgiem tieši šajā period), kas vēlākajos gados netieši sekmēja citu dzīves izpausmju pārmaiņas attiecībā pret sievietes lomu un iespējām. Arī mākslā šī kara sekas nepalika nepamanīti: pēckara periodā Krievijā kļuš svarīga piem., nihilisma kustība, kuras būtība, kā zināms, visu aizliegumu apšaubīšanā



jāsamierinās ar laikmetīgas literatūras statusu. Tomēr laikmeta mākslinieciskās prasības pēc jauna veida varoņiem, sižetiem un problemātiku kā arī jaunā rakstnieka pozīcija daiļdarba radīšanas procesā<sup>170</sup> ietekmēja sievietes piesaisti literārai darbībai. Gadsimta vēsturiska paradigma, meklējot jaunus literatūras uzdevumus, atklāja citu literatūras izprašanas leņķi. Sieviešu tradīcija katrā valstī balstījās, pirmkārt, uz nacionālas piederības meklējumiem, otrkārt, piedāvāja līdz šim nepazītus literatūras uzdevumus (vai, citiem vārdiem, mērķus, kas nākotnē varētu kļūt par cita literāra kanona pamatu). Par centrālajiem uzdevumiem XIX gs literatūras mantojumā femīnas tradīcijas robežās, balstoties uz mūsdienu teorētiskiem materiāliem<sup>171</sup>, tika izvirzīta nepieciešamība „pēc mākslas darbu pamācoša rakstura” (Daiches, 1977, 367) un „varoņu iesaistes reālajā dzīvē” (Grant, 1978, 35). Apvienojot „estētisma augstāko konceptu” (Honour, 1979, 259) ar realitātes izpausmēm XIX gs literatūra tiecās uz māksliniecisku ideālismu, piedāvājot visaptverošo, estētiski nesasniedzamo<sup>172</sup> un vienlaicīgi sadzīviski-vienkāršo modernās pasaules modeli, kurā dzimšu lomu asimetrija pastāvēja kā „papildus nosacījums mākslas radīšanā” (Korsmeyer, 2004, 38). Šis nosacījums ietekmēja sieviešu literāras tradīcijas pamatus, radot nepieciešamību pēc jaunās literāras formas (vai žanru interpretācijas) un jaunā literatūras „sabiedriskā statusa”. Sociāla ievirze un emocionālas līnijas izvirzīšana priekšplānā XIX gs mākslā tiecās uz literatūras deestetizāciju un dominējošo virzienu idejisko savienojumu, tādējādi pakāpeniski aktualizējot sievietes klātbūtni literārajā skatuvē. Svarīgu lomu sieviešu literāras tradīcijas dibināšanā spēlēja rakstnieces sociālas aktivitātes un māksliniecisko pārliecību savienojums, pat tieša saplūšana – mākslas darba nolūks un nozīme sieviešu tradīcijā, atšķirībā no „sadzīves estētiķu” (Daiches, 1977, 357) veidojošiem maskulīnas pieredzes daiļdarbiem, iezīmēja jaunas egalitāras attiecības starp radītāju un tekstu. Tādējādi tika postulēta atšķirība no agrāk pastāvoša nemainīga uzskata par rakstnieku kā centrālo un „dominējošo spēku daiļdarba raksturu radīšanā” (Соколова, 2003, 247).

---

<sup>170</sup> Kā definē kulturologs M.M. Bahtins, „XIX gs robežās notika autora personības iesaiste veidotajā daiļdarbā”, plašāk skat., piem., Бахтин, М.М Автор и герой в эстетической деятельности// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр. (444)

<sup>171</sup> Honour, Hugh Romanticism. – London: Penguin Books, 1979. – 415 pgs; Nochlin, Linda Realism. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs

<sup>172</sup> Šis prasības būtiskumu literatūras kanonā provocēja “estētiskā ģēnija iemiesotājs” (Honour, 1977, 38) romantisms

Pētot Minnas Kantas un Aspazijas sociāli-māksliniecisku nostāju<sup>173</sup>, ir pamanāmas dažas būtiskas sakritības un līdzīgo ideju aktualizācija un aizstāvēšana, kas spēj pierādīt sieviešu tradīcijas radīšanas līdzīgus pamatus Latvijas un Somijas kultūras pieredzē. Tā, piemēram, runājot par reālistiskā virziena svarīgumu un nepieciešamību Aspazija uzsver rakstnieka īpašu lomu un ciešās saiknes ar radītiem tēliem, kā arī rakstniecei šķiet būtisks literāras vienotības princips: „Modernā literatūra vairs nedala pasauli melnajos un baltajos [...], rakstnieka uzdevums ir atspoguļot, kā literārie varoņi patstāvīgi attīstās” (Viese, 1975, 124). Savukārt, Kantas literārajā mantojumā šķiet īpaši pamanāma rakstniecei asā un konservatīva nostāja attiecībā pret jauna veida literatūras aktualitāti un „spēju atrisināt vairākus sociālas dabas jautājumus” (Canth, 1997, 5). Šī uzskatu īpašība vēlreiz pierāda kopējo laikmeta prasību pēc mākslas vispārīguma un atteikšanos no jebkādiem ierobežojumiem dažādos sadzīves, individuālas psiholoģijas vai morāles līmeņos.

Rostopčinas māksliniecisko pozīciju, atšķirībā no pārējo rakstnieču uzskatiem, iespējams vērtēt kā „konservatīvo tieksmi veidot jaunus nacionālas identitātes pamatus” (Rosenholm, 1999, 69), kas, šķiet, daļēji sakrīt ar Aspazijas un Kantas izvirzītām patiesībām. Tomēr, atrodoties citā sabiedriskajā statusā un glabājot relatīvi plašāku literatūras mantojumu, rakstniecei idejiskā pārliecība bez nopietna sabiedriska atbalsta (kas Latvijas un Somijas pieredzē ieņēma zemākas nozīmības pozīciju) nevarētu panākt līdzīgas sabiedriskās sekas.<sup>174</sup> Pēc mūsdienu teorētiķu atziņām<sup>175</sup>, Jevdokijas Rostopčinas daiļrade (kaut arī pēc literāra kanona principiem atbilsta romantisma un reālisma virzienu simbiozei) ieguva nozīmīgumu un popularitāti tieši radīto varoņu „piederības citai dzīves dimensijai” (Rosenholm, 1999, 96) dēļ. Tādējādi var secināt, ka tieksme pārveidot mākslas būtību ietekmēja sieviešu tradīcijas autentiskuma pamatus un palīdzēja dibināt patstāvīgo literāro simbolu, mērķu un mākslinieciskās motivācijas hierarhiju. Sieviešu tradīcijas pamatā atradās „sociāla apkārtne, kas tika uztverta kā mākslinieciskās darbības rosinātāja” (Rosenholm, 1999, 48).

---

<sup>173</sup> Tika pētīts plašs publisko runu publikāciju klāsts, kā piem., Ростопчина Евдокия Петровна Стихотворения. Проза. Письма. – Москва: СОВЕТСКАЯ РОССИЯ, 1986. – 448 с; Heikkilä, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s; Aspazija Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti I - VI. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A. Gulbis, 1940., u.c

<sup>174</sup> Atziņas pamatā ir plašā literatūras kritikas lauka izpētes rezultāti

<sup>175</sup> Skat., piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.

Reālisma virziens, šķiet, bija vislabāk piemērots jaunās literatūras aizsākumiem (tam sekmēja sievietes sociālais statuss, kurš, kā tika minēts augstāk, apriori atradās viszemākajā sabiedrības hierarhijas līmenī). Aktualizējot sabiedrībai svarīgus jautājumus un paaugstinot „sadzīves mākslinieciskuma pakāpi” (Соколова, 2003, 148) sieviešu literatūra tomēr atradās augstākminētajā „pārvēsturiskuma” statusā, kuru vienlaicīgi bija iespējams projicēt arī uz literāra darba tematikas vai motivācijas izvēli. Sieviešu literatūrai bija jādibina pamati viena gadsimta ietvaros, jāapliecina māksliniecisku egalitārismu un jāmēģina piešķirt katram radītam daiļdarbam ilgāku vitalitāti (kas vienlaicīgi nozīmēja iespējamā vēsturiskuma klātbūtni daiļdarbos turpmākajos gadsimtos). Eksistējot bez pagātnes, rakstnieces pievērsa uzmanību nākotnes idejiskai kontemplācijai daiļradē (citiem, vārdiem, meklēja „nākotnes skaistumu, atteicoties no pagātnes tumsības” (Vattimo, 2003, 109)). Būtiski atzīmēt arī rakstnieču attieksmi pret valdošajiem mākslas virzieniem un savas lomas izpratni daiļdarba iespējamās attīstības robežās. Pētot Aspazijas un Minnas Kantas mākslas virzienu būtības izpratni<sup>176</sup>, kļūst neapšaubāma līdzīga virzienu īpašību uztvere: piem., raksturojot reālismu, kā viena tā otra rakstniece atzīst virziena nepieciešamību pēc sociālas ievirzes. Sacerējumos par Aspazijas radošo personību atrodams sekojošs citāts: „Viņu [Aspaziju] aizrāva sevišķi t.s. „idejiskais reālisms”, kad īstenības attēlojums mākslas darbā kalpo autora sabiedrisko uzskatu atklāšanai un aizstāvēšanai” (Viese, 1975, 31), vienlaicīgi Minnas Kantas personības un daiļrades pētnieki atzīst, ka:

„Asā rakstnieces sociālā nostāja projicējās arī uz reālistiskiem darbiem, kuru galvenais uzdevums Minnas Kantas pasaules uztveres ainā sakrita ar sociālo patiesību pilnīgo atkailināšanu” (Kansala, Metsikuusi, 1965, 69).

Citātu pamatā var secināt par apvienojošām sabiedriskās pozīcijas saitēm un iespējamās tradīcijas idejiskiem aizsākumiem.

Jevdokijas Rostopčinas attieksmi pret reālisma virzienu un rakstnieka lomu tajā, atšķirībā no Latvijas un Somijas kultūras pieredzes mūsdienās var vērtēt kā mākslinieciskās ambivalences tiešo attēlojumu. Radot patiesi spilgtus mākslas darbus (kuru kontekstā ieskanas ne tikai XIX gs sākumā valdošs romantisms: varoņu raksturi ir „sociāli patstāvīgi un reāli” (Rosenholm, 1999, 50)) un mēģinot dibināt sieviešu literāro tradīciju Krievijas kultūras pieredzē, viņas daiļrade šķiet palika ieslēgta laikmeta paradigmas ietvaros. „Mākslinieciskās aizmirstības” pamatā, iespējams, ir

---

<sup>176</sup> Par pamatu tika ņemtas monogrāfijas par rakstniecēm, piem., Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp.; Heikkilä, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s, u.c.

atrodama Krievijas kultūras un literatūras virzienu polivalence un rakstnieka lomas mazsvarīgums (vismaz romantisma virziena ietvaros, kurā „romantisks varonis vienmēr uzvarēja savu radītāju” (Драч, Королёв, Штанкель, 2004, 102)). Rostopčinas māksliniecisku mantojumu tādējādi mēdz vērtēt kā paradoksālo laikmeta idejiskās virzības izteiksmi: atbalstot gadsimta svarīgākus uzskatu virzienus (piem., XIX gs 40.-60.-jos gados Krievijā valdošā pārliecība par dzimtbūšanas atcelšanu (kas īstenojās tikai 1861.gadā, jau pēc rakstnieces nāves<sup>177</sup>) vai dedzīga emancipācijas ideju aizstāvēšana un pretošanās krievu XIX gs literatūras kritikas pārstāvjiem<sup>178</sup>) un piešķirot radītiem varoņiem „pārļaicīgumu” ar mūžīgo vērtību un tematikas starpniecību<sup>179</sup>, rakstniece tomēr nespēja iegūt līdzīgo māksliniecisku statusu maskulīnās tradīcijas „Olimpā”. Latvijas un Somijas femīnas tradīcijas attīstības iespējas bija relatīvi plašākas dažādu kulturālo pieredžu ietekmes dēļ (Krievijas un Zviedrijas attiecībā pret Somijas kultūru vai Krievijas un Vācijas – Latvijas pieredzē). Tieši literatūras virzību uz Eiropas māksliniecisku mantojumu atbalsta kā Aspazija, tā Minna Kanta; nenoliedzot vienlaicīgi nacionālo identitāšu svarīgumu un meklējot Eiropas un nacionālo īpašību krustpunktus. Šādu meklējumu pamatā radās vairākas sociāla un mākslinieciska rakstura pretrunas starp valsts „māksliniecisko ievirzi” un rakstnieču idejām. Piem., uzsverot Aspazijas „mākslas vitalitāti, cīņas garu un varoņu iekšējo spēku” (Viese, 1975, 9), XIX gs izpratne par literatūras virzieniem tomēr neatbalsta rakstnieces tieksmi pret jaunās literatūras dvesmas pielāgošanu Latvijas kultūrai, atzīmējot, ka „idejas ir aizgūtas no Vakareiropas un Krievijas” (Amoliņa, 1990, 70). Stingra sociāla pozīcija un mākslinieciskā pārliecība ietekmēja rakstnieču daiļrades ilgtspēju un simbolisko daudzveidību, pielīdzinot femīno tradīciju jau pastāvošām literārajām vērtībām.

No mūsdienu skatījuma tradīciju varietātes, kuru pamatā atradās dažāda ne tikai kulturāla, bet arī „bioloģiska pieredze” (Robinson, 1985, 110) tomēr pastāvēja ciešā mijiedarbībā, pat vairāk: ārēji faktori daiļdarbu motīvu izvēlē, šķiet, eksistēja paralēli femīnajā un maskulīnajā tradīcijā. Secinājuma pamatā ir „mūžīgo” tematu pārsvars pēfīto rakstnieču daiļradē (piem., Dieva un indivīda attiecības, dzīves mērķa meklējumi vai tā zaudējums, dažādi psiholoģiskas iniciācijas veidi, kuru rezultāts ir morāla varoņa audzināšana u.c.). Maskulīnas tradīcijas arhetipiskie motīvi

<sup>177</sup> Rostopčina aizgāja no dzīves 1858. gadā

<sup>178</sup> Rostopčinas daiļradi detalizēti vērtējis piem., pazīstams krievu kritiķis V.Beļinskis. Plašāk skat., piem., Ростопчина Евдокия Петровна Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. – Москва: Московский рабочий, 1987. – 319 с.

<sup>179</sup> Pēfītā daiļdarba kontekstā – garais stāsts “Amatī un nauda” (“Чины и деньги”), īpaši aktualizētas tēmas ir cilvēka personības meklējumi vēsturisko pārmaiņu periodā, laikmeta morāles vērtējums kā arī mūžīgie Bībeles temati

neapšaubāmi veido līdzīgo varoņa un izvēlētas problemātikas attiecību ainu. Būtiskākas atšķirības literatūras mērķu izpratnē parādās daiļdarbu simboliskajā (vai zemteksta) līmenī: ja sievietēm rakstīšana nozīmēja morālas pārmaiņas un sava veida „sieviešu mākslinieciskās subkultūras” (Greene, Gayle, 1990, 37) dibināšanu, maskulīnas tradīcijas ietvaros varoņa tēlošanas īpašības (kuras, kā tika minēts augstāk, atradās kanonisko likumu ietekmē) varēja nozīmēt vienīgi nākamo mākslas attīstības posmu. Simboliskās varietātes, savukārt, iezīmēja svarīgākas sieviešu literatūras mākslinieciskās līnijas un varones<sup>180</sup> parādīšanos galvenajā lomā literārajā skatuvē.

## **2.2 Literāro virzienu interpretācijas atklāsme sieviešu literārajā tradīcijā. Jevdokijas Rostopčinas, Minnas Kantas un Aspazijas daiļrade kā interkulturāls paraugs.**

Virzienu sadursme laikmeta robežās pastarpināti iezīmēja sieviešu literāras tradīcijas īpašības: romantisma un reālisma mijiedarbība piešķir sievietēm un viņu reprezentācijai jaunās tradīcijas ietvaros papildus nozīmīgumu un daudzšķautņaino raksturu. Atšķirībā no maskulīnas tradīcijas, kurā nereti sieviešu tēli tiek salīdzināti vai ar „apkārtnes apstākļu upuriem” (Бернштейн, 1991, 165) vai arī femīna tradīcija tiek skaidrota, balstoties uz rakstīšanas netiešiem komponentiem, piemēram, „rakstnieka pasaules uztveri un psihes atšķirībām” (Green, Gayle, 1990, 135), sieviešu literāra tradīcija apvienoja sevī gadsimta notikumu niansēto analīzi<sup>181</sup> un meklēja iespējamās attīstības ievirzi nākotnē. Ir svarīgi definēt sieviešu daiļrades pamatlīniju (kuras nav ierobežotas kāda mākslas virziena ietvaros) atspoguļojumu un atpazīstamību pārēja literatūras mantojuma fonā. Komparatīvā (jeb preskriptīvā) pētīšanas metode ir izvēlēto daiļdarbu analīzes pamatā, līdzās empīriskai un deskriptīvai<sup>182</sup> metodei. Izvēlēta analīzes metodoloģija palīdzēs atklāt rakstnieču vienojošas un atšķirīgas mākslinieciskās īpašības ņemot vērā gadsimta vēsturiskās un sociālas reālijas un sievietes individuālo lomu sabiedrības hierarhijā. Balstoties uz izvēlēto materiāla saturu un rakstnieču dzīves biogrāfijām, kā arī XIX gs vēsturiskajām reālijām pētīto valstu robežās, tika izvirzītas desmit sieviešu literatūras īpašību raksturojošās iezīmes, kuras ir

---

<sup>180</sup> Ir būtiski atzīmēt, ka dzimšu dominances pārmaiņas ietekmēja arī sižeta līniju. Vairāk skat., piem., *The Feminine Pen and the Imagination of National Tradition. Russian's Women's Writing 1820-1880*// Keley, Catriona (ed.) *An Anthology of Russian Women's Writing (1777-1892)*. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 40-72 pgs (497p)

<sup>181</sup> Tā, piem., Minnas Kantas garajā stāstā tiek īpaši aktualizēta sievietes socializācijas ierobežojumu līnija, Rostopčinas pieredzē – jauno morālo vērtību meklējums, Aspazijas lugā, savukārt, ir apvienotas abas šīs līnijas. Būtiski atzīmēt, ka īpašu vēstījumu Aspazijas lugā reprezentē priekšmetiska pasaule

<sup>182</sup> Deskriptīvā metode pārsvarā ir izmantota vēsturiskā materiāla analizē, empīriskā un komparatīvā – varoņu raksturu un problemātikas izvēles iespējamā interpretācijā

aprakstītas apakšnodaļas ietvaros. Īpašību definējums ir pamatots ar līdzīgām tendencēm rakstnieču daiļradē, kas vienlaicīgi apliecina kopējas sieviešu literāras tradīcijas koncepcijas XIX gs robežās. Pētījuma procesā tika izvirzīti vairāki daiļradi idejiski apvienojoši aspekti, tomēr dotā darba robežās uzmanība ir pievērsta spilgtākajām un būtiskākajām iezīmēm.

Kā vienu no *pirmajām* būtu jāmin sākotnēju rakstnieču anonimitāti, kam pamatā atradās sievietes īpaša sociāla pozīcija. Tradīcijas sākumposmā (XIX gs sākums) šī īpašība mēdz būt uztverta kā „atklāta manifestācija pret dzimtes piederību” (Palmer, 1989, 48): kā zināms XIX gs vēsturiskais konteksts iezīmēja stingrus sievietes sociālas piederības un pienākumu ierobežojumus, kas, ņemot vērā kopēju gadsimta piesātinātību ar dažādām sociāla rakstura pārmaiņām<sup>183</sup>, kļuva par ambivalentu nosacījumu sieviešu literatūras (un kopumā mākslas) attīstības procesā. Laikmets piedāvāja plašas, sabiedrisko pozīciju nostiprinošas (vai apliecinošas) iespējas: sabiedrisko strāvojumu ietekmei šeit ir neapšaubāms svarīgums – sievietei bija nepieciešams izrādīt pietiekošu „gara drosmi” (Kannila, 1973, 79), lai varētu iesaistīties sabiedriskajā un sociāli brīvajā dzīvē. Tomēr šo XIX gs sabiedrisko parādību ierobežoja vismaz divi faktori: sievietes „brīvprātīga piederība senatnes ideāliem” (Kolodny, 1985, 150) kā arī sabiedrisko institūciju ietekmes nemainīgums. Tāpat kā agrākajos gadsimtos vienīgi mājsaimniecības iemaņas tika uzskatītas par „sievietei pienācīgu nodarbi” (Gubar, 1985, 300) un tālāka intelektuālā attīstība līdz ar to tika noliegta. Pievēršanās narratīvai daiļradei (vai gadsimtiem attīstītas epistolāras un dienasgrāmatu veidošanas tradīcijas turpināšanai) nevarēja notikt spontāni un atklāti augstākminēto dzimšu aizspriedumu un hierarhijas dēļ. Sākotnēja anonimitāte nozīmēja svarīgu „ideju neatkarību, apejot sabiedriskā viedokļa spriedzi” (Nochlin, 1990, 213). Pamatojoties uz vēsturē aprakstīto faktu par anonimitātes nozīmi un pamatnepieciešamību, var izvirzīt hipotēzi par sieviešu tradīcijas māksliniecisko neatkarību un viengabalainību jau pašos pamatos. Atteicoties no dzimtes piederības, sieviešu tradīcija iezīmēja mākslas virzienu globālo raksturu: izvēloties abstrakto pseidonīmu, kura būtība nereti simbolizēja rakstura īpašības vai vēsturiskās reālijas<sup>184</sup>, radītie tēli

---

<sup>183</sup> Krievijas impērijas robežās – 1825. G. 14. Decembra notikumi, kam sekoja „sociālā lūzuma” moments 1861. Gadā kopā ar dzimtbūšanas atcelšanu, Somijā: asā polemika par valsts īsto identitāti un nacionālisma uzplaukums presē un politikā XIX gs otrajā pusē vai līdzīgi sociālā meklējuma notikumi un idejiski strāvojumi Latvijā veidoja t.s. XIX gs vēsturisko paradigmu, kura neapšaubāmi orientējās uz sociāliem jautājumiem

<sup>184</sup> Pseidonīma izvēli nereti ietekmēja simboliska (metatekstuāla) nozīme, plašāk skat., piem., Roe, Sue (ed.) *Women Reading Women's Writing*. – Brighton, Sussex: 1987. – 296 p.; Gubar, Susan „The Blank Page” and the Issues of Female Creativity// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 292-314 pgs (403), u.c.

paralēli rakstniekam zaudē bioloģisko nozīmi, postulējot vispārīgus mākslas mērķus, laikmeta idejisko pamatu vai nākotnes pareģojumu<sup>185</sup>. Tādējādi sieviešu daiļrade ieviesa XIX gs mākslinieciskajā kanonā plurālisma iezīmes: simboliskais lauks un varoņa attiecības (vai pat cieša saikne) ar aktuāliem laikmeta jautājumiem, antagonistiskā virzienu pastāvēšana un laikmeta meklējumi pēc nacionālām universālījām sekmēja „pasaules uzskatu lūzumam māksliniecisko pārmaiņu pamatā” (Kuusi, Kansala, 1965, 12).

*Otrā* zīmīga īpašība – sievietes-varones izvirzīšana mākslas darba centrā. Izvēlētie daiļdarbi apliecina definējuma patiesumu – visos tekstos sieviete kļūst par sava likteņa veidotāju un pamatkonflikta izraisītāju. Līdz XIX gs vidum sievietes iesaiste daiļdarba konfliktu risināšanā pārsvarā raksturoja jebkura žanra daiļdarbu kā „nepārliecinošu māksliniecisku reprezentu” (Brodzki, 1993, 25), tātad, liedza tālāko pastāvēšanu vai būtiski ierobežoja daiļdarba popularitātes un sabiedriskās atzišanas iespējas. Svarīgi atcerēties, ka XIX gs vēsturiskajā paradigmā tieši daiļdarba sociālais statuss atradās ciešajā saiknē ar rakstnieka talanta līmeņa vērtējumu. Vēl viena sievietes tēla iesaiste mākslas darba problemātikas sakāpinājumā vai atrisināšanas procesā bija saistīta ar sievietes „dabiskās emocionalitātes uzvaru pār racionālistisko pirmsākumu” (Palmer, 1989, 59). Šīs īpašības izmantojums maskulīnā mākslinieciskajā kanonā pastarpināti piešķīra nepieciešamo centrālā vēstījuma sarežģītumu kā arī antagonistisko attiecību klātbūtni starp daiļdarbu tēliem.<sup>186</sup> Citāda literāra tradīcija piedāvāja dzimšu iespējamo līdztiesību un jaunus sievietes pienākumus: no XIX gs izplatītā „šuvēju salona pārstāves” (Grönstrand, 2005, 51) (tātad, sadzīviski ierobežotas būtnes) līdz intelektuāli līdzvērtīgai sabiedrības dalībniecei. Pārmaiņas sievietes sociālajā līmenī sekmēja daiļdarbu raksturu saasinājumam, pat tiešajam protestam. Rakstnieces pirmās uzdeva jautājumu par patieso dzīves attīstību, par atšķirīgo sieviešu sociālo un sadzīves pieredzi (šī īpašība ir raksturīga XIX gs otrai pusei, kad pasaules mākslas skatuvē jau parādījās reālisma virziens, tomēr arī agrīnajos sieviešu daiļdarbos<sup>187</sup> zemteksta līmenī ieskanas

---

<sup>185</sup> Vairāk skat., piem., Coward, Rosalind Are Women’s Novels Feminist Novels?// Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 225-241 pgs (403); Korsmeyer, Carolyn Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy). – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.; u.c.

<sup>186</sup> Šīs īpašības augstākās izpausmes punkts ir romantisma virziena ietekmes laikmets (tātad, XIX gs sākums), kad par vienu no obligātiem mākslinieciskuma un laikmetīguma kritērijiem kļuva tēla “neparastums” un ambivalenta iekšēja būtība.

<sup>187</sup> Tā, piem., Jevdokijas Rostopčinas darbus mūsdienu pētnieki raksturo kā “romantisko daiļradi ar reālisma iezīmēm” Skat., piem., Rosenholm, 1999, 59.

pirmās pārmaiņu notis.<sup>188</sup>) Svarīgi, šķiet, pieminēt faktu, ka sievietes „citādība” laikmeta robežās pakāpeniski tika pielāgota dažādam dzīves un individualitātes izpausmes sfērām. Pēfīto rakstnieču sociāla pozīcija un radošā darba nozīmīguma apziņa pirmoreiz valstu vēsturē skāra tādas jautājumus, kā sievietes attiecības ar reliģiju, viņas loma svēto likumu radīšanā<sup>189</sup>; nepieciešamība pēc obligātas „egalitāras izglītības” (Grönstand, 2005, 159), atteikšanās no „senlaicīgā dzīves ritējuma” (Broude, 1997, 50) un pievēršanos agrāk neiespējamām darbības jomām. Literatūras lomas diferenciacija atkarībā no dzimtes piederības arī jūtīgi reaģēja uz sabiedrības noskaņojuma pārmaiņām: mākslai XIX gs kontekstā bija jāaizņem centrālo lomu sabiedrības viedokļu radīšanā vai vismaz ietekmē. Tieši tāda literatūras izpratne, kas mūsdienā terminoloģijā varētu līdzināties formulējumam „masu kultūra”, sekmēja ātrākai sievietes iesaistei mākslas darbu radīšanā, neprovocējot vienlaicīgi augstākminēto mākslinieciskās iesaistes spontanitāti.

Tomēr, kaut arī sieviešu agrīnie literārie darbi virzīti pārsvarā uz sociālo jautājumu publisko apspriešanu, kā *trešo* pamatiezīmi sieviešu tekstos varētu nosaukt īpašu varoņu raksturu detalizāciju. Šī īpašība pārsvarā attīstās nevis atklātā, bet gan slēptā daiļdarbu līmenī, tādējādi veidojot paralēli pastāvošas pasaules, starp kurām eksistē mūžīgā antagonisma attiecības. Autentiskuma klātbūtni jebkurā radītajā darbā, īpašu emocionālu sakāpinājumu problemātikas atklāsmē (sieviešu tradīcijā, šķiet, pat virziena un žanra nozīme zaudē savu sākotnēju svarīgumu: literatūras radīšana pati par sevi kļūva par individuālas neatkarības un pašpietiekamības apliecinātāju<sup>190</sup>), satuvina romantisma un reālisma virzienu iezīmes<sup>191</sup>. Jebkuru sieviešu literāras tradīcijas māksliniecisko pārstāvi tādējādi mēdz vērtēt kā abstrakto garīgas iedvesmas reprezentu, kā pastarpinātu sieviešu pieredzes nesēju, galu galā – kā idejisko avotu pastāvošo literāro virzienu rāmjos. XIX gs sieviešu daiļdarbi reprezentē tēlu raksturu detalizētu mozaīku<sup>192</sup>: tādējādi sieviešu literāra tradīcija ievieša literatūras vēsturē jaunu izpratnes dimensiju. Piemēram, varoņa attiecības

---

<sup>188</sup> Plašāk par simbolu izmantošanu un nozīmi sieviešu daiļradē skat. 3. daļu

<sup>189</sup> Par atziņas apliecinājumu var kalpot vizuālais materiāls (pārsvarā, karikatūras vai laikmetīgie plakāti), kuru saturs īpaši laikmeta otrajā pusē saasināja līdz šim sabiedriski neskārtus jautājumus, plašāk skat., piem., Kuusi, Matti; Kansala, Simo Suomen kirjallisuus (IV) Minna Canthista Eino Leinoon. – Helsinki: SKS ja OTAVA, 1965. – 650 s.

<sup>190</sup> Atziņas pamatā – pēfīto rakstnieču attieksme prēt savu mākslu; ir izpētīts plašs personīgas sarakstes un atmiņu lauks; skat., piem., Minna Canth Kirjeet. – Helsinki: SKS, 2003. – 769s; Aspazija Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti I - VI. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A Gulbis, 1939.; u.c.

<sup>191</sup> Svarīgi atzīmēt, ka sieviešu literārajā tradīcijā virzienu „saplūšana” bija par vienu no raksturīgākajām atšķirības rosinošām iezīmēm. Maskulīnās tradīcijas ietvaros pāreja no romantisma uz reālismu notika ļoti strauji un darbus, kurus mūsdienās varētu definēt kā abiem virzieniem piederošus, ir ļoti maz

<sup>192</sup> Kā spilgtu piemēru šeit būtu jāmin Minnas Kantas reālistiskās noveles, sarakstītas XIX gs 80-jos gados



ar laiku vai kādu konkrētu notikumu mēdz skaidrot, izmantojot ārējos faktorus, tādus kā uzvedības, kustības vai runāšanas īpašības; būtiskas sieviešu tradīcijā ir arī daiļdarbos izmantotie krāsu pustoņi, skaņas un citi tēlu netieši raksturojoši komponenti. Tāda veida detalizācija spēja veidot sieviešu tekstos paralēli eksistējošo vēstījuma līniju, kas nereti izteica perversīvo idejisko un tematikas izpratni<sup>193</sup>.

Raksturu detalizācija vienlīdzīgi būtiski izpaudās abos virzienos. Tāpat kā standartizēta mākslinieciskā kanona likumu ietekmē, sieviešu romantisma tradīcija meklēja iedvesmu raksturu radīšanai „idilliskajā pagātnē”<sup>194</sup> (kā spilgtu piemēru Latvijas literārajā pieredzē šeit ir svarīgi pieminēt Aspazijas romantiskās lugas, kuru centrālās varones „piederēja romantiskai dabai” (Viese, 1975, 79) vai Krievijas kultūrtelpā - Jevdokijas Rostopčinas liriskās dzejas pieredzi), jaunās pasaules izpaušanas atklāsmēs, pat vairāk: romantisma piemēri var būt uztverti kā antropocentriskie mākslas mēģinājumi<sup>195</sup>. Romantiskais varonis no vienas puses saplūst ar dabas izpaušmēm, no otrās – pozicionē sevi kā pasaules radītāju (tātad, jebkurš notikums atrodas varoņa pārzināšanā). Var teikt, ka raksturu detalizācija viziena ietvaros kļūst par mēģinājumu piešķirt varonim sarežģītu simboliku, slēpjot patieso idejisko virzību. Reālisms sieviešu literāras tradīcijas interpretācijā, savukārt, līdzīgi izplatītajām XIX gs idejām postulēja „varoņu un notikumu pielīdzināšanu realitātei” (Grant, 1978, 57), pat „varoņu raksturu un mākslinieciskā sarežģītuma sekularizāciju” (Grant, 1978, 48) (citiem vārdiem, māksliniecisko vienkāršošanu). Būtiskas atšķirības sieviešu tradīcijā notika zemteksta līmenī vai, citiem vārdiem, „daiļdarbu iekšējos veidošanas mehānismos” (Grönstand, 2005, 60). Par tādiem var nosaukt, piemēram, rakstnieču mēģinājumus savienot iracionālo dabas stihiju (kurai, pēc vēlākajā laikā izskanētām idejām, pieder

---

<sup>193</sup> Tā, piem., aktualizējot tekstā sievietes fizisko skaistumu vai ikdienas dzīves ritējumu, zemteksta līmenī noprotama savādāka realitātes un emocionālā noskaņojuma klātbūtne. Īpaši aktuāla šī īpašība ir Rostopčinas tekstos, kas, iespējams, ir saistīts ar „slēgtām” mākslinieciskās izpaušmes iespējām. Kantas un Aspazijas daiļradē atrodam tiešo protestu un neapmierinātību. Izvēlēto daiļdarbu detalizēta analīze ar atziņas apliecinājumiem atrodas dotā darba trešajā nodaļā.

<sup>194</sup> Skat., piem., Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр

<sup>195</sup> Atziņas pamatā – XX gs filozofa Valtera Benjamina darbi, piem., *Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*// Benjamins, Valters Iluminācijas. – Rīga: Laikmetīgas mākslas centrs, 2005. – 152.-188. Lpp. (515 lpp)

jebkura sieviešu dzimtes pārstāve<sup>196</sup>) ar racionālām cilvēku raksturojošām īpatnībām: bioloģisko dzimumu vai psiholoģijas izpausmēm. Sieviešu literatūrā veidoti raksturi nav „iztēles pasaules iemītnieki: tie pārdzīvo gaisīgas un spilgtas jūtas, ar abām kājām stāvot uz zemes” (Frenckell-Thesleff, 1994, 79). Veidots tēls tādējādi reprezentē sava veida „ideālo varoni”: apvienojot sevī kaislīgo un pārcilvēcisko dvēseli ar realitātes izpausmēm; viņš dzīvo iztēles pasaulē, pievēršot uzmanību sadzīves sīkumiem. Tādējādi reālistiskie darbi izmanto detalizācijas paņēmieni tiešajā veidā: piemēram, aprakstot telpas vai varoņa ārēja izskata īpašības.

Mīnna Kantas garā stāsta galvenā varone atbilst visām aprakstītām īpašībām. Viņas rīcību motivācijas pamatā nav iracionāla sākuma, pēc rakstnieces atzinumiem „viņa ir reālas pasaules iemītniece” (Kannila, 1973, 38). Detalizācijas paņēmieni garā stāsta ietvaros ir izmantoti telpas aprakstīšanas brīžos vai arī Hannas „sarežģītās iekšējās būtības” (Frenckell-Thesleff, 1994, 20) atklāsmē. Telpa ap galveno varoni ir sīko detaļu savienojums. Tā, piemēram, Hannas istabas aprakstā atrodam sekojošu frāzi: „Spogulis bija vecs. Tik vecs, ka Hanna atcerējas katru iepilsumu uz tā rāmja” (Canth, 1997, 79). Vai cits: „kleitas apmali ielēca neparasti grezna zīda lente” (Canth, 1997, 157). Raksturu detalizācija, pat „mākslinieciskā skurupulozitāte” tādējādi izceļ sieviešu tradīciju pārējo pārstāvju lokā un ļauj runāt par tradīcijas aizsākumiem.

Par *cetarto* iezīmi sieviešu tradīcijā var nosaukt daiļdarba raksturu slēpto īpašību aktualizāciju vai pat izvirzīšanu lasītāja uzmanības centrā. Lai precīzāk noteikt sieviešu literāras tradīcijas attīstības teorētisko konceptu, pievērsīsimies romantiskā un reālistiskā virzienu mijiedarbības aprakstei jaunpiedzimušās literatūras interpretācijas un to elementu atspoguļojumu augstākminētās īpašības robežās. Diferencējot mākslinieciskus virzienus un sieviešu tradīcijas saiknes, kļūs vienkāršāk noteikt postulētas īpašības izpausmes pētīto darbu materiālā.

Ja standarta tradīcija, veidojot romantisko varoni, pirmkārt balstījās uz kanoniskiem likumiem par „personības unikālo un neatkārtojamo dabu” (Драч, Королёв, Штанкель, 2004, 387), tādējādi pastarpināti piedāvājot māksliniecisko arhetipu veidus (vai citiem vārdiem – „raksturu māksliniecisko statistiku” (Gubar, 1985, 295)), sieviešu romantismu atšķir īpaša emocionalitāte un

---

<sup>196</sup> Skat., piem., Showalter, Elaine *Feminist Criticism in the Wilderness*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 243-271 pgs (403)

„varoņa aiziešana no universāliem racionālistiskiem veidojumiem un iegrīšana subjektīvas pieredzes sfērās. [...] Romantiskais varonis kļūst par galveno paņēmienu morāles ideālu izpausmē” (Wolfreys, Robbins, Womack, 2002, 65)

Romantiskais varonis XIX gs sieviešu literārajā tradīcijā reprezentē „sadzīves pieredzes emocionālo refleksiju” (Palmer, 1989, 45). Daiļdarba centrālais tēls mēdz būt uztverts kā rakstnieces ideju turpinātājs un aizstāvētājs, pat vairāk: romantisma tradīcija rakstnieka-teksta attiecību veidošanā piedāvā duālistisko uztveres iespēju. Piedzimstot no epistulārā žanra, sieviešu literāra tradīcija apvienoja emocionālo tēlu daudzšķautņaino raksturu ar sadzīves sīkām niansēm. Varonis sieviešu tradīcijā pastāv divās dažādās eksistences dimensijās vienlaicīgi un garīga izaugsme (kā viena no romantisma virziena pamatprasībām par „ideālo raksturu” (Shideler, 1993, 110)) notiek paralēli realitātes apjēgšanai.

Tā, piemēram, Rostopčinas romantisma izpratne sakrīt ar augstāk izskanēto atziņu - rakstnieces daiļrades kritikā atrodam sekojošu frāzi:

„Viņas [Rostopčinas] varonis ir emociju un pragmatisma apvienotājs: pārdzīvojot emocionāli piesātināto dzīvi viņš veido savu realitāti ar paša rokām. Viņš ir būtne, kas ir radīta mirdzumam, priekam un baudai, un kuru neatvairāmi vilina savas dvēseles templī; tomēr izvēlas realitātes rūgto patiesumu” (Ростопчина, 1987, 279)

Veidotais tēls tādējādi kļūst par laikmeta emocionālo sludinātāju (reālisma virziena ietvaros, savukārt, šī īpašība transformējās laikmeta idejiskā lauka atspoguļojumā) vienlaicīgi piederot reālai pasaulei. Virzienu apvienojošs faktors, kā tika minēts augstāk, ir slēptās varoņu motivācijas izvirzīšana daiļdarba konflikta centrā.

Reālistiskie varoņi, turpinot romantiskajā tradīcijā iesākto ideju par „cilvēku kā visu lietu mēru”<sup>197</sup>, precīzē un attīsta sociālās piederības un indivīda lomu laikmeta vēsturisko reāliju robežās. Pētītajās valstīs reālisms literatūrā sekmēja sieviešu slēptās sadzīves pieredzes atkailināšanai un atteikšanai no „vīriešu idejiskā spoguļa” (Greene, Gayle, 1990, 97) mākslinieciskās lomas. Reālistiskais varonis sieviešu tradīcijā pievēršas dvēselisko tieksmju un individuālas apziņas līdzsvarošanai, viņu interesē ikdienišķums, morālā cīņa pret netaisnīgo pasauli, citādas identitātes meklējumi<sup>198</sup>. Reālisma tradīcijā īpaši aktuāla kļūst slēptās varoņa rīcību motivācijas atklāsmē un dubultvērtību realitātes aktualizācija; lasītāju uzmanības pievēršana notiek

---

197 Citāts ir aizgūts no sengrieķu filzofa-sofista Protagora idejām, plašāk par virzienu skat., piem., <http://shkola.lv/index.php?mode=cht&ctid=108>

198 Skat., piem., Walder, Dennis (ed.) *The Realist Novel*. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs; Eagleton, Terry *Literary Theory. An Introduction*. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244 pgs, u.c.

caur netiešiem tēlu raksturu komponentiem. Idejiskā varoņa pārlicība, vai „iekšējo dvēseles attīstība” (Frenckell-Thesleff, 1994, 65) atrodas ciešajā saiknē ar rakstnieču individuālo pasaules un notikumu interpretāciju. Īpaši svarīgs, izvirzīto īpašību raksturojošs elements, ir daiļdarba fināls sieviešu literārajā tradīcijā, kurš attīstās kā dažādu slēpto liktenīgo likumsakarību kopums, kā varoņa individuālas iniciācijas rezultāts, kura spontānā atrisināšana ir aizvērtā lasītāja apziņai līdz pēdējām daiļdarba rindām. Tieši finālā visbiežāk ir slēpta simboliska (kodēta) nozīme vai arī slēpts aicinājums kaut kādai konkrētai rīcībai.

Varoņu slēptas rakstura īpašības atspoguļojās sieviešu tekstos caur virzienu elementu apvienojumu un individuālas pieredzes piesaisti. Tā, piem., izmantojot romantismā sludināto iracionalitāti kā pasaules pastāvēšanas pamatelementu un apvienojot šo īpašību ar aizliegto māksliniecisko statusu (augstākminētas anonimitātes veidolā) sieviešu literārajā tradīcijā mākslinieciskajā priekšplānā izvirzījās netiešie simboli, vai „simbolu dublikāti” (Grönstand, 2005, 267) Tie ir arī reālītes elementi, kuru simboliskā būtība atklājas vienīgi caur papildus konotāciju izpratni<sup>199</sup>. Realitātes tieša piesaiste virziena māksliniecisko paņēmienu ietvaros piešķīra raksturu saasinātai detalizācijai laikmetīguma un „sabiedriskās nepieciešamības” (Kuusi, 1965, 213) klātbūtni, pastarpināti iezīmējot tradīcijas tālākas attīstības līniju.

**Piektā** sieviešu virzienu interpretācijas īpašība ir varoņa morālā (kas nereti pāriet fiziskajā) transformācijas nepieciešamība daiļdarba konflikta veidošanā. Svarīgi atzīmēt, ka izvēlēta mākslinieciskā materiāla pamatā šī tradīcijas īpašība kļūst par vienu no apvienojošām līnijām rakstnieču mākslas mērķu izpratnē. Tā, piemēram, Aspazijas un Rostopčinas darbos par varoņa iniciācijas interpretāciju vai iekšējās rakstura transformācijas veidu var uzskatīt centrālo varoņu brīvprātīgo aiziešanu no dzīves (vai suicīdu).<sup>200</sup> Problemātikas atrisināšanas veida izvēli mēdz skaidrot trejādi: pirmkārt, suicīds sieviešu literārajā tradīcijā kļūst par simbolisko atbrīvošanas reprezentāciju. Vienīgi pēc nāves varonis spēj sasniegt „ideālu idejisko un eksistenciālo vienotību” (Gayle, Greene, 1990, 7). Otrkārt, suicīda tēmas izmantošana veidoto raksturu detalizācijā un

---

199 Tā, piem., lasot Minnas Kantas tekstus, uztvērējam vajadzēja zināt pašas rakstnieces sociālo pozīciju, attieksmi pret „sieviešu jautājumu”, jo veidoti tēli ir pārsvarā marginalizēti un vienkārši – patiesie nolūki ir atrodami Kantas fragmentārismā lietojumā attiecībā pret veidotiem raksturiem un viņu rīcībām. Atziņas ir balstītas uz autoru biogrāfiskā un mākslinieciskā materiāla īpašībām.

<sup>200</sup> Atziņas pamatā – Laimas pašnāvības vai Vadima Svirskija un grāfienes Gohbergas aiziešanas kā individuālas iniciācijas interpretācija, skat., piem., Aspazija Zaudētas tiesības (Saudeetas teessibas): drāma piecos cēlienos. – Rīga: Zeltiņš, 1910. – 81 lpp.; Ростовчина Евдокия Петровна Стихотворения. Проза. Письма. – Москва: СОВЕТСКАЯ РОССИЯ, 1986. – 448 с

idejiskā zemteksta sludināšanā atveido sievietes citādības būtību. Nespējot pārliecināt sabiedrību jaunās morāles un uzskatu nepieciešamībā, aiziešana citā eksistences dimensijā šķiet gandrīz par loģisko turpinājumu (vai finālu) varoņa „bežjēdzīgajā fiziskās eksistences pieredzē” (Palmer, 1989, 4). Treškārt, pašnāvības klātbūtne piešķir radītiem tekstiem īpašu emocionalitāti (pētītajos darbos jūtu sakāpinājums īpaši aktualizē varoņa iekšējo motivāciju un pasaules uztveri<sup>201</sup>). Liktenīgais solis varonim kļūst par vienīgo savas identitātes apliecinājuma iespēju, par vienīgo garīgo neatkarību apliecinājošo rīcību. Suicīda līnijas aktualizācija sieviešu tradīcijā pastarpināti iezīmē sievietes un reliģijas (baznīcas), sievietes un sociālo (piem., izglītība) vai morālo (laulības un bērnu nozīme) institūciju attiecības. Izvēloties citādu eksistenci, radītie tēli iezīmē sievietes personības nākotnes attīstību, postulējot „iekšējo brīvību domās un rīcībās” (Frenckell-Thesleff, 1994, 36). Tiek sme pēc „iekšējas attīstības” (Kannila, 1973, 109) un jauno literatūras pastāvēšanas likumu izvirzīšana nereti prasīja no rakstnieces zināmu „māksliniecisku drosmi un pārliecību” (Frenckell-Thesleff, 1994, 48), īpašu māksliniecisku apgarotību.

Daiļdarba varoņa iniciācija (vai garīgā transformācija) piešķir sieviešu XIX gs literāri tradīcijai izaicinājuma, pat revolucionāru noskaņojumu. Svarīgi atzīmēt, ka radīta tēla garīgas pārmaiņas pakļaujas dažādām mākslinieciskām varietātēm. Kā tika pieminēts, viens no veidiem – varoņa aiziešana mūžībā – pētīto daiļdarbu kontekstā ir dominējošs (Rostopčinas un Aspazijas darbi apliecina atziņu), tomēr līdzās novērota cita pieeja varoņa iniciācijas interpretācijā. Minnas Kantas garais stāsts „Hanna” (1886) piedāvā citu (reālisma virzienam atbilstošu<sup>202</sup>) iniciācijas veidu: galvenā varone pārdzīvo iekšējas indivīda attīstības procesu (kas daiļdarba ietvaros atbilst varones uzskatu attīstībai no bērnības līdz jaunības gadiem) izvēloties citādu „aiziešanu”, kuru varētu dēvēt par „sociālo pašnāvību”. Nolemjot pievērsties askētiskajam dzīves veidam stāsta finālā tiek iezīmēta citāda aiziešana. Interesanti atzīmēt faktu, ka Minnas Kantas sabiedriskā pozīcija un savas mākslinieciskās lomas izpratne XIX gs 80. gados netieši sakrīt ar galvenās

---

<sup>201</sup> Skat., piem. Aspazijas “Zaudēto tiesību” pēdējo cēlienu vai Rostopčinas “Amatu un naudas” pēdējas rindkopas

<sup>202</sup> Tā, piem., reālisma konceptā pamatprasība pēc sadzīves iesaistes mākslinieciskajā darbā pastarpināti ietekmēja arī darba fināla vienkāršošanu vai piešķirta tam vēstījuma nepabeigtības iezīmes. Minnas Kantas daiļdarba pamatā ir apvienotas abas šīs īpašības. Kā atzīst rakstnieces biogrāfijas un daiļrades pētniece Grēta fon Frenkela-Tēslefa, „Kantas reālisma autentiska uztvere ir balstīta uz daiļdarbu „ilgstošu” [tātad, nepabeigtu] finālu un varoņu likteņa izvēles iespējām” Plašāk skat. Frenckell-Thesleff Greta von Minna Canth. – Helsinki: SKS, 1994. – 348s

varones dzīvesveida izvēli. Pēc rakstnieces laikabiedru atziņām<sup>203</sup>, strādājot pie „Hannas” teksta, Kanta nereti uzsver rakstnieka īpašu lomu un individuālas brīvības (gan fiziskās, gan morālas) nepieciešamību, kuras sasniegšanai nereti ir vajadzīga „absolūta garīga vientulība” (Frenckell-Thesleff, 1994, 125). Varoņa iekšēja transformācija sieviešu literārajā tradīcijā piešķir daiļdarbiem pārļaicīguma noskaņu un pastarpināti raksturo izvēlēto rakstnieču tieksmi atrast jaunas „mākslinieciskās ietekmes” (Brodzki, 1993, 27) dimensijas. Veidotas varones liktenis, pateicoties garīgas iniciācijas klātbūtnei, vairs neattīstās pēc vēsturiski izveidotās sociālas shēmas. Lomas dogmatiskās pārmaiņas (no meitas uz sievu un māti) izvēlēto daiļdarbu pamatā pārveidojās un iegūst citu māksliniecisku līmeni, (intelektuāli augstāk attīstīto) varones pasaules uzskatu pozicionēšanu, tieksmi pārveidot pasauli, mainot sevi. Apvienojošs faktors iniciācijas būtības atklāšanā – varones garīga izaugsme un pasaules uztveres pārmaiņas, kuras norisinās no daiļdarba sākuma līdz beigām. Gan fizisko, gan morālo individuālo transformāciju pamatā atrodas centrāla tēla iekšēja nesaskaņotība ar apkārtnes apstākļiem (vai apstākļiem, kuros varonis ir spiests dzīvot vai varoņa „idejiskais pārļaicīgums” (Shafer-Landau, 2003, 169)). Ņemot vērā augstākminētos daiļrades attīstības apstākļus un mēģinot saistīt tos ar daiļdarbu problemātikas izvēli (un suicīda motīva varietāšu klātbūtni) kļūst neapšaubāma ne tikai tēmas simboliskā pamata ambivalence un iniciatīvs raksturs, bet arī rakstnieču kā mākslas mērķu pūrisma atspoguļotāju loma.

Radīto tēlu morālais noskaņojums attīstās kā rakstnieču individuālo izjūtu dublikāts, vai vismaz sava veida „ideju esence” (Frenckell-Thesleff, 1994, 70). Pētot personīgas dienasgrāmatas, atmiņas, vēstuļu sarakstes kļūst neapšaubāms arī rakstnieču „mākslinieciskās neatbilstības” (Grönstand, 2005, 278) un idejiskās nepamatotības moments.<sup>204</sup> Tieši tāda sabiedrības attieksme nereti atradās sieviešu daiļrades sākotnējās aizliegšanas pamatā vai arī netieši „pareģoja” daiļdarba īslaicīgu popularitāti. Tā, piem., Minnas Kantas „Hanna” neilgi pirms iznākšanas plašajā sabiedrības vērtējuma laukā, tika detalizēti apspriesta un kritiski izvērtēta Somijas XIX gs valdošo

---

<sup>203</sup> Par pamatu ņemta Minnas Kantas personīga sarakste ar māsām Borgbomām (pazīstamie sabiedriskie darbinieki Somijā XIX gs 80. gados), plašāk skat., piem., Kannila, Helle (toim.) Minna Canthin kirjeet. – Helsinki: SKS, 1973. – 792s

<sup>204</sup> Skat., piem., Aspazija Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti I- VI. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A. Gulbis, 1940.; Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p.; Ростопчина Евдокия Петровна Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. – Москва: Московский рабочий, 1987. – 319 с.; u.c.

avīžu slejās<sup>205</sup>. Svarīgi atzīmēt, ka garais stāsts bija aizliegts publicēšanai vēl apmērām gadu pēc oficiālā rakstnieces paziņojuma par darba pabeigšanu<sup>206</sup> („Hanna” bija nosaukta par „garīgas amoralitātes augstāko izpausmi” (Frenckell-Thesleff, 1994, 151)). Plaši pazīstama ir arī polemika par Aspazijas lugas („Zaudētas tiesības” piedzīvoja teātra pirmizrādi 1894.g.) īstajiem nolūkiem un idejisko bāzi Latvijas literatūras kritikas vēsturē. Uzsverot mākslas vitalitāti un radīto varoņu iekšējo spēku<sup>207</sup>, ilgi pēc lugas uzrakstīšanas norisinājās „ideju cīņa” starp „Baltijas Vēstneša” un „Dienas Lapas” pārstāvjiem. Līdzās asai polemikai sieviešu literāras tradīcijas attīstības periodā par XIX gs sabiedrības īpašību daiļrades vērtējumā mēdz nosaukt kritikas un lasītāju „neticību” sieviešu mākslinieciskajās iespējās. Citiem vārdiem, sieviešu literatūra apriori tika vērtēta kā „vīriešu mākslas reprodukcija” (Gayle, Greene, 1990, 4), tādējādi pastarpināti piešķirot sieviešu darbiem „māksliniecisku aizmirstību” (Kolodny, 1985, 146) turpmākajos gadsimtos.

Jevdokijas Rostopčinas daiļrades atpazīstamība un vērtība pakļāvās XIX gs mākslinieciskai paradigmai par „sievieti kā literatūras ienaidnieku” (Showalter, 1985, 130). Mūsdienās rakstnieces mākslinieciskais potenciāls un ieguldījums krievu literatūras vēsturē pēc teorētiķu atziņām pārsvarā tiek vērtēts kā mazsvarīgs<sup>208</sup>. Tomēr paralēli laikabiedru atmiņās ir atrodami pretēji noskaņojumi: tā, piem., pazīstams krievu XIX gs literatūras kritiķis Vissarions Beļinskis, kaut arī vērtē rakstnieces daiļradi kā „sievišķīgo” un „jutekliski-dabisko” (Ростопчина, 1986, 316), atzīst rakstnieces māksliniecisko potenciālu un „nepakļaušanos realitātei” (Ростопчина, 1986, 321). Rostopčinas sabiedrisko popularitāti XIX gs robežās pārsvarā veidoja periodiskie izdevumi<sup>209</sup>. Gadsimta kontekstā preses nozīme savienībā ar demokrātiskajām un liberālajām rakstnieces idejām spēja veidot t.s. „sabiedriskās slavas” (Rosenholm, 1999, 267) pamatus, kuru nozīmē pakāpeniski tika „aizmirsta” dominējošās maskulīnās tradīcijas, kritikas un stingrās cenzūras ietekmē. Balstoties uz augstākminēto atziņu par laikmetīgas kritikas dogmatisko ietekmi mākslas darbu kvalitātes noteikšanā un sievietes kā „sociālas minoritātes” statusu, nenoliedzams kļūst vēsturisko reāliju un sociālas hierarhijas lomas svarīgums sieviešu daiļrades vērtējumā un

<sup>205</sup> Skat., piem., Somijas sabiedrību “Kalevalaseura” (“Kalevalas sabiedrība” (“kustība”) un „Fennomaanit” publicētas diskusijas., plašāk piem., „Tampereen Sanomalehti” (1880-1886gg.)

<sup>206</sup> Skat., piem., Frenckell-Thesleff Minna Canth. – Helsinki: SKS, 1994. – 147-177st.

<sup>207</sup> Skat., piem., Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp.

<sup>208</sup> Plašāk skat., piem., Бернштейн, И. А (ред.) История всемирной литературы в 9 т. (7). – Москва: Наука, 1991. – 163-180 стр.

<sup>209</sup> Skat., piem., Друг женщин (ежемесячный журнал) 1-12. – Санкт-Петербург, 1852 (Helsinki Universitātes arhīvs)

vēsturiskuma iespējamībā. Jaunās tradīcijas „mākslinieciskā saplūšana” ar veidotiem tēliem un piesātinātība ar simboliskajiem motīviem kļuva par spilgtāko sieviešu XIX gs literāras tradīcijas reprezentu.

*Sestā* īpašība saistīta ar sievietes iekšējās pasaules atklāsmi daiļdarbu kontekstos. Veidoti tēli reprezentē jaunu eksistences izpratnes dimensiju, pievēršot uzmanību sadzīves un indivīda ciešajām saiknēm, aktualizējot agrāk mazāk izmantotas konfliktu līnijas. Piemēram, sieviešu tradīcijā īpaši raksturīga šķiet konfliktu veidojošas attiecības starp māti un bērnu<sup>210</sup>, sievietes un izglītības, morāles vai reliģijas attiecības un iespējamo aizliegumu interpretācija<sup>211</sup>. Radītie varoņi (pareizāk – varones) sieviešu tradīcijā veido ciešo saikni ar radītājiem – citiem vārdiem, viņu centrālais uzdevums sižeta un problemātikas atklāsmē ir kļūt par rakstnieču „idejisko sludinātāju” (Greene, Gayle, 1990, 29). Jaunā tradīcija piedāvāja neparastu varoņu raksturu veidošanas shēmu: katru aprakstītu notikumu sieviešu daiļradē mēdz interpretēt kā „diferencētu” no iepriekšējās literatūras būtības izpratnes bioloģiskās piederības un „mākslas kā dzīves jēgas” (Nochlin, 1990, 37) uztveres dēļ. Atceroties romantisma virziena pamatprasību par „divpasaulīgo varoņa eksistenci” (Соколова, 2003, 19) un obligāto tēla fizisko vai iekšējo neatbilstību apkārtnei, sieviešu literārā tradīcija, šķiet, vislabāk atspoguļo šo dubultvertību un dubultrealitātes principu. Sievietes psiholoģijas un realitātes interpretācija un izprašana XIX gs kontekstā vistiešāk iekļaujas laikmeta prasībās par „ideālo un neparasto varoņu radīšanu mākslā” (Соколова, 2003, 19). Citiem vārdiem, rakstniece pati kļūst par ideālo romantiskā varoņa reprezentu sava dzimuma dēļ (svarīgi atzīmēt, ka reālisma virziena ietvaros sieviešu „romantiskā būtība” (Korsmeyer, 2004, 48) tiek aizstāta ar sociāla rakstura protestu.

Pētīto darbu kontekstā rakstnieču individualitātes atklāsmē atslēgas lomu spēlē galvenās varones „duālistiskā” būtība. Proti, gan Aspazijas Laima, gan Rostopčinas grāfiene Gohberga un Minnas Kantas Hanna apvieno sevī paralēli pastāvošās pasaules: sievietes psiholoģijas un sadzīves pieredzes reālijas ar slēptiem, liktenīgas rīcības provocējošiem, motīviem un trauslo, sabiedrības morāli atkailinošo, vēstījuma līniju. Tā, piem., Rostopčinas varone garā stāsta fabulas ietvaros

---

<sup>210</sup> Minnas Kantas garajā stāstā “Hanna” mātes-meitas attiecības ne tikai izvirza priekšplānā jautājumus par attieksmi starp paaudzēm, bet arī veido paralēlo vēstījuma līniju, pamatojoties uz varoņu psiholoģiskām īpašībām un sociālas piederības apzināšanu

<sup>211</sup> Rostopčinas un Aspazijas darbi reprezentē sava veida sievietes socializācijas modeli: aktualizējot sievietes un dažādo sabiedrisko institūciju attiecības, autore vienlaicīgi izvirza jautājumus par dažāda rakstura sadzīves vai intelektuālās attīstības aizliegumiem



eksistē divās pasaulēs vienlaicīgi: tā ir sabiedrības atzītā (jeb reālā) pasaule un iztēles un vēlmju iracionāls savienojums. Līdzīgi mēdz interpretēt Aspazijas radīto Laimas tēla būtību: piederot „lietu” pasaulei, varone tomēr neatsakās no iztēli rosinošās eksistences, kura lugā ir simboliski reprezentēta caur Laimas pieķeršanos grāmatām, uz kurām tā ir „kā uzburta” (Aspazija, 1910, 8). Minnas Kantas varones būtība, savukārt, ir komplicētākā: garais stāsts pievērš uzmanību ar detalizēto, psihoanalītisko tēla individualitātes attīstību. Hannas tēla būtība ir veidota, izmantojot rakstura sekularizācijas paņēmieni. Uzvedība, runāšanas maniere, domu formulējums ir vienkāršs un veidots pēc cēloņa un likumsakarības modeļa: katru nākamo varones soli vai sižeta pavērsieni, šķiet, var „pareģot”, pamatojoties uz iepriekšējo rīcību. Sarežģītību varones rakstura atklāsmē Kantas daiļdarbā veido nevis rīcību vai ideju spontanitāte (kura neapšaubāmi ir novērojama Aspazijas un Rostopčinas varoņu raksturos – šī īpašība, piem., izpaudās daiļdarbu finālos (proti, varones fizisko bojā eju)), bet gan idejiskā un morālā varones attīstība no stāsta sākuma līdz beigām. Būtiski arī ir atzīmēt augstākminēto Hannas „aiziešanas” izvēli – garīgā (pretstatā fiziskai) „aiziešana” no pasaules piešķir stāstam idejiskās nepabeigtības un mākslinieciskās ambivalences nozīmi. Palielot starp dzīvajiem, Hannas garīgā transformācija neapstājās, kas varētu nozīmēt Kantai ļoti svarīgo „indivīda morālo iespēju bezgalīgu un mūžīgo attīstību” (Kannila, 1973, 38). Kantas daiļdarba svarīgāka īpašība, kas spēj pastarpināti apliecināt augstākminēto atziņu par īpašu sieviešu pasaules reprezentāciju tekstos, ir viņas tieksme „izveidot tēlu nevis kā iekšēji nedalāmo indivīdu” bet „aprakstīt notikumus, motīvus un problemātikas pamatlīnijas caur varoņa izjūtām un iepriekšējās pieredzes piesaisti realitātes vērtējuma brīžos” (Kannila, 1973, 69). Tātad var teikt, ka Kantas varones raksturā vai pasaules uztverē ir apvienotas romantisma un reālisma virzienu pamatiezīmes. Šī pieeja vēl spilgtāk pierāda sieviešu literāras tradīcijas ambivalento pamatu un būtību: garā stāsta sižetā ir vairakkārt uzsvērtā Hannas „cieša saikne ar dabu un tās izpausmēm” (Canth, 1997, 235) un varones „nespēja pretoties realitātei” (Canth, 1997, 214), kam paralēli autore liek nojaust Hannas tēla „piederību nākotnes ideāliem” (Kannila, 1973, 28) un „nepārtraukto individualizācijas procesa nepieciešamību” (Kannila, 1973, 36). Hannas tēls psiholoģiski ir daudz sarežģītāks nekā Aspazijas un Rostopčinas varones – blakus „citādaī” realitātes apziņai un jaunās sabiedriskās lomas meklējumiem (kuri pastarpināti atveidoti otrā plāna varoņu aprakstes brīžos), parādās dziļa reliģiozitātes un morālo vērtību izpratne. Hanna pat mēdz būt salīdzināta ar „jaunās sabiedriskās reliģijas pravieti” (Frenckell-Thesleff, 1994, 140). Savukārt, Aspazijas un

Rostopčinas varones pierāda sievietes īpaša redzes loka izpausmi caur sadzīves sīkajiem elementiem. Īpaši uzskatāma šī īpašība ir Aspazijas drāmas ietvaros – tā tiek „materializēta” sīzeta telpiskajā dimensijā, citiem vārdiem, detalizācijas pamatā atrodas rakstnieces daiļdarba veida (drāma) izvēle, kurā priekšmetiskai pasaulei ir papildus uzdevums noskaņojuma un sīzētiska sakāpinājuma veidošanā. Rostopčinas mākslinieciskā pieredze piedāvā mazliet atšķirīgāku pieeju sievietes „iekšējo tieksmju” izpratnē. Garais stāsts vizualizē divu paralēli pastāvošo un pēc idejiskās virzības vienlīdzīgi svarīgo tēlu mijiedarbību. Grāfienes Gohbergas un Vadima Svirskija raksturi stāsta ietvaros reprezentē sava veida „mākslinieciskās saplūšanas” paraugu. Kaut arī stāsta sākumā centrālais tēls ir „iemiesots” vīrieša ķermenī, zemteksta līmenī ir noprotama sievietes psiholoģijas klātbūtne, turklāt finālā sievietes tēls tiek spilgti aktualizēts un atspoguļots kā viens no jaunās brīvības nesējiem<sup>212</sup>. Tādējādi mēdz domāt, ka Rostopčinas sievietes iekšējās būtības atklāsmes interpretācija atainojās kā divu dažādu pieredžu sadursme, kā mēģinājums atrast „patieso sievietību”, skatoties vīrieša acīm. Jāatzīst, ka šī pieeja bija pazīstama pirms un pēc Rostopčinas – tomēr Krievijas Impērijas robežās (kā arī pētīto rakstnieču mākslinieciskā materiāla pamatā) šāds skatījums uz sievietes esamību ir mākslinieciski novatorisks un unikāls.

*Septiņā* īpašība, kura spilgti raksturo sieviešu literāro tradīciju, ir daiļdarba sarežģītā virzienu un māksliniecisko ietekmju<sup>213</sup> mijiedarbība. Katra no pētītām rakstniecēm apvienoja daiļradē vismaz divus (proti, romantisma un reālisma (Minnas Kantas garajā stāstā un Aspazijas lugā ir viegli konstatējamas arī naturālisma iezīmes<sup>214</sup>, Rostopčinas pieredzē – arī sentimentālisma)) literatūras virzienus, izmantojot raksturu veidošanā svarīgākus, virzieniem atbilstošus, kanoniskus likumus un savienojot tos ar personīgu literatūras būtības un mērķu izpratni. Tieši literatūras īpaša tuvība sieviešu sadzīves reālījām spēja ietekmēt pētīto rakstnieču daiļrades atpazīstamību, pat zināmu sabiedrisko atzinību un popularitāti. Attīstoties laikmetā ar dominējošo sociālo orientāciju mākslas darbos un varoņu raksturu antagonistiskās būtības nepieciešamību<sup>215</sup> sieviešu literatūra

<sup>212</sup> Kā tika minēts darba kontekstā, viens no “citādības” pierādīšanas veidiem sieviešu literārajā tradīcijā mēdz uzskatīt varoņa bojā eju. Šo rīcību dažreiz literatūras pētnieki pat uzskata par “nāves estetizāciju” – plašāk skat. darba 3. nodaļu.

<sup>213</sup> Nevienu no izvēlētiem darbiem, piem., nevar raksturot kā vienam virzienam vai vienai literārai tradīcijai piederošo: daiļdarbu pamatā tika novērots romantisma (dažreiz pat sentimentalisma) vai reālisma ietekme kā arī būtisku lomu spēlēja laikabiedru un slaveno rakstnieku ietekme

<sup>214</sup> Tā, piem., kā naturālisma izpausmi mēdz uztvert detalizētu Hannas ārēja izskata vai uzvedības manieru aprakstu

<sup>215</sup> Kam pamatā atradās jaunā reālisma virziena pamatprasība par „ambivalentām attiecībām starp augsti problemātisku konceptu [citiem vārdiem, daiļdarba konflikta veidojošām līnijām] un varoņa pasaules skatījumu” (Nochlin, 1990, 15))

pakāpeniski ieguva tematikas jēdzienisko neatkarību, kaut tomēr neapšaubāma šķiet sākotnējās virzienu un sabiedrībā pazīstamo autoru ietekme. Tieši daudzšķautņainā maskulīnās standarttradīcijas pamatietekme (tātad, vairāku idejisko pārliecību un mākslas izpratnes varietātes) atradās augstākminētas sarežģītas problemātikas un vēstījuma līniju neprognozējamās atrisināšanas pamatā. Kā zināms, XIX gs literāro virzienu īpašība ir saistīta ar „neparastās cilvēka būtības atklāšanu” (Nochlin, 1990, 13) – pie tam svarīgi atzīmēt, ka „citādība” parādās abos dominējošos virzienos. Sieviešu literatūras centrālā vēstījuma līnija, pamatojoties uz pētīto darbu materiālu, eksistēja kā sava veida „māksliniecisko virzienu un ietekmju eklektisks veidojums” (Roe, 1987, 239), pie tam zīmīgi pieminēt, ka veidoto varoņu raksturi arī pastāv „citādības” un „reālistiskās banalitātes” (Nochlin, 1990, 26) krustpunktā.

Pētot mūsdienu teorētiku rakstnieču biogrāfiju pamatlīnijas aprakstošus darbus<sup>216</sup>, kļūst neapšaubāmas ciešas mākslinieciskās saiknes esamība starp laikmetīgiem darbiem un rakstnieču daiļdarbu tematikas un problemātikas izvēli un tālāko attīstību. Tā, piem., Minnas Kantas daiļrades pētnieki atzīst, ka garajā stāstā „Hanna” ir savienotas „Emīla Zolā un Ļeva Tolstoja ideju interpretācija un sievietes sadzīves pieredzes tiešs atainojums” (Frenckell-Thesleff, 1994, 70) – tātad, var teikt, ka Kantas „mākslinieciskajā rīcībā” atradās divu XIX gs domātāju „idejiskā esence” (proti, Ļeva Tolstoja īpaša garīguma un cilvēciskuma izpratne (rakstnieka pēdējos mūža gados pārliecība transformējās pazīstamajā sabiedriskajā kustībā „tolstoješi”, kuras dēļ viņš tika atstādināts no pareizticīgās baznīcas) un Zolā pārliecība par sabiedriskās idilles iespējamību un dziļo un detalizēto sadzīves atklāsmi veidotos romānos. Aspazijas mākslinieciskā attīstība, līdzīgi Kantas pieredzei, pastāvēja vairāku literatūras mērķu un veidu interpretācijas centrā: neapšaubāma kļūst rakstnieces aizrautība ar krievu reālistu idejām<sup>217</sup> un norvēģu dramaturga Henrika Ibsena impresionistiskās literatūras ietekme. Jevdokijas Rostopčinas mākslinieciskā pieredze, atšķirībā no relatīvi brīvākām Aspazijas un Kantas izpausmes iespējām, māksliniecisku strāvojumu ietekmes ziņā mēdz būt uztverta kā „vienpusīga”. Atziņas pamatā ir, pirmkārt, stingra un vēsturiski stabila Krievijas kritikas un cenzūras politika. Otrkārt, Rostopčinas pieredzi vajag uztvert kā izņēmuma

---

<sup>216</sup> Piem., Rosenholm, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 p. Kuusi, Matti; Kansala, Simo Suomen kirjallisuus (IV) Minna Canthista Eino Leinoon. – Helsinki: SKS ja OTAVA, 1965. – 650 s. Viese, Saulcerīte Aspazija (Monogrāfija). – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp. u.c

<sup>217</sup> Skat., piem., Aspazijas personīgas dienasgrāmatas un atmiņas - Aspazija Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti I -VI. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A. Gulbis, 1940.

gadījumu kopējā Krievijas Impērijas skatījumā uz sievietes un literatūras attiecībām. Rostopčinas daiļrade parādās Krievijas literatūras skatuvē kā atklāta manifestācija pret sabiedriskiem aizspriedumiem par augstāko aprindu sievietes interpretāciju. Ja Aspazijas un Kantas pieredzē ir viegli definējamas citu rakstnieku ietekme, kam pamatā atrodas vēstures paradigmas pakāpeniskas idejiskās bāzes pārmaiņas, Rostopčinas darbā savienotas nevis plašas Eiropas pieredzes mantojums, bet gan tuvāko aprindu aprakstījums un jaunās sabiedriskās pozīcijas meklējumu mēģinājums. Tāda veida „lokalitāte” piešķir veidotiem darbiem blakus augstākminētai raksturu detalizācijas īpašībai (kura apvieno visus pētītus darbus) arī sabiedrisko aktualitāti un pakāpenisku atzišanu. Var teikt, ka Rostopčinas daiļrade kļūva par sava veida „sievišķīguma un reālītātes apvienotāju” (Palmer, 1989, 49), par stabilu pamatu tālākai sieviešu tradīcijas attīstībai. Rakstniece pirmā (gan vēsturiskajā gan idejiskajā ziņā) mēģināja piemērot sieviešu privāto pieredzi sadzīves reālijām, aprakstīt sievietes likteņa „standartnotikumus”, izmantojot tradīciju noteicošus paņēmienus – starp kuriem, piem., ir augstākminētās „mākslinieciskās maskarādes” simbolikas izmantojums<sup>218</sup>. Īpašu sarežģītumu Rostopčinas daiļradē (izvēlētā garā stāsta pamatā) iegūst caur vienkāršo virzienu (nevis rakstnieku ideju) savienojumu. Piemēram, izmantojot sentimentālisma elementus rakstniece panāc īpaša emociju patosa izjūtu, kam paralēli attīsta drūmās sadzīves (reālisma ietekmē) un traušās varoņa iekšējās pasaules attiecības. Tādējādi mēdz secināt, ka dažādo māksliniecisko virzienu vai ideju parādīšanās sieviešu literārajā pieredzē spēja ne tikai piešķirt daiļdarbu konfliktiem īpašu sarežģītumu un paralēli pastāvošo atrisinājuma iespējamību, bet arī raksturoja sieviešu literatūru kā gadsimta idejas savienojošu spēku. Blakus plurālisma iezīmēm jaunā veida literatūra mūsdienu skatījumā mēdz būt uztverta kā laikmeta kultūras eklektika.

*Astotī* definētā sieviešu literatūras īpašība ir maskulīno tēlu māksliniecisks vājums (vai mākslinieciskās detalizācijas un autentiskuma nevienlīdzība) salīdzinot ar daudzšķautnainiem sieviešu raksturiem. Šīs īpašības aktualizāciju sieviešu XIX gs literatūras kontekstā mēdz skaidrot divējādi: pirmkārt, mēģinot apliecināt tiesības uz vienlīdzīgo mākslinieciskā potenciāla izpaušanu, bija nepieciešams rādīt kontrastīvus raksturus (jeb postulēt „svešus” raksturu arhetipus). Otrkārt, vienīgi izvirzot sievietes tēlu priekšplānā laika gaitā tika panākta šī veida literatūras atpazīstamība un sabiedrības atbalstīšana. Pirmā iemesla pamatā mēdz saskatīt pastarpinātu atteikšanos no

---

<sup>218</sup> Garais stāsts tiek uztverts caur “vīrieša” pasaules redzējumu, kam pamatā atrodama sievietes pieredze

literāra darba veidošanas likumiem un konflikta attīstības un atrisinājuma struktūras. Pamatojoties uz pēti to materiālu, var secināt, ka sieviešu tradīcija ignorēja mākslas darba veidošanas konstrukciju. Varoņu raksturu „neatbilstība” realitātes būtībai un iekšēja protesta klātesamība spēja raksturot sieviešu literāro tradīciju, pēc mūsdienu pētnieku atziņām, kā „dekadentisko ģenerālmēģinājumu XIX gs kontekstā” (Grönstand, 2005, 125). Atšķirības konflikta veidošanā un varoņu raksturu slēpto tieksmju atklāsmē raksturoja arī citāda pieeja mākslas darba kompozīcijas interpretācijā. Ja klasiskais modelis interpretēja standarta vēstījuma attīstību kā kanonizēto shēmu, kurā IEVADS-SAKĀPINĀJUMS-KULMINĀCIJA - ATRĪSINĀJUMS-NOBEIGUMS atradās vienīgi aprakstītā hierarhiskajā kārtībā<sup>219</sup> (pie tam visbiežāk mākslas darbā pastāvēja stingri noteiktas attiecības starp sakāpinājuma un kulminācijas aprakstiem), sieviešu tradīcija piedāvāja struktūras varietātes. Tā, piem., Minnas Kantas un Rostopčinas darbos sakāpinājums izpaudās jau garā stāsta sākumā: „Hannas” kontekstā tas parādās caur meitas-tēva attiecību aprakstīšanu<sup>220</sup>, Rostopčinas pieredzē – kā centrālā varoņa mīlestības izjūtu detalizēta aprakstīšana<sup>221</sup> (kas turpmāk kļūst par centrāla konflikta iemeslu). Aspazijas daiļdarba kontekstā, savukārt, attīstās cita veida narratīva iespējas: Rostopčinas un Kantas darbos vēstījuma līnija un konflikta atrisinājums piedāvāja lasītājam sava veida „plakano un divdimensionālo ainavu” (Daiches, 1977, 236). Varoņu raksturi, tuvinoties realitātes atainojumam, tika burtiski „ieslēgti” mākslas darba kontekstā, jo atšķirībā no „lugas telpiskajām un vizuālām iespējām” (Daiches, 1977, 237) atradās „iztēles pasaules [pretstatā reālam atainojumam] gūstā” (Daiches, 1977, 269). Aspazijas telpiskas un vizuālas ietekmes iespējas bija daudz plašākas darba žanriskās piederības dēļ. Ja analizēt lugu kompozīcijas veidošanas aspektā, atšķirībā no Kantas un Rostopčinas pieredzes, „Zaudētas tiesības” reprezentē tipisku, pat kanonizētu, klasiskās drāmas veidošanas struktūru. Mūsdienu teātra teorētiķi<sup>222</sup> izvērza vismaz trīs klasiskās drāmas pamatelementus: mākslinieciskā darbība norisinās ierobežotā laika posmā (visilgākais periods – diennakts), darbības telpas tiek atkārtotas (parasti netika izmantots vairāk par divām telpiskajām vienībām), darbības attīstība notiek pēc

<sup>219</sup> Skat., piem., Ķikāns, Valdis *Lirika: tēli, kompozīcija, žanri, virzieni*. (Literatūrzinātniskās kompatistikas aspektā). – Daugavpils: izd. Saule, 1998. – 204 lpp.

<sup>220</sup> Tā, piem., Hannas nepamatotas bailes pirmajās stāsta rindās vai galvenā „naida” objekta (tēva) parādīšanās mēdz interpretēt tieši kā sakāpinājuma elementu (nevis ievada vai pērepijū) stāstā

<sup>221</sup> Par sakāpinājumu (nevis ievadu) šo stāsta elementu padara cieša saikne ar centrālo konfliktu – varoņa emocijas stāsta sākumā it kā „pareģo” nākotnes liktenīgo atrisinājumu

<sup>222</sup> Skat., piem., Fisher-Lichte, Erika *The Semiotics of THEATER*. – Bloomington and Indianapolis: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1992. – 336pgs

likumsakarību principa (tātad, jebkāda veida spontanitāte iztrūkst). Pētītas lugas pamatā novērotas visas augstākminētas īpašības: laiks lugā ir „ierobežots” īsā laika posmā, telpas dažādība iztrūkst (darbība notiek vienas ģimenes mājās „robežās”), darbība attīstās pakāpeniski.<sup>223</sup> Aspazijas jauninājumu, tādējādi, mēdz definēt kā žanrisku īpašību (lugas trīsdimensionalitāti un vizuālo elementu ietekmes iespējas) un vēsturisko reāliju ( piem., cīņa par sieviešu tiesībām vai sociālo kāršu pilsoniskā vienlīdzība) saplūdumu.

Attīstoties dažādo literatūras žanru likumu ietekmē, un tādējādi pastarpināti reprezentējot sieviešu literāras tradīcijas daudzveidīgu pamatu, apvienojoša saikne pastāvēja augstākminēto tēlu mākslinieciskā „stipruma” vai „pārlicības” un „vājuma” atveidošanā. Kā tika minēts augstāk, vīriešu tēli bija relatīvi vājāki un neizteiksmīgāki. Raksturu kontrastivitātes un iekšējas (nevis ārējas, teksta recepienam saprotamas un tiešas) motivācijas precīzākai atklāsmei pētītas rakstnieces savienoja būtiskākas telpas un laika aprakstīšanas elementus, veidojot varoņus „caur sieviešu realitātes uztveri” (Korsmeyer, 2004, 120). Vīriešu tēliem bija jāspēlē „realitātes partikula” (Roe, 1987, 157) loma. Maskulīnie tēli, tādējādi, pētīto darbu kontekstā, veido papilddetalizāciju sieviešu raksturu izpratnē. Gan Kantas „Hanna”, gan Aspazijas „Zaudētas tiesības” un Rostopčinas „Amati un nauda” vizualizē atkarīgo, garīgi nepārlicinošo kā arī ārēji neizteiksmīgu vīrieša izskatu un nepārlicinošas un drūmas nākotnes pareģojumu.<sup>224</sup> Ārēja izskata detaļas gandrīz nav izmantotas, varoņa fiziskais veidols reprezentēts caur sadzīviskiem ieradumiem: tā, piem., „Hannas” kontekstā Hannas tēvs tiek aprakstīts kā „smagās gaitas” un „liekulīgo acu” (Canth, 1997, 237) īpašnieks, kas nenoliedzami piešķir konkrētas rakstura izpratnes konotācijas<sup>225</sup>. Šo tradīcijas īpašību, iespējams, mēdz skaidrot divējādi: pirmkārt, tas ir vēl viens apliecinājums augstāk izskanētai atziņai par sākotnējās anonimitātes būtiskumu un turpmāko māksliniecisko brīvību (vai vismaz, atbrīvošanas mēģinājumus). Gadsimta idejiskā „lūzuma” moments (kas literatūrā izpaudās kā pāreja no „gaisīga” un iracionāla romantisma pie dzīves reāliju aprakstes)

---

<sup>223</sup> Telpas, laika un darbības elementu aprakstīšanas un dinamiskuma vai statiskuma izmantojums pat tika saukts par XIX gs lugu „likumu trīsvienību”, kas pastarpināti spēja raksturot rakstnieka „atbilstmi” vai „laikmetīgumu” konkrētajā vēsturiskajā momentā. Plašāk par lugu veidošanas likumiem XIX gs skat., piem., Grant, Damian Realism. The Critical Idiom. – London: Methuen & Co Ltd, 1978. – 86 pgs

<sup>224</sup> Īpaši “Zaudēto tiesību” kontekstā, kur Laimas tēvs – Sniedzīņš – attēlots kā „tagadnes cilvēks”, kuram nākotni ir aizvietojuši alkoholiskā atkarība

<sup>225</sup> Kantas daiļrades pētnieki atzīst, ka minētajā tēlā „ir savienotas visas negatīvas iezīmes” ar „vīriešu morāla vājuma apliecinājumu” Plašāk skat. Heikkilä, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s

sieviešu literatūras kontekstā vienādojās sava veida „idejiskai eksplozijai” (Rosenholm, 1999, 28) un „mākslas mērķu idealizācijas” (Robinson, 1985, 112) mēģinājumiem. Pretstatā anonimitātei sieviešu daiļrades priekšplānā izvirzās pašidentitātes meklējumu lauks, kurā vīriešu tēliem bija jāspēlē otrā plāna loma. Otrkārt, maskulīno tēlu mākslinieciska nestabilitāte un nepatiesums sieviešu literārajā tradīcijā mēdz būt uztverts kā standarttradīcijas perversīvs attēlojums. Pretstatā maskulīnai pasaulei sieviešu literatūra tiecās pierādīt „feminizētas mākslas daiļumu un dzīvošanas spēju” (Gilbert, 1985, 35).

Jaunā varoņu nozīmes interpretācija ietekmēja ne tikai daiļdarbu mākslinieciskās savdabības attīstību, bet arī piesaista sabiedrības uzmanību. Spontānā sieviešu iesaiste literatūras attīstības procesā atradās ciešā saiknē ar literatūras kritikas negatīvo un aso vērtējumu. Ja salīdzināt laikmetīgas preses reakciju uz pētīto darbu parādīšanos plašajā lasītāju vērtējuma laukā, atrodamas interesantas paralēles: mākslinieciskā darba kvalitāte un ilgtspēja tiek vērtēta, pamatojoties uz autores sociālo piederību, protams, neaizmirstot maskulīnās literāras tradīcijas pamatnostādni par „sievieti, kā mūžīgo pavārda glabātāju” (Miller, 1985, 341). Tā, piem., recenzējot Aspazijas „Zaudēto tiesību” publicējumu, anonīms kritiķis Roberts B. apcerē „Kurp trauc Aspazijas varones?” (1912), kaut arī atzīst, ka „[Laimā] izpaužas pašas rakstnieces lielais, mūžam meklējošais, mūžam slāpstošais, mūžam neapmierinātais gars” (Roberts, 1912, 8) – kas no vienas puses apzīmē rakstnieces patiesa talanta atzišanu – tomēr norāda uz lugas „antisociālo raksturu” un „vīriešu tēlu bezkrasainību” (Roberts, 1912, 7-9). Šo tēlu fonā pati autore „bija īstākā katrā savā lugā [...] pateicoties mūžīgi evolucionējošam talantam” (Roberts, 1912, 9). Salīdzinot pārējo rakstnieču attiecības ar kritiku, ir neapšaubāma līdzīga nolieguma tendence no oficiālas literatūras (un mākslinieciskā kanona) puses un rakstnieču stingra pilsoniska nostāja tai pretī. Kā tika minēts, plašās publikas reakcija pat provocēja sākotnējo darbu aizliegšanu. Tomēr šīs īpašības aprakstīšanas kontekstā ir svarīgāk pievērsties tiešām kritikas norādēm par sieviešu literatūras raksturu aktualitāti pretstatā maskulīno tēlu „vājumam”, kā arī daiļrades atbilstībai XIX gs literārai paradigmai. Tā, piemēram, Rostopčinas attiecības ar kritiku attīstījās kā „idejiskā antagonisma paraugs” (Rosenholm, 1999, 369), pie tam būtiski atzīmēt, ka tieši sievietes „nepiemērotība” literārajam darbam un vīriešu tēlu mākslinieciskais vājums rakstniecei tika pārņemts. Apcerēs par Rostopčinas daiļradi atrodam sekojošu frāzi:

„Vai sievietes darbs neatrodas ciešajā saiknē ar pagātņi? Šī bailīga pieķeršanās, jau ilgi pirms mūsu eksistēšanas pazīstamai, pagātnes idillei [...]; šis idejiskais nekustīgums, kurš nespēj pārvarēt šauras sadzīves sliežu robežas atspoguļojās arī rakstniecēs [Rostopčinas] daiļradē” (Rosenholm, 1999, 148)

Interesanta Rostopčinas mākslinieciskā materiāla pamatā šķiet sievietes „pārliecinošā mākslinieciskuma” un vīrieša „mākslinieciskās neizteiksmības” atainojums krievu XIX gs literatūras kritikā<sup>226</sup>. Pievēršoties pētitam darbam šķiet neapšaubāms vīrieša tēla sākotnēja mākslinieciska dominance, kas daļēji noliedz iepriekš izvirzīto pieņēmumu par šā veida tēlu māksliniecisku vājumu un neizteiksmību (Svirskija kunga personības aprakstei veltīta lielāka stāsta daļa). Tomēr rakstniecības laika biedru skatījumā „vīrieši ir veidoti ar naivisma un sievišķības pieskārienu. [...] No pirmajām rindām ir nojaušama sievietes klātbūtne” (Rosenholm, 1999, 156). Atziņu iespējams skaidrot ar konflikta veidošanas īpašību atklāsmi tekstā. Galvenais „stāsta pavadonis” lasītājam ir iemiesots vīrieša ķermenī – taču emocionalitātes un hiperbolizēta jūtīguma dēļ (neskaitot romantisma svarīgu ietekmi), mēdz teikt, ka tēlam ir ambivalenta būtība. Viņā ir apvienoti sievietes un vīrieša pirmsākumi.

Definētas tradīcijas īpašības skaidrojumu neapšaubāmi jāattiecina uz laikmeta centrālo sabiedrisko ideju un literatūras ciešajām attiecībām un savstarpējai mijiedarbībai Sieviešu literatūras kopēja attīstības tendence bija saistīta ar sabiedrības marginālas ietekmes noliegšanu un jaunās, neatkarīgas mākslas sludināšanu. Tieši šo marginālību atšķirības (atkarībā no valstiskās, un, tāpat, nacionālas piederības un dažādu senlaicīgo tradīciju ievērojumu) veidoja jaunās tradīcijas autentiskas šķautnes, vienlaicīgi bagātinot nacionālo māksliniecisko mantojumu. Kopējas, pasaules domātāju interesējošās idejas, bija saistītas ar nacionālas identitātes meklējumiem un indivīda pozīciju strauji modernizējošajā pasaulē<sup>227</sup>, sieviešu literatūras īpašība (respektīvi, veidotu tēlu „nelīdzsvarotība”) pastarpināti postulēja par vienu no nākotnes literārajiem mērķiem literatūras feminizāciju. Piedzimstot kā protests, sieviešu tradīcija meklēja „saskares punktus” ar realitāti (šīs īpašības pamatā, iespējams, atrodas jau pieminētais „mākslinieciskais mēmums” vairāku gadsimtu laikā), tādēļ šķiet dabisks sieviešu tēlu pārsvars un mākslinieciskā pārliecība. Dzīvojot sociāli noslēgtajā pasaulē vienīgi sieviešu pieredzes prizma kļūst par aktuālu un piemērotāku veidu atklātai runāšanai ar sabiedrību, atstājot maskulīnus tēlus mākslinieciskuma novārtā.

<sup>226</sup> Izmantoti citāti spēs pilnīgāk raksturot izvirzītas īpašības būtību: pievēršoties laikmeta reāliju apjēgšanai, radīsies iespēja objektīvāk vērtēt sievietes un literatūras attiecības pētitajā periodā

<sup>227</sup> Plašāk skat., piem., Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М. (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр.



*Devīta* definēta sieviešu tradīcijas īpašība ir reliģijas un reliģiozitātes nozīmes uztveres diferenciācija, kura pārsvarā ir „iekodēta” mākslas darbu kontekstā vai rakstnieču sabiedrisko aktivitāšu īpašajā izpausmē. Kā zināms, viena no sievietes socializācijas iestādēm vienmēr ir bijusi baznīca un reliģija kā tās ietekmes veids. Sievietes īpaša reliģijas izpratne (vai pat „iedzimtā” reliģiozitāte) XIX gs sabiedrībā tika uzskatīta par vienu no „īstajām morāles universālījām un [...] kultūras fakti” (Ortner, 1996, 21). Mūsdienu skatījumā reliģijas dogmatiskā ietekme bez šaubām mēdz būt uztverta kā otrās varas reprezentācija. XIX gs vēsturiskajā paradigmā sievietes piederība idealizētai (nevis reālai) pasaulei pastāvēja kā vienkāršā dzīves reālija. Piederība reliģijai gadsimta paradigmā vienādojās ar piederību kulturāli augstākajām aprindām, piederību nācijai kā tādai.<sup>228</sup> Literatūras saiknes ar reliģiju eksistēja kā apriori zināms un neapšaubāms sabiedrības morālas attīstības faktors. Literatūras tematika un problemātika nereti atradās vienā plaknē ar reliģijas tekstiem (piem., pazīstamo Bībeles motīvu izmantojums XIX gs literārajā mantojumā ir visai plašs<sup>229</sup>). Sieviešu literāra tradīcija, savukārt, mēģināja atrast jaunu reliģijas interpretāciju, kurā šī sociālā institūcija nebūtu par galveno marginālo spēku, bet gan sekmētu „garīgai izaugsmei” un „iekšējai reliģiozitātei, virzītai nākotnes ideālu izpratnē” (Grönstand, 2005, 258). Pētilo darbu kontekstā īpaši aktuāla šķiet reliģijas kā „sabiedrības kulturālas attīstības iekšējais stūrakmeņā” izpratne (Grant, 1978, 37), kam pamatā atradās centrālo literatūras virzienu reliģiozas tematikas interpretācija kanona robežās. Atšķirībā no neapšaubāmas patiesības maskulīnajā tradīcijā par „radītas varones<sup>230</sup> ideālu reliģiozītāti” (Nochlin, 1990, 84), sieviešu XIX gs literāras tradīcijas pamatlicējas, saskatīja „iedzimtās” sieviešu reliģiozitātes pamatā „reliģiozās pieredzes tukšumu literāra darba radīšanā” (Nochlin, 1990, 98). Sekularizējot reliģijas nozīmi, sieviešu tradīcijā vienlaicīgi tika panākta „māksliniecisku tēlu un sadzīves vienotība” (Daiches, 1977, 345), kas tomēr neatbrīvoja radītus darbus no revolucionāra un manifestējošā rakstura, dažreiz izpaužoties

<sup>228</sup> Skat., piem., Nevala, Maria-Liisa *Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)*// Nevala, Maria-Liisa (toim.) *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja.* – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s. (782).

<sup>229</sup> Šeit svarīgi būtu atzīmēt reliģiozās un pasaulīgas literatūras idejisko saplūdumu, kas radīja papildus ietekmi lasītāju pasaules redzējuma veidošanā. Visās pētītajās valstīs pie tam ir novērojama reliģiozu motīvu dominējums: tā, piem., XIX gs sākuma somu rakstnieka Aleksa Kivi romāni un garie stāsti veidoja idillisku Soimjas ainavu (piem., „Seitsemān veljestā” (1872) („Septiņi brāļi”), Krievijas „iedzimtā” reliģijas izpratne nav noliedzama – svarīgi atzīmēt, ka Krievijas pieredzē reliģijas motīvu izmantojums izpaudās ne tikai literārajos darbos (piem., Dostojevskas pārdomas par reliģijas nozīmi romānā „Idiots” (1868), vai grēka nozīmes izpratne darbā „Velni” (1871-72)), Latvijas lit. mantojumā varētu minēt ekspresīvo Ausekļa dzeju vai brāļu Kaudzīšu reliģijas izpratnes meklējumus.

<sup>230</sup> Svarīgi atzīmēt, ka šī definīcija ir attiecināma tikai uz sieviešu tēliem – tātad, notiek acīmredzama sabiedrības diferenciācija dzimtes atšķirību pamatā

sabiedriskajā ignorējumā (pētīto darbu kontekstā Minnas Kantas mākslinieciska pieredze piedāvā līdzīgo „radīšanas vēsturi”).

Pievēršoties izvēlēto darbu detaļām, kuras spētu pierādīt šo „pāreju” no teisma uz ateismu (vai vismaz nihilistisku un materiālu) tematikas, sarežģītuma un radītu raksturu veidošanā, nepieciešams aprakstīt centrālo sakāpinājuma līnijas. Nenoliedzams apvienojošs faktors reliģijas dogmu apšaubīšanā un jaunās, vienkāršotas reliģijas izpratnes dibināšanā šķiet rakstnieču izvēlētais konflikta atrisinājuma veids, proti, priekšlaicīga un brīvprātīga aiziešana citā pasaulē. Kā tika minēts augstāk, šo sižeta pavērsienu mēdz interpretēt kā sava veida sociālu (vai morālu) iniciāciju. Tomēr pētot šo notikumu XIX gs reliģijas izpratnē, neapšaubāms kļūst arī antireliģiozitātes izpausme vai pat atklāta nāves estētikas manifestācija. Izvēloties citu eksistences dimensiju, radītas varones vienlaicīgi iemieso laikmeta progresīvākas idejas, kurās egalitāras sabiedrības nepieciešamība vienādojās ar individuālo neatkarību un izvēles iespējām. Tātad, var teikt, ka Kantas, Aspazijas un Rostopčinas veidoti sieviešu tipi (vai jaunās sievietības ideālie reprezentanti) ataino laikmeta svarīgākas un novatoriskās idejas. Rostopčinas grāfiene Gohberga reprezentē romantiskā mantojuma mākslinieciskās paliekas (piem., stāstā ir plaši aprakstītas varones iekšējie pārdzīvojumi, tajos „viņa dzīvo vairāk nekā realitātē” (Ростопчина, 1987, 236)), kurās ieskanas pirmās reālisma notis (piem., reāli aprakstot XIX gs sākuma Krievijas augstāko aprindu ikdienu). Reliģijas izpratnes jauninājums, savukārt, ir saistīts ar dvēseliskās pilnības meklējumiem, kuros reliģija pastarpināti ir savienota ar XIX gs vienu no centrālajiem jautājumiem par augstākā gara esamību<sup>231</sup> un indivīda „patiesās eksistences robežām” (Nochlin, 1990, 101). Sieviete, Rostopčinas mākslinieciskā materiāla pamatā, bija jāklūst „par individuālas izvēles brīvības morālo reprezentu” (Rosenholm, 1999, 47). Radīto tēlu idejiskā tendence, savukārt, piedāvā reliģiozo normu apšaubīšanu augstāko sabiedrisko aprindu robežās. Kantas mantojums, savukārt, ir jāvērtē kā nākamo soli sievietes jaunās reliģijas izpratnes ceļā (vai jauno reliģijas patiesību meklētāju). Hannas reliģijas izpratne jau ir sekularizēta per se: meitenes sociālais statuss pastarpināti reglamentē „vienkāršāko” un „materializētāko” reliģijas uztveri. Tomēr garā stāsta sižetā pastāv sava veida „mākslinieciskā dihotomija”. Reliģijas normu pieņemšana kā otrās realitātes stāsta sākumā neliedz varonei izvēlēties „sociālas pašnāvības” vai askētisma grūto ceļu. Tādējādi rakstniece piedāvā citu reliģijas izpratnes dimensiju: proti, sievietes tieksme pēc morālās

---

<sup>231</sup> Īpaši aktuāls šis jautājums kļuva XIX gs vidū, kad sabiedrībā izraisās asā polemika par pasaules „ideālo” vai „materiālo” pamatu. Plašāk skat., piem., Nochlin, Linda Realism. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs

neatkarības, kuru realitātes dogmatiskās ietekmes dēļ (jeb citiem vārdiem, neredzot citu izejas iespēju) viņa spēj atrast individuālas reliģiozo patiesību interpretācijas rezultātā.<sup>232</sup> Hanna mūsdienu skatījumā, un, ņemot vērā rakstnieces pārliecību par vientulības nepieciešamību kā svarīgāko mākslas attīstības dzinējspēku<sup>233</sup>, var līdzināties sava veida laikmetīgas mākslas ideālajam reprezentam – viņā ir savienotas „augsto morālo vērtību cieņa” ar „realitātes asāko pretrunu un nesaskaņotību zibenīgu konstatējumu” (Frenckell-Thesleff, 1994, 127).

Aspazijas Laima, savukārt, reprezentē augstākminēto reliģijas izpausmju apvienotāju. Tiek sme pēc individuālas neatkarības un laikmeta reliģiozo dogmu izpratne piešķir tēlam polivalentu rakstura nokrāsu: varone vienlaicīgi pieder „vecai” un „jaunai” pasaulei, meklējama patieso sievietes eksistences jēgu ārpus tradicionālā dzīves ritējuma. Lugā reliģijas klātbūtne, iespējams, ir mazāk pamanāma, nekā iepriekšapraktītajos darbos, tomēr Aspazija piedāvā interesantu simbolisku reliģijas parādīšanos. Tā, piemēram, Laimas aizrautība ar lasīšanu un grāmatām un liktenīga soļa izvēle ir pastarpināti saistīti pastāvošo reliģiozo patiesību ietekmes dēļ. Izglītība, kā viena no jaunās sievietes eksistences izpausmēm, XIX gs robežās atradās vienādā aizlieguma statusā ar personīgas neatkarības iespējām<sup>234</sup>. Tātad, var teikt, ka Laima reprezentē laikmeta aizliegumu „esenci”, apvienojot rakstura īpašībās (piem., pārliecība savā patiesībā par jaunās morāles uzvaru pār veco pasauli) un rīcībās reliģijas ietekmes (kam pamatā atradās reliģija kā augstākā, sabiedrības moralitātes regulējošā, institūcija) rezultātu. Tādējādi mēdz secināt, ka sieviešu literatūras mantojums un tā attiecības ar reliģijas ierobežojošām dogmām piedāvāja trīsdimensionālu šīs sociālas institūcijas interpretācijas ainavu, kurā savstarpējā mijiedarbībā atradās indivīda tieksmes, reliģijas vēsturiskā nozīme (ar reliģijas dogmām pamatā) un laikmeta prasībām atbilstošas sociālas pārliecības.<sup>235</sup> No galvenās „grēkā krišanas nesējas” un, tātad, galvenās visu pasaules bēdu izraisītājas, apšaubot līdzšinējas reliģijas izpausmes, sieviešu literārā tradīcija idejiski virzījās nākotnē.

---

<sup>232</sup> Kā tika minēts augstāk, šo rakstura nianci pati autore nereti uzsvērusi sabiedrisko uzstāšanu laikā kā „ietekmīgo mākslinieciskās iedvesmas iniciatoru” - skat., piem., Nevala, Maria-Liisa Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)// Nevala, Maria-Liisa (toim.) Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s. (782)

<sup>233</sup> Skat., piem., Kannila, Helle (toim.) Minna Canthin kirjeet. – Helsinki: SKS, 1973. – 792s

<sup>234</sup> Kā tika minēts augstāk, arī „Zaudēto tiesību” liktenīga soļa izmantojuma lugas atrisinājuma veidošanā spēj interpretēt kā individuālas iniciācijas reprezentu. Laimas tēlā, savukārt, ir novērojama tieši sociālas iniciācijas nepieciešamība, kura simboliskais tēls ir pati varones nāve

<sup>235</sup> Šeit būtiski ir atzīmēt XIX gs kopējo sociālo ievirzi un to saikni ar vidējas šķiras nozīmes paaugstināšanu plašākajās sabiedrības aprindās

Noslēdzošā, *desmitū* definēta sieviešu literatūras īpašība ir tās transkulturāls pamats tēmu, motīvu un veidotu raksturu atklāšanā. Sieviešu literatūra centās atainot īpašu māksliniecisku potenciālu un tā attīstību ārpus kultūras marginālījām, vienlaicīgi pastarpināti piešķirot radītai literatūrai internacionālo raksturu. Veidoti tēli, savukārt, reprezentē apvienotu sievietes pasaules uztveres prizmas kulminācijas punktus<sup>236</sup>, virzot sieviešu literāro tradīciju pie augstākminēta subkultūras jēdziena, kura robežās pakāpeniski parādās nepieciešamība pēc noteiktas simboliskās valodas<sup>237</sup>, jeb, citiem vārdiem, pēc „slēptas” anonimitātes radītā darba ietvaros pretstatā agrāk pastāvošai reālai anonimitātei. Pētīti darbi tādējādi mēdz būt uztverti kā dažādu vēstījuma dimensiju un slēptās simbolikas reprezentī, kā sieviešu psiholoģijas un eksistences interpretācijas atklāsme. Pastarpinātai mākslinieciskai brīvībai no tradicionālas kultūras ietekmes sieviešu literārajā tradīcijā ir polivalentas skaidrošanas iespējas. Pirmkārt, neatkarīgas radošas tradīcijas pamatā atradās literāro virzienu dažādu teorētisku konceptu apšaubīšana (pie tam šī parādībā līdzīgi izpaudās visās pētīto valstu sieviešu literārajās tradīcijās<sup>238</sup>). Par spilgtu piemēru var minēt jaunā veida literatūras romantiskās utopijas izmantošanas literāra darba konflikta veidošanā atzišanu par nebūtisku, pat lieku daiļdarba sastāvdaļu<sup>239</sup>. Šī īpašība šķiet par apriori neiespējamo romantisma kanona rāmjos, kurās „romantiskā pārliecība par [...] individuālas unikalitātes klātesamību un nepieciešamību mūsdienu skatījumā pati par sevi atveido utopiju” (Honour, 1979, 15). Pamatojoties uz augstākminēto pētnieka atziņu, mēdz teikt, ka sieviešu literārajā tradīcijā romantisms kā virziens nebūtu iespējams (jo viena no tā centrālajām koncepcijām tika noliegta), taču, pētīto darbu pamatā šī virziena īpašības ir reprezentētas caur varoņa dziļo psiholoģisko pašatkāsmi<sup>240</sup>, caur simbolisko detaļu plašo izmantojumu. Par izvirzītas atziņas apliecinājumiem

---

<sup>236</sup> Atziņas pamatā – teorētiskās literatūras klāsts. Skat. piem., Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – USA: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; Rosmarin, Adena The Power of Genre. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – 200 pgs, u.c.

<sup>237</sup> Plašāk skat., piem., Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s

<sup>238</sup> Atšķirības veidoja vienīgi laika dimensija, kas pilnībā bija saistīts ar nevienlaicīgu literāro virzienu „atzišanu” par dominējošo un „precīzāko” laikmeta atspoguļotāju valstu nacionālajā pieredzē. Tā, piem., Krievijā romantisma virziens bija pazīstams jau XIX gs sākumā (respektīvi, līdz 30 gadu vidum), savukārt, Latvijas un daļēji Somijas pieredzē šis virziens pastāvēja vēl līdz gadsimta beigām, nedaudz transformējot formas un mērķus (piem., gan Latvijā, gan Somijā pastāvēja t.s. „nacionālais romantisms”), plašāk par nacionālajām romantisma konotācijām skat. Porter, Roy; Teich, Miklaš (eds) Romanticism in National Context. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs

<sup>239</sup> Skat., piem., Honour, Hugh Romanticism. – London: Penguin Books, 1979. – 415 pgs

<sup>240</sup> Īpaši spilgti Rostopčinas (kā pilnībā romantismam piederošas rakstnieces) darbos, kurās psiholoģiskums ir iekļauts teksta struktūrā (vai vēstījuma veidā): garais stāsts atveido personīgas dienasgrāmatas interpretāciju, kura intimitāte nav apšaubāma. Teksts tādējādi kļūst par rakstnieces māksliniecisku turpinājumu.

var kalpot piem., Rostopčinas „varoņu maskēšanas” pieredze vai Aspazijas priekšmetu simboliskums (piem., grāmatu nozīme Laimas dzīvē) kā arī apkārtējas dabas vizualizācija (piem., Kantas aprakstos veidota lauku idilliska vide un „Hannas iedzimtā mīlestība pret dabu” (Canth, 1997, 367)). Tomēr konkrēta virziena pamatpozīciju apšaubīšana nevirza sieviešu tradīciju uz vienotu, dominējošo (un paralēli ierobežojošo) māksliniecisku virzienu. Pētītie darbi pierāda jaunās māksliniecisku virzienu „starpdimensijas” meklējumus. Tieši šis aspekts ir vienojošs visām rakstniecēm, tā izpausme atainojās kā varoņu raksturu un laika kontrastivitāte, kā raksturu eklektiskums (radās dažādu virzienu un māksliniecisku paņēmienu ietekmē) un varoņu „idejiskā sašķeltība” (Nevala, 1989, 223).

Otrkārt, interkulturalitātes jēdziens attiecībā pret sieviešu literāro mantojumu var būt attiecināms sabiedriskās un mākslinieciskās pieredzes vienlīdzības dēļ. Aspektā pamatā atradās augstākminētas sievietes sociālas pozīcijas īpašības, sociāla un kultūras rakstura aizliegumi un mākslinieciskā potenciāla ierobežotas izpausmes iespējas. Valstiskā un politiskā piederība šajā gadījumā pastāvēja kā „individuālas identitātes apliecinātāja” (Grönstand, 2005, 179), tādējādi pierādot sieviešu māksliniecisku ieguldījumu kā patstāvīgu un daudzšķautnaino kultūras mantojumu nevis nacionālajā, bet pasaules mērogā. Kultūrai un mākslai šajā kontekstā bija jāaizņem „sievietes ikdienas patieso līniju atveidotājas” (Grönstand, 2005, 257) loma, kas vienlaicīgi piešķīra šai eksistences izpausmei vispārīgu raksturu, brīvu no daudzām identitāti definējošām pretrunām.

Treškārt, interkulturalitātes skaidrojums ir saistīts ar ātro māksliniecisku attīstību. Sieviešu literatūra, pēc būtības, visaktīvāk iesaistījās kopējā mākslas mantojuma fonā tikai XIX gs sākumā, kas vienlaicīgi nozīmēja iepriekšējo gadsimtu virzienu simbolisku „absorbējumu” un jauno mākslinieciskuma/sadzīvīskā izpratnes dimensiju piešķiršanu. Daiļdarbu kontekstā radītie tēli ir atbrīvoti no tiešām vēsturiskām reālijām, kaut arī detaļās ir nojaušama laika un uzskatu ietekme. Raksturi reprezentē nevis vienkāršo sociālas un laikmetīgas dabas jautājumu atrisinājumu, bet tiecās atainot sieviešu pasaules skatījumu kā tādu, mākslas un sadzīves interpretāciju ārpus ģeogrāfiskajām robežām. Interkulturalitāte spēja raksturot sieviešu literāro tradīciju kā nopietno izaicinājumu maskulīnas literāras pieredzes ilglaicīgai un ietekmīgai tradīcijai. Aprakstot realitātes sīkumus (kuru nozīme dažreiz pat robežo ar banalitāti), jaunā veida literatūra aprakstīja cilvēka eksistences mirkļu neatkārtojamības brīnumu.

### **III Nodaļa. „AMATI UN NAUDA”, HANNA” UN „ZAUDĒTAS TIESĪBAS” KĀ JAUNĀS LITERĀRAS TRADĪCIJAS PARAUGI. NARATOLOGISKS ASPEKTS**

Nodaļā ir aplūkoti vairāki sieviešu literārās tradīcijas īpašības raksturojošie aspekti, filozofiju un literatūrzinātņi apvienojošas līnijas, kas spēj pastarpināti iezīmēt šī veida literatūras attīstības apstākļus un iespējas. Izvēlētie daiļdarbi ir analizēti, izmantojot naratoloģijas teorētiskus paņēmienus, fenomenoloģijas skolas un hermeneitikas ideju interpretāciju un pielāgošanu sieviešu rakstīšanas pieredzei. Pētīšanas metodoloģijas izvēle ir pamatojama ar šīs literārās tradīcijas vēstījuma sistēmas īpašībām, vēstītāja lomu daiļdarba tekstā kā arī sieviešu literatūras žanriskajām varietātēm un aprakstītas darbības lauka (telpas un laika ziņā) izmantojumu un atveidojumu tekstos. Paraleli naratoloģijas teorijas pielietojumam nodaļā ir mēģināts aplūkot sieviešu literatūru komparatīvajā aspektā vienlaicīgi aktualizējot iespējamo tēlu grupu klātbūtni izvēlētajos daiļdarbos. Šāda pieeja spēs atspoguļot sieviešu literatūru ārpus tradicionālā literatūras kanona un ārpus māksliniecisko virzienu teorētiskiem konceptiem, un piedāvās jaunu uztveres leņķi un interpretācijas lauku nākotnes pētījumiem.

#### **3.1 Literāra žanra nozīme un interpretācija sieviešu literārajā tradīcijā.**

##### **Mākslinieciskās atmiņas līmeņu atveidojums sieviešu tekstos.**

Literatūras žanri, līdzīgi mākslinieciskiem virzieniem, attīstījās kā sabiedriskās domas un tās pārmaiņu rezultāts. Tas nozīmēja, ka tāpat kā virzienu koncepti, žanru savdabība tika ierobežota noteiktā teorētiskā kanona robežās. Būtiskas atšķirības starp mākslinieciskā virziena un žanra teorētiskajām nostādnēm veidoja to laiciskas kontinuitātes dažādība. Citiem vārdiem, mākslinieciskā virziena un žanra jēdzieni atšķiras to ietekmes laika periodā. Ja virziena jēdziens pēc būtības ir ierobežots noteiktas vēsturiskās paradigmas ietvaros (un raksturo noteiktā laika perioda ideju attīstību un izpaušmi mākslā), tad, lietojot teorētisko vienību „žanrs” ir jādodomā par kopējo pasaules mākslas attīstību (t.i. žanra koncepts laiciski nav ierobežots, bet attiecās un raksturo jebkuru radīto mākslas darbu, īpašu uzmanību pievēršot tā poētikas, vēstījuma struktūras un raksturu atklāsmes īpašībām). Bez tā nevar aizmirst par virziena un žanra kā savstarpēji saistīto faktoru ietekmi daiļdarba dažādo līmeņu veidošanā. Ja virziens raksturo darba idejisko pamatu

(tādējādi mēdz teikt, ka virziens veido daiļdarba „ārējo” veidolu), tad žanra uzmanības centrā ir daiļdarba „iekšēja” veidošanas struktūras un likumsakarību noteikšana.

Paralēli minētajam atšķirībām starp lietotiem jēdzieniem vēl būtu jāatceras dažus faktorus, kas raksturo žanra dažādības, balstoties uz ārējām koncepta izpausmēm. Tie ir: dzimtes un žanra attiecības, žanra ietekme sabiedrības uzskatu veidošanā, individualitātes jēdziens žanra ietvaros. Visas minētas kategorijas mēdz nosaukt par ārēji ietekmējošām, jo dzimte (jeb sociālais dzimums), sabiedriskie uzskati un personiskā attieksme (jeb augstākminēta individualitāte) veidoja t.s. „žanra uztveres virsslāni” (Brodzki, 1993, 26), jeb atklāja koncepta vispārējus sakarus ar dažādām realitātes izpausmēm. Dzimte kā sociālā kategorija raksturoja jebkuru sievietes dabas izpausmi un pielāgoja to noteiktai idejiskai hierarhijai.<sup>241</sup> Tāpat kā pārējie ārēji ietekmējoši faktori (indivīda un sabiedrības žanriskā „gaume”), dzimte spēja raksturot jebkura radītā darba iekšējo (jeb tēlu un simbolu) un ārējo (jeb laiktelpas) struktūru un tās veidošanas likumsakarības. Mūsdienu literatūras žanru poētikas pētnieki nereti uzsver emocionālā un racionālā (iracionālā) daiļdarbu pamata dažādību svarīgumu, saistot to ar daiļdarba problemātikas vai centrālo vēstījuma līniju izpausmi un atveidojumu tekstā.<sup>242</sup> Citiem vārdiem, autora piederība tai vai citai dzimtei pastarpināti mēģināja raksturot vai pat „pareģot” darba vēstījumu, konflikta izvirzīšanu un atrisinājumu. Tomēr šis pieņēmums ir apšaubāms vairāku aspektu dēļ. Pirmkārt, dzimtes sabiedriskā nozīme atradās ciešajā saiknē ar valsts vēstures, nacionālās tradīcijas un sadzīves uztveres pārmaiņām, tādējādi noliedzot iespēju runāt par dzimti kā par statisku sabiedrisku kategoriju. Tas vienlaicīgi spēj noliegt arī literatūras žanru stabilitāti un saturisku nemainīgumu. Pēfīto valstu kontekstā vienīgi Rostopčinas daiļrades sākotnēja liriskā pieredze var būt daļēji pielāgota XIX gs sabiedriskajam pieņēmumam par „sievieti kā tiešo liriskuma nesēju drūmajā realitātes pasaulē” (Файнштейн, 1989, 125), jeb īsto iracionālā pamata reprezentu. Somijas un Latvijas kontekstā sieviešu literārā tradīcija jau attīstījās sakarā ar laikmeta idejisko varietāšu izpratni un pieņemšanu, kas vienlaicīgi žanriski atbrīvoja šī veida literatūru<sup>243</sup>. Otrkārt, jau XIX gs sākumā dzimte pakāpeniski no patstāvīgas (pēc būtības vienīgi sievietes domāšanu raksturojošas) kategorijas pārtop par

---

<sup>241</sup> Tādas hierarhijas piemēri ir minēti dotā pētījuma pirmajās daļās. Tie izpaužas kā valsts institūciju un likumdošanas sistēma.

<sup>242</sup> Skat., Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 108.-133.lpp; Krišentāle, I.; Smilktiņa, B.; Vārdaune, Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991. – 216 lpp., u.c.

<sup>243</sup> Gan Kantas, gan Aspazijas mākslinieciskajā pieredzē svarīgu lomu aizņem lugu radīšana. Šis fakts pats par sevi liecina par žanrisku un idejisku neatkarību.

„sabiedrisko uzskatu un individuālas pieredzes attiecību kopproduktu” (Grönstand, 2005, 271). Šāds dzimtes raksturojums nenoliedzami atceļ literatūras vienvēidīgo (tradicionālā kanona un autoru bioloģiskā dzimuma ziņā) attīstību un piedāvā vairākus pieredzes un ideju izteiksmes veidus.

Pamatojoties uz pētīto teorētisko literatūru, kuras galvenais apspriešanas objekts ir daiļdarba poētika un autora loma tā savdabības veidošanā<sup>244</sup>, mēdz teikt, ka sieviešu literatūras žanriskā dažādība nebija plaša. XIX gs vēsturiskajā kontekstā tā ierobežojās ar prozas (īpaši garais stāsts (jeb rietumu tradīcijā – novele)) un liriskas žanriem. Garā stāsta popularitāte sieviešu tradīcijā gan pētīto valstu nacionālajā kontekstā, gan kopējā Eiropas pieredzē ir pamatojama ar sākotnējo sociālo noslēgtību un tās tiešo turpinātāju – epistolāro žanru. Sieviešu literatūras ierobežotā žanriskā izvēles iespēja ir pamatojama arī ar augstāk izvirzīto pieņēmumu par žanra un dzimtes saiknēm. Ne mazāku svarīgumu sieviešu literārajā tradīcijā ieguva garā stāsta tematiskais virziens – autobiogrāfiskais stāsts<sup>245</sup>. Šī žanra svarīgāka īpašība ir tā mēģinājumā „satuvināt autoru un radīto tēlu, nodzīvot un pastāstīt par individuālo [paša autora] pieredzi, pasaules izziņas formām un savas eksistences izpausmēm” (Бахтин, 2000, 172). Tādējādi mēdz secināt, ka autobiogrāfiskums sieviešu tekstos ir sava veida idejiskās revolūcijas aizsācējs. Izvirzot par apspriešanas objektu sievietes individuālo pieredzi, žanrs paralēli aktualizēja sievietes-rakstnieces „citādības” konceptu. Radītie tēli un raksturi ir sievietes ikdienas turpinātāji, reālītātes konfliktu atveidotāji. Autobiogrāfiskā garā stāsta īpatnība ir autora „pašobjektivācijas mēģinājums radītajos tēlos” (Бахтин, 2000, 171), tātad autora idejiskā, sociālā un morālā nostāja ir pilnīgi sinkrētiska radītajam tēlam. Visās pētītajās valstīs un katra izvēlētajā daiļdarba pamatā mēdz saskatīt apliecinājumu augstāk izskanētai atziņai. Tā, Rostopčinas liriskā pieredze un romantiskās noveles (atziņa ir balstīta garā stāsta „Amati un nauda” un darbā neiekļautā romāna „Laimīgā sieviete” (1851) («Счастливая женщина») tekstu empīriskajā analīzē) piedāvā sievietes iekšējas attīstības un reālas rakstnieces apkārtnes (augstāko kāršu pārstāvji) māksliniecisku saplūdumu, kurā izpaudās Rostopčinas sabiedriskās iekārtas vērtējums. Piedāvājot grāfam Svirskijam neparasto likteni (vai

---

<sup>244</sup> Skat., piem., Hiršs, H. Prozas poētika. – Rīga: Zinātne, 1989. – 185 lpp; Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва: Лабиринт, 1997. – 445 стр. u.c.

<sup>245</sup> Skat., piem., Fisher, Hermann The Genre and its Historical Context// Fisher, Hermann Romantic versme Narrative. The History of a Genre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 9-53 pgs; Kiršentāle I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. Garā stāsta poētika// Kiršentāle I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991. – 90-95 lpp.



burtiski „ievietojot” varoni tajā), šķiet nenoliedzama paralēle ar smago un neparasto augstāko aprindu sievietes dzīvi, kura, pēc rakstnieces vārdiem, ir „iestingusi greznuma, kaislību un melu tīklā” (Файнштейн, 1989, 27). Minnas Kantas garā stāsta autobiogrāfiskums arī ir neapšaubāms: mūsdienu pētījumos par centrālo un svarīgāko rakstnieces patiesas būtības atklājēju uzskata pētījumā izvēlēto „Hannu” un pēdējo traģisko lugu „Anna Līza” (1895) („Anna Liisa”). Savukārt, Aspazijas autobiogrāfiskumu izvēlētajā lugā mēdz saukt par netiešo – Laima, kaut arī reprezentē un attīsta autores sabiedriskās idejas (piem., cīņa par sievietes neatkarību), tomēr viņas uzskatu izpausme ir ierobežota (ārējo apstākļu rezultātā) un nav atklāta. Šis aspekts ir mazāk svarīgs pārējos darbos un, iespējams, ir pamatojams ar nacionālo literatūras tradīciju un indivīda socializācijas dažādību.

Sieviešu literārās tradīcijas īpaša uzmanība pret autobiogrāfiskā stāsta radīšanu ir saistīta ar šī vēstījuma formas tiešo saikni ar rakstnieka (autora, radītāja) *atmiņas māksliniecisku kategoriju*<sup>246</sup>, to dažādiem līmeņiem un savstarpējo mijiedarbību. Šo pieņēmumu mēdz skaidrot kā individuālas pieredzes atspoguļojumu mākslas darbos. Mūsdienu literatūrzinātnē tiek izdalītas trīs dažādas mākslinieciskās atmiņas kategorijas, balstoties uz kurām notiek autobiogrāfiskā stāstījuma konflikta veidošana. Augstākminētais literatūrzinātnieks un filozofs Mihails Bahtins izvirza trīs dažādus atmiņas kā centrālā mākslinieciskā motivētājspēka veidus:

1. *Vēsturiskā atmiņa*. Tās nolūks ir konstatēt svarīgākas, nāciju veidojošas domāšanas un atmiņas (kā pirmā procesa produkta) līnijas. Tā ir amorfā un vispārēja, taču vienlaicīgi šī veida atmiņa ir tiešs senlaicīgo morālo vērtību un dzīves iekārtas atveidojums<sup>247</sup> noteiktas vēsturiskās paradigmas ietvaros. Citiem vārdiem, vēsturiskās atmiņas nolūks ir parādīt varoņa saikni ar nacionālo vēsturi un tās ietekmes svarīgumu. Sieviešu literatūras kontekstā un pētīto darbu robežās vēsturiskā atmiņa kļūst par vienu no cīņas objektiem, jo pēc būtības turpina atbalstīt patriarhālās iekārtas sludinātas patiesības. Pievēršoties konkrētiem daiļdarbu fragmentiem šis pieņēmums kļūst neapšaubāms. Tā, piemēram, kā vēsturiskās atmiņas reprezentu sieviešu literārajā tradīcijā XIX gs sākumā (un Rostopčinas garā stāsta analīzes pamatā) mēdz uzskatīt centrālā tēla noteikto rakstura īpašību un ārēja izskata elementu aktualizāciju. Grāfs Svirskijs, kaut arī ir raksturots kā „sava laika

---

<sup>246</sup> Pirmoreiz šis termins tika lietots M.M.Bahtina darbā „Autors un varonis estētiskajā rīcībā” (1920-1924) („Автор и герой в эстетической деятельности»)

<sup>247</sup> Plašāk par šīs kategorijas funkcionēšanu skat. Бахтин, Михаил Автор и герой (к философским основам гуманитарных наук). – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. - 336 стр.

cilvēks”<sup>248</sup>, ar netiešo ārējo elementu piesaisti (piemēram, nedroša uzvedība sabiedrības augstākajās aprindās savu finansiālu apstākļu dēļ un neiztrūkstoša kaisle pret laulāto grāfienu (vēlāk – baronesi) Veru Gohbergu) kļūst par vēsturiskās atmiņas nesēju, jo ataino vispārējas cilvēka eksistences tieksmes, kaislības un vērš teksta uztvērēja (piem., lasītāja) uzmanību pagātnes sabiedrības normu kritiskai analīzei. Viņa tēlā ir apvienoti vairāki morāli aizspriedumi un dogmatiskie uzvedības standarti (garajā stāstā atveidoti caur simboliskiem komponentiem – piem., grāfa konservatīvo nostāju pret sabiedrisko kāršu hierarhijas ievērošanu). Tomēr tēlam netrūkst arī laikmetīgo īpašību klātbūtne, kas vēlreiz raksturo šo tēlu kā vēsturiskās atmiņas nesēju: grāfs piedalās visās augstākajā sabiedrībā rīkotajās ballēs un „gūst no tā prieku un aizmirstības sajūtu”<sup>249</sup>.

Minnas Kantas radītā garā stāsta daži sižeta elementi mēdz būt uztverti kā vēsturiskās atmiņas dekonstrukcijas mēģinājums. Atziņu spēj pierādīt stāsta galvenās varones domāšanas un uzskatu attīstības gaita. Stāsta sākumā Hanna ir īsts patriarhālās pasaules ietekmes rezultāts: tekstā atveidots kā nepārvāramas bailes pret tēvu, hiperbolizēta vēlme apprecēties un „grāmatu slepenā lasīšana vienīgas sveces gaismā” (Canth, 1997, 258). Viņai ir izskaidrotas visas sievietes eksistenci veidojošas nianšes (ieskaitot dzimšu sociālas asimetrijas pieņemšanu par dzīves patiesību, sadzīves sīkumu nemītīga izpilde un dažāda rakstura aizspriedumi) un šķietami, varone tās pasīvi pieņem. Šī garā stāsta īpašība nenoliedzami ir spilgts vēsturiskās atmiņas koncepta piemērs. Tomēr paralēli „atskatam” pagātnes ideālos darbā ieskanas iekšējais sievietes kā līdztiesīgas sabiedrības locekles protests, kurš arī ļauj runāt par tradicionālas sievietes biogrāfijas un socializācijas dekonstrukciju. Garā stāsta finālā Hanna pārtop par neizprasto, garīgi un intelektuāli brīvu sievieti, kura, dēļ savas citādības, ir spiesta dzīvot ārpus reālās pasaules. Atšķirībā no Rostopčinas radītā „iekšējā” vēsturiskajā atmiņā vērsta tēla, Kantas interpretācijā vēsturiskā atmiņa izpaudās vairāk ar ārējo elementu starpniecību. Hanna, pēc XIX gadsimtā valdošajiem priekšstatiem par ideālo sievieti un sievišķību, ir socializēta būtne, kuras likteņa attīstība ir nosacīta jau no piedzimšanas. Atšķirību rada polivalenta varones iekšēja pasaule, kuras likumi jau neiederas XIX gs vēsturiskajos rāmjos. Tekstā šis moments tiek attēlots kā Hannas kritiskā attieksme pret izglītības ierobežojumiem („Mans gars un prāts tiecās pret visu jauno un neizprasto. Mācības man sagādā prieku” (Canth, 1997, 265)). Tādējādi mēdz spriest par Kantas garā stāsta neviennozīmīgu žanrisku piederību: tas

<sup>248</sup> Skat. Ростопчина Е.П. «Чины и деньги», pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>249</sup> Skat. Ростопчина Е.П. «Чины и деньги», pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

apvieno sevī tipiskā autobiogrāfiskā vēstījuma elementus (tas ir hronoloģiskais vēstījums, pasaule tiek uztverta ar galvenās varones acīm)<sup>250</sup> vienlaicīgi radot jauna tipa varoņus ar patstāvīgu domāšanas un rīcībspēju.

Aspazijas mākslinieciskā pieredze vēsturiskās atmiņas interpretācijā kā arī pats izvēlētas lugas autobiogrāfiskums attīstās sakarā ar lugas īpašām prasībām pret tēlu detalizāciju dramatiskajā tekstā. Luga, atšķirībā no garā stāsta, ne tikai žanra nozīmē, bet arī kā īpaša vēstījuma forma spēj burtiski „personificēt” jebkuru vēsturisku notikumu, apstākļus un tēla nozīmi tajā. Laimas tēlā par vēsturiskās atmiņas elementu ir jāuzskata (pamatojoties uz Bahtina pieņemto definīciju par „vēsturiskās atmiņas kā kultūras eksistēšanas turpinātāju” un „mākslinieciskās darbības motivācijas kontekstu” (Бахтин, 2000, 161, 184)) varones iekšējās pasaules pārmaiņas: no mitoloģizētas būtnes tā pārveidojās par nākotnes ideālu nesēju. Tādējādi mēdz teikt, ka Aspazijas vēsturiskās atmiņas reprezentācija lugā ir atveidota caur tradicionālās kultūras (un mitoloģijas kā tās sastāvdaļas) elementu svarīguma apšaubīšanu.. Mitoloģisko pamatu lugā veido apkārtnes priekšmetiskā pasaule. Tā, piemēram, kā nacionālas tradīcijas un vēsturiskās atmiņas nesēju ir jāuzskata aubi, kuru pazaudē Grieta lugas pirmajā cēlienā: „tā man bij glabājusies, kā piemiņa no tēva brāļa sievas mātes mazās dēla meitas un ko liku galvā baznīcā īpaši lielos svētkos” (Aspazija, 1910, 11). Kā zināms, latviešu nacionālajās tradīcijās izrotāta aube apzīmēja precēto sievieti (tādējādi kļūstot par vēsturiskās atmiņas priekšmetu), tomēr analizējot lugas materiālu un pievēršoties augstāk izmantotajam citātam, kļūst neapšaubāma tā ambivalenta un provokatīva nozīme. Kaut arī aube ir tradicionāla galvassega ar saprotamu simbolisku nozīmi, lugas tekstā parādās ironija un slēpta autores apkārtējās pasaules kritizēšana. Atziņas pamatā ir sarežģītas radu ķēdes aprakstīšana („no tēva brāļa sievas mātes mazās dēla meitas” (Aspazija, 1910, 11)), kas liek domāt par vēsturiskās atmiņas koncepta svarīguma apšaubīšanu, kuru vienlaicīgi ir jāuztver kā pastarpināto jauno eksistences mērķu meklējumu. Savukārt, Laima, tāpat ka grāfs Svirskijs vai Hanna, ir sava laika cilvēks ar noteiktu morālo un sociālo vērtību sistēmu un hierarhiju. Būtisku atšķirību veido Laimas „citādības” kategorijas izpratne. Laimai ideālas pasaules priekšstats jau pilnīgi nav saistīts ar vecās morāles un likumu pieņemšanu un ievērošanu, viņas tēlā ir iemiesota jauno laiku sievietes ideāls. Atzīstot, ka apkārtējo apstākļu „nāvīgi aukstā roka žņaudz arvien

---

<sup>250</sup> Atziņa ir formulēta, balstoties uz garā stāsta žanra teorētiskajām nostādnēm. Plašāk skat. Kiršentāle I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. Garā stāsta poētika// Kiršentāle I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991. – 90-95 lpp.

ciešāk, arvien vairāk” (Aspazija, 1910, 16) vai šķietami pilnīgi pakļaujoties patriarhālās pasaules vērtību un uzskatu ietekmei, varonē mīt „augstais zinību un dailes gars” (Aspazija, 1910, 16), pie kā viņa steidzas un kurš rosina Laimā dzīves dzinēj spēku. Tādējādi var spriest par Aspazijas lugas vēsturiskās atmiņas koncepta ambivalento izpratni: aprakstot svarīgus, tradicionālo kultūru raksturojošus elementus (aube, jēdzieniski transformētas Ziemassvētku dziesmas, kuras dzied Sniedziņš lugas pirmajā cēlienā u.c.), rakstniece piešķir centrālajam tēlam (Laimai) vēsturiskās atmiņas dekonstruējošā spēka jēgu. Šis mēģinājums tiek uzvarēts ar apkārtējiem apstākļiem, tomēr rakstura iekšējās cīņas motīvs (par kuru Laima runā visas lugas garumā) dod cerību par iespējamo sievietes kā „citādības” nesējas nākotnes uzvaru.

Izvēlēto daiļdarbu centrālus tēlus ir iespējams sadalīt pēc viņu vēsturiskās atmiņas līmeņa (vai mākslinieciskās kapacitātes). Grāfa Svirskija vēsturiskās atmiņas (kura garā stāsta kontekstā vienādojās ar tradīcijas jēdzienu) nozīme ir augstākajā pakāpē nekā Hannas un Laimas. Šādu novērojumu mēdz paskaidrot ar dažādo māksliniecisko virzienu dominanci daiļdarbu radīšanas laikā. Romantiskajā konceptā, kā tika minēts augstāk, būtisku lomu spēlēja vēsturiskums un paaudžu slavinājums. Šajā diskursā pilnībā iekļaujas Svirskija tēls: viņš ievēro tradīcijas un idejiskā transformācija notiek slēptajā veidā (dvēseles līmenī) un neintensīvi. Savukārt, reālisma koncepta centrālā tieksme ir bijusi „piezemināt varoņus, tēlus, simbolus un sižetu” (Grant, 1978, 46) un atkailināt dzīves patiesības, kas liek domāt par vēsturiskās atmiņas nozīmes apšaubīšanas mēģinājumu. Tātad, var teikt, ka līdz ar māksliniecisko vērtību pārmaiņām, mainījās arī vēsturiskās atmiņas koncepta svarīgums, tāpēc Hannas un Laimas tēli vairs nav pilnībā piesaistīti vēsturiskajai atmiņai vai pat vēsturiskajai paradigmai kā tādai.

2. *Mūžīgā atmiņa.* Šis mākslinieciskās atmiņas līmenis ir saistīts ar dziļākiem varoni un konfliktu raksturojošiem aspektiem, tādiem, kā psiholoģijas un pasaules interpretācija ka arī māksliniecisku arhetipu aktualizācija<sup>251</sup>. Atšķirībā no vēsturiskās atmiņas, kura koncentrējās uz noteiktas vēsturiskās paradigmas elementu saiknēm ar tradicionāliem (un apriori laiciski senākiem) sabiedrības uzskatiem un indivīda socializācijas likumiem, mūžīgā atmiņa mēģina konstatēt vispārīgas patiesības, pieņemamas ārpus nacionālas vai valstiskas piederības. Pētītajos tekstos šī līmeņa atmiņa rada polivalenta vēstījuma pamatus, citiem vārdiem, piešķir tēliem un problemātikai simbolisku nozīmi.

---

<sup>251</sup> Plašāk skat., piem., Bakhtin, M.M. Discourse in the Novel// Holquist, Michael (ed.) The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin. – Austin, Texas: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1982. – 259-423 pgs. (444)

Izvēlētajos daiļdarbos mākslinieciskās mūžīgas atmiņas loma ir būtisks elements varoņu raksturu detalizācijā un rīcību motivācijas atklāsmē. Piemēram, Rostopčinas garajā stāstā par mūžīgas atmiņas elementiem mēdz uzskatīt grāfa Svirskija pārdomas par sievietes psiholoģijas īpašībām. Varonis atzīst:

„viņas [sievietes] nepiedalījās rosīgajā dzīvē; viņas dzīvoja citā apkārtnē arvien vairāk un vairāk sniedzoties pretī mīlestībai un laimei, prasīja augstās jūtas un augsto mērķi”<sup>252</sup>  
Izmantotajā replikā autore ir mēģinājusi aprakstīt tipiskas sievietes psiholoģijas nianšes: iedzimto pasivitāti un nespēju pretoties realitātei. Zīmīgi pieminēt, ka šī ideja ir brīva no jebkādam valstiskajām robežām vai nacionālo tradīciju ietekmes, tā vienīgi konstatē sievietes ikdienišķo eksistenci vairāku gadsimtu laikā, tāpēc ir iespējams runāt par nemainīgu, apriori saprotamu un stabilu atmiņas līmeni – mūžīgo atmiņu. Var teikt, ka šis garā stāsta elements mēģina aprakstīt sievietes psiholoģijas un domāšanas īpašības patriarhālas varas robežās un dzimšu lomu sociālās asimetrijas apstākļos.

Minnas Kantas daiļdarbā mūžīgas atmiņas loma jau nav noteicoši svarīga garā stāsta idejiskās neatkarības un izteiktas citādības dēļ. Hannas personībā ir apvienotas tradicionālo uzskatu un rakstniecei laikmetīgas pasaules izpausmes, tādējādi notiek pieņemto normu (jeb mūžīgas atmiņas turpinātāju) svarīguma apšaubīšana. Vienlaicīgi nevar noliegt varones iedzimto piederību senatnes tradīcijām: Hannas izcelsmi (lauku vidi) ir iespējams uztvert kā pastarpināto patriarhālas pasaules ideju nesēju un atbalstītāju. Svarīgi atzīmēt, ka pati varone uzskata sevi par „dabas un prāta saplūdumu” (Canth, 1997, 251), tātad kā reālas apkārtnes elementu ar visām tās niansēm (ieskaitot mūžīgas atmiņas koncepta nostādnes par sievieti kā vājo un intelektuāli maz attīstīto būtni). Savukārt, varones rakstura „citādība” stāsta ietvaros ir vienādojama ar Hannas dažādo sociālo institūciju rīcību izpratni. Līdz ar ierasto un statisko likumu apšaubīšanu notiek arī pakāpeniska novēršanās no ideāla mūžīgas atmiņas koncepta par „pasauli ar statisku un stabilu uzskatu un attieksmju sistēmu” (Bakhtin, 1982, 262). Hannas personību bez ierastās ģimenes institūcijas veido arī izglītības un augstākās sociālās kārtas pārstāvji (stāstā aktualizēts līdz ar pilsētas svētku attēlošanas momentu un Hannas tēla „iejaukšanu” citās sabiedrības aprindās), kas vienlaicīgi simboliski „izrauj” varoni no tradicionālas domāšanas sistēmas, atklājot jaunas un neizprastas,

---

<sup>252</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

individuālo attīstību rosinošas perspektīvas (piemēram, neatkarīga intelekta vai individuālas brīvības sociālās kategorijas). Minnas Kantas jauninājums mūžīgas atmiņas koncepta izpratnē izpaudās arī kā galvenās varones neatbilstība tradicionālajiem sievietes eksistenci raksturojošajiem arhetipiem, tādiem, kā mātes, mīlētājas vai atraitnes arhetipiem<sup>253</sup>. Hannas attieksme pret tradicionālajām sievietes lomām sakrīt ar pašas rakstnieces negatīvo vērtējumu un nemainīgo pārliecību par sadzīvīskās eksistences „seklumu un intelektam iznīcinošu spēku, kura valdībā sieviete ir spiesta pavadīt vairākus gadus” (Nevala, 1989, 223). Pētījuma pirmavotā atrodam apliecinājumu augstāk minētam: varone, saprotot, ka sievietes eksistences individuālās attīstības augstākais punkts ir vienāds ar sadzīves pienākumu izpildi, atzīst:

„Es nespēju iedomāties dzīvi bez nemitīgas iekšējas attīstības. Visa pasaule apkārt ir radīta šīs iekšējas attīstības un iekšēja spēka dēļ. Sadzīve sagraus to vienā mirklī un atgūt sākotnējo dzīves dziirksteli nebūs vairs iespējams” (Canth, 1997, 230).

Svarīgi atzīmēt, ka šis garā stāsta fragments jēdzieniski sakrīt ar augstākminēto Minnas Kantas personīgas dzīves vērtējumu pirmajos laulības gados<sup>254</sup>, kas vēlreiz apliecina pieņēmumu par autobiogrāfisku žanru kā dominējošo sieviešu literārajā tradīcijā. Minnas Kantas mūžīgas atmiņas koncepta interpretācija, kā redzams, ir idejiski relatīvi brīvāka un pārliecinošāka. Varones morālā piederība senatnes ideāliem un dogmām ir dekonstruēta sakarā ar laikmetīgas realitātes prasībām (piemēram, prasības pēc līdztiesīgas izglītības, kas vienlaicīgi apzīmē idejisku neatkarību nākotnē).

Aspazijas mūžīgas atmiņas koncepta izpratne lugā ir saistāma ar mēģinājumu noteikt ierastās sievietes sociālas lomas (tādas, kuras bija pieņemamas vairāku gadsimtu laikā) un nošķirt tās no jauno laiku prasībām un eksistences īpašībām. Par vienu no centrālajām sievietes mūžīgajām lomām, pamatojoties uz izvēlētas lugas materiālu, ir jāuzskata sievietes iedzimto pasivitāti (vai rīcības nespēju), morālo vērtību cieņu (šī eksistences īpašība pat mēdz būt novesta līdz upurēšanai – Laimas likteņa piemērs). Interesanti atzīmēt, ka pasivitātes jēdzienam lugā ir ambivalenta būtība: no vienas puses tā ir atveidota caur sievietes piekrišanu visām patriarhālās pasaules prasībām zemapziņā esošas tradīciju ievērošanas dēļ, no otras – brīvprātīga aiziešana no realitātes rakstura īpašību ietekmes rezultātā. Kā pirmās pasivitātes jēdziena būtības atklāsmei lugā mēdz uzskatīt attiecības starp Mariju un Sniedziņu: pirmā nesaprot un nevar dzīvot ārpus patriarhālās pasaules

---

<sup>253</sup> Plašāk par māksliniecisko arhetipu struktūru skat. Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.; Юнг, Карл Густав Психологические типы. – pieejams: <http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt>, u.c.

<sup>254</sup> Precīzu citātu skat. dotā darba pirmās nodaļas ceturtajā apakšnodaļā, kas ir atvēlēta Minnas Kantas mākslinieciskās personības īpašību aprakstīšanai.

sava vecuma un dzīves nostājas dēļ. Sniedziņš, būdams mākslinieciski vājš raksturs<sup>255</sup>, tomēr pozicionē savu aktīvu maskulīno pirmsākumu, teicot: „Sievīņ, nebēdā par rīta dienu, skaties uz tām lilijām laukā!” (Aspazija, 1910, 9). Citātā pamatā mēdz spriest par iedzimto sievietes pasivitāti, jo svarīgāka sievietes eksistēšanas rīcība ir „neiejaukšanas princips reālo notikumu un likteņu risināšanā” (Gilbert, Gubar, 1985, 31), kura Sniedziņa replikā ir vienādojams ar pasīvo vērošanas procesu. Otrā pasivitātes jēdziena nozīme ir saistīta ar sievietes brīvprātīgo sabiedrisko likumu un morāles pieņemšanu. Lugā šis moments ir aktualizēts sekojošajā Marijas replikā:

„Labi vēl, ka to [Laimu] gluži varēja iemācīt šūšanā, lai gan man sirds lūza, ka man viņa bij tik ātri jāņem no skolas ārā. Visi skolotāji brīnījās par viņas gara dāvanām, un cik karstas asaras meitēns pati leja!” (Aspazija, 1910, 7)

Fragmentā ir acīmredzama mātes vienaldzība pret meitas „citādo” attīstību. Šūšanas process šajā kontekstā ir vienādojams ar mūžīgas atmiņas koncepta turpinātāju. Izvēloties šo ierasto darbību, māte vēlreiz apliecina savu piederību vecajām patriarhālās pasaules vērtībām un uzskatiem, tomēr atšķirībā no pirmā fragmenta (kurā pasivitāte šķietami tika uzspiesta ar Sniedziņa starpniecību), šeit izvēle ir brīvprātīga.

Salīdzinot mūžīgas atmiņas koncepta atspoguļojumu daiļdarbos, var secināt par rakstnieču līdzīgo savas identitātes, pozīcijas un tradicionālo vērtību izpratni. Autores vieno mūžīgas atmiņas kā sievietes sociālās un individuālās pasivitātes (iedzimtās vai uzspiestas) uztvere un sievietes eksistences jauno dimensiju un interpretācijas meklējumi.

**3. Estētiskā atmiņa.** Koncepts ietver vairāku varoņa un autora attiecību raksturojošu elementu apraksti un analīzi. Estētiskā atmiņa ir mainīgā kategorija, kura mēģina izprast realitāti un ieskatīties nākotnē caur pagātnes priekšstatiem un to kritisko izvērtēšanu<sup>256</sup>. Atšķirībā no augstāk aprakstītām atmiņas kategorijām, estētiskā atmiņa ir laiciski un telpiski neatkarīga un vairāk

---

<sup>255</sup> Kā tika definēts augstāk, vīriešu tēlu mākslinieciskais neizteiksmīgums ir viena no sieviešu literāras tradīcijas pamata īpašībām. Plašāk par šī īpašības izpausmi sieviešu tekstos skat., piem., Brodzki, Bella *Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory*// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) *New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision)* (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs; Korsmeyer, Carolyn *Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy)*. – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.; u.c.

<sup>256</sup> Plašāk skat. Bakhtin, M.M. *Discourse in the Novel*// Holquist, Michael (ed.) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. – Austin, Texas: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1982. – 259-423 pgs. (444); Shepherd, David (ed.) *Critical Studies (Vol.3 No2 – Vol. 4 No1/2) Bakhtin Carnival and Other Subjects. (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991) Parts I and III*. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993. – 304 pgs; Бахтин, М.М. *Автор и герой в эстетической деятельности*// Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр. (444), u.c.

attiecināma uz varoņa jūtu pasaules un rīcību motivācijas analīzi. Estētiskā atmiņa nav vērsta uz kaut kādas vēsturiskās paradigmas idejiskā pamata apšaubīšanu vai noliegšanu, tā drīzāk aizņem „jaunās domāšanas modeļa un varoņa rīcību motivācijas atklāsmes” (Deran, 2010, 217) pozīciju. Šis atmiņas līmenis konstatē tādus notikumus un rakstura īpašības, kuras ir klātesošas un aktuālas noteiktajā daiļdarba vēstījuma momentā. Tādējādi mēdz teikt, ka estētiskās atmiņas līmenis ir brīvs no vēsturiskās un mūžīgas atmiņas līmeņu ietekmes. Pievēršot uzmanību vēstījuma sīkiem elementiem, estētiskā atmiņa piesātina daiļdarbu ar „mākslinieciskā fragmentārisma un momenta neatkārtojamības izjūtu” (Bal, 2002, 186). Šo koncepta īpašību mēdz salīdzināt ar fenomenoloģijas skolas centrālo ideju par dzīves momentu unikalitāti un cilvēka (vai varoņa) „iekšējo” šī momenta pārdzīvošanu<sup>257</sup>. Sieviešu literāra pieredze (pamatojoties uz izvēlēto daiļdarbu analīzi) it īpaši autobiogrāfiska žanra ietvaros izmanto t.s. „varoņa eksistences iekšējā mainīguma [jeb nestabilitātes un fragmentārisma]” un „mākslinieciskā konflikta interpretācijas un uztveres neviennozīmīgumu” (Bal, 2002, 19, 23).

Rostopčinas mākslinieciskajā pieredzē estētiskās atmiņas koncepta svarīgums daiļdarba konflikta atklāsmē ir nenoliedzams. Grāfa Svirskija dzīve no stāsta sākuma līdz beigām ir sadalīta īšajos eksistences brīžos (tekstā šo aspektu atveido vēstuļu sarakstes laiciska dažādība: laika attālums starp vēstulēm ir no divām dienām līdz mēnesim), turklāt viņa eklektiskais dzīves veids (piedalīšanās visos augstāko aprindu rīkotajos pasākumos) spēj apliecināt kopējo varoņa rakstura mozaīsku pamatu. Vēl viena īpašība, kura mēdz būt uztverta kā estētiskās atmiņas turpinājums Rostopčinas garajā stāstā, ir centrālā varoņa mēģinājums aprakstīt visas, eksistenci raksturojošas, detaļas gan ar vēstuļu starpniecību, gan ar ārējo priekšmetu iesaisti šī mēģinājuma procesā. Vēstules kā iekšēja pārdzīvojuma nesējas loma garajā stāstā ir neapšaubāma: tā apvieno varoņa biogrāfijas nianses ar hiperbolizētu emocionalitāti. Pievēršoties pirmavotam, atrodam sekojošo atziņas apliecinājumu:

„Maskava! Tu nedevi man dzīvi, un ne tevi satika manas bērnības skats, kad tas sāka ar aizrautību skatīties brīnumainajā pasaulē un meklēja visā apkārtējā jaunas domas un neizzināmus iespaidus; bet tu esi manas sirds dzimtene, tu esi mani adoptējusi, daiļā, tavas meitās es atradu sava sapņa papildījumu – un mūžīgo pateicību rosina manā sirdī tavs noslēpumains vārds!”<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Plašāk skat. Huserls, Edmunds *Iekšējās laikpiņas fenomenoloģija*// Huserls, Edmunds *Fenomenoloģija*. – Rīga: LU Filozofijas un Socioloģijas Institūts, 2002. – 161-222 lpp.; Гуссерль, Эдмунд *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. – pieejams <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000074/index.shtml>

<sup>258</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна *Чины и деньги*. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)



Citātā ir apvienotas augstākminētas atziņas elementi: Svirskija biogrāfijas nianse (proti, iepazīšanas ar grāfieni Gohbergu Maskavā) ar iekšējo mīlestības pārdzīvojumu. Svarīgi atzīmēt, ka varoņa emocionalitāte ir vērsta uz vispārējo un abstrakto objektu – pilsētu, kas pastarpināti vēlreiz apliecina pieņēmumu par katra eksistences mirkļa pārdzīvojuma unikalitāti sievietes tekstos. Ārējie elementi, kuri mēdz norādīt uz estētiskās atmiņas svarīgumu Rostopčinas daiļdarbā ir, piemēram, grāfa Svirskija kaisle pret opiju smēķēšanu. Opija parādīšanās vēstījumā mēdz būt uztverta kā augstākminētas eksistences unikalitātes un neatkārtojamības aktualizācija. Atšķirība starp „iekšējās” unikalitātes nesējām – vēstulēm un „ārējo” tās atveidotāju opiju (vai opija smēķēšanu kā procesu) nav būtiska. Kā pirmās tā otrs aizvieto Svirskija realitāti, padarot to par mirkli: vēstules kā iztēles un idejiskā meklējuma mirkli un opijs – kā reālas pasaules autentiskuma atveidotājs. Svarīgi atzīmēt, ka garā stāsta konflikts veidojas kā šo elementu saplūdums: nespējot savaldīt savas iekšējās pasaules tieksmes (kuras tekstā atveido kaislīgā grāfa sarakste ar māsu, un, tāpat, iekšējās estētiskās atmiņas nesējas – vēstules) varoņa likteņa traģiskums ir nosacīts jau no pirmajām stāsta rindām. Estētisko atmiņu raksturojošo ārējo elementu piesaiste (opijs, aizraušanās ar dīkdienīgo dzīvi) tikai akcentē šīs likteņa īpašības neizbēgamību.

Kantas garajā stāstā ir aktualizēti vairāki estētiskās atmiņas līmeņi, kuri veido Hannas iekšējās attīstības dažādas izpausmes. Pamatojoties uz izvēlēto pirmavotu un analizējot virkni sievietes naratoloģijai veltīto darbu<sup>259</sup>, ir izdalīti trīs svarīgākie Hannas estētiskās atmiņas atveidošanu raksturojošie aspekti<sup>260</sup>: garīgā askētisma svarīgums atmiņas kategorijas atklāsmē, augstākā dzīves mērķa meklējums kā šā atmiņas koncepta pamats un varones pašobjektivācija kā nākotnes estētiskās atmiņas priekšgājēja.

- **Garīgais askētisms kā estētiskās atmiņas nesējs.**

Varones askētisms stāsta kontekstā attīstās no slēptas rakstura īpašības līdz atklātai. Saīdzinājumam ir izmantoti divi citāti, kuri spēs apliecināt atziņu par askētisma klātbūtni un svarīgumu tēla mākslinieciskās būtības atklāsmē:

---

<sup>259</sup> Skat., piem., Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology*. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Fisher, Hermann *The Genre and its Historical Context*// Fisher, Hermann *Romantic versme Narrative. The History of a Genre*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 9-53 pgs; Кристева, Юлия *Избранные труды: Разрушение поэтики*. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 652 стр.; u.c.

<sup>260</sup> Svarīgi atzīmēt, ka turpmāk aprakstītie jēdzieni ir attiecināmi tikai uz Minnas Kantas garā stāsta estētiskās atmiņas atveidojumu, kas vēlreiz apliecina sievietes literāras tradīcijas daudzveidīgumu pat teorētiskajos pamatos

1. „Hanna šodien izvēlējas vientuļīgo lietus lāšu skaitīšanu un vienveidīgā izšuvuma pabeigšanu, kaut gan no kaimiņmājas bija dzirdamas skaļas un priecīgas mūzikas etīdes. Mūzika spēlēja viņas ausīs, acu priekšā dejoja dāmas un kungi, spīdoša gaisma padarīja gandrīz aklu” (Canth, 1997, 315)

2. „Likās, ka no viņas [Hannas] kāds būtu izņēmis ārā dvēseli. Viņa redzēja lietas, dzirdēja skaņas un balsis, darīja ikdienišķus darbus un atbildēja viņai uzdotajos jautājumos, taču viss notika kā sapnī. [...] Domu un jūtu ritējums savilkās vienā kamolā un sirds puksti kļuva klusāki dienu no dienas. [...] Hanna devās vientuļīga ezera krastā un sēdēja tur vairākas stundas briestošo rudzu starpā. Nejuta un nedomāja. Tikai sēdēja, klausoties dabas vārdus” (Canth, 1997, 348)

Pirmajā fragmentā askētisma kategorija ir simboliska un iekodēta konkrētajās varones rīcībās: lietus lāšu skaitīšanā un izšūšanā, kam pretstatā – aktīva, bezpersoniska darbība, reprezentēta ar dejas un apkārtējo īpašību (gaisma, skaņa) aktualizāciju. Estētiskās atmiņas līmenis šajā kontekstā ir iesaistīts stāsta vēstījumā caur varoņa izjūtām kā arī ar laika kategorijas ignorējumu. Hanna burtiski spēj atrasties abās telpās (iespējams, laikos) vienlaicīgi, būtiski atzīmēt arī varones emociju kopējo fragmentārismu kā vēl vienu estētiskās atmiņas turpinātāju. Atšķirībā no Rostopčinas estētiskās atmiņas kategorijas interpretācijas, kurā varoņa iekšējās izjūtas nebija tieši saistītas ar ārējiem priekšmetiem, Minna Kanta piedāvā iekšējas un ārējas estētisko atmiņu veidojošo elementu saplūdumu, kura nolūks ir nevis konflikta atklāšme, bet centrālas varones izjūtu un rīcību motivācijas akcentējums. Otrais citētais fragments atklāti raksturo varones garīgā askētisma izpausmes: emociju neizteiksmīgums un realitātes eksistēšana ārpus varones apziņas iezīmē šīs garīgas īpašības klātbūtni. Mūsdienu literatūrzinātnieki saskata Hannas izteiktajā askētismā un burtiskajā novēršanās no pasaules „mēģinājumu apliecināt sievietes citādas mākslas nolūku un mērķu izpratni” (Tuovinen, 1994, 157). Analizējot abus izvēlētos fragmentus var spriest par to kopējo iezīmi – estētiskās atmiņas kategorijas kā individuālo emociju dažādības un realitātes notikumu individuālās interpretācijas attēlojumu. Savukārt, par būtisku atšķirību var nosaukt šīs atmiņas kategorijas dažādu emocionālu intensitāti un ietekmi<sup>261</sup>. Ja pirmais fragments ir vairāk saistāms ar aktīvu ārējo darbību (fragmentā tā ir skaļā mūzika un dejas kā izteiktais aktivitātes simbols), otrajā šī darbība ir mākslīgi palēnināta un pārnesta varones iekšējā pasaulē (sapņa motīva parādīšanās vēlreiz apliecina darbības intensitātes samazināšanos, arī reālajā pasaulē notiek

---

<sup>261</sup> Par estētiskās atmiņas kategorijas dažādām izpausmēm laikā un telpā plašāk skat., piem., Huserls, Edmunds Iekšējas laikapziņas fenomenoloģija// Huserls, Edmunds Fenomenoloģija. – Rīga: LU Filozofijas un Socioloģijas Institūts, 2002. – 161-222 lpp.; Page, Ruth E. Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs, u.c.

ievērojamās sākotnējās aktivitātes sarūkšana, jo arī „sirds puksti kļuva klusāki dienu no dienas” (Canth, 1997, 348)).

- **Augstākā dzīves mērķa meklējums kā estētiskās atmiņas atveidojums**

Nozīmīgu Hannas rakstura līniju veido nemitīga augstākā dzīves mērķa meklēšana – šī ideja caurstrāvo garā stāsta fābulu un atveidota gan varones rīcībās (mūžīgā varones pašrefleksija par dažāda rakstura sadzīves jautājumiem), gan reālās pasaules iejaukšanās varones liktenī (piemēram, nepieciešamība atteikties no izglītības (tātad, realitātes ietekme) rosina Hannu vērsties uz individuālo pilnveidošanu). Augstākā dzīves mērķa meklējums mēdz būt uztverts kā estētiskās atmiņas kategorijas turpinātājs, jo kā viena tā otrās mērķis ir konstatēt un analizēt indivīda rīcības pagātnē un pamanīt tās sekas nākotnē<sup>262</sup>. Pati varones individuālā garīgā attīstība, kas sākas ar „Hannas atteikšanās no lauku mājas nerakstīto likumu ievērošanas” (Grönstand, 2005, 128) un beidzās ar augstāk aprakstīto varones personību aptverošo askētismu un jauno dzīves mērķu definējumu, kļūst par stāsta augstākā eksistēšanas mērķa meklējumu asi, ap kuru ir izvietoti garā stāsta sekundārie notikumi un varoņu rīcību motīvi. Hanna, kritiski vērtējot apkārtējo laiktelpu („Šī gaisotne, man šķiet, ar indi pārpildīta. Jūs grimstat savu priekšstatu maldos un neizprotat to” (Canth, 1997, 268)), aplicina šī līmeņa atmiņas koncepta nostādni par realitātes un varoņa ambivalentām un sarežģītām attiecībām. Noliecot eksistējošus likumus varone ir spiesta radīt jaunus: brīvākus un neatkarīgākus. Estētiskās atmiņas klātbūtne šajā gadījumā parādās kā varones idejiskais pārļaičīgums un izteikta tieksme pie nākotnes ideāliem (svarīgi atzīmēt, ka pārļaičīgums ir attēlots ar priekšmetiskās pasaules starpniecību):

„Deja aizrāva Hannu tikai uz īsu brīdi. Greznās istabas un jautras sarunas šķita meitenei par maznozīmīgo dzīves pusi. Viņas eksistence dabas un grāmatu valstībā bija daudz sarežģītāka. Hannas apkārtnē atradās savā pasaulē, baudot augstāko aprindu dzīves reibinošo laimi; viņa nepiederēja šai pasaulei, nevienam no viņiem. Aprindas tāpat vienaldzīgi attiecās pret meiteni” (Canth, 1997, 275)

Varones pārļaičīgums izmantotajā fragmentā izpaužas caur tiešiem, realitāti raksturojošiem (un, tātad, pārsvarā priekšmetiskiem) komponentiem, tādiem, kā: Hannas vienaldzīga attieksme pret apkārtnes greznumu, sabiedrības izglītību un savas identitātes meklējumu grāmatu pasaulē. Tādējādi var spriest par Minnas Kantas estētiskās atmiņas līmeņa jēdziena pilnveidošanu. Ja

---

<sup>262</sup> Kā atzīst mūsdienu literatūrzinātnieki: „estētiskā atmiņa mēģina pamanīt neredzamus diegus, kuri savieno pagātni ar nākotni. Tas nozīmē, ka estētiskās atmiņas nolūks ir analizēt un izprast tagadnes brīža neatkārtojamību” (Deran, 2010, 3)

pamatos šis koncepts apzīmē varoņa personību kā pagātnes un tagadnes ietekmes rezultātu kā arī pareģo viņa vietu nākotnē, tad izvēlēta garā stāsta pamatā mēdz runāt par estētiskās atmiņas piesaisti telpiskajai un laiciskajai dimensijai kā arī varones izjūtām vienlaicīgi. Augstākā dzīves mērķa meklējumu fragmenta ietvaros ir jāuztver kā ārējo (telpisko) elementu ietekmes rezultātu: tikai nokļūstot augstākajās aprindās un, šķietami kļūstot par tās tiešo dalībnieci, Hanna apzināti pievērš uzmanību savas iekšējas pasaules izjūtām un konstatē savu citādību. Tieši šis secinājums garā stāsta turpinājumā kļūst par pamatu jauno vērtību atklātam meklējumam un nonākšanai pie garīgā askētisma stāsta finālā.

- **Varones pašobjektivācija kā nākotnes estētiskās atmiņas priekšgājēja**

Kā tika minēts augstāk, pašobjektivācijas procesu mākslinieciskajā darbā ir jāsaprot, pamatojoties uz XX gs sākuma literatūrzinātniskiem pētījumiem<sup>263</sup>, kā autora mēģinājumu pilnībā atbilst (idejiskā, sociālā un vēsturiskā nozīmē) radītajam tēlam. Tomēr šis skaidrojums nevar būt pilnībā attiecināms uz tekstu, kurā autora klātbūtne nav aktualizēta un pasaule tiek skatīta varones (rakstura, tēla) acīm. Aprakstītais pieņēmums ir raksturīgs sieviešu autobiogrāfiskajam žanram. Pašobjektivācija stāsta ietvaros mēdz notikt arī paša varoņa raksturā<sup>264</sup>. Šajā gadījumā šo jēdzienu ir jāinterpretē kā varoņa iekšējas patiesības (vai kaut kādu idejisko nostāju) un realitātes notikumu pilnīgo līdzību (vai, mūsdienās lietoto jēdzienu, „varoņa un pasaules idejisko sinkrētismu” (Grönstand, 2005, 25)).

Pētītais garais stāsts piedāvā sarežģīto varones pašobjektivācijas (vai, vienkāršāk – idejiskās pašnoteikšanas) struktūru, kuras rezultātā Hanna pārtop par neizprasto un garīgi augstāk attīstīto personību. Estētiskās atmiņas kategorijas loma šajā garīgas attīstības (vai pat iniciācijas) procesā vienādojās ar varones slēpto motīvu atklāsmi un konkrēto rīcību rezultāta projicēšanu nākotnes notikumu gaitā. Slēptie motīvi garā stāsta fabulas pamatā ir vienādojami ar Hannas iekšējiem pārdzīvojumiem, dažreiz pat neapzinātām tieksmēm. Piemēram, par neapzinātu iekšēju

---

<sup>263</sup> Skat., piem., Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа)// Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 392-428 стр. (544); Бахтин, Михаил Автор и герой (к философским основам гуманитарных наук). – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.- 336 стр.; u.c.

<sup>264</sup> Plašāk par šīs īpašības atveidojumu tekstos skat., piem., Chamberlain, Mary; Thompson, Paul (eds) Narrative and Genre. – London and New York: Routledge, 1998. – 201pgs; Hökkä, Tuula (toim.) Naiskirja (kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kultuurista). – Helsinki: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisu (KKL), 1996. – 218 s; u.c.

pārdzīvojumu mēdz uzskatīt meitenes nespēju pielāgoties apkārtējas pasaules prasībām. Savas domāšanas citādības dēļ (stāsta ietvaros tā tiek raksturota sekojoši: „Meitenei nelikās aizraujoši dejojot un priecāties visas dienas garumā. Daudz labāk bijis aiziet uz vientuļa ezera krastu un ļauties iztēles viļņiem” (Canth, 1997, 269)) stāstā paralēli ieskanas Hannas skumju un neizprastās dvēseles šaubu vai pat baiļu motīvi. Iekšējais varones pārdzīvojums (un tā attīstība dažādos līmeņos), savukārt, kļūst par pamatu estētiskai atmiņai, jo ir tieši saistīts ar varones pagātnes (vai iepriekšējās) dzīves priekšstatiem. Līdz ar to tiek aktualizēts viens no estētiskās atmiņas koncepta teorētiskajiem elementiem: mēģinājums skatīt varoņa eksistēšanu un attīstību nākotnē caur pagātnes notikumiem.

Estētiskās atmiņas pamatā tāpat atrodas varones personiskā pašobjektivācija (t.i. savas individualitātes pielāgošana realitātes prasībām), jo tikai caur garīgu pilnveidošanu (vai „garīgu pabeigtību” (Бахтин, 2000, 79)) Hanna izprot patieso dzīves mērķi, tādējādi kļūstot par nākotnes reprezentu. Pirms pašobjektivācijas procesa varoni ir jāuztver tikai kā „fiziski pabeigtu formu” (Бахтин, 2000, 79), jo tā vēl nenes nekāda garīgā spēka un pārliecības. Svarīgi atzīmēt, ka starp šīm varones eksistences fāzēm pastāv starppozīcija, kuru Mihails Bahtins nosaucis par „individuācijas skumjām” (Бахтин, 2000, 80). *Individuācijas skumjas* ir īpašais varoņa stāvoklis, kurā notiek viņa garīgā (jeb mūsu kontekstā – estētiskā) veidola veidošanās. Kā atzīst literatūrzinātnieks, šis stāvoklis ir klātesošs, ja varonis fiziski ir noformēts (vai pabeigts līdz sīkajām detaļām), taču viņā notiek meklējums pēc garīgā pirmsākuma, garīgas stabilitātes, dažreiz arī konkrētas dzīves pārliecības<sup>265</sup>. Gadījumā, ja varonis to spēs atrast daiļdarba teksta ietvaros, ir iespējams runāt par viņa „estētisko pabeigtību” (Бахтин, 2000, 80). Pētītā teksta pamatā ir viegli pamanāma visa augstāk aprakstīta varones attīstība no vienīgi fiziskā tēla uz ideālo (kurā ir apvienotas gan fiziskā, gan garīgā pabeigtība). Stāsta pirmajās nodaļās varone mēģina atrast savu vietu sabiedrībā caur fizisko pašobjektivāciju (piemēram, atzīstot par dzīves nenoliedzamu patiesību sabiedriski atzītus sievietes ikdienas darbus). Saprotot, ka viņas garīgums ir augstāks pār apkārtējo sabiedrības loku, Hannas tēlā parādās augstāk minētas individuācijas skumjas, jeb savas garīgas identitātes (vai garīgas (estētiskās) pabeigtības) meklējumi. Par atziņas apliecinājumu mēdz uzskatīt šo teksta fragmentu:

---

<sup>265</sup> Skat. Бахтин, М.М Автор и герой в эстетической деятельности// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр.; Бахтин, Михаил Автор и герой (к философским основам гуманитарных наук). – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.- 336 стр., у.с.

„Realitāte šķita meitenei sveša. Pat mātes uzrunas vairs nelikās tik patiesas, kā agrāk. Hanna baidījās no šīs savas jaunas izjūtas un tomēr saprata, ka viņas domās notiek neizbēgamas pārmaiņas, par kurām agrāk tika lasīts filozofijas stundās” (Canth, 1997, 260)

Nenoliedzams šķiet jauno dzīves mērķu meklējums un šaubas par iepriekšējās dzīves pareizumu un apkārtnes patiesumu. Var teikt, ka individuācijas skumju jēdziens sakrīt ar varones iekšējo rīcību motīvu citādu apjēgšanas sākumu. Atzīstot, ka garīgā citādība ir stūrakmens, uz kā balstās viņas priekšstati par pasauli un cilvēkiem, Hannas tēls sāk attīstīties un tiekiet uz estētisko pabeigtību. Paralēli aktualizējas estētiskās atmiņas koncepta klātbūtne: ar idejiskās neatkarības parādīšanos raksturā (un uzvaru pār pagātnes aizspriedumiem) tiek dzēsta iepriekšēja garīgā pieredze un būvētas jaunās eksistences robežas. Tātad, notiek pāreja uz nākotnes attīstību caur pagātnes atklātu noliegumu.

Estētiskās atmiņas līmenis Minnas Kantas daiļdarbā attīstās pēc sarežģītas un daudzšķautņainas teorētiskas, metodoloģiskas un interpretatīvas sistēmas. Stāsta ietvaros līmenis izpaudās visos, konceptā aprakstītajos, veidos: gan kā mirkļa stāvokļu definējuma mēģinājumi, gan kā varones pašobjektivācijas nepieciešamība apkārtējās realitātes ietekmē, gan arī kā laika un telpas dimensijas atklāts ignorējums.

Aspazijas daiļdarbs reprezentē citādu pieeju estētiskās atmiņas atklāsmē: tā vairs nav tikai viena tēla īpašību raksturojoša, bet gan attiecās uz daiļdarba konflikta atklāsmi. Šī lugas īpašība ir saistāma ar citādu rakstura veidojošās apkārtnes izpratni. Ja garajā stāstā tēli ir vizuāli plakani un viņu raksturi attīstās „sakarā ar prozas divdimensionālo aprakstīšanas veidu” (Page, 2006, 48), lugā paralēli vēstītāja (autora) un uztvērēja (lasītāja) savstarpējas ietekmes estētiskās atmiņas kategorijas veidošanā, tēla estētisku atmiņu veido apkārtnes priekšmeti (arī lugas pamata uztvērējam (skatītājam) ir piedēvēta rakstura interpretatīva papildinātāja<sup>266</sup> loma). Tādēļ Aspazijas daiļdarbs atveido ideālas un idejiski noslēgtas (pabeigtas) estētiskās atmiņas paraugu, jo veidoti tēli, kaut arī ir ierobežoti telpā un laikā, tiecās uz nākotnes ideāliem caur pagātnes patiesību apšaubīšanu. Šis pieņēmums lugas kontekstā ir neatdalāms no sekojošiem Laimas vārdiem: „Iz savas tumsības un dubļiem es izstiepu rokas pēc tevīm, tu mūžīgā, spoža, nebeidzama gaisma!” (Aspazija, 1910, 17). Ir skaidrs, ka ar pagātnes patiesību citāta kontekstā ir jāsaprot Laimas izcelsmi, savukārt, nākotnes reprezentācija ir vienādojama ar nebeidzamas un spožas gaismas simbolikas interpretāciju.

---

<sup>266</sup> Skatītājs individuāli interpretē varoņa visas rakstura izpausmes (ieskaitot krāsu, apģērba un apkārtnes elementu simboliku kā paralēla vēstījuma veidotājus lugā). Plašāk skat. Fisher-Lichte, Erika The Semiotics of THEATER. – Bloomington and Indianapolis: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1992. – 336pgs

Estētiskā atmiņa šeit parādās kā tiešs varones iekšējas motivācijas un iekšējas pasaules transformācijas turpinātājs. Būtisku nozīmi Aspazijas tekstā estētiskās atmiņas jēdziena atklāsmē<sup>267</sup> aizņem centrālas varones dvēseliskās attīstības atveidojums. Tieši pārdzīvojot dažādas garīgas attīstības nianses (tā, piem., Langarta liekulība un dubultota morāle mēdz būt uztverta kā Laimas iekšējas attīstības svarīgākas rosinātājas vai pat izraisītājas), varone lugas finālā sasniedz vienotību ar saviem garīgajiem ideāliem (un, tātad, ideālo estētismu vai savas citādības apliecinājumu). Realitātes agresīva ietekme, savukārt, kļūst par iemeslu šīs garīgas vienotības sasniegšanā. Kā atzīst franču filozofs, hermeneitiskas skolas atbalstītājs, Pols Rikērs (Paul Ricoeur) „tikai spēja brīvi attālināties no eksistences, izprast to kā transcendentu vienību, kļūst par ideālas eksistences struktūru” (Рикёр, 2002, 13). Lugas kontekstā šis citāts ir attiecināms uz Laimas estētiskās atmiņas (kas daļēji sakrīt ar dvēselisko attīstību) izpratni: tikai attālinoties no reālas dzīves (lugā atainots ar simbolu (piem., grāmatu, apģērba elementu (augstāk minēta aube u.c.)) piesaisti vai arī ar sižeta pavērsiena īpašībām (proti, pati Laimas likteņa izvēle lugas finālā) varone atrod patiesās eksistences robežas, kuras ir vienādojamas ar viņas suicīdu lugas finālā. Atšķirībā no Minnas Kantas vai Rostopčinas estētiskas atmiņas idejisko nostādņu izmantojumu, kurā tika savienoti vairāki šī koncepta teorētiskie līmeņi, Aspazijas lugā estētiskās atmiņas klātbūtne ir vienveidīga - tā parādās kā Laimas nākotnes ideālu apzināšana caur pagātnes dogmu apšaubīšanu. Tāpat var spriest par „Zaudēto tiesību” izvērsto filozofiskumu un mēģinājumu daļēji noliegt reālistiskās lugas pamatprasību par „sinkrētismu starp mākslinieciskiem tēliem un realitāti” (Eagleton, 1988, 168), kas tika panākts ar estētiskās atmiņas kategorijas piesaisti vienīgi varones iekšējai attīstībai. Laimas citādības pamati, līdzīgi Minnas Kantas veidotajam Hannas tēlam, ir balstīti reliģijas patiesību apšaubīšanā: „Tev jāatbild, ja Tu esi tas taisnais, tas žēlīgais, visspēcīgākais Dievs! [...] radies, kur Tu esi? Skaties šurp, kur lokas pīšļos Tava mocītā radība” (Aspazija, 1910, 32) – pārmet Laima. Replikas ambivalenta būtība ir neapšaubāma: tā apvieno varones saikni ar pagātņi (caur reliģijas tēmas piesaisti) un paralēli izvirza atklāto jautājumu par Dieva eksistenci un nākotnes vērtību iespējamo hierarhiju. Laimas meklējumi pēc Dieva fiziskās

---

<sup>267</sup> Ir zināms, ka viena no estētiskās atmiņas kategorijas izpausmēm ir tās tieksme parādīt varoņa iekšējas pasaules svarīgumu, nedalāmību un mēģināt caur konkrēto varoni izprast iespējamās nākotnes sabiedrības vai domāšanas veida pārmaiņas. Plašāk skat., piem., Shepherd, David (ed.) *Critical Studies* (Vol.3 No2 – Vol. 4 No1/2) *Bakhtin Carnival and Other Subjects*. (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991) Parts I and III. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993. – 304 pgs

eksistences („radies, kur Tu esi?” (Aspazija, 1910, 32)) satuvina „Zaudēto tiesību” problemātiku ar XIX gs beigās – XX gs sākuma aktuālām tēmām par „Dieva nāvi”, proti, pazīstamu F. Ničes darbu „Jautrā zinātne” („Die fröhliche Wissenschaft”) (1887). Pamatojoties uz šo acīmredzamo paralēli, mēdz teikt, ka Aspazijas darbā estētiskās atmiņas koncepta izpratne visvairāk ir saistāma ar netiešo, sirreālo varoņu motivācijas atklāsmi, kura ir savienota ar detalizēto reālas apkārtnes apraksti (daiļdarba piederības dramatiskajam literatūras veidam dēļ). Estētiskā atmiņa lugā ir vienādojama ar nākotnes ideālu meklējumu noteiktas vēsturiskās telpas robežās<sup>268</sup>. Ja Rostopčinas un Minnas Kantas darbos ārējais un iekšējais estētiskās atmiņas līmenis pastāv neatkarīgi viens no otra, Aspazijas lugā tā robežas nav tiešas, nav viennozīmīgi noteicamas.

Salīdzinot rakstnieču šī līmeņa atmiņas atspoguļojumu tekstos, ir jāsecina, ka visus izvēlētos darbus vieno estētiskās atmiņas kā nākotnes meklējumu vecās pasaules rāmjos uztvere. Veidoti raksturi ir apgaroti ar laikmetīgajām vai nākotnes idejām (un šī atziņa attiecās uz jebkuru pētīto darbu centrālo tēlu) fiziski eksistējot pagātnē vērstajā pasaulē. Var teikt, ka tieši dažādo pasaulu (un, tāpat, ideju, likumu, ierobežojumu un tieksmju) sadursme varoņu raksturos veido estētiskās atmiņas pamatu sieviešu tekstos. Pagātnes un nākotnes robeža kļūst par absolūtu laiktelpu, kurā darbojas raksturi un kurā ir iespēja mainīt individuālo likteni (un atmiņu kā tā pamatu). Tādējādi var teikt, ka estētiskā atmiņa, atšķirībā no pārējiem līmeņiem (ar kuriem sieviešu literārā tradīcija nemitīgi cīnījās daiļdarbu dažādos mākslinieciskajos līmeņos) tiecās uz sieviešu literāras tradīcijas neatkarīgas pastāvēšanas apliecinājumu.

Aprakstītas sieviešu tradīcijas īpašības raksturo šīs literatūras māksliniecisko „virsslāni”. Lai pierādītu tās citādības klātbūtni, ir vērts aprakstīt izvēlēto daiļdarbu „apakšslāni”, jeb sieviešu tradīcijas vēstījuma (naratīva), laiktelpas un t.s. „spoguļnaratīva”<sup>269</sup> struktūras īpašības.

### 3.2 Naratīva jēdziens. Daiļdarbu analīzes līmeņi.

Apakšnodaļā ir aprakstīti daiļdarbu analīzes dažādi teorētiskie jēdzieni, aplūkoti naratīva struktūras centrālie elementi - narācijas veidi (līmeņi), laika un telpas nozīme naratīva veidošanā kā arī „spoguļnaratīva” jēdziens. Paralēli standarta teorētiskiem paņēmieniem naratīva analīzē ir

<sup>268</sup> Šī īpašība ir pamanāma ar dažāda rakstura alūziju starpniecību: gan caur laikmetīgo filozofisko ideju piesaisti, gan izmantojot Bībeles motīvus, kuru nozīmes interpretācija ir aprakstīta dotās nodaļas 3. apakšnodaļas trešajā punktā.

<sup>269</sup> Termins ir aizgūts no Žerāra Ženeta (Gerard Genette) darba „Figūras” (1966-1972). Plašāk skat. Женетт, Жерап Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр



mēģināts parādīt sieviešu tekstu vēstījuma struktūras īpašības un to ietekmi problemātikas un tēlu atklāsmē. Izmantotie analīzes paņēmieni ir balstīti uz klasiskiem Strukturālisma skolas darbiem<sup>270</sup>, prozas poētikas īpašībām un mūsdienu literatūrzinātnieku sieviešu naratīva vērtējumiem<sup>271</sup>.

Mūsdienu zinātnē ir pieņemts uzvert naratoloģiju (un naratīvu kā tās sīkāku elementu) kā zinātni par teksta struktūru, par semantiskiem un aluzīvām jēggenerējošām saiknēm starp naratīva minimālajām vienībām – vārdiem un vārdkopām. Par literatūru kā dažādo tekstuālo diskursu un struktūru saplūduma rezultātu raksta bulgāru izcelsmes literatūrzinātniece, poststrukturāliste, psihoanalītiķe un rakstniece Jūlija Krišteva (Юлия Кръстева) (1941) rakstā „Formulas radījums” (1969):

„Literatūras jēdzienu ir jāsavieno ar teksta nozīmi – vai *apzīmējamā* produktiem [...]. Lai saprast un pielietot visas iespējamās nozīmes noteiktajā diskursā, ir nepieciešams pievērsties stingrajai strukturālajai tipoloģijai, kura pavērs līdz šim neizzinātas teksta jēdzieniskās iespējas” (Кристева, 2004, 293)

Par *apzīmējamo* ir pieņemts uzskatīt teksta aluzīvo (jeb simbolisko, netiešo, abstrakto, zemteksta) līmeni, savukārt, *apzīmējošais* ir konkrēts vārds, kurā ir iekodēta ambivalenta vai polivalenta nozīme. Kaut gan abus terminus ir pieņemts saistīt ar postmoderno kultūru, XIX gs teksti līdzīgi pakļaujas šim teorētiskajam dalījumam, jo piedāvā teksta uztvērējam (lasītājam) simbolu daudznozīmību un plašu interpretācijas lauku.<sup>272</sup> Jēdzieniskā saikne starp apzīmējamo un apzīmējošo veido t.s. „*figūras*”<sup>273</sup>, jeb „interpretatīvo tukšumu, kas radās starp apzīmējamo un apzīmējošo” (Женетт, 1998, 198). Tādējādi mākslinieciskā teksta izpratne vienādojas šo simbolisko slēdžu dekodēšanā un jaunās (laikmetīgas) nozīmes meklēšanā. Tāpat literāro tekstu, pēc naratīva teorētiku atziņām, ir jāuztver kā „oriģinālu vēstījumu, kuru ir jāpārdzīvo un „jānoķer” no jauna. Teksts ir senlaicīgs un no jauna atdzimstošs” (Женетт, 1998, 169). Tādēļ par centrālo paņēmieni naratīva skaidrojumā var uzskatīt teksta uztvērēja interpretācijas iespējas un

<sup>270</sup> Piem., Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр; Рикёр, Поль Время и рассказ (т.1). – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 313 стр; Рикёр, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр; Кристева, Юлия *Порождение формулы*// Кристева, Юлия Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 293-387 стр; Deran, Robert (ed.) *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007)*. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs, u.c.

<sup>271</sup> Skat., piem., Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology*. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs, u.c.

<sup>272</sup> Plašāk skat. Deran, Robert (ed.) *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007)*. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs; Duff, David (ed.) *Modern Genre Theory*. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2000. – 287 pgs, u.c.

<sup>273</sup> Plašāk skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

intertekstuālas iemaņas (vai iepriekšējo lasītāja pieredzi), kā arī brīvu orientēšanos teksta sīkajos elementos (tādos, piemēram, kā vēstījuma laiktelpa, izmantoto alūziju izpratne, autora un veidoto raksturu attiecības u.c.).

Naratīva teorētiskais koncepts ietver sevī vairākas teksta struktūru veidojošo elementu klasifikāciju, tipoloģiju un dažādo, tekstu raksturojošo, terminu skaidrojumu. Dotā pētījuma ietvaros īpaša uzmanība tiks pievērsta sekojošiem naratīva teorijā izmantotajiem paņēmieniem un terminiem: *narācijas līmeņi* sieviešu literārajā tradīcijā (*vertikālā* un *horizontālā* narācija), izvēlēto tekstu laiktelpas (vai Bahtina lietotā termina „hronotops”<sup>274</sup>) īpatnības, laika veidi un nozīme naratīva struktūrā (*analepsijas* un *prolepsijas* jēdzieni) kā arī „*spoguļnarācijas*” jēdziens<sup>275</sup>. Paņēmienienu izvēle ir balstīta uz izvirzīto hipotēzi par sieviešu literāras tradīcijas naratīva struktūras (vai naratīva veidošanas) autentiskumu vai māksliniecisku citādību salīdzinājumā ar standarttradīciju. Lai pierādīt hipotēzes patiesumu, ir nepieciešams raksturot visus augstākminētus naratīvu veidojošus līmeņus, analīzes paņēmienus un iespējamās interpretācijas pamatojumu.

### 3.2.1 Narācijas līmeņu jēdziens. Vertikālā un horizontālā narācija.

„Grāmata (teksts) nav noslēgtā būtība, bet attieksme vai nebeidzamo attieksmju ass” (Женетт, 1998, 148), uzskata franču strukturālisma skolas atbalstītājs un naratoloģijas teorētiķis Žerārs Ženetts. Tieši uz lasītāja uztveres un intelektuālas sagatavotības ir balstīti arī narācijas līmeņi – *horizontālā* un *vertikālā* narācija. Literārais teksts ir ideju, notikumu aprakstīšanas un personīgas šo notikumu novērtējuma gala rezultāts. Minētie narācijas līmeņi raksturo daiļdarba iekšējo attiecību struktūru. *Vertikālās narācijas* izpētes objekts ir teksta simbolikas un alūziju konstatējums. Vairākos literatūras avotos<sup>276</sup> ir iespējams satikt vertikālas narācijas jēdziena salīdzinājumu ar „daiļdarba dvēseli”, saprotot aiz šī termina daiļdarba aluzīvo un intertekstuālo būtību. Vienkāršāk – vertikālā narācija ir daiļdarba zemteksts (arī - „metateksts”, jeb vēstījums PAR vēstījumu). Par pamata vienību vertikālas narācijas veidošanā ir pieņemts uzskatīt simbolu (vai arī augstākminētas „ritoriskās figūras”, jeb jēdzienisko saikni starp netiešo un tiešo vārda vai

<sup>274</sup> No grieķu – hronos – laiks un topos – telpa, vieta

<sup>275</sup> Minētie termini ir aizgūti no Žerāra Ženetta darba „Figūras”. Plašāk skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

<sup>276</sup> Skat., piem., Рикёр, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр; Deran, Robert (ed.) The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007). – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs; Bal, Mieke Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs, u.c.

teksta fragmenta nozīmi). Strukturālistu teorētiskajos sacerējumos<sup>277</sup> ir izdalīti vairāki ritorisko figūru veidi, kuru nolūks ir noteikt izmantotā simbola nozīmes dažādību (vai nozīmes konotācijas konkrētajā tekstā vai tā fragmentā). Esošajā pētījumā pievērsīsimies tikai daļējai figūru klasifikācijai un to izmantojumam izvēlētajos darbos (gan pētījuma apjoma ierobežojumu dēļ, gan ar nākotnes pētījumu perspektīvu).

Ritoriskās figūras klasifikācija sastāv no vairākiem līmeņiem, simboliskām pakāpēm un nozīmes varietātēm. Figūru līmeņi ir saistāmi ar simboliskās nozīmes iekodēšanu dažādajos teksta elementos. Lai izšķirt figūras līmeni, ir jākonstatē, kādā veidā ir iezīmēts simbols: vai zemteksta klātbūtne ir saprotama viena vārda ietvaros, vai tā attiecās uz veselu daiļdarba fragmentu vai varoņa repliku. Pamatojoties uz minētajām dažādībām izdala divus figūru līmeņu veidus: *nozīmes* un *domas* figūras. Nozīmes figūra iekodē simbolisko (aluzīvo) nozīmi vienā konkrētajā un abstraktajā jēdzienā (vai vārdā). Mūsdienu literatūrzinātnē par *nozīmes* figūrām mēdz uzskatīt dažādus tropus (vai mākslinieciskus paņēmienus daiļdarba veidošanā). Par tiešo nozīmes figūras idejas turpinātāju zinātnieki uzskata metaforas<sup>278</sup>. Klasisks *nozīmes* figūru paraugs ir, piemēram, krāsu simbolika un to transformācija gadsimtu gaitā (zils – cerības, mākslinieciskais potenciāls, izredzētība; sarkans – dzīvības un nāves zīme u.c.). *Domas* figūra attiecās uz veselu varoņa repliku, telpas (laika) apraksti vai kādu citu teksta fragmentu. Tā mēģina noteikt kāda konkrēta veseluma (mūsu gadījumā – teksta fragmenta) iespējamo simboliskās nozīmes interpretāciju. *Domas* figūra radās tikai līdz ar *metanarati* (vai zemteksta, arī aluzīvā pirmavota (piem. Bībeles motīvu)) klātbūtni daiļdarbā. Minētas figūras (gan nozīmes, gan domas) var atšķirties pēc to simboliskuma pakāpes: jo lielāka atšķirība starp apzīmējamo un apzīmējošo (un, tāpat, lielāka „tukšuma telpa” (Женетт, 1998, 239)), jo augstākā simboliskuma pakāpe. Tā, piemēram, vārdu savienojumam „Paradīzes dārzs” ir augstākā simboliskuma (vai aluzīvā) pakāpe nekā, piem., teikumam „Pēkšņi pavērās brīnišķīgs skats uz ābolu dārzu”. Ir skaidrs, ka pirmajā piemērā paralēli tiešajai nozīmei – „skaists, brīnišķīgs dārzs” – lasītājam (vai uztvērējam) radās pamatota alūzija ar Bībeles tekstu. Otrs piemērs, savukārt, ir reāls un tiešs, vārdu savienojumā „brīnišķīgs dārzs” simboliska telpa starp vārdiem nepastāv, tāpat, nevar runāt par simboliskuma klātbūtni. Teorētiku darbos šādas

---

<sup>277</sup> Piem., Рикёр, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр; Рикёр, Поль Время и рассказ (т.1). – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 313 стр; Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр/

<sup>278</sup> Plašāk skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

atšķirības ir saistāmas ar figūru dažādo simboliskuma kapacitāti vai pakāpi. Ja vārds (vai rakstītā *zīme*) ir sinkrētisks tā nozīmei, tad ir iespējams runāt par figūras *nulles pakāpi* vai *pārrāvumu* starp figūru saiknēm. Jo lielāka nozīmes tukšuma telpa, jo plašāks simboliskās nozīmes interpretatīvs lauks. Zinātnieki izvirza vairākus simboliskās telpas (jeb figūru telpas) veidus<sup>279</sup> (vai figūru nozīmes, izmantojuma un izpausmes varietātes), taču dotajā pētījumā ir pievērsta uzmanība sievietes literatūrā visbiežāk izmantotajām ritoriskajām figūrām:

1. Pēc figūru jēdzieniska *satura* (jeb iespējamo simbolisko nozīmi)

2. Pēc figūru (simbolu) *mākslinieciskās izcelsmes* (t.i. kuram varonim pieder alūzīvais teksts daiļdarbā)

3. Pēc figūru *apzīmējošas lietas* vai *priekšmeta* - darbojās pēc sinekdohas mākslinieciskā principa – pēc kāda priekšmeta detaļas vai pazīmes tiek norādīts uz vispārējo jēdzienu, nozīmi, notikumu u.c. Piemēram, baltās rozes kā Somijas sievietes apvienības „Lotta Sverda” (1920-1944)<sup>280</sup> („Lotta Swärd”) apzīmējums. Šo figūru paveidu ir iespējams salīdzināt ar literāras indukcijas (no konkrētā jēdziena uz vispārējo) mēģinājumu.

Sieviešu literārajā tradīcijā visi minētie līmeņi iesaistās īpatnējā, detalizētā un psiholoģiski traukslajā vēstījumā vai naratīvā. Nākamajās pētījuma apakšnodaļās tiks pievērsta uzmanība konkrētiem izvēlēto daiļdarbu fragmentiem, tie tiks analizēti naratīva veidošanas aspektā. Šī pieeja palīdzēs apliecināt sākotnējo pētījuma pieņēmumu par sievietes literāras tradīcijas autentiskumu (vai māksliniecisku citādību) globālajā perspektīvā – t.i. ārpus nacionāla konteksta un rakstnieču valstiskās piederības vai biogrāfijas īpašībām.

Ar *horizontālās narācijas* jēdzienu saprot daiļdarbā (vai tekstā) iesaistīto raksturu aprakstes īpašības, konflikta dažādo teorētisko struktūru un tās nozīmi centrālās daiļdarba idejas atklāsmē. Konflikta teorētiskās struktūras veido t.s. daiļdarba „māksliniecisku karkasu” (Duff, 2000, 37), kurā ir iesaistīti raksturi, attēlota darba laiktelpa un attiecību nianšes. Mūsdienu

---

<sup>279</sup> Plašāk skat., Fisher, Hermann *The Genre and its Historical Context*// Fisher, Hermann *Romantic versme Narrative. The History of a Genre.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 9-53 pgs; Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology.* – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs, u.c.

<sup>280</sup> Minētas apvienības mērķis bija sniegt palīdzību pēckara periodā un otrā pasaules kara laikā. Plašāk skat. Wuorinen, John A *History of FINLAND parts IV-VIII.* – New York and London: Columbia University press, 1966. – 110-226pgs.

literatūrzinātnieki<sup>281</sup> piedāvā plašu daiļdarbu konfliktu klasifikāciju: tā tiek balstīta, piem., uz dažādām saiknēm starp vēstītāju (autoru) un varoni, laiktelpas veidošanas īpašībām vai raksturu īpašību aktualizāciju. Šī pētījuma ietvaros ir pievērsta uzmanība trim konflikta veidošanas teorētiskajām struktūrām<sup>282</sup>:

1. **Kamola konflikts.** Kā formulē literatūrzinātnieks Andrejs Grāpis, „šī forma atveido notikumus bez cēloniskajām sakarībām kā atsevišķu, savstarpēji saistītu tēlojumu virknes” (Grāpis, 2001, 16).

2. **Gredzena konflikts.** Konflikts rodas kā tēla atmiņu vēstījums vai pārdomas, būtisks konflikta elements tāpat ir vēstījuma sākuma un beigu saslēgšana vienā laikā un telpā<sup>283</sup>. Šī veida konflikts ir sieviešu literāras tradīcijas teorētiskais pamats: apvienojot atmiņas kategoriju ar māksliniecisku darbu raksturojošiem elementiem (proti, laiks un telpa), gredzena konfliktu mēdz uzskatīt par ideālo sieviešu literāras tradīcijas īpašību atveidotāju.

3. **Šķērsgrīzuma konflikts.** Konflikta teorētiskais pamats ir attēlot „tēlu vai tēlu grupu salīdzinoši nelielā laika posmā, atklājot kāda rakstura īpašības un uzskatus” (Grāpis, 2001, 17). Sieviešu literatūras kontekstā šo konflikta veidu ir jāsaista ar iepriekš minēto šī veida literatūras īpašu raksturu detalizācijas paņēmieni un psiholoģiskuma svarīgumu raksturu un ideju atklāsmē.

### 3.2.2. Laika un telpas nozīme naratīva veidošanā

Laiks un telpa veido vēstījuma fonu, tie tiek iesaistīti rakstura īpašību atklāsmē un konflikta elementu aktualizācijā. Naratoloģijas teorija piedāvā plašu šo daiļdarba sastāvdaļu klasifikāciju, tie tiek strukturēti pēc varoņa iesaistīšanas pakāpes telpiskajā dimensijā, pēc telpas ietekmes varoņa rakstura aprakstīšanā u.c. Tāpat laikam ir izšķiroša nozīme, piem., konflikta atklāsmē<sup>284</sup> vai varoņu psiholoģisko nianšu aktualizācijā. Laiciskās dimensijas atspoguļojumā daiļdarbos mūsdienu zinātnieki (piem., Riiķers vai Kristeva) pievērš uzmanību laika ritējuma dažādībām: proti, analizējot daiļdarbu, ir svarīgi aprakstīt laiku ārpus lineāras sistēmas<sup>285</sup>. Ņemot

<sup>281</sup> Skat., piem., Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.; Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва: Лабиринт, 1997. – 445 стр.; Hiršs, H. Prozas poētika. – Rīga: Zinātne, 1989. – 185 lpp, u.c.

<sup>282</sup> Izvēle ir balstīta uz analizējamā materiāla konflikta īpašībām.

<sup>283</sup> Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.

<sup>284</sup> Šeit dalījums notiek pēc svarīgāko notikumu laiciskās piederības: vai konflikta pamatā ir tāla pagātne, vai tuva nākotne. Atkarībā no šo aspektu laiciskā sadalījuma ir vērtēts un izprasts konflikts (atmiņas līmenī vai realitātē). Plašāk skat., piem., Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

<sup>285</sup> T.i. laika dimensija ir cikliska un notikumi ir atkārtojami

vērā šo aspektu, XX gs vidū ir izvirzīts termins - *laika anahronija*, jeb laiciskās dažādības viena daiļdarba ietvaros. Anahronijas izpaudās, piem., kā dažādo laika nogriežņu savienojums viena tēla atmiņā. Citiem vārdiem, jebkurš veidots raksturs jebkurā daiļdarbā pieder vismaz divām (kā maksimums – trim) laiciskajām kategorijām – pagātnei un tagadnei, vai tagadnei un nākotnei (visretāk sastopama parādība, ja varonis pieder trim laika dimensijām vienlaicīgi, vai arī apvieno sevī pagātnes un nākotnes kategorijas). Anahronijas ir nestrukturēts un apzināts laika kategorijas ignorējums. Anahronijas veidi:

**1. Analepse.** Laiciskās dimensijas apzināta „nobīde” nākotnē vai pagātnē. Šī anahronijas veida klātbūtne sievietes tekstos ir neapšaubāma: atceroties par atmiņas kategorijas svarīgumu un dominējošā žanra (autobiogrāfiskais vēstījums) teorētiskā koncepta atbalstu tieši atmiņas kategorijas citādībā, analepses nozīmi sievietes naratīvajā praksē ir jāuztver kā pamata atšķirību no tradicionālās literatūras. Tāpat šī naratīva elementa būtiska īpašība ir analepses laiciskā attāluma varietātes iespēja. Citiem vārdiem, laiciskā kategorija analepses koncepta izpratnē ir fleksibla (tātad, kustīga, mainīga) un telpiski neierobežota – tā visbiežāk norisinās varoņa prātā (tātad, iekšējā realitātē).

**2. Prolepse.** Laiciskā „pārrāvuma” (vai anahronijas koncepta pamata) ilgums daiļdarba ietvaros; tāpat tiek saukta par *anahronijas ilgumu*.<sup>286</sup> Prolepses klātbūtne daiļdarbā parasti norāda uz kādas varoņa rīcības laicisku „piederību”, vai vienkāršāk – cik ilgu laiku varonis ir atradies anahronijas ietekmē (t.i. cik biežas un nozīmīgas ir bijušas viņa iekšējās pasaules „nobīdes” no realitātes un kā tas spēj ietekmēt vēstījumu vai pat konfliktu).

Gan analepse, gan prolepse tādējādi raksturo laiciskās nobīdes, kuras šķiet īpaši aktuālas sievietes literārajā tradīcijā kā augstākminēto žanru dominances dēļ, tā arī šī veida tradīcijas citādības apliecinājumā. Minētas laika kategorijas parasti ir ieslēgtas īsajā daiļdarba fragmentā un to varietāšu iespējas ir visai plašas: veidojot vēstījumu, varonis bieži apvieno sevī pagātnes elementus (savas atmiņas robežās) ar nākotnes vai esošās realitātes tēliem vai domām un idejām. Lai precīzi raksturotu šīs nianse, kā arī mēģinot pierādīt sievietes literāras tradīcijas naratīva īpašības, darbā ir izmantota Žerāra Ženetta izstrādāta laiciskās dažādības raksturojoša sistēma. Zinātnieks darbā „Figūras” piedāvājis aprakstīt laiciskās dimensijas dažādības (vai tā mainīgumu) ar ķēdveidīgas formas pielietojumu, kurā katram atsevišķam momentam daiļdarbā (tajā parasti ir

---

<sup>286</sup> Skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

kaut kādā pakāpē iekodēta informācija par laiku) atbilstu latīniskais burts. Tā laiciskā „piederība” ir statistiska: t.i. konkrētam burtam atbilst konkrētais laika posms (vai laika dimensija). Piemēram, izmantojot pirmavota tekstu<sup>287</sup> (Minnas Kantas garo stāstu),

„Hanna vairs nepiederēja sev (A) tai bija jāmeklē izeju savās atmiņās (B). Satiekot Mariju ierastajā vietā (A), meitene zibenīgi sāka stāstīt (C) iepriekšēja vakara notikumus: kā tēvs sita māti un kādas šausmas šī rīcība izraisīja viņas dvēselē (A)” (Canth, 1997, 271)

varam hipotēzes līmenī izvirzīt šādu anahronijas struktūras shēmu, kurā (A) apzīmē pagātnes notikumus, (B) – nākotni un (C) – pašreizējo momentu vai realitāti. Apvienojot apzīmējumus vienā ķēdē, parādās sekojoša laicisko varietāšu (vai pārrāvumu ievirzes) formula:

**(A)-(B)-(A)-(C)-(A)**

Formulas pamatā ir viegli novērojamas laika nobīdes vai pārrāvumi: Hannas pagātne vienā momentā (un pat viena teikuma robežās) pārtop par realitāti (tagadni), tālāk notiek atgriešanās pie pagātnes dimensijas, kam seko domas par nākotni un atgriešanās pie pagātnes. Šādas teksta fragmenta analīzes pamatā mēdz spriest ne tikai par laika nozīmi, bet arī par varones iekšējās pasaules īpašībām: pēkšņo laika kategoriju maiņas pamatā atrodas varones bailes (fragmentā „tēvs *sīta* māti...”), emocionālas izjūtas („Hanna *vairs nepiederēja* sev”) kā arī sadzīviskās tradīcijas („satiekot Mariju *ierastajā* vietā”). Savienojot visus pagātnes dimensiju raksturojošus fragmenta elementus, var spriest par varones attieksmi ar pagātne: viņā šī laika dimensija izraisa bailes, spilgtas emocijas un nerakstīto tradīciju izpildi. Fragmentā novērojamas anahroniju (laicisko pārrāvumu) cikliskums: pagātnes dimensija (A) tiek „pārrauta” ar nākotnes dimensijas (B) vai realitātes (C) iespraudumiem. Var teikt, ka pagātne „apskauž” pārējās varones eksistences dimensijas, neļaujot tām attīstīties. Šo īpašību ir iespējams skaidrot ar atmiņas kategorijas svarīgumu sieviešu daiļdarbos. Kategorijai ir polivalentas izpausmes iespējas: tā var atrasties rīcību un ideju aizkavētājas pozīcijā (kā tas notiek izvēlētajā fragmentā, kurā Hannas tēlam nav piedāvāta nekāda veida izvēle; varone ir „ievietota” apkārtējo notikumu diskursā), vai arī kļūt par centrālo motivētājspēku (Aspazijas luga ir spilgts apliecinājums – piem., Laimas atmiņas kategorijas izpratne ir saistīta vienīgi ar nākotnes ideāliem, pagātnes dimensijas loma lugā ir aizvietota ar dažādo tautas tradīciju apraksti<sup>288</sup>). Analizētā fragmenta ietvaros darbojās abi laiciskā pārrāvuma veidi: gan analepse, gan prolepse. Par analepsi mēdz uzskatīt nemitīgu laika dimensiju maiņu,

<sup>287</sup> Plašāka daiļdarbu analīze laiciskās kategorijas ietvaros ir aprakstīta dotā pētījuma turpmākajās nodaļās.

<sup>288</sup> Piem., Ziemassvētku dziesma, kuru dzied Sniedziņš lugas pirmajā cēlienā, vai Laimas salīdzinājums ar burvi.

savukārt, prolepses klātbūtne ir amorfa (nevar viennozīmīgi spriest par stāstījuma laicisko sākumu un beigām), tai piemīt interpretatīvs raksturs. Prolepses ilgums fragmentā ir sadalīts: pirmais laiciskais pārrāvums notiek varones apziņā un nav stingri laiciski noteikts („Hanna *vairs nepiederēja* sev tai *bija jāmeklē* izeju savās atmiņās” (Canth, 1997, 271)). Otrā laiciskā pārrāvuma ilgums ir noteikts ar ārējiem „izraisītājiem” (šajā gadījumā par izraisītāju mēdz uzskatīt Marijas tēlu, turklāt tiek apvienotas divas laiciskās dimensijas („*Satiekot* Mariju ierastajā vietā, meitene zibenīgi *sāka stāstīt*” (Canth, 1997, 271)). Trešais pārrāvums ir saistīts ar varones atgriešanās atmiņās par iepriekšējas dienas notikumiem („*iepriekšēja* vakara notikums: kā tēvs *sita* māti un kādas *šausmas šī rīcība izraisīja* viņas dvēselē” (Canth, 1997, 271)). Tādējādi var spriest par prolepses klātbūtnes polivalenci analizētajā fragmentā. No amorfas un netiešas kategorijas laiciskās nobīdes ilgums tiek sašaurināts līdz sākumā divām dimensijām (pagātnes un nākotnes attiecīgi), bet fragmenta beigās līdz vienīgai pagātnes kategorijai. Šī īpašība vēlreiz izceļ atmiņas kategorijas (kura apriori ir saistīta ar pagātnes dimensiju) svarīgumu sieviešu naratīvā. Ar pagātņi varone saista pārdzīvojumus un šausmu izjūtu, tostarp nākotnes vai pat realitātes dimensija nav tieša, nav laiciski strukturēta. Šo novērojumu mēdz saistīt gan ar sieviešu literatūras sākotnējo aizliegto statusu, gan ar jaunā veida literatūras rādītāju garīgas iedvesmas meklējumiem.

Telpiskā dimensija ir iekļaujama t.s. „*spoguļnarācijā*” – simboliskā, netiešajā vēstījumā, kura nozīme ir konstatējama vienīgi ar teksta „dekodēšanas” paņēmieni (vai slēpto „atslēgas vārdu” interpretāciju, ņemot vērā daiļdarba žanrisku piederību, vēsturisko kontekstu un autora biogrāfijas līnijas). Spoguļnarācija ir plašs teorētiskais koncepts, tādēļ, lai precīzāk raksturotu telpiskās dimensijas strukturēšanu sieviešu naratīvā, pētījumā ir atvēlēts nākamais punkts dotajā apakšnodaļā.

### 3.2.3 Spoguļnarācija. Fokalizācijas jēdziens un līmeņi.

Spoguļnarācija raksturo vairākus daiļdarba mākslinieciskus līmeņus: telpas dimensijas konstruēšanu, raksturu attiecību slēptas motivācijas aktualizāciju, tieša un atdarinājuma vēstījuma analīzi. Pievēršoties spoguļnarācijas koncepta raksturojumam un praktiskam pielietojumam izvēlēto daiļdarbu analīzē, pētījumā ir mēģināts noteikt sieviešu literāro tradīciju strukturējošus literārus elementus (tādus, piem., kā dažādo fokalizācijas līmeņu izmantojumu pirmavotos (jeb daiļdarbu tekstos)) un pievērst uzmanību tās citādībai literatūras mikro līmenī.



Telpas nozīme naratīva veidošanā ir saistīta ar vairākiem teorētiskiem konceptiem: **fokalizācijas leņķi** (vai skata punktu, kurš veido vēstījumu, piesātinot to ar simboliskumu, aluzivitāti un raksturojot autora pozīciju attiecībā pret varoņiem un pašu vēstījumu), autora un varoņa attiecībām (šis koncepts izriet no dažādiem fokalizācijas līmeņiem<sup>289</sup>, arī autora „ārpus esamību”<sup>290</sup> salīdzinājumā ar māksliniecisku raksturu. Spoguļnarācija mēģina raksturot tekstu kā daudzšķautnaino un mainīgo māksliniecisku mehānismu, kura nozīme ir variējama atkarībā no autora vai tēlu dominances naratīva veidošanā. Īpaša uzmanība dotā pētījuma ietvaros ir pievērsta dažādo fokalizācijas līmeņu raksturojumam un to mākslinieciskā statusa nozīmei izvēlētajos daiļdarbos. Piedāvāta fokalizācijas līmeņu tipoloģija ir aprakstīta vairākos naratīva teorijai veltītajos apcerējumos<sup>291</sup>, tā ir teorētiski plaša un daudzšķautnaina, tāpēc iekļaut tās paņēmienus pilnā mērā dotā darba ietvaros nav iespējams. Konkrēto fokalizācijas līmeņu un tipu akcentēšana ir pamatojama ar to klātesamību, strukturālo un jēdzienisko būtību izvēlētajos sieviešu tekstos. Fokalizācijas līmeņi, atšķirībā no augstāk aprakstītiem naratīva teorētiskiem paņēmieniem, ir vērsti uz vispārējo daiļdarba teksta raksturojumu: caur fokalizācijas līmeņiem tiek pamatota varoņa ārēja (ārējas fokalizācijas līmenī) un iekšēja (iekšējas fokalizācijas līmenī) rīcību motivācija un attieksme pret daiļdarba centrālo konfliktu. Būtiski atzīmēt, ka jebkurš mākslinieciskais teksts apvieno visus fokalizācijas līmeņus un kāda noteikta līmeņa dominance tekstā gandrīz nav iespējama..

Mūsdienu naratologi izdala trīs dažādus fokalizācijas līmeņus, kuru nolūks ir raksturot laiktelpas dimensiju darbos, aktualizēt autora-varoņa attiecības, konkrēto vēstījuma līniju (vai varoņa rakstura īpašību) nozīmību daiļdarbā un to iespējamo simbolisko funkcionēšanu konkrētajā teksta fragmentā. Fokalizācijas līmeņu pamatā atrodas dažādas autora (vai naratora) un fokalizācijas (vai skata punkta) attiecības.

1. **Viszinošais narators** (vēstītājs) vai **nefokalizēta narācija**. Līmeņa teorētiskajā pamatā atrodas autora sinkrētisms ar daiļdarbā iesaistītiem varoņiem. Veidota pasaule tiek skatīta ar vizzinošā vēstītāja (kurš pilnībā sakrīt ar teksta autoru) acīm. Citiem vārdiem, jebkurš notikums daiļdarba

---

<sup>289</sup>289 Par fokalizācijas līmeņiem skat. dotās apakšnodaļas trešo punktu

<sup>290</sup> Plašāk skat. Бахтин, М.М. *Автор и герой в эстетической деятельности*// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр.

<sup>291</sup> Skat., piem., Рикёр, Поль *Время и рассказ* (т.1). – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 313 стр; Toolan, Michael J *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. – New York: Routledge, 2005. – 260 pgs.; Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology*. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs u.c.

fabulā tiek vērtēts vai uztverts caur nemainīgo autora uzskatu prizmu. Veidoti raksturi, šī līmeņa teorētiskā koncepta ietvaros, ir „ievietoti noteiktajā laikā un telpā. Viņiem tiek piedāvāts nemainīgs rāmis, kurā notiek centrāla daiļdarba darbība vai risinās konflikts” (Bal, 2002, 12). Autora (vai vizinošā naratora) loma šajā fokalizācijas līmenī ir dominējoša, tai piemīt visaptverošais raksturs. Viena no nefokalizētas narācijas īpašībām ir tās mēģinājumā raksturot jebkuras izpausmes iekšējo pasauli tikai ar ārējo (bet simboliski nozīmīgo) elementu piesaisti. Ne mazāk svarīga ir nefokalizētas narācijas spēja (vai mēģinājums) „pareģot” daiļdarbā jebkuras situācijas attīstību un raksturu īpašību atklāsmi. Vizinošais narators vērtē fabulas attīstību no ārpuses, aprakstot fabulas vispārīgas līnijas un iesaistot tajās konkrētus raksturus, kuru liktenis ir noteikts jau no vēstījuma pirmajām rindām. Viņa personība nav fiziskota kādā konkrētā tēlā, bet pastāv kā „neredzamais vēstītāja balss, kuram pakļaujas visas vēstījuma līnijas” (Bal, 2002, 16). Nefokalizētas narācijas īpašība tāpat ir jebkāda veida monologu un dialogu ignorējums mākslas darbā, vēstījums šī līmeņa ietvaros ir statisks, veidots no viena, nemainīga skatu punkta. Vizinošā naratora klātbūtnē tekstā ir atkarīga no daiļdarba mākslinieciskā žanra<sup>292</sup>: tā, piem., prozas žanros nefokalizētas narācijas loma ir svarīgāka un jēdzieniskāka nekā dramatiskajos žanros. Šī īpašība ir pamatojama vismaz ar diviem aspektiem: prozas žanri ir piesātināti ar dažāda rakstura vispārīgiem aprakstiem (piem., garie dabas skatu apraksti vai naturālistisko romānu niansēta tēlu un apkārtnes detalizācija). Tostarp, dramatiskajos žanros laika un telpas dimensiju īpašības ir iekļautas īšajos aprakstos aktu sākumos (piem., Aspazijas lugas 3. cēliena fragments: „Viesīgs vakars pie Stūrmaņiem. Kāda blakus istaba, no kuras divas flīģeļa durvis ved uz zāli. Visas istabas veids cenšas izrādīt pārspīlētu greznumu” (Aspazija, 1910, 45)), tātad, var teikt, ka nefokalizētas narācijas iespējas šādā vēstījumā ir vairāk ierobežotas un konkrētas. Dramatisko žanru nolūks telpas un laika aprakstes brīžos norādīt uz būtiskākiem (dažreiz simboliskiem) elementiem, kuru nozīmes izpratne sekmēs konflikta niansētākam izklāstam. Otrkārt, dramatiskie žanri ir balstīti uz varoņu dialogu apmaiņu. Šī īpašība kļūst par pamata stūrakmeni nefokalizētas narācijas un drāmas jēdzieniskajā satuvinājumā, jo, kā tika minēts augstāk, vizinošā naratora koncepts balstās uz dialogu ignorējumu, kas vienlaicīgi noliedz aprakstīta līmeņa klātesamību dramatiskajā tekstā.

---

<sup>292</sup> Skat. Toolan, Michael J Narrative: a Critical Linguistic Introduction. – New York: Routledge, 2005. – 260 pgs.

Naratoloģijas teorijā<sup>293</sup> ir piedāvātas teorētiskas formulas, kuru nolūks ir atainot autora (vai naratora un fokalizētāja) un varoņa (rakstura, fokalizācijas vai konkrēta skatu punkta aktualizācijas darbā) attiecības. Vizzinošā naratora līmeni ir pieņemts apzīmēt ar formulu:

### **NARATORS>FOKALIZĀCIJA**

Attiecības starp abiem terminiem ir nosacītas ar augstāk aprakstīto teorētisko pieņēmumu par naratora dominējošo pozīciju attiecībā pret fokalizācijas leņķi (t.i. notikumu apraksti ir veidoti ar noteiktu informatīvo attālumu). Šī līmeņa naratora loma tādējādi ir vienādojama ar „fokalizācijas vienīgo dzinējspēku” (Женетт, 1998, 393): vienīgi izejot caur vizzinoša naratora pasaules uztveres prizmu lasītājs tiek iepazīstināts ar notikumiem, varoņiem vai kādas ainavas apraksti tekstā. Narators paredz notikumu attīstību vēl pirms daiļdarba sākuma, jo pats tos rada. Šī līmeņa galvenā īpašība ir autora spēja aktualizēt jebkuru notikuma pavērsieni ar ārējiem mehānismiem, tādiem, piem., kā konkrētas telpas priekšmetu aktualizācija/vai to atklāts (vai pat demonstratīvs) ignorējums; noteikto raksturu aprakstīšana un iesaiste konflikta sakāpinājuma vai atrisinājuma posmā u.c. Visi minētie aspekti aktualizē autora ideju un uzskatu pārsvaru salīdzinājumā ar teksta tiešo uztvērēju (lasītāju).

**2. Iekšēja fokalizācija.** Tā „notiek telpas un notikumu iekšējā līmenī un paredz fokalizācijas rosinātāju – *raksturu-fokalizētāju*” (Toolan, 2005, 61). Citiem vārdiem, fokalizācija šajā līmenī notiek nevis ar neredzamā spēka iesaisti narācijas veidošanā: notikumi tiek raksturoti un izklāstīti caur kādu daiļdarbā iesaistīta rakstura individuālo uztveres prizmu (vai fokalizācijas leņķi). Narācija visbiežāk notiek varoņa iekšējās pasaules robežās, tā ir brīva no ārēja vēstījuma ietekmes un attīstās sakarā ar paša rakstura vēlmēm. Šajā līmenī šķietami nepastāv reāla autora ietekme, vai drīzāk tā ir iekodēta (vai ir pilnīgi vienāda) ar varoņa pozīciju daiļdarba fabulas ietvaros. Iekšēja fokalizācija orientēta uz varoņa emociju, domu un jūtu detalizēto analīzi un mēģinājumu saistīt rakstura pozīcijas īpašības ar „konflikta daudzšķautņainā atrisinājuma iespēju” (Toolan, 2005, 129). Līmeņa teorētiskais koncepts ir balstīts uz rakstura iekšējās pasaules izziņu, analīzi un interpretāciju. Atšķirībā no iepriekšējā līmeņa, galvenais „fokalizācijas spēks” iekšējā fokalizācijā ir ieslēgts pašā varonī un viņa (viņas) spējā izvērtēt apkārtējas realitātes nianses, pārliecināt teksta

---

<sup>293</sup> Tālāk sekojošas naratora-fokalizācijas (vai fokalizatora-fokalizācijas) formulas ir aizgūtas no Žerāra Ženetta darba „Figūras” 2. sējuma. Plašāk skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

uztvērēju par noteiktas uztveres pozīcijas esamību un būtību. Iekšēja fokalizācija piedāvā sinkrētisko attiecību modeļi starp fokalizātoru (vai raksturu) un fokalizāciju (vai noteiktu uztveres perspektīvu). Mūsdienu naratologi piedāvā apzīmēt attiecības starp minētajām kategorijām ar sekojošu formulu:

### **FOKALIZĀTORS=FOKALIZĀCIJA**

Minēta struktūra atbilst augstāk aprakstītam pieņēmumam par daiļdarba centrālo tēlu kā vienīgo notikumu vērtētāju un uztvērēju. Svarīgi atzīmēt, ka iekšējas fokalizācijas klātbūtne tekstā var izpausties trejādi. Zemāk aprakstīto tipu atšķirības ir balstītas uz raksturu vai notikumu svarīguma pārsvaru daiļdarbā.

**1. Fiksēta iekšēja fokalizācija.** Ir klātesoša tekstā, ja „narācija ir veidota ar viena rakstura iesaisti” (Toolan, 2005, 45). Vienkāršāk: fokalizātors (vai notikumu vērtētājs) ir nemainīgs visas narācijas laikā, visi notikumi un apstākļi tiek vēroti ar viena rakstura acīm. „Fokalizācijas nesējs” (dažādos teorētiskajos avotos tāpat saukts par „fokalizācijas provokatīvo spēku”<sup>294</sup>) reprezentē daiļdarbā individuālās uztveres leņķi, kura nozīmei tomēr nav visaptverošas konotācijas (atšķirībā no nefokalizētas narācijas līmeņa): tā drīzāk aktualizē subjektivitātes klātbūtni daiļdarbā.

**2. Mainīgā iekšēja fokalizācija.** Vēstījuma līnijas ir veidotas ar vairāku raksturu iesaisti, t.i. narāciju veido vismaz divi notikumu vai pārdzīvojumu un emociju fokalizātori (vai raksturi). Realitāte šajā iekšējas narācijas veidā ir multiangulāra (vai daudzšķautnaina), interpretatīvais lauks tāpat ir plašāks nekā fiksētas fokalizācijas gadījumā. Raksturi (līdzīgi ar iepriekšējo veidu) rada realitāti caur personīgas attieksmes prizmu, un mainīgas iekšējas narācijas īpašība ir saistāma ar šo vērtējumu mākslinieciskā sakrustojuma iespējamību<sup>295</sup>. Pasaule tiek izvērtēta ar vairāku raksturu attieksmes kaleidoskopisku metodi: t.i. notikumi ir aprakstīti ar dažādām raksturu perspektīvām (vai attieksmēm), mākslinieciskai realitātei tādejādi iegūstot pēc iespējas plašāko interpretatīvo lauku un augstāko simbolisko pakāpi<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> Skat., piem., Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology*. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs

<sup>295</sup> Plašāk skat., piem., Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs; Chamberlain, Mary; Thompson, Paul (eds) *Narrative and Genre*. – London and New York: Routledge, 1998. – 201 pgs; u.c.

<sup>296</sup> Kā tika minēts augstāk, simboliskuma pakāpe ir atkarīga no atšķirības starp apzīmējamo (proti, simbolu) un apzīmējošo (vārda tiešo nozīmi vai arī konkrētajā tekstā lietotu vārdu). Jo lielāka ir „tukšuma telpa” starp minētiem jēdzieniem, jo lielāka simboliskuma pakāpe.

**3. Daudzējāda iekšēja fokalizācija.** Ir aktuāla vēstījumā, ja „viens un tas pats notikums ir vērtēts ar vairāku fokalizatoru piesaisti” (Bal, 2002, 154). Parasti šī veida iekšēja fokalizācija ir klātesoša t.s. epistulārajos romānos<sup>297</sup>, kuros ir vērtēts kāds centrāls notikums vismaz ar divu fokalizācijas leņķu iesaisti. Minētus fokalizācijas leņķus atveido vismaz divas personas, kuras ir iesaistītas vēstuļu sarakstē. Šajā līmenī neapšaubāms dominējošs raksturs ir varoņu jūtu un dažāda rakstura pārdzīvojamu fokalizācijai. Daudzējādas iekšējas narācijas veidu mēdz uzskatīt par vienu no pamata vēstījuma struktūrām sieviešu tekstos. Īpašība ir saistāma ar literāras tradīcijas kā epistulāra žanra turpinātājas pozīciju.

Iekšējas fokalizācijas līmenim, kā var secināt no augstāk aprakstītas teorijas, ir sarežģīta un daudzslāņaina struktūra, kuras pamats ir vēstītājs-indivīds ar neatkārtojamu attieksmi pret pasauli un notikumiem. Izpētot sieviešu literāra mantojuma nelielu daļu, mēdz izvirzīt hipotēzi par šī fokalizācijas līmeņa dominanci sieviešu tekstos. Īpašība izriet no sākotnējas dzimtes sociālas nozīmes un saistītiem ar to aizspriedumiem. Tā, piemēram, minētais priekšstats par sievietes „iedzimto” pasivitāti un „dabisko” emocionalitāti kļuva par agrīnas sieviešu literāras tradīcijas nopietno motivētājspēku un līdz ar to nozīmīgo elementu naratīva veidošanā. Iekšēja fokalizācija, līdzīgi sievietes „iedzimtajām” īpašībām, kļuva par fokalizācijas līmeņu neapšaubāmas dominances izpausmi.

**3. Ārēja fokalizācija.** Raksturo naratīvu (vai notikumus daiļdarbā) ar „ārēja, attālināta fokusa [vai uztveres leņķa] starpniecību” (Toolan, 2005, 58). Narators šajā fokalizācijas līmenī neraksturo daiļdarbā iesaistīta rakstura emocijas vai domas, bet ir koncentrēts uz vispārīgas informācijas un faktu atainošanas. Noteikto sižeta pavērsienu fokalizācija šajā līmenī tiek atveidota bez tiešas naratora (vai fokalizētāja) iejaukšanas. Daiļdarba raksturam ir piedāvāts augstākais interpretatīvais un analītiskais spēks: visi fabulā iekļauti notikumi ir vērtējami un paredzēti nevis ar ārēji aprakstošo naratora (vai fokalizētāja) starpniecību, bet gan ar pašu raksturu. Raksturs ir iesaistīts visos notikumu attīstības posmos, viņam ir zināma gan notikumu emocionāla puse<sup>298</sup>, gan to reāla nākotnes attīstība. Tostarp ārējais fokalizētājs ir iepazīstināts tikai ar vispārīgiem, individualitāti neraksturojošiem faktiem, kuru nolūks ir atveidot izvēlētā fokalizācijas objekta (vai rakstura)

---

<sup>297</sup> Dotā pētījuma ietvaros šī daudzējādas iekšēja fokalizācijas dominance ir teorētiski neapšaubāma Rostopčinas tekstā, kurā centrāls notikums – Svirskija mīlestība – tiek vērtēts vismaz no trīs fokalizācijas leņķiem, kurus reprezentē pats Svirskijs, grāfiene Vera Gohberga un viņas māte.

<sup>298</sup> Kā zināms, iekšēja un ārēja fokalizācija mēdz sakrustoties dažādajās sižeta līnijās un aprakstīta notikumu emocionāla puse varonim ir zināma tieši pateicoties iekšējas fokalizācijas iejaukšanai ārējas fokalizācijas procesā.

acīmredzamas vai pat fiziskotas (piem., aprakstot kādas fiziskās īpašības: varoņa gaitu, izrunu u.c.) īpašības. Grafiski attiecības starp fokalizētāju (kurš šajā līmenī var būt gan pilnīgi sinkrētisks reālajam autoram, gan mākslīgi veidots tēls) un fokalizāciju mūsdienu naratologi piedāvā apzīmēt ar formulu:

### **FOKALIZĀTORS<FOKALIZĀCIJA**

Izmantotā formula apliecina pieņēmumu par daiļdarba rakstura „vizinību” salīdzinājumā ar vēstījuma centrālo spēku un šķietamo vērtētāju – fokalizatoru.

### **3.3 Daiļdarbu naratoloģiskā analīze. Sieviešu literāras tradīcijas īpašības vēstījuma struktūras veidošanā.**

Pētījuma noslēdzošajā apakšnodaļā tiks pievērsta uzmanība naratoloģisko paņēmienu izmantojumam izvēlētajos tekstos. Šādas analīzes mērķis ir konstatēt sieviešu naratīva būtiskākas īpašības dažādos teksta līmeņos (no atsevišķām vārdkopām līdz teksta fragmentiem), salīdzināt ar augstāk aprakstītajām vispārīgajām literāro tradīciju raksturojošām kategorijām<sup>299</sup> un aprakstīt analīzes rezultātus. Pētījums ir koncentrēts uz atsevišķu naratīva teoriju raksturojošo elementu izmantojumu vairāku aspektu dēļ. Pirmkārt, balstoties uz veikto daiļdarbu analīzi, tiks pievērsta uzmanība tikai būtiskiem narācijas struktūras uzbūves paņēmieniem. Otrkārt, ievērojot pētījuma tehniskos ierobežojumus, ir problemātiski pievērsties sīkajām narācijas konstruēšanas detaļām. Treškārt, šo pētījumu ir jāuztver kā pirmo mēģinājumu aprakstīt interkulturālo sieviešu literāro tradīciju naratīva uzbūves kontekstā.

#### **3.3.1 Jevdokijas Rostopčinas garais stāsts „Amatī un nauda” narācijas konstruēšanas skatījumā**

Daiļdarba analīze ir sadalīta vairākos narācijas struktūru raksturojošos līmeņos:

1. Horizontālās un vertikālās narācijas izmantojums un īpašības pētītajā pirmavotā (nozīmes/domas figūras; ritorisko figūru nozīme konflikta atklāsmē un tēlu veidošanā)

---

<sup>299</sup> Tādam, piem., kā sieviešu romantiskā vai reālistiskā virziena interpretācija. Arī augstāk definētie „ārējie” raksturotāji tiks ņemti vērā kompartīvas analīzes procesā.

2. Laika un telpas konstruēšanas īpašības (anahroniju analīze un iespējama nozīme daiļdarba mākslinieciskās idejas atklāsmē; telpiskās uzbūves nianse: tās simboliskais un reālais pamats)

3. Fokalizācijas līmeņu variācijas un to ietekme centrālā konflikta atklāsmē, fokalizatora loma konflikta atklāsmē, mimēzes/diēģezes klātbūtne un to saikne ar vēstījuma mākslinieciskajām niansēm<sup>300</sup>.

Aprakstītais analīzes plāns ļaus sniegt ieskatu dziļajās daiļdarba struktūrās (tādās, piem., kā dažādo raksturu rīcību un noteikta veida domāšanas motivācijas atklāsmē, varoņa un autora attiecību niansēs (arī to dažādu paveidu (autora dominances, līdzvērtības vai rakstura ietekmes pārsvara mākslinieciskās attiecības) raksturojums) kā arī konflikta veidojošo slēpto mehānismu klātbūtnes konstatējumā.

- **Vertikālā un horizontālā narācija Jevdokijas Rostopčinas garajā stāstā „Amati un nauda”:** tās nozīme un izmantojums.

*Vertikālo narāciju* garajā stāstā veido *domas* figūru izmantojums: t.i. stāsta aluzivitāte (vai metateksta pamati) ir atainota ar raksturu semantiski plašo repliku piesaisti. Simboliskums tādējādi ir iekodēts atsevišķos teksta fragmentos, nevis jēdzieniski paplašinātos vārdos. Analizējot pirmavota tekstu, ir konstatējamas atgriezeniskās attiecības starp *domas* (tātad, izteikuma simboliskuma) un *nozīmes* (abstraktā vārda simboliskums) ritoriskajām figūrām. Citiem vārdiem, *domas* figūras stāsta robežās konstruē *nozīmes* figūras, turklāt, *nozīmes* figūras netiek atklāti nosauktas. *Nozīmes* figūru priekšmetiskošana notiek caur *domas* figūru veidota jēdzieniskā diskursa izpratni. Teksta analīzes gaitā tika izdalītas trīs biežāk izmantotas *domas* figūras, kuru nozīme tekstā ir saistīta gan ar *nozīmes* figūru konstruēšanu, gan ar konflikta attīstības pamatlīniju aktualizāciju. Definētās *domas* figūras:

1. Maskas/maskarādes simboliskums garā stāsta ietvaros
2. Dejas simbolika
3. Balles simbolika

---

<sup>300</sup> Pamatojoties uz mākslinieciskā darba narācijas konstruēšanas niansēm pētījumā tiks mēģināts pierādīt sieviešu literāras tradīcijas māksliniecisku neatkarību un oriģinalitāti tradicionālas literatūras fonā.

### Maskas/maskarādes simboliskums.

Simbolam stāsta ietvaros ir polivalents interpretatīvs pamats, kurš tiek atainots ar domas ritorisko figūru starpniecību. Pētījuma ietvaros uzmanība ir pievērsta būtiskākajām simbola izpausmēm: maskas kā maskarādes atribūta simboliskā nozīme, maska kā masu kultūras elements (un maskarāde – kā minēta pieņēmuma idejas turpinātāja), maska kā metarealitātes veidotāja. Lai pierādīt pieņemto maskas polivalentas nozīmes definējumu patiesumu, ir izmantoti sekojoši pirmavota fragmenti:

1. „Ja šodien rīkotajā pasākumā būtu iespējams satikt kaut vienu dzīvo seju! Jebkurš maskarādes *izsmalcināts tērps* visdrīzāk atgādinājis *ēģiptiešu mūmijas*, nevis *dievišķīgi skaisto būtni*, kura *slēpās* aiz tā”<sup>301</sup>
2. „Balles dienā *milzīga* māja [...] tika piepildīta ar sievietēm, no kurām *neizteiksmīgas* dāmas varētu tikt nosauktas *par skaistulēm* kaut kur citur, taču ne šajā, ar īstajām skaistulēm pārpilnajā, vietā. *Skaistules izklaidēja* skatienu, *sadrumstaloja uzmanību* un *neļāva saskaņūt sevi pa vienai* – tik daudz viņu bija lielajā zālē.”<sup>302</sup>
3. „Es drebēju *sadzīvīsko noslēpumu* priekšā, kura āriene, pārpildīta ar spožumu un prieku, šķietami *solīja* tik *daudz līksmības un iekšējas saskaņofības!*”<sup>303</sup>

Fragmentos ir iekodēta maskas simboliskuma interpretatīvā brīvība, kura tiek izteikta ar *domas* figūrām (tātad, ar konkrētiem izteikumiem, nevis abstraktajiem un patstāvīgajiem vārdiem), turklāt katrs fragments atbilst augstāk izvirzītajām maskas simbola jēdzieniskajām un interpretatīvajām varietātēm. Maskas kā maskarādes atribūta nozīme ir iekodēta pirmajā fragmentā minētajos vārdos (kuri arī veido *domas* figūru): *izsmalcināts tērps* (un maska kā tā elements)- *ēģiptiešu mūmijas* (maskas simbola nozīme šeit jau ir dekonstruēta un tai ir piešķirtas izteikti negatīvas konotācijas) – *dievišķīgi skaisto būtni* [...] kura *slēpās* [aiz maskas]. *Domās* figūras konstruē katrs no vārdu ķēdē iesaistītajiem elementiem, atšķirību starp tiem veido augstāk minētas simboliskuma pakāpes (no neitrālās, pat nulles pakāpes (t.i. reāla nozīme atbilst simbolam) līdz domu figūrām ar lielu „jēdzienisku tukšumu” starp apzīmējamo (proti, masku) un to apzīmējošajiem telpas elementiem vai uzvedības niansēm. Būtiski atzīmēt, ka nozīmes figūras (simbols=vārds) ir „ieslēgtas” domu figūrās (tātad, *domas* figūras veido nozīmes figūras bet ne otrādi). Visos minētajos fragmentos maskas simbolikai tiek piešķirtas vairākas nozīmes konotācijas: no apgērba atribūta (*izsmalcināts tērps* un *ēģiptiešu mūmijas*), kura simboliskuma pakāpe līdzinās nullei; līdz atklāti simboliskiem

<sup>301</sup> Ростовчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>302</sup> Ростовчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>303</sup> Turpat



fragmentiem, kuros maska no balles atribūta pārvēršas par abstrakto jēdzienu<sup>304</sup>. Skaistas būtnes uzvedības un izturēšanas masku izmantotā fragmenta diskursā ir jāuztver kā aluzīvo vienību: maska šeit ir pielīdzināma ambivalentai sievietes būtībai vai arī dažādo eksistences dimensiju apvienotājas lomai (piem., maska kā psiholoģijas un reālo notikumu apvienojošs, vai precīzāk, „absorbējošs” mehānisms). Vienīgi pārvarot maskas iluzoro aizsardzību centrālajam tēlam (grāfam Svirskijam) parādīsies iespēja izprast patieso sievietes būtību, viņas vēlmes un tieksmes. Turklāt, maskas kā ārēja simboliskā atribūta klātbūtne ir aktualizēta caur pašu grāfa Svirskija tēlu: kaut arī vēstījums garā stāsta ietvaros notiek ar vīriešu tēla starpniecību, ir viegli noprotama sievietes attieksme pret realitāti un tās vērtējums. Šajā gadījumā ir iespējams runāt par maskas simbolikas saikni ar striktu dzimšu diferenciaciju: tikai uzvelkot vīrieša māksliniecisku masku reālajam garā stāsta autoram parādās iespēja atklāti aprakstīt augstākas sabiedriskās kārtas eksistences nianšes.

Otrajā izmantotajā fragmentā maskas simbols ir saistāms ar masu kultūras izpausmēm. Šīs nozīmes konotācija parādās fragmentā caur telpas un raksturu uzvedības īpašību aktualizāciju. Balle ir abstraktā telpa, kura paredz vai pat izraisa (jau pirms maskas simbola iesaistes fragmentā) masu kultūras rašanos, turklāt, vēstījumā iesaistītie raksturi nav konstruēti kā individualitātes, bet gan kā kopējs centrālā tēla (grāfa Svirskija) noskaņojuma un pārdomu bezpersonisks fons. Fragmentā domas figūras veido šķietamo maskas simbola telpu: tā netiek nosaukta tieši, bet gan ar ārējo elementu piesaisti. Jāatzīst, ka maskas simbolikas saikne ar masu kultūras izpausmēm (un augstākas sociālas kārtas aprakstīšana kā tās parauga) tekstā ir reprezentēta caur domas figūrām ar dažādu simboliskuma pakāpi. Tā ir variējama no nulles pakāpes līdz polivalentai un pilnvērtīgai simboliskai nozīmei, kura ir brīva no tās motivētārvārda. Piemēram, norādot uz telpas iespējamo (jeb reālo) īpašību - *milzīga māja* - netieši ir aktualizēts ievērojami plašs iespējamo balles dalībnieku loks un paralēli „pareģota” masu kultūras ietekme varoņu rīcību motivācijā vai pat konflikta atklāsmē<sup>305</sup>. Maskas simbolikas polivalence (ieskaitot masu kultūras nesējas nozīmi) ir iekodēta fragmenta noslēdzošajā daļā. Tāpat kā pirmajā fragmentā, maska netiek nosaukta tieši

---

<sup>304</sup> Tādējādi ir iespējams runāt par simboliskuma pakāpes paaugstinājumu jeb mākslinieciskas kapacitātes relatīvo pieaugumu. Plašāk par simboliskuma pakāpi skat., piem., Deran, Robert (ed.) *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007)*. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs; Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs; u.c.

<sup>305</sup> Šeit domas figūras simboliskā pakāpe līdzinās nullei, jo izteikumam „milzīga māja” ir raksturīgas gan reālas nozīmes konotācijas (telpas īpašība), gan simboliskais pamats – proti, minētas telpas kā masu kultūras izraisītājas vai pareģotājas nozīme

(un, tātad, iztrūkst nozīmes figūras), bet gan caur tās simboliskā diskursa izmantojumu. Domas figūras fragmentā konstruē saprotamu un vienkāršo maskas simboliku: to ir iespējams saistīt ar augstāko aprindu dāmu nepatieso un pafosa pārpilnu uzvedību (jeb „sociālo maskēšanos” (Fisher, 1991, 48)). Maskas atribūtikas izmantojums minētajā kontekstā spēj pastarpināti raksturot XIX gs sākuma augstāko sociālo kāršu uzvedības nianšes, kuras, pēc garā stāsta autore vārdiem, ir „norobežotas no realitātes ar izsmalcinātajām drēbēm un mūžīgo maskarādi” (Ростопчина, 1987, 276). Tāpat maskas simbolika masu kultūras tematikas atklāsmes procesā nes negatīvo vai pat provokatīvo raksturu. Uzvelkot masku, ir iespējams „sadrumstalot uzmanību”<sup>306</sup> un „neļaut saskatīt sevi pa vienai”<sup>307</sup>. Šī izmantoto ritorisko figūru nozīme (vai kods) pastarpināti norāda uz sievietes sociālo pozīciju gadsimta robežās: tikai atbilstot noteiktiem vērtējuma kritērijiem (vai „pielaikojot pieklājīgas uzvedības neglīto masku” (Ростопчина, 1987, 278)), sievietei bija iespējams saplūst ar augstāko aprindu dzīvi. Domas figūru interpretatīvs lauks netiek ierobežots ar divām augstākminētajām nozīmēm: maska mēdz būt uztverta kā masu kultūras nesēja arī tādēļ, ka tikai norobežojoties no pasaules ar tās palīdzību varoņi paliek fiziski (vai ārēji) vienādi, tātad, sinkrētiski sabiedrībai vai masu kultūrai kā tās turpinātājam<sup>308</sup>.

Noslēdzoša iespējama maskas simbolikas aktualizācija notiek garā stāsta ārējā vēstījuma daļā – ar reālas pasaules un raksturu (jeb reālas telpas) piesaisti. Trešais fragments spēj apliecināt minēto teorētisko pieņēmumu par maskas simbolikas „sadzīviskošanu” (jeb šī vēstījuma elementa saikni ar sadzīvi). Tāpat kā augstāk aprakstītajos gadījumos, maska parādās fragmentā caur citu elementu nozīmes interpretāciju un tāpat tā ir iekodēta domas figūrās. Kā maskas simbolikas nesēju (vai pat tiešo turpinātāju) minētajā teksta daļā ir jāuztver domas ritorisko figūru „*sadzīviskais noslēpums*”. Kā tika minēts augstāk, galvenā maskas atribūta nozīme ir saistāma ar augstāko aprindu patiesās dzīves (arī jūtu un emociju) aizplīvurošanu.. Minētajā fragmentā maska no tieša maskarādes elementa (jeb reālas reprezentācijas un nulles pakāpes simboliskumu) pārtop par nesavienojamo lietu un parādību atveidotāju (proti, noslēpuma glabāšanas, viltotas jautrības un dvēseliskās bagātības imagināro priekšmetu). Maskas kļūst par reālo galveno varoņu (vecākas grāfienes Gohbergas veidolā) emociju un jūtu turpinātāju. Garā stāsta raksturi ir burtiski „saauguši”

<sup>306</sup> Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>307</sup> Турпат

<sup>308</sup> Fragmentā kā apliecinājumu minētajai atziņai ir jāuztver ritorisko figūru „neļāva saskatīt sevi pa vienai”. Maskas šajā diskursā ir tas vienīgais atribūts, kas ļauj panākt vismaz ārējo vienādību

ar uzvedības maskām. Uz šī pamata ir iespējams spriest vienlaikus par Rostopčinas garā stāsta laika dimensijas nelineāro attīstību: veidoti raksturi pastāv vismaz divās pasaulēs vienlaicīgi. Tā ir iztēles ideāla pasaule (kuras tiešs turpinātājs vai sekotājs ir maskas simbols) un realitātes notikumi (kuros simboliskums teorētiski ir liegts). Maskas simboliskās nozīmes interpretācija fragmentā ir vienādojama varoņu nespējai izpaust patiesās jūtas augstāko aprindu normu ietekmes dēļ. Šī simbola īpašība tāpat ir saistāma ar centrāla konflikta (grāfa Svirskija nespēju pašam veidot likteni savu sociālo apstākļu dēļ) daļēju atklāsmi: vienīgi uzvelkot labklājības un sociāla statusa masku ir iespējams panākt jebkuru mērķi.

Maskas simboliku apzīmējošās ritoriskās figūras (gan nozīmes, gan domas) pēc *jēdzieniskā satura* ir identiskas: tās tiecās aprakstīt pēc iespējas plašāko maskas aluzīvo (jeb simbolisko) lauku; *mākslinieciskā izcelsme* tāpat ir vienāda: tās visas pieder grāfa Svirskija augstākās pasaules subjektīvam vērtējumam. Savukārt, trešajā, ritorisko figūru raksturojošajā aspektā (*lietas vai priekšmetu raksturojošās figūras*) ir iespējama interpretatīva brīvība. Maska pirmajos fragmentos (izsmalcināts tērps un ēģiptiešu mūmijas) raksturota kā reāls varoņu izskata elements. Turpmāk lietotajās domas figūrās jau novērojama maskas simbolikas jēdzieniskā nobīde: tā raksturo nevis priekšmetu, bet gan mākslinieciski reālas personības uzvedības nianšes, maskas kā masu kultūras idejiskās turpinātājas, vai šā simbola piesaisti sadzīves rakstura<sup>309</sup> detaļām. Šīs īpašības nevar vērtēt sakarā ar augstāk izvirzīto teorētisko pieņēmumu par simbola tiešo saikni ar lietu vai priekšmetu: fragmentos tas drīzāk aizņem starppoziciju – imagināri raksturojot priekšmeta īpašības (maska – kā priekšmets, aiz kura var paslēpties), tiek piedāvāta XIX gs izsmalcinātas sievietes psiholoģijas aina. Masku šajā kontekstā ir jāuztver kā „starpelementu”, pat sievietes vairogu pret reālas pasaules ietekmi. Tādējādi maska no reāla atribūta pārtop gandrīz par iniciācijas rituāla sastāvdaļu. Tāpat maskas simboliskais potenciāls nav ierobežojams, jo pārsvarā tas ir atkarīgs nevis no pašiem raksturiem, bet no piedāvātas situācijas (vai laiktelpas, kurā varoņi ir ievietoti un kurā notiek pamata darbība). Maska ir sievietes pieņemtās sociālas uzvedības ārējais un statiskais simboliskais priekšmets, tās nolūks ir raksturot sievietes rīcību vispārīgo motivāciju, dot vispārējo priekšstatu par valdošajiem uzskatiem un normām.

---

<sup>309</sup> Šī maskas simbolikas nozīme ir atainota caur vecākas grāfienes Gohbergas tieksmi atrast meitai sociāli atbilstošu vīru tādējādi ievērojot augstākas sabiedrības normas (citiem vārdiem, “pielaikojot pieklājības un garīgas atvērtības masku” (Файнштейн, 1989, 12))

## Dejas simbolika.

Simbolisko līmeni garā stāsta ietvaros veido sarežģīta domu un nozīmes figūru mijiedarbība. Atšķirībā no augstāk aprakstītā maskas simbola, kura iespējamās nozīmes bija viegli nošķiramas garā stāsta sižeta līnijās, dejas simboliku veido amorfi un nestabili ritorisko figūru sakrustojumi: dejas pārnestā nozīme (jeb simboliskais pamats) ir saistāma gan ar augstāko sociālo kāršu konservatīvo attieksmi pret sievietes uzvedību<sup>310</sup>, gan ar šī procesa „iedzimto” iniciācijas nozīmi. Šajā procesā tāpat tiek iekodēta sievietes mūžīga piederība dabas stihijai (dejas kustības šajā kontekstā ir jāuztver kā tiešo iedzimtā dabiskuma turpinātāju). Garā stāsta ietvaros dejas simbolikas saikne ar sievietes iedzimto dabiskumu tiek transformēta attiecīga laikmeta ietekmes rezultātā. Deja kļūst par neatņemamo augstāko sabiedrisko aprindu dzīves elementu, tā pirmatnēja jēga tiek aizstāta ar sarežģītas uzvedības normu ievērošanu, kuras nozīme vienādojama ar „dabisko” un „iedzimto” sekošanas nepieciešamību augstākās sabiedrības normām. Lai pierādīt minētā novērojuma patiesumu ir jāpievēršas pirmavota tekstam, kurā deja tiek vērtēta no grāfa Svirskija pozīcijas ar sekojošo atziņu: „ Zāle bija pārpilna ar viesiem. Gaisā bija jūtams balles mūžīgas pavadītājas – dejas – gars: šo *samāksloto kustību* savienojums ar *neizteismīgajām un nedzīvajām emocijām*”<sup>311</sup>. Izmantotā citāta ietvaros ir savienotas divas dažādu simbolu apzīmējošas domas ritoriskās figūras: proti, deja tiek saistīta ar nepatieso uzvedību, savukārt, caur domas figūru „neizteismīgas un nedzīvas emocijas” pastarpināti tiek norādīts uz augstāk aprakstīto maskas simbola nozīmes konotācijām<sup>312</sup>. Tāpat citāta pamatā mēdz secināt par iespējamo dažādo domas figūru jēdzienisko sinkrētismu: kā maskas tā arī dejas simbolikas mērķis garā stāsta ietvaros ir atveidot pasaules *nepatieso realitāti*, indivīda meklējumus pēc patiesības un nepieciešamību pieņemt viltotās realitātes dažādus pavērsienus. Dejas pamata simbolikas (deja kā iedzimtā dabiskuma turpinātāja) savienojums ar minēto simbola jēdzieniskās puses paplašināšanu (deja kā nepatiesā realitāte) ļauj runāt par domas figūras jēdzienisko un interpretatīvo nestabilitāti garajā stāstā. Deja tāpat raksturo varoņu iekšējo uzvedību un motivāciju. Tā, piem., par atziņas

---

<sup>310</sup> Atziņa ir balstīta uz mūsdienu pētnieku atziņām par deju kā „noteiktu, labi pazīstamo, nemainīgo un neapzināto uzdevumu pildīšanu XIX gs sabiedrībā” (Файнштейн, 1989, 11). Plašāk skat. Файнштейн, М.Ш. Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки). – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр

<sup>311</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>312</sup> Citāta ietvaros iespējama nozīmes konotācija ir saistāma ar maskas kā nepatiesās dzīves, uzvedības un attieksmes kodifikāciju

apliecinājumu var uzskatīt sekojošo fragmentu: „Mazurka<sup>313</sup> – tā ir balles *dvēsele*, mīlētāju mērķis, baumu un tenku telegrāfs, gandrīz jauno laulību pasludinātāja, - mazurka, tas ir divas stundas, kurus liktenis atskaita savam izredzētājam turpmākas visas dzīves laimes vārdā”<sup>314</sup>. Deja (un mazurka kā tās tieša turpinātāja) grāfa Svirskija atziņā ir vienādojama ar „balles dvēseli” – tāpat, tai apriori tiek pielīdzināta iekšējās pasaules atveidotājas nozīme. Atšķirībā no maskas simbola (kuru interpretatīvo lauku veidoja pārsvarā domas ritoriskās figūras), dejas simboliskā jēdzieniskošana ir iekļauta atsevišķajā un abstraktajā semantiskajā vienībā (proti, „dvēsele”) un fragmentā tādējādi ir klātesoša un dominējoša nozīmes ritoriskā figūra. Tādēļ var secināt, ka dejas simboliskais lauks garā stāsta robežās tiek reprezentēts gan ar domas, gan nozīmes figūrām. Starp maskas un dejas simbolikas ietekmi vēstījuma veidošanā ir pamanāmas zīmīgas atšķirības: ja maska raksturo augstākas sabiedrības normu ārējo pusi<sup>315</sup>, tad dejas raksturo varoņu iekšējo motivāciju<sup>316</sup>. Dotā pētījuma 5. pielikuma pirmās apakšnodaļas pirmajā punktā ir piedāvāta maskas un dejas simbolu attiecības raksturojošā shēma, kuras nolūks ir piedāvāt citādu stāsta konflikta (varoņa cīņu ar augstākas sabiedriskās kārtas ieradumiem un šīs cīņas paredzamais fiasko) izprašanu<sup>317</sup>.

Apkopojot dejas simbolikas interpretatīvo lauku Rostopčinas garajā stāstā un ņemot vērā ritorisko figūru nestabilitāti (t.i. domas un nozīmes figūru paralēlo izmantojumu tekstā) ir jāsecina, ka dejas simbolika stāstā veido papildus vēstījuma (vai „spoguļnarācijas”) līniju. Simbols ir saistāms ar centrāla varoņa iekšējās pasaules īpašību atklāsmēm<sup>318</sup>. Tāpat simbola virzība uz iekšējās pasaules atklāsmi ir saistāma ar deju kā neatņemamo iniciācijas procesa pavadītāju (tāpat, dabas un cilvēka neatdalāmo koeksistenci).

Dejas simbolika stāsta ietvaros pēc tās *jēdzieniskā satura*, līdzīgi maskas simbolam, ir apzīmēta ar dažādām domas figūrām (tāpat, tā netiek nosaukta ar kādu konkrētu un vienīgo vārdu). Pēc *mākslinieciskās izcelsmes* dejas simbolikas interpretatīvais lauks tāpat ir motivēts (vai radīts) grāfa Svirskija rakstura iztēles robežās (citiem vārdiem, tas tiek reprezentēts stāstā ar šī tēla

<sup>313</sup> Dejas veids, obligāts XIX gs sākuma baļļu programmā. Plašāk skat., piem., Файнштейн, М.Ш. Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки). – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр, u.c.

<sup>314</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>315</sup> Šī simbola interpretācija ir saistāma ar vispārējo maskas kā ārēja norobežojošā atribūta jēgu

<sup>316</sup> Deja kā emocionālo īpašību (vai pat pasaules uztveres īpašību) turpinātāja pretstatā maskas viendimensionālai ārējai nozīmei

<sup>317</sup> Shēmas nolūks tāpat ir parādīt ritorisko figūru attiecību struktūru un attēlot stāsta polivalentas nozīmes niānses.

<sup>318</sup> Piem., izmantotajā teksta fragmentā ir aktualizēta Svirskija iekšēja attieksme pret deju kā nākotnes laulību provokatoru.

attieksmes aprakstījumu). Trešais augstāk definētais ar ritoriskajām figūrām apzīmējamais simbolu veids – simboliskā lauka *saiķne ar* kādu konkrētu *lietu* vai *priekšmetu* dejas interpretatīvā lauka ietvaros šķiet neiespējams vismaz divu aspektu dēļ. Pirmkārt, dejas nevar būt saistīta ar jebkādu konkrētu priekšmetu veidotajā laiktelpā (tā drīzāk ir uztverama nevis kā *simboliskais priekšmets*, bet gan kā *process*). Otrkārt, dejas stāsta kontekstā raksturo nevis priekšmetisko pasauli, bet gan tiek uztverta kā galvenā varoņa laiktelpas neatņemama sastāvdaļa<sup>319</sup>. Tādējādi var spriest par dejas simbolikas ietekmes māksliniecisku nevienlīdzību un ritorisko figūru viendabīgo (domas figūru pārsvars) dominanci garā stāsta vēstījuma struktūrā.

### **Balles simbolika**

Balles simbolika stāstā parādās nevis ar konkrēto ritorisko figūru starpniecību, bet gan ir saistāma ar augstāk aprakstīto simbolu savienojumu un jaunās nozīmes producēšanu. Balle ir maskas un dejas simbolu apvienošanas rezultāts: tai piemīt gan ārējais vienveidīgums (kuru izraisa maskas kā balles atribūts), gan iekšējais pasaules polivalenta emocionalitāte (stāstā atveidota caur varoņu attieksmi pret deju kā pret „balles dvēseli” vai „dabisko sievietes eksistences laika pavadījumu”<sup>320</sup>). Ritorisko figūru nozīme šī simbola konstruēšanā nav būtiska, simbols caurstrāvo sižeta līnijas, tomēr tas nav patstāvīgi nosaukts, bet gan nojaušams ar citu stāsta elementu piesaisti. Atšķirībā no augstāk aprakstītajiem simboliem balles simbolika ir vairāk savienojama ar īpašas telpas dimensijas aktualizāciju stāstā (t.i. balli ir jāuztver kā patstāvīgo simbolisko telpas vienību, kurā attīstās pamata konflikts). Balles simboliku, atšķirībā no maskas (kā tēlu ārējās motivācijas atklājējai) vai dejas (kā slēpto, iekšējo un psiholoģijā balstīto raksturu īpašību aktualizāciju) ir jāuztver kā ideālo augstākas sabiedrības eksistences paraugu stāsta robežās. Tai piemīt gan ārējais krāšņums (kura nolūks ir ārēji aizplīvurot realitāti), gan iekšējais multiangulāras emociju un domu realitātes atspoguļojums. Ņemot vērā pētījumam atvēlēto apjomu ir sarežģīti dod pilnīgu izvēlēto simbolu mijiedarbību un iespējamo interpretāciju. Lai uzskatāmāk parādīt attiecības starp trim izdalītām ritoriskām figūrām, ir izstrādāts grafisks attēlojums, kurš ir iekļauts pētījuma 5. pielikuma pirmā punkta pirmajā apakšpunktā .

---

<sup>319</sup> Šī pieņēmuma pamatā ir Rostopčinas atziņas par augstākas sabiedrības dzīves veidu, kuru rakstniece salīdzina ar mūžīgo un ar katru mirkli straujāko deju, kurā ir iesaistīts jebkurš šīs sabiedrības dalībnieks. Plašāk skat. Рёнккё, Пяйви Рецепция творчества писателя Евдокии Ростопчиной в литературной критике (Набросок двух глав дипломной работы). – Университет Хельсинки, 2005. – 20 стр

<sup>320</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

**Horizontālā narācija.** Pētījuma ietvaros ir pievērsta uzmanība horizontālas narācijas dažādo elementu (konflikta veidi un to nozīme garā stāsta mākslinieciskās idejas un motivācijas atklāsmē) aktualizācijai<sup>321</sup>. Ņemot vērā vēstījuma īpašības pirmavota tekstā (grāfa Svirskija kā centrālā notikumu vērotāja un vērtētāja pozīcija) kā arī atceroties par sieviešu literāras tradīcijas īpašu uzmanību pret dažādo līmeņu atmiņas kategorijām ir jāsecina, ka daiļdarbā ir apvienoti divi augstāk aprakstītie konflikta veidi: *gredzena* un *šķērsgriezuma* konflikti. Minēto konfliktu klātbūtne garajā stāstā ir pamatojama ar vairākiem aspektiem. Tā, piemēram, par *gredzena* konfliktu stāstā ir iespējams uzskatīt sekojošas daiļdarba vēstījuma nianšes:

1. Vēstījums pamatā ir orientēts uz centrāla varoņa pārdomu un atmiņu atainojumu, kas norāda uz gredzena veida konflikta teorētisku konceptu par daiļdarba sarežģītuma uzbūvi<sup>322</sup>. Turklāt pats vēstījuma veids – personīga dienasgrāmata – ir apriori vērst uz iesaistīto raksturu atmiņas kategorijas aktualizāciju.

2. Gredzena konflikts tāpat ir klātesošs vēstījumā ar telpiskās un laiciskās dimensijas piesaisti. Balstoties uz pirmavotu, vēstījums (vai konflikta sarežģītums) sākas ar vēstījuma laika konkretizāciju („Tu vēlies, lai es izstāstītu tev sīki un atklāti visu, kas noticis ar mani šo *četrū mēnešu laikā*, kurus esmu pavadījis *Maskavā!*”<sup>323</sup>); tāpat ir aktualizēta konflikta atrisināšanas makrotelpa – Maskava. Kā zināms, viena no gredzena konflikta teorētiskajām nostādnēm ir vēstījuma saslēgšanas princips vienā telpā<sup>324</sup>, kurš pētītajā pirmavotā tāpat ir aktualizēts. Stāsta pēdējās rindās (pēc centrālā konflikta dramatiskā atrisinājuma – proti, Svirskija pašnāvības) Maskavas makrotelpa ir no jauna klātesoša:

„Nākamajā dienā vienā no *viesnīcām Tverskaja ielā* bija pamanāms dīvains uztraukums. [...] Vienā no aizņemtajām *istabām*, pie durvīm raudāja kalps, [...] Vadima Svirskija kamerdiners. [...] uz dīvāna gulēja nekustīgs liķis. Vadima vēsture bija pabeigta”<sup>325</sup>

<sup>321</sup> Minētas horizontālās narācijas teorētiskās nostādnēs ir izmantotas Rostopčinas daiļdarba analīzē tā struktūras īpašību dēļ. Plašāk par horizontālas narācijas veidošanas struktūru un īpašībām skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр.

<sup>322</sup> Kā tika minēts dotās nodaļas trešās apakšnodaļas pirmajā punktā, gredzena konflikts ir balstīts uz atmiņas kategoriju aktualizāciju vēstījumā un konflikta atrisinājumu caur šā mākslinieciskā elementa piesaisti. Plašāk skat. Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.

<sup>323</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>324</sup> Plašāk skat. Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.; Hiršs, H. Prozas poētika. – Rīga: Zinātne, 1989. – 185 lpp, u.c.

<sup>325</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

Pilsētas makrotelpa šajā fragmentā ir parādīta caur tās detaļām vai elementiem: viesnīcu Tverskaja ielā – viesnīcas istabām (kā makrotelpas iekšējie elementi). Nevar noliegt, ka Maskavas makrotelpa izmantotajā fragmentā neparādās kā abstrakta un patstāvīga vienība: to drīzāk veido minētas mikrotelpas, kuru nolūks ir aktualizēt vispārējo notikuma vietu. Uz šī pieņēmuma bāzes ir iespējams secināt par gredzena konflikta klātesamību: vēstījuma sarežģījums sākas konkrēti apzīmētajā makrotelpā - Maskavā (vai vienkāršāk – pilsētas makrotelpā); konflikta atrisinājums (Svirskija liktenīgais solis) tāpat ir ievietots pilsētas makrotelpā tikai ar tās sīkāko elementu piesaisti. Tādējādi daiļdarba robežās ir iespējams spriest par gredzena konflikta izmantojumu<sup>326</sup>.

Otrs augstāk definētais konflikta veids, kura nozīme vēstījumā ir līdzvērtīga gredzena konfliktam, ir **šķērsgriezuma** konflikts. Par šī veida konflikta aktualizāciju daiļdarbā ir iespējams spriest, pamatojoties uz dažiem teksta analīzes rezultātā izvirzītajiem faktoriem:

1. Konflikta attīstības posms ir laiciski ierobežots un konkrēts (vēstījums kopumā nepārsniedz viena gada laiku)

2. Konflikts attīstās nevis reālajā pasaulē (vai ārējā pasaulē), bet gan dažu raksturu iekšējā un imaginārajā realitātē (vai iekšējā pasaulē), kura stāsta ietvaros tiek atainota caur varoņu personīgo attieksmi pret dažādiem notikumiem fābulas ietvaros<sup>327</sup>.

Abi aprakstītie konflikta veidi tiecās atspoguļot centrālo tēlu – Vadima Svirskija un Veras Gohbergas – attieksmi pret realitāti un to multiangulāro būtību. Tā gredzena konflikts aktualizē daiļdarbā grāfa Svirskija personības nianšes (tas notiek caur īpašas vēstījuma formas – personīgas sarakstes un dienasgrāmatu – piesaisti) un vienlaicīgi norāda uz vēsturiskajām robežām, kurās daiļdarba varoņi ir spiesti risināt konfliktu – augstākās sabiedrības un indivīda idejiskās sadursmes veidolā<sup>328</sup>. Šķērsgriezuma konflikts, savukārt, ataino augstāk minēto konfliktu (indivīda un sabiedrības sarežģīto attiecību konstruēšana, kam pamatā – dzimtes un sociālie aizspriedumi kā arī vēsturiskie un politiskie apstākļi<sup>329</sup>) kā emocionālā varoņa pirmsākuma sadursmi ar realitāti un tās

---

<sup>326</sup> Plašāk par konflikta attīstības līnijām un to grafisko attēlojumu skat. dotā pētījuma 5. pielikuma 2. punkta pirmo un otro attēlu.

<sup>327</sup> Piem. sociālas hierarhijas likumu ievērošanas bezjēdzības apzināšana, kura tiek atainota grāfa Svirskija tēlā u.c.

<sup>328</sup> Kā spilgtāko piemēru idejiskās sadursmes atainojumā ir jāuztver grāfa Svirskija pašnāvību, kura, ņemot vērā aprakstītas nozīmes konotācijas līdzinās sabiedrības un indivīda attiecību nesaskaņotības rezultātam.

<sup>329</sup> Atziņas pamatā – vēsturiskās literatūras pamatnostādņu analīze un feministiskās kritikas attieksmes interpretācija. Plašāk skat., piem., Hosking, Geoffrey Russia and the Russians. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs; Платонов, С.Г. Лекции по русской истории. – Москва: Летопись-М, 2000. – 742 стр; Gilbert, Sandra; Gubar, Susan No Man's Land (The place of



prasībām. Ja gredzena konflikta aktualizācijā tekstā bija svarīgs norādīt uz laika un telpas dimensijām (kaut gan tās dažreiz netika nosauktas tieši) un mākslīgi „ievietot” raksturus tajās (tātad, narācija tika konstruēta no ārējiem elementiem un reālajiem notikumiem), tad šķērsriezuma konflikta pamatā ir novērojams pretējais narācijas virziens. Šķērsriezuma konflikta atklāsme stāsta ietvaros virzīta no iekšējiem elementiem (varoņu emocionālas attieksmes pret realitāti) uz ārējo pasauli. Katram no konflikta veidiem stāstā ir sava nozīme un loma: gredzena konflikts atklāj notikumu gaitu ap varoni (un vēstules (vai vēstuļu saraksti) turpina šo ideju par mākslīgas ārējas pasaules veidošanu ap varoni) tostarp šķērsriezuma konflikts koncentrējas uz atsevišķa varoņa psiholoģijas. Apvienojot abus konflikta veidus Jevdokijas Rostopčinas garā stāsta vēstījums iegūst pārļācīguma nozīmes konotācijas vienlaicīgi iezīmējot vienu no būtiskām sievietes literāras tradīcijas vēstījuma īpašībām – centrālā konflikta mainīgumu (vai māksliniecisku nestabilitāti un neatbilstību kādam konkrētam konflikta veidam), kurš kļūst par pamatu garā stāsta amorfam un mākslinieciski nepabeigtam atrisinājumam.<sup>330</sup>

- **Laika un telpas konstruēšanas īpašības garajā stāstā „Amati un nauda”**

Laika un telpas dimensijas garajā stāstā veido paralēlo vēstījumu, kura nolūks ir raksturot imagināro (vai simbolisko) lauku vienlaicīgi paplašinot daiļdarba interpretatīvo amplitūdu. Iesaistītie varoņi tāpat kļūst par laiktelpas veidošanas elementu: viņu nolūks, savukārt, ir norādīt uz raksturu savstarpējo attiecību multiangulāro pamatu un konflikta līniju attīstības neviennozīmīgumu. Katra no daiļdarba mākslinieciskajām dimensijām raksturo garā stāsta konflikta dažādas izpausmes kā arī varoņu attiecību daudzšķautnaino būtību. Viens no dotā pētījuma mērķiem ir mēģināt noteikt laika un telpas konstruēšanas principus sievietes literārajā tradīcijā. Lai precīzāk atspoguļot iespējamās laika un telpas dimensiju īpašības Jevdokijas Rostopčinas garajā stāstā, tās tiks raksturotas kā atsevišķas un patstāvīgas vēstījuma vienības. Laika un telpas dimensiju iespējami sakrustojumi (kā arī dimensiju nozīmes nobīdes vai saplūdumi), savukārt, tiks raksturoti kā vēl viena patstāvīgā dimensija mākslinieciskajā darbā. Šī analīzes

---

Woman Writer in the Twentieth Century) Vol.1 THE WAR OF THE WORDS. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988, u.c.

<sup>330</sup> Tā, piem., abu centrālo varoņu nāve stāsta finālā nevar jēdzieniski ierobežot. Raksturu fiziskā bojā eja iegūst vairākas nozīmes varietātes, kuras vienlaicīgi ļauj nosaukt stāsta atrisinājuma veidu par mākslinieciski nestabilu. Nāvi stāsta robežās tāpat var saistīt ar varoņu garīgo iniciāciju, jaunās un ideālas pasaules meklējumiem, gan ar emocionālas un iracionālas pasaules triumfa apliecinājumu, u.c. Plašāk par simbolisku sievietes literārajā tradīcijā skat., piem., Brodzki, *Bella Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory*// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) *New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision)* (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs u.c.

metode sniegs iespēju pievērst uzmanību slēptajiem (vai vismaz jēdzieniski netiešiem) sieviešu naratīva elementiem, tādiem, kā, piemēram, varoņa vienlaicīga pastāvēšana vairākās laika un telpas ietekmes robežās vai arī varoņa patstāvīga un neatkarīga laiktelpas konstruēšana<sup>331</sup>. Laiktelpas analīzes pamatā ir ņemti vērā M.M. Bahtina teorētiskie pieņēmumi par autora un tēla telpiskās piederības dažādību (tā, piem., ja autors apriori atrodas (vai pieder) reālajai telpai, tad varonis tāpat pirms empīriskajā līmenī atrodas imaginārajā realitātē, jeb daiļdarba robežās<sup>332</sup>) kā arī sieviešu naratīva īpašību aprakstīšanai veltīti darbi<sup>333</sup>.

**Telpiskās nianses** garajā stāstā ir saistāmas gan ar ārējas un reālas pasaules priekšmetiem, gan ar imagināriem telpas elementiem vai patstāvīgām telpām, kuras pārsvarā pastāv vienīgi raksturu iztēles robežās. Analizējot pirmavota tekstu ir konstatētas vairākas reālas un imagināras telpas reprezentācijas, tomēr pētījuma tehnisko ierobežojumu dēļ uzmanība tiks pievērsta tikai būtiskākajiem un interpretatīvi plašākiem telpas konstruēšanas elementiem. **Reālo** garā stāsta **telpisko dimensiju** pārstāv sekojošas vēstījumā iekļautas un māksliniecisku telpu raksturojošas detaļas: **teātris** (kuru grāfs Svirskijs ir spiests apmeklēt ļoti bieži savas sociālas piederības dēļ), **kariete** (kurā varonis pavada nozīmīgu mūža daļu pirms ierastās izpriecas – maskarādes vai balles), galu galā – grāfa Svirskija pēdējo dzīves brīžu lieciniece – **neliela viesnīcas istaba**. **Imaginārā** (jeb netiešā, iztēles) telpiskā dimensija ir aktualizēta garajā stāstā ar daudz plašāku telpas detaļu skaitu<sup>334</sup>: varoņu **dvēseles telpiskums** un polivalents psiholoģiskais pamats, grāfa Svirskija „kataleptiskās aizmirstības”<sup>335</sup> vai **vājprāta aktualizācija**. Bez minētiem imagināro telpu veidojošiem elementiem vēl būtu jāmin Rostopčinas garajam stāstam ļoti īpatnējo varoņu **vārda**

<sup>331</sup> Šis mākslinieciskais paņēmieni ļauj runāt par naratīvo polifoniju sieviešu literārajā tradīcijā. Plašāk par mākslinieciskās un naratīvas polifonijas koncepta izpausmēm skat., piem., Bakhtin, M.M. Discourse in the Novel// Holquist, Michael (ed.) The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin. – Austin, Texas: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1982. – 259-423 pgs; Page, Ruth E. Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; u.c.

<sup>332</sup> Plašāk skat., piem., Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэзии// Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 121-291 стр; u.c.

<sup>333</sup> Skat., piem., Page, Ruth E. Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs u.c.

<sup>334</sup> Šo telpiskās konstruēšanas īpašību būtu jāsaista ar sieviešu literāras tradīcijas augstāk minēto īpašību – uzmanības akcentējums varoņu psiholoģiskās būtības izvērsumam. Teorētiskais pieņēmums ir balstīts uz feministiskās kritikas pamata nostādni par sievietes mūžīgo tieksmi atrast „savu dvēseles istabu”, vai vienkāršāk – spēt mākslinieciski brīvi izteikties. Plašāk skat., piem., Vulfa, Virdžīnija Sava istaba.- Rīga: Atēna, 2002. – 144 lpp.

<sup>335</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

*telpiskumu*, kura mākslinieciskais nolūks tāpat ir saistāms ar sieviešu literāras tradīcijas pievēršanos varoņu psiholoģiskās dimensijas detalizācijai.

**Teātra** telpiskā dimensija vēstījumā ir atainota kā grāfa Svirskija realitātes dekonstuējošais spēks, arī neparedzamas un bīstamas nākotnes nesēja: „Es metos uz teātri – un atradu *necaurskatāmo tumsu*, daudz tumšāko pār rudens tumsu; *dažus* ar cienījamam figūrām no [tās augstākās] pasaules aizņemtus *krēslus* un vienu *pārpildītu ložu, kurā grauza riekstus*”<sup>336</sup>. Savienojot citātā izdalītus vārdus un vārdu savienojumus jēggenerējošā ķēdē<sup>337</sup>: *necaurskatāmo tumsu – dažus krēslus – pārpildītu ložu, kurā grauza riekstus*, ir iespējams spriest par teātra telpas pamata nozīmes dekonstrukciju (vai vismaz nozīmīgo transformāciju) Rostopčinas garajā stāstā. Teātris grāfa Svirskija interpretācijā (vai individuālas prizmas un attieksmes rāmjos) netiek saistīts ar jēdzieniski paredzētām emocijām, tāpat telpiskās īpašības (citātā – krēsli un ložas) tiek transformētas rakstura apziņā. Teātris no paredzētas un XIX gs ierastās izpriecās vietas pārtop par imagināras bīstamības provokatoru (semantisko vienību „necaurskatāmā tumsa” mēdz uztvert kā šīs idejas tiešo turpinātāju). Turklāt, teātris no reālas telpas tiek transformēts varoņa apziņā vai attieksmē un kļūst par divdimensionālās telpas (gan reālas, gan iztēles) atveidotāju. Grāfa Svirskija interpretācijā teātra ēkas reālā nozīme daļēji tiek aizstāta ar šī telpas priekšmeta simbolisko jēgu: no reālas dramatiskās mākslas veidošanas telpas (citātā aktualizēts caur dažādu raksturīgo telpas elementu uzskaitīšanu – krēsli, ložas, arī gaismas „paredzamais” trūkums) tas pārvēršas par vēstījumā iesaistīto raksturu attiecību nepatiesuma, pafosa un samākslotības simbolisko reprezentāciju. Tāpat caur šo garā stāsta telpas vienību tiek aktualizētas papildus vēstījuma nozīmes konotācijas, tādas, kā augstāko aprindu sabiedrības atklāta mākslinieciskā vienaldzība vai izglītības trūkumi. Tādējādi teātris garā stāsta ietvaros mēdz būt raksturots kā ambivalents telpiskās dimensijas reprezentants: kā viena no reālajām grāfa Svirskija atrašanas vietām, tā arī kā minēta rakstura imaginārs motivētājspēks sabiedrības normu vērtējumā. Šīs telpiskās vienības ambivalenta būtība ir iekodēta arī grāfa Svirskija attieksmes pārmaiņās: no vietas, kurā viņš meklē izklaidi, līdz iztēlē radītas bailes un nedrošību iedvesošas telpas. Ir svarīgi norādīt uz teātra telpas minētas ambivalentas būtības iespējamiem iemesliem, jo tie pastarpināti raksturo sieviešu naratīva

---

<sup>336</sup>Turpat

<sup>337</sup> Šis metodoloģiskais piegājiens ir attīstīts franču naratīvajā tradīcijā, kurā, raksturojot kādu konkrētu telpiskās dimensijas izpausmi īpaša uzmanība tiek pievērsta sīkāko teksta vienību – vārdu – iespējamo jēdzienisko konotāciju meklējumam. Plašāk skat., piem., Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

veidošanas īpašības. Ja pirmā, reālā telpas nozīme mēdz būt sastopama abās literārajās tradīcijās (kā zināms, gan tradicionālajā literatūras kanonā, gan sieviešu tekstos teātra tēls ir plaši izmantojams un tā nozīmei nav būtisku jēdzienisko nobīžu<sup>338</sup>), tad simboliskās teātra telpas nozīmes veidošanā ir pamanāmas Rostopčinas telpiskās konstruēšanas jauninājumi. Teātris simboliskajā līmenī kļūst par raksturu patiesās attieksmes atklājēju. Piemēram, grāfa Svirskija sākotnējo bailes izjūtu izraisa teātra telpas neparedzamā ietekme, kuras nozīme ir fleksibla minēta citāta ietvaros. Tā, citāta sākumā, teātra telpas īpašība - „necaurskatāma tumsa” kļūst par grāfa Svirskija šaubu un neviennozīmīgas sabiedrības vērtējuma apliecinātāju un rosinātāju. Turpmāk šī īpašība no grāfa Svirskija iztēles vai slēpto domu pasaules pāriet reālajā veidolā – sabiedrības atklāto bezkaunību. Var secināt, ka teātra telpas dažādu izpausmju sakrustojums (no reāla objekta uz imagināro un otrādi) ir viena no Rostopčinas garā stāsta telpiskās dimensijas veidošanas īpašībām, kuras pamatā ir sieviešu literāras tradīcijas tieksme „apliecināt individuālo domu, jūtu un attieksmes neatkarīgo attīstību caur jauno telpas dimensiju iekļaušanu vēstījumā” (Hökkä, 1996, 167).

**Karietes** telpiskuma nozīmi pirmavota tekstā mēdz interpretēt kā starpelementu vai „starpelpu” starp svarīgākajiem, centrālo konfliktu veidojošiem notikumiem. Karietei, tāpat kā teātrim, piemīt ambivalents telpiskums: reālais un simboliskais. Tomēr šī stāsta telpas priekšmetā reālā pasaule netiek atdalīta no simboliskās – tās pastāv paralēli vai pat jēdzieniski un interpretatīvi saplūst vienotā veselumā. Atšķirībā no augstāk aprakstītā telpiskās dimensijas priekšmeta (teātra), kura reālā un simboliskā nozīme pastāvēja kā vienlīdz svarīgas vienības, karietes telpas veidošanā ir konstatētas jēdzieniskās svārstības starp imagināro un reālo priekšmeta raksturojumu. Analizējot pirmavota tekstu ir viegli konstatējams karietes telpas simboliskās nozīmes dominance: tai ir raksturīga augstākā interpretatīva pakāpe, kuru naratoloģijas pētnieki paralēli sauc par interpretatīvo amplitūdu<sup>339</sup>. Pamatojoties uz pirmavota tekstu, var secināt, ka tieši karietes telpas simboliskā nozīme norāda uz garā stāsta pamata konfliktu – Vadima Svirskija un Veras Gohbergas attiecību

---

<sup>338</sup> Plašāk par dažādo simbolu izmantojumu literārajās tradīcijās skat., piem., Palmer, Paulina *Contemporary Women's Fiction. Narrative practice and feminist theory*. – Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989. – 192 p.; Grönstand, Heidi *Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s, u.c.

<sup>339</sup> Skat., piem., Рикёр, Поль *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. – Москва: Academia-Центр, МЕДИУМ, 1995. – 412 стр; Deran, Robert (ed.) *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007)*. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs; Bal, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs; u.c.

liktenīgo nolemtību jau pašā vēstījuma sākumā. Karietes telpas aktualizācija tekstā vienmēr tiek saistīta ar kādu kontrastīvo pavērsienu vēstījumā: tas tiek konstruēts vai ar raksturu tiešo iesaisti, vai arī ir pareģots ar neredzamā autora (vai vēstītāja balsi) iejaukšanos vēstījumā<sup>340</sup>. Atziņas patiesuma apliecinājumam ir izmantoti divi pirmavota fragmenti:

1. „Bija dzirdami zirgu soļu dimdoņa... tie parādījās tvaiku mutuļu aplenkīti... kučieri tuvinājās arvien straujāk... es atšķiru milzīgo karieti... un tik tikko nostāvēju kājās... Kariete piebrauca klāt... *sveši cilvēki* aizpildīja nelielo karietes telpu – *Veras tur nebija!*”<sup>341</sup>

2. „Aiz klostera apžogojuma *kariēšu ceļš šķirās. To ceļš bija tikpat atšķirīgs, kā aizvadāmo jūtas un liktenis*”<sup>342</sup>

Pirmajā fragmentā karietes telpas aktualizācija vēstījumā simboliskajā līmenī tiek saistīta ar straujo un liktenīgo pavērsienu Vadima Svirskija dzīvē: tā kļūst par motivētājspēku turpmāko notikumu attīstības gaitā (proti, izjauktās laulības un nākotnes suicīds). Otrs fragments, savukārt, vienīgi pastiprina karietes telpas simbola liktenīgo nozīmi tekstā: pēc abu centrālo varoņu nāves karietes telpas iesaistīšana vēstījumā tāpat ir saistāma ne tikai ar fizisko, bet arī ar emocionālo Vadima Svirskija un Veras Gohbergas nošķirumu. Savienojot abu fragmentu simbolisko nozīmi (kariete kā liktenīguma, garīgā nošķiruma un galu galā mūžīgā raksturu atšķirību reprezentācija), ir jāsecina, ka Rostopčinas karietes telpas nozīme un simboliskā ietekme burtiski iejaucas vēstījuma struktūrā, sadala vēstījuma līnijas un tiecās pareģot nākotnes iespējamus notikumus. Reālais minētās telpas vienības pamats tostarp ir pilnībā ignorējams un tā svarīgums vēstījuma struktūrā ir niecīgs. Vēstījuma iekšējo sadrumstalotību (reprezentēto caur dažādo ārējas telpas elementu iejaukšanos raksturu liktenī) un simboliskās telpas nozīmes dominanci mēdz uzskatīt par vienu no sieviešu naratīva uzbūves īpašībām. Turklāt, kā atzīst mūsdienu feministiskās naratoloģijas sekotāji, „vēstījuma nevienveidīgs plūdums un telpiskā nestabilitāte (pāreja no iekšējas telpas uz ārējo vai no simboliskas un tiešo un otrādi) ir sieviešu naratīva uzbūves atskaites punkts” (Page, 2006, 137).

<sup>340</sup> Šo paņēmieni naratoloģijas teorijā saista ar fokalizācijas procesa līmeni – Visredzošo naratoru, kura teorētiskais pamats tika izklāstīts dotās nodaļas sākumā. Nākamajā izpētes līmenī – fokalizācijas konstruēšanu tekstā – tiks parādīts kā ar dažādu māksliniecisku perspektīvu izmantojumu tiek veidots paralēls, netiešs vēstījums. Šā veida vēstījuma nozīme ir svarīga sieviešu literārajā tradīcijā, jo palīdz aprakstīt raksturu psiholoģijas nianšes, vēsturiskās paradigmas ietekmes robežas un definēt daiļdarba žanrisko piederību. Plašāk par fokalizācijas līmeņiem un to ietekmi skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

<sup>341</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>342</sup> Turpat

Noslēdzošā reālas telpas reprezentācija, izvirzītā par pētījuma objektu, ir *neliela viesnīcas istaba*, kurā Vadims Svirskijs šķirās no dzīves. Telpas elementa nozīme nenoliedzami ir jāsaista ar sieviešu literāras tradīcijas parādīšanas apstākļiem: vienīgi iegūstot mākslinieciskās brīvības iespējas (vai, pēc Virdžīnijas Vulfas vārdiem, „tiekot pie savas istabas” (Vulfa, 2002, 12)), sieviešu teksti spēja iejaukties aktīvajā literatūras radīšanas procesā. Garā stāsta fabulā viesnīcas telpas (vai arī stāsta sākumā minētas nelielas istabas, kurā Svirskijs dzīvojis pēc ierašanās Maskavā) aprakstīšanā izšķirošo lomu spēlē tā simboliskais lauks. Ja karietes vai teātra telpu veidošanā bija iesaistīti gan reālas pasaules elementi, gan imagināras izcelsmes nianšes, istabas telpas nozīmes struktūrā darbojās vienīgi simboliskais zemteksts. Turklāt, centrālā tēla ievietošana šaurajās istabas telpas robežās ļauj spriest par iespējamo dzimšu lomu asimetriju garajā stāstā. Svirskijs (kaut arī ir iemiesots vīrieša tēlā) eksistē apriori sievietēm paredzētajās telpās: šaurās istabas vai nelielas karietes telpas veido viņa eksistēšanas rāmjus. Tāpat grāfa hiperbolizēts jutekliskums vieno viņa raksturu ar tipiskiem priekšstatiem par sievietes dabu XIX gs kontekstā.

Šaurās telpas (vai istabas telpas) simboliskā nozīme atklāti iejaucās konflikta līniju atklāsmē: nespējot pārvarēt sabiedrības stingrus sociālas dabas likumus<sup>343</sup>, Svirskijs burtiski ir lemts nāvei savas piespiestas šaurās eksistences dēļ. Var teikt, ka šīs telpas izvēle un simboliskais lauks (jeb simboliskā nozīme) tekstā pareģoja Svirskija nāvi (vai kādu citu liktenīgo rīcību) vai pat izraisīja to. Tāpat ir būtiski atzīmēt teksta autore mēģinājumu savienot mikro un makro telpas vienā vēstījumā, vienlaicīgi norādot uz mikro telpas nenoliedzamu svarīgumu indivīda likteņa veidošanā. Makro telpas nozīme (stāstā tā ir Maskava) salīdzinājumā ar mikro līmeni (grāfa šaurās istabas veidolā) ir nebūtiska. Telpisko līmeņu attiecības stāsta ietvaros ir veidotas ar perversīvā skata punkta izmantojumu: tāpat, mikro telpa veido makro telpu, bet ne otrādi. Mikro telpas (vai istabas) simboliskā nozīme un ietekme konflikta atrisinājumā ir izšķiroša – vienīgi aprakstot centrālā rakstura individuālas eksistences robežas<sup>344</sup> ir iespējams spriest par stāsta zemteksta problemātiku – sievietes sociālas un morālas pozīcijas nestabilitāti un ierobežotību. Tāpat mikro telpas izvirzīšana vēstījuma priekšplānā apvieno naratīva teorijas elementus ar sieviešu literāras tradīcijas pirmžanru – personisko saraksti (vai epistolāro žanru). Kā mikro telpa tā epistolurāis žanrs (reprezentēts ar dienasgrāmatu vai vēstuļu saraksti un vēlāko publicēšanu) koncentrē

---

<sup>343</sup> Istabas simbols šajā kontekstā iegūst centrālās un svarīgākās ierobežotājas nozīmes konotācijas. Telpas šaurums ir saistāms ar grāfa Svirskija sociālās izcelsmes neatbilstību, nespēju rast izeju

<sup>344</sup> Istabas telpu ir jāuztver ar augstākminētas „savas istabas” nozīmes konotācijām

uzmanību uz cēloņsakarību noteikšanas un indivīda psiholoģijas, uztveres un saskarsmes īpašībām. Tādējādi var teikt, ka mikro telpas nolūks garā stāsta ietvaros ir parādīt grāfa Svirskija attieksmi pret realitāti, sava likteņa nākotnes redzējumu un saskarsmes ar ārējo pasauli veidošanas īpašības un attīstību.

**Iekšējo telpiskumu** stāstā veido tādi simboli, ka **dvēseles, vājprāta** (Rostopčinas tekstā – „katalēptiskā aizmirstība”<sup>345</sup>) un **vārda** telpiskums. Atšķirībā no reālai pasaulei piederošajiem telpiskuma elementiem, kuru ietekme stāstā ir stingri nošķirama gan vēstījuma uzbūves, gan simboliskā lauka diferenciaciju dēļ, iekšējo telpu raksturojušus elementus ir iespējams aprakstīt likumsakarīgas jēdzieniskās ķēdes veidā. Katrs ķēdes posms raksturo konkrēto grāfa Svirskija dvēseliskās (vai vienkārši – iekšējās) attīstības nianses, kuru rezultāts ir viņa apzināts suicīds. Tāpat katrs ķēdes posms ir vērsts uz grāfa Svirskija mīlestības transformācijas aprakstīšanu. Pirmavota tekstā ir iespējams atrast sekojošas iekšējo telpu veidojošo elementu raksturojumu:

1. „Bet tu – kas var būt **šķīstāks** un **bezgrēcīgāks** pār tavu **dvēseli**, klusi eksistējošai **šaurajā mājas dzīves pasaulē**, ielenktai vientulībā un mūžīgajās lūgšanās?”

2. „Cēlos no rīta noguris, bez modrības, bez mērķa: vakarā apgulos izmisumā, sērās ielenkts. Nekas nevar pārtraukt manu **kataleptisku aizmirstību**, nekas nevar pārtraukt manas drūmas pārdomas, jo nekas nevēsta man par Veru un no Veras! Visi mani spēki un stingrība pazuduši. Kaislību vētra iztukšoja manu dvēseli, un ja [Veras] prombūtne atvēsināja, apkala tās tieksmes, tos tūliņ aizstāja grūta un smacīga, kapa sapnim līdzīga, ilgas.”

3. „Man viņas [Veras] **vārds – debesu atbalss; noslēpumains, visvarošs** burvja vārds, kas **spēj atvērt paradīzes vārtus**.”<sup>346</sup>

Katrs no izmantotajiem fragmentiem raksturo Vadima Svirskija iekšējo attīstību un konfliktu provocējošo mīlestības izjūtas jēdzieniskās svārstības. Ar katru nākamo iekšējas telpas īpašības piesaisti notiek pakāpeniska mīlestības jēgas transformācija. Tā, piemēram, pirmā fragmenta nolūks ir aktualizēt Svirskija mīlestības objektu (vai burtiski iekšēji „telpiskot” to) – citātā Veras Gohbergas fiziskais izskats ir konstruēts vienīgi ar abstraktām un iekšēji orientētām definīcijām, proti, dvēsele un tai piemītošas īpašības ir vienojamas ar vispārējām un irreālām telpas izpausmēm. Turklāt citātā vēlreiz tiek aktualizēta sievietes eksistences ierastā vide – „šaurā mājas dzīve”, taču atšķirībā no augstāk aprakstītas, reālai pasaulei piederošas, šaurās istabas, tā tiek

<sup>345</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>346</sup> Visus citātus skat. Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

veidota un uztverta „no iekšpuses” – tātad, caur varoņu personisko prizmu<sup>347</sup>. Otrais izvēlētais fragments raksturo nākamo konflikta līmeni garajā stāstā – grāfa Svirskija mīlestības kā vājprāta izjūtu. Tieši vājprāts šajā kontekstā veido īpatnējo rakstura esamību vai, citiem vārdiem, īpatnējo, iekšēji orientēto telpu. Ar šā telpas elementa aktualizāciju tiek panākts jauns mīlestības izjūtas jēdzieniskais pakāpiens: no mīlestības objekta dievinājuma līdz apsēstībai vai „kataleptiskai aizmirstībai”. Tāpat vājprāta telpa kļūst par vēl vienu apliecinājumu sieviešu literāras tradīcijas īpatnējam priekšstatam par vēstījuma veidošanu: jūtu pasaule (vai imaginārā telpa) provocē rakstura psiholoģiskās pārmaiņas. Var teikt, ka ar vājprāta mākslinieciskās telpas klātbūtni Rostopčinas garajā stāstā tiek panākta autentiska raksturu telpas izjūta: tā tiek ne tikai pārdzīvota vai uztverta, bet arī iekšēji izjusta, pat taktili nojaušama. Grāfa Svirskija mīlestība kļūst par motivētājspēku šī stāvokļa izraisīšanā, pat vairāk – grāfs kļūst par savu emociju gūstekni. Šīs īpašības klātbūtne norāda uz vispārējo sieviešu literāras tradīcijas tieksmi izjust, nevis precīzi atspoguļot; nojaust, nevis rast racionālo atbildi. Vājprāta simbola aktualizācija arī mēdz būt uztverta kā tieša norāde uz sieviešu literatūras sākotnējo īpašību: jebkurš daiļdarbs, kura autore ir bijusi sievietē, tika uzskatīts par viņas vājprāta apliecinājumu (jo īpaši XIX gs kontekstā, kad šī veida literatūras teorētiskā bāze vēl nebija nostiprinājusies)<sup>348</sup>. Trešais minētais fragments, savukārt, tieši norāda uz sākotnējo pieņēmumu par simboliskās un netiešas telpas jēdzienisko dominanci Rostopčinas darbā. Vārda telpa, atšķirībā no vājprāta vai dvēseles telpiskuma, ir viendimensionāli virzīta uz mīlestības jūtas un varoņa emocionālā apogeja apraktīšanu. Pēc simboliskās kapacitātes tā tāpat ir izteiksmīgāka: simbolisko lauku šīs telpas veida apraktīšanā reprezentē vārdu savienojumi ar izteiktajām domas figūru pazīmēm. Šo naratīva elementu klātbūtne ir aktualizēta vārdos „vārds [...] kas spēj atvērt *paradīzes vārtus*”. Šķiet nenoliedzama pēdējā vārdu savienojuma augstā simboliskuma pakāpe, kuras jēga ir saistāma ar augstāk minēto mīlestības jūtas grotesku (vai grāfa jūtu apogeju). Imaginārā telpa šī fragmenta ietvaros ir jēdzieniski vienvēidīga: tā vairs netiek pārtraukta ar kādiem reālajai telpai piederošiem elementiem, bet pastāv neatkarīgi.

---

<sup>347</sup> Turpmāk pētījumā šo parādību (varoņa iekšējo notikumu vai telpas vērtējumu) sauksim par iekšējo fokalizāciju – tās teorētiskais pamats tika apraktīts apakšnodaļā 3.2.3. Tālāk tiks pievērsta uzmanība šī koncepta praktiskam pielietojumam un nozīmei Rostopčinas tekstā.

<sup>348</sup> Par vājprāta simbola nozīmi sieviešu tekstos plašāk skat. Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination)*. – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 pgs



Apkopojot minētus novērojumus par Rostopčinas garā stāsta telpas konstruēšanas niansēm ir jāsecina, ka imaginārās (simboliskās) telpas izteikta dominance spēj raksturot daiļdarbu no tās iekšēji orientētiem skata punktiem. Raksturu psiholoģijas vai attieksmes nianse var uzskatīt par pieņēmuma apliecinājumu. Reālās telpas nozīme stāstā ir saistāma ar naratīva ārēja rāmja veidošanu: raksturi tiek apzināti, ar autora iejaukšanos, iesaistīti tajā. Raksturojot centrālā tēla telpiskumu ir jāteic, ka Svirskija tēla veidošanā ir iesaistīti kā reālas (teātris – kā patieso domu un jūtu atklājējs, istaba – kā pašnāvības provokators), tā iekšējās (mīlestības izjūta kā vājprāta telpas vai vārda telpas izraisītāja) pasaules elementi. Rostopčinas garajā stāstā tāpat ir aktualizētas tipiskās sieviešu naratīvam raksturīgas detaļas: vēstījuma telpiskā ambivalence un sašķeltība kā arī tipiskās simbolikas (vājprāta, šaurās telpas) piesaiste iekšējai telpiskuma veidošanai.

**Laika kategorija** Rostopčinas darbā ir atveidota kā anahronijas veidu sarežģīts sakrustojums; tāpat tika konstatēta laicisko dimensiju vairākkārtēja nobīde vai pat to trūkums. Lai konstatētu laiciskās struktūras nianse ir izmantoti daži pirmavota fragmenti, kuru pamatā tāpat ir iespējams spriest par anahronijas grafiskajām īpašībām<sup>349</sup>. Tāpat anahronijas laiciskās preferences (t.i. kādas konkrētas laika dimensijas dominance) ļaus konstatēt literatūras virziena ietekmi vēstījuma veidošanā<sup>350</sup>. Laika dimensijas konstruēšanas īpašību analīzei tika izmantoti sekojošie pirmavota fragmenti:

1. „Visa *pasaule man likās tukša* kopš viņas aiziešanas brīža. Draugi, ikdienas darbi un visi dzīves sīkumi kļuva man par grūtu un niecināmo nastu. Nezinu, nevaru izdomāt, kā pavadīt visas šīs *dienas ar to mūžīgām stundām*, kuras vilkās daudz lēnāk, nekā nolādētajam elles dvēselēm viņu vienmuļa mūžība! Man liekas, ka, līdzīgi viņiem, es atrodu *liktenīgo un nepielūdzamo „mūžību” savās stundās*, kuras zaudēja savu nozīmi, savu mērķi”
2. „*Nākotne* – nu jau *gadu veca*. Agrāk tā bija līdzīga mirdzošam punktam, pazaudētām necaurredzamajā tumsā; maldīgajam purva ugunim, kurš ved nabaga klejotāju pie maldiem, iespējams, pat nolemj nāvei. Tagad tā ir gaiša, spīdoša zvaigzne, izlaistoša savus silta prieka starus, daudzsološa un sasniedzama! *Melnās dienas ir pagājušās* – ar mīlestību izglābts, *es pārdzīvoju šķiršanu laiku*, pārbaudes laiku: *tagad esmu te*, un drīz, drīz *Vera būs mana*, ne tikai ar sirdi, bet ar visām debess un zemes saitēm!”
3. „*Cik lēni nāk stundas*... Ir tikai piecpadsmit pāri trim!... Un priekšā vēl pilns aplis nepielūdzami kustošajam pulksteņrādītājam, *pirms mums būs atļauts smieties!*... Laiks, laiks! Vai tu nevarētu kaut reiz izpildīt cilvēka lūgšanu un upurēt viņam tās nakts minūtes, kurus nekustīgs sapnis tāpat atņem no tavas varas? Jau pagājis vesels gads pēc mūsu šķiršanās. Gads, kurā *katru dienu, katru*

<sup>349</sup> Detalizēto anahroniju grafisko attēlojumu skat. dotā pētījuma 5. pielikuma 3. punkta pirmo apakšpunktu.

<sup>350</sup> Tā, piem., uz pagātni vērsto anahroniju dominanci būtu jāsaista ar romantisma virzienu (ņemot vērā šī virziena teorētiskā koncepta virzību uz pagātnes atspoguļojumu mākslas darbos).

*stundu, katru mirkli es saskaitīju ar savām ciešanām, ilgu dumpīgajām tieksmēm, neatvairāmas garlaicības uzbrukumiem; gads, kurš parādījis mūžības seju*<sup>351</sup>

Laika dimensijas detalizētākām raksturojumam dotā pētījuma ietvaros ir izmantoti laika nogriežņus (reprezentētus ar pagātnes, tagadnes un nākotnes dimensijām) atspoguļojošās jēggenerējošās ķēdes, kurās katrs atsevišķs elements (vai konkrēta laika dimensija) tiks saistīts ar konkrēto latīniskā alfabēta burtu-apzīmētāju. Šī metode ļaus uzskatāmāk parādīt kādas konkrētas laika dimensijas klātbūtni analīzei izmantotajos fragmentos, tāpat ļaus spriest par mākslinieciskā virziena dominanci (pamatojoties uz virzienu teorētiskiem konceptiem un attieksmi pret laika dimensiju).

Kā tika minēts naratoloģijas teorijai veltītajā daļā, anahronijas būtību veido dažādas laiciskās nobīdes: analepse (laika apzināta nobīde jebkurā virzienā – nākotnes vai pagātnes) un prolepse (vai šīs nobīdes ilgums). Analizējot pirmo fragmentu minēto konceptu ietvaros, kļūst neapšaubāms pieņēmums par laiciskās kategorijas nestabilitāti vai apzināti veidoto dimensijas mainīgumu, tātad, tajā ir izmantota mākslinieciskā analepse. Lai pierādīt minētā novērojuma klātbūtni, ir nepieciešams strukturēt izdalīto vārdu un vārdu savienojumu laicisko piederību, savienojot tos jēggenerējošā ķēdē: *pasaule man likās tukša – pavadīt dienas ar to mūžīgām stundām - es atrodu liktenīgo un nepielūdzamo „mūžību” savās stundās*. Katram elementam ķēdē atbilst noteikta laika dimensija, kurus apzīmēs augstāk minētie latīniskie burti: **A (pagātne)** – **B (nākotne)** – **C (tagadne)**. Savienojot apzīmējumus ar vārdu ķēdi parādās sekojoša grafiska formula: *pasaule man likās tukša (A) – pavadīt dienas ar to mūžīgām stundām (A+C) – es atrodu liktenīgo un nepielūdzamo „mūžību” savās stundās (C+A), vai A - (A+C) – (C+A)*. Iegūta laiciskās dimensijas formula norāda uz pagātnes dimensijas relatīvo pārsvaru. Šo īpašību ir iespējams saistīt ar kopējo sieviešu literatūras īpašību – rast iedvesmu pagātnes notikumos. Parādība balstās uz sākotnējo žanrisku vienveidīgumu (dienasgrāmatas un vēstules kā apriori uz pagātņi vērsti žanri) un sieviešu literatūras sākotnējo tematisko ierobežotību<sup>352</sup>. Laiku dimensiju apzināts savienojums (apzīmēts ar pagātnes un tagadnes dimensiju saskaitīšanu (C+A vai A+C), savukārt, pastarpināti raksturo centrālā varoņa individuālo laika izjūtu: viņš pieder divām

<sup>351</sup> Visu izmantotu citātu plašāko kontekstu skat. Visus citātus skat. Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>352</sup> Par pamata tematiem sieviešu XIX gs tekstos mēdz uzskatīt, piem., sievietes kā sadzīves gūsteknes atspoguļojumu. Šī īpašība tāpat ir aktuāla pētītajā pirmavotā.

dimensijām vienlaicīgi. Nākotnes dimensijas trūkums fragmentā pastarpināti ataino stāsta konflikta pamatjautājumu: nespējot pārvarēt pagātnes aizspriedumus un sociāli neatbilstot tagadnes pasaules prasībām, varonim ir liegta nākotnes eksistēšana. Ar šo īpašību tāpat zemteksta līmenī norādīts uz Svirskija dzīves nolemtību un nākotnes suicīda pareģojumu.

Otrs fragments ir vairāk orientēts uz nākotnes dimensijas aktualizāciju. Tomēr tāpat kā augstāk aprakstītajā fragmentā, tā nepastāv neatkarīgi, bet gan ir skatīta caur pagātnes notikumu prizmu. Tāpat fragmentā ir aktualizēts analepses piegājiens laicisko nobīžu aprakstīšanā. Grafiski laika dimensiju ir iespējams atspoguļot sekojošās ķēdes veidā: *gadu vecā nākotne (A+B) – melnās dienas ir pagājušās (A) – es pārdzīvoju šķiršanu laiku (A) – tagad esmu te (C) – Vera būs mana (B)* (jeb saīsinātā formā – (A+B) – A – A – C – B). Ir viegli konstatēt, ka analepse tiek aktualizēta ar nākotnes un pagātnes dimensiju savienošanu, kas atšķir šo fragmenta laicisko virzību. Tas vairs nav orientēts tikai uz pagātnes notikumu precīzu atspoguļojumu, bet iesaista visas pārējas laika dimensijas, padarot fragmentu par laiciski amorfu un nestabilu. Varoņa atmiņā laika kategorijas pēc būtības zaudē jebkādu pirmatnējo nozīmi, pat vairāk: laika dimensijas saplūst vienotā veselumā. Pieņēmums ir patiess un praktiski pielietojams pirmā ķēdes posma analizē: gadu vecā nākotne tiek reprezentēta kā nesavienojamo laika dimensiju saplūdums (uz šī pamata tāpat ir iespējams runāt par oriģinālu Rostopčinas oksumoronu), kuru virzība ir apriori pretēja. Ķēdes nākamie posmi, savukārt, šķietami konstruē vispārpieņemto laika plūduma struktūru: no pagātnes uz nākotni, tomēr arī šeit parādās dažas laika nozīmes konotācijas, kuras izjauc pieņemto laika virzību. Tā, piemēram, noslēdzošo ķēdes posmu (dienas ir pagājušās – es pārdzīvoju šķiršanas laiku) ir iespējams uztvert gan kā varoņa atmiņas laicisko turpinātāju (un, tāpat, pagātnes dimensijas dominanci), gan kā nākotnes notikumu iespējamo ietekmi varoņa atmiņu veidošanā (citiem vārdiem, nākotnes notikumi pastarpināti ietekmē Svirskija atmiņas selektivitāti un emocionālo pamatu). Analepses sarežģīta struktūra fragmenta ietvaros norāda uz laiciskās dimensijas svarīgumu vēstījuma veidošanā: varonis ne tikai tiek ievietots laikā, bet gan reflektē ar to, mēģina izprast un izveidot personīgo laika uztveres prizmu.

Trešais fragments pēc analepses sarežģītības struktūras ir līdzīgs augstāk analizētam fragmentam. Grafiski attēlojot analepses īpašības, tika iegūta sekojoša laicisko dimensiju nobīdes formula: *cik lēni nāk stundas (C) – pirms mums būs atlaufs smieties (B) – katru dienu, katru stundu, katru mirkli es saskaitīju ar savām ciešanām (A) – gads, kurš parādījis mūžības seju*

(**A+B**) (tātad – **C – B – A – (A+B)**). Var secināt, ka laika dimensiju mijiedarbība ir veidota pēc augstāk aprakstītā laika kategoriju savienošanas principa: pagātnes laika nozīmei ir dominanta pozīcija un tā tiek savienota ar pagātnes dimensiju. Izmantotajā vārdu ķēdē par nākotnes mākslinieciskā laika turpinājumu ir jāuzskata mūžības simbolikas iesaisti vēstījumā. Mūžības koncepts nav laiciski ierobežots un pastāv kā ideāla laika atveidojums (kurā Svirskijam radies iespēja atrast jaunu, labāku pasauli<sup>353</sup>), tāpēc to ir iespējams saistīt ar nākotnes laika dimensiju un tā apriori utopisku pamatu. Citiem vārdiem, mūžības simbolika fragmenta robežās un stāsta konflikta atklāsmē ir savienojama ar ideālo laiku, ideālo eksistenci - vai grāfā Svirskija utopiskajām cerībām un tieksmi savam liktenim pretī. Tāpat nākotnes dimensija ir saistāma ar sociālo likumu atcelšanas iespēju („mums būs atļauts smieties”), kas sieviešu literatūras kontekstā iegūst gandrīz revolucionāru noskaņu.

Apkopojot Rostopčinas garā stāsta laiktelpas izpausmes var secināt, ka:

- Laiktelpa prognozē varoņu rīcības, tā iesaistās vēstījuma veidošanā un ietekmē pamatkonfliktu
- Simboliskās telpas nozīme ir daudz svarīgāka par reālas telpas elementu aktualizāciju, ko ir iespējams saistīt ar kopējo sieviešu literāras tradīcijas uzmanību pret tēlu psiholoģisko nianšu aprakstīšanu. Uz šī pamata tāpat ir iespējams spriest par varoņa iekšējo telpas pārdzīvojumu, nevis reālo uztveri.
- Laika dimensijas konstruēšanas sarežģītību Rostopčinas garajā stāstā ir jāsaista ar sieviešu literatūras tieksmi aprakstīt pagātnes dimensiju ar tagadnes vai nākotnes laicisko prizmu.
- Analizējot laika dimensijas konstruējošās ķēdes, ir jāsecina, ka garā stāsta svarīgākais norises laiks ir pagātne. Šo īpašību ir iespējams saistīt ar sieviešu literatūras sākotnējo žanrisku noslēgtību. Tāpat var runāt par romantisma mākslinieciskā koncepta tiešo atainojumu daiļdarbā (un tā tieksmi atspoguļot realitāti ar ievērojamu laicisko nobīdi pagātnē.
- Prolepses klātbūtne tekstā nav konstatēta, laiciskās nobīdes ir reprezentētas vienīgi ar analepses starpniecību.
- **Fokalizācijas līmeņu variācijas, fokalizatora loma narācijas veidošanā.**

Rostopčinas garais stāsts apvieno visus fokalizācijas līmeņus – nefokalizēto narāciju, iekšējo un ārējo fokalizāciju. Līmeņu nozīmes svārstības tekstā veido sarežģīto vēstījuma struktūru,

---

<sup>353</sup> Garā stāsta robežās Svirskijs sasniedz to vienīgi pēc nāves, atverot „mūžības vārtus”.

kurā dažādo raksturu fokalizācijas leņķi (vai konkrēta notikuma uztveres perspektīva) konstruē stāsta konflikta (Svirskija liktenīgās mīlestības un sociālas izcelsmes neatbilstību) nozīmes un attīstības polivalento būtību. Šīs apakšnodaļas nolūks ir aprakstīt fokalizācijas veidu praktisko izmantojumu pirmavota tekstā un mēģināt noteikt fokalizācijas veida izvēles iemeslus.

**Nefokalizētā narācija.** Līmenis garajā stāstā ir koncentrēts uz apkārtējās vides un iesaistīto pārsvarā otrā plāna raksturu aprakstīšanu. Tā nolūks stāstā ir veidot notikuma ārējo rāmi, kurā ir ievietoti raksturi un notiek vēstījums. Par nefokalizētas narācijas mērķi kļūst pati situācija, nevis raksturi; sižeta pavērsiena svarīgums ir vairāk aktualizēts nekā tā pamata motivētāji – stāsta raksturi. Nefokalizētas narācijas (vai vizinošā autora) līmenis stāstā daļēji sakrīt ar ārēja telpiskuma nozīmi konflikta veidošanā: iezīmējot vispārējās vēstījuma līnijas (caur varoņu ārēja izskata vai telpiskajām niansēm) tas burtiski piedāvā plašu konflikta attīstības lauku, simboliem piesātināto un līdz ar to interpretatīvi brīvo. Šā fokalizācijas līmeņa praktiskai analīzei ir izvēlēti daži pirmavota citāti:

1. „*Iepretim vietai, kur notika dievkalpojums*, blakus tuvākajai sienai, stāvēja *divas dāmas, abas melnajos apģērbos*. Viena, pavecāka, ar savu izskatu tiecās izteikt, ka viņa ir tā saucamā *kompanjonka*<sup>354</sup>, jeb kā dzīves apstākļi un trūkums piespieda viņu vecumdienās ēst svešo maizi un dzīvot pēc svešu patikas un gribas. 18... gada 13. janvārī ziemas baznīcā ... klosterī *notika bērnu dievkalpojums*. Mūku balsis dziedāja dīvainas mūžības dziesmas. ”

2. „*Dāmai*, kas stāvēja viņai blakus, bija *ap divdesmit septiņiem gadiem* un tā būtu pavisam neglīta, ja viņas sejā neparādītos divas *valdošās izteiksmes: kluso sēru ieradums un enģeļa pazemība*”<sup>355</sup>

Nefokalizētas narācijas elementi dotajos fragmentos ir iekodēti telpas un varoņu izskata aprakstīšanā. Kā tika minēts augstāk, vizinošā naratora līmeņa īpašība ir tās tieksmē objektīvi atspoguļot notikumu, paralēli norādot uz tā attīstības iespējām<sup>356</sup>. Pirmajā fragmentā šī nefokalizētās narācijas īpašība parādās caur ārējo, realitāti raksturojošo elementu piesaisti (ko tāpat ir iespējams uztvert kā apzīmējošā klātbūtni fragmentā). Piemēram, vārda savienojumā „dāmas

<sup>354</sup> Kompanjonkas pienākumos ietilpa kādas bagātas sievietes ikdienas pavadīšana, tāpat viņai vajadzēja pārzināt medmāsu, psihologa un guvernantes pamatiemaņas. Parasti kompanjonkas pavadīja vientuļas sievietes, tāpat arī sievietes-atraitnes. Plašāk skat., piem., Пяйви Рецепция творчества писателя Евдокии Ростопчиной в литературной критике (Набросок двух глав дипломной работы). – Университет Хельсинки, 2005. – 20 стр

<sup>355</sup> Abus citātus skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

<sup>356</sup> Naratoloģijas teorētiķis Žerārs Ženets saista šo līmeņa izpausmi ar autora dominanto pozīciju attiecībā pret pārējiem vēstījuma iesaistītiem raksturiem. Plašāk skat. Женетт, Жерар Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр

melnajos apģērbos” ir iekodēta (vai fokalizēta) situācijas būtība, kurā ir ievietoti un darbojās raksturi (tās ir Svirskija bēres), tātad, autors (vēl pirms tieša notikuma aprakstīšanas) burtiski „pareģo” nākotnes notikumus. Var teikt, ka naratora pozīcija šajā kontekstā ir dominanta salīdzinot ar teksta uztvērēju (narators>fokalizācija). Lasītājs (vai teksta uztvērējs) tiek iepazīstināts ar reālo notikumu tikai pēc tā simbolikas aprakstīšanas. Tāpat par vizinošā naratora klātbūtni pirmā citāta ietvaros ir jāuzskata vēstījuma uzbūves īpašību: situācija tiek aprakstīta no ārpuses, emocionālais fons iztrūkst un varoņi tiek skatīti no „mākslinieciskās neiejaukšanas” pozīcijas. Nefokalizētas narācijas leņķis (vai mākslinieciskā perspektīva) balstās uz vārdu ķēdi: *Iepretim vietai, kur notika dievkalpojums - divas dāmas, abas melnajos apģērbos - notika bērnu dievkalpojums.* Pamatojoties uz ķēdes elementu izvietojuma struktūru var secināt, ka nefokalizēta narācija fragmentā attīstās no telpas īpašību aktualizācijas līdz tiešai norādei uz pamata notikumu (proti, Svirskija nāve). Tādējādi var teikt, ka mākslinieciskās perspektīva balstās uz sekojošās shēmas: telpa (baznīca vai **narācijas rāmis**) – indivīds (dāmas melnajos apģērbos jeb **narācijas iekštelpa**) – notikums (bērnu dievkalpojums jeb **nefokalizētās narācijas mērķis**)<sup>357</sup>. Attīstoties aprakstītās paradigmas ietvaros tiek konstruēta nefokalizēta narācija pirmajā fragmentā. Teksta uztvērējam tiek pakāpeniski piedāvāta centrālo notikumu raksturojošā informācija, veidota un pareģota no vizinošā naratora perspektīvas.

Otro fragmentu tāpat ir iespējams saistīt ar nefokalizētas narācijas izpausmi garajā stāstā, tomēr tās mākslinieciskās perspektīvas attīstība nevar būt raksturota vienīgi no šā fokalizācijas līmeņa skatu punkta. Fokalizācijas leņķis fragmentā tiek konstruēts uz vizinošā naratora un iekšējās fokalizācijas krustpunkta. Šo pieņēmumu var pierādīt vismaz ar diviem aspektiem: 1.) darbības telpa ir veidota ne tikai ar vispārējo īpašību aprakstīšanas perspektīvu, bet gan tiek norādīts uz fokalizācijas objekta (dāmas<sup>358</sup>) emocionālo stāvokli („klusos sēru ieradums un eņģeļa pazemība”). Šī īpašība liek domāt par iekšējās fokalizācijas klātbūtni: dāmas tēls tiek skatīts ar noteiktu individuālo vērtējumu (vai individuālo perspektīvu un prizmu), tieši tādēļ fragmentā ir aktualizētas varones emocionālas īpašības. 2.) Precīzi aprakstot varoņu vecumu (ko var uztvert par

<sup>357</sup> Plašāk par naratīva metodoloģiju skat., piem., Bal, Mieke Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs; Deran, Robert (ed.) The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007). – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs; Chamberlain, Mary; Thompson, Paul (eds) Narrative and Genre. – London and New York: Routledge, 1998. – 201 pgs; u.c.

<sup>358</sup> Izmantotajā citātā ir aprakstīts Veras Gohbergas māsas – Sofijas (Sofjas) tēls

viszinošā naratora fokalizācijas līmeņa izpausmi), pārējs fiziskais izskats netiek aprakstīts. Šī īpašība tāpat padara varoni par fiziski amorfu un paralēli vieno šo tēlu ar iekšējo fokalizāciju un tās pamattieksmi aprakstīt notikumu (vai raksturu) no neredzamā un netiešā skatu punkta. Tādējādi, fokalizācijas leņķis šajā fragmentā ir balstīts uz diviem, māksliniecisku perspektīvu veidojošiem, līmeņiem: nefokalizēto narāciju un iekšējo fokalizāciju. Jēgģenerējošajā ķēdē ir viegli konstatēt pāreju no viena fokalizācijas līmeņa pie otrā: *dūmai ap divdesmit septiņiem* (NN) – *valdošās izteiksmes: kluso sēru ieradums un enģeļa pazemība* (IF). Vērtējot nefokalizētas narācijas nozīmīgumu Rostopčinas garajā stāstā, būtu jāsecina, ka līmenis ir saistāms ar telpas precīzu aprakstīšanu, autora-pareģotāja mākslinieciskā paņēmienu izmantojumu; nefokalizētās narācijas konstruēšanu precīzas paradigmas veidā, kā arī slēptas vēstījuma nozīmes aktualizāciju<sup>359</sup>.

**Iekšēja fokalizācija.** Līmenis ir reprezentēts ar diviem iekšējas fokalizācijas veidiem: fiksēto un daudzējādo. Fiksēto iekšējo fokalizāciju veido centrālais varonis – grāfs Svirskijs un viņa notikumu interpretācija. Daudzējādas iekšējas fokalizācijas objekts ir grāfa sociālā statusa vērtējums no dažādiem skatu punktiem. Pētījuma ietvaros īpaša uzmanība tiks pievērsta grāfienes Gohbergas un viņas māsas Sofijas „fokalizatora spēkam” vēstījuma konstruēšanā.

Fiksētas iekšējas fokalizācijas objekts ir grāfa personiskie pārdzīvojumi un reālo notikumu vērtējums. Veidojot personīgo perspektīvu, īpaša uzmanība tādējādi tiek pievērsta imaginārai (jeb iekšējai un simboliskai) pasaulei. Pierādījumam minētajai atziņai var izmantot sekojošu pirmavota fragmentu:

„Man vajadzēja atzīsties pašam sev, ka *iztēlotā* [vērtējums ir vērsts uz Veras Gohbergas tēlu] *bija pārāk debešķīga*, ka man nekad neatrast viņu uz zemes – un *ugunīgo kaisli*, viņai sagatavoto, es samainīju pret *pliekaniem iespaidiem*, kurus ir tikpat viegli aizmirst, kā sapņus līdz pēc pamošanās. Man bija *žēl atdot savu sirdi*, visu sirdi, tai, kura nevarēja to saprast.”<sup>360</sup>

Iekšēja fokalizācija fragmentā ir balstīta uz jēgģenerējošās ķēdes: *iztēlotā bija pārāk debešķīga – ugunīgo kaisli – pliekaniem iespaidiem – žēl atdot savu sirdi*. Grāfs Svirskijs kļūst par fokalizācijas leņķa rosinātāju un vērtējuma paudēju. Mākslinieciskās perspektīvas centrā, kā tika minēts, ir viņa personiskie pārdzīvojumi, saistītie ar mīlestības objekta (Veras Gohbergas) rīcību fokalizāciju. Uz šī pamata tāpat ir iespējams spriest par dažādo fokalizācijas līmeņu

<sup>359</sup> Tā, piem., otrajā fragmentā nefokalizētas narācijas ietvaros tika aktualizēts jautājums par sievietes „pieklājīgā” vecuma robežām.

<sup>360</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

saplūdumu: aprakstot personiskās izjūtas<sup>361</sup> un šķietami radot iekšēji orientēto māksliniecisku perspektīvu, grāfs vienlaicīgi pievērš teksta uztvērēja uzmanību neatkarīgas (jeb ārējas) personas aprakstīšanai. Uz šī pamata ir iespējams secināt par ārējas fokalizācijas elementu izmantojumu fragmentā. Raksturojot Veru Gohbergu kā „pārāk debešķīgo”, fokalizatora mērķis ir sniegt teksta uztvērējam iespējamās tēla interpretācijas virzienu, jeb radīt noteiktu simbolisku lauku. Citiem vārdiem, izmantojot ārējas fokalizācijas paņēmieni ( un radot t.s. vēstījuma rāmi) tiek ierobežota interpretatīvā amplitūda: grāfiene Gohberga (ņemot vērā tieši minēto tēla uzvedības detalizāciju) nevar būt asociēta ar kādu citu rakstura izpausmi, tādējādi apzināti tiek radīts tēla uztveres perspektīva (vai fokalizācijas leņķis). Grāfa Svirskija vērtējumā Veras uzvedības nianse tiek skatītas caur „debešķīguma” perspektīvu, tātad, var teikt, ka šis tēls tiek burtiski „ieslēgts” nemainīgās uztveres perspektīvas robežās. Vispārējā vēstījumā šo īpašību ir iespējams saistīt ar sabiedrisko attieksmi pret sieviešu literatūru XIX gs pirmajā pusē. Pirmie sieviešu teksti tāpat kā Veras Gohbergas tēls stāstā, tika ieslēgti noteiktās sabiedriskās uztveres paradigmas ietvaros un pārsvarā līdzīgi tika saukti par „debešķīgas” sieviešu dvēseles izpausmēm<sup>362</sup>.

Daudzējāda iekšēja fokalizāciju stāstā veido vairāki otrā plāna raksturi, tomēr pētījuma ierobežojumu dēļ uzmanība tiks pievērsta tikai vienam daudzējādas fokalizācijas piemēram – Sofijas mākslinieciskai perspektīvai Veras Gohbergas laulību vērtējumā. Atzīstot, ka:

„Es *nevaru sūdzēties par māsas likteni*: grāfs ir *cienījams un labsirdīgs cilvēks*, bet kad man paziņoja par viņa patiesiem nolūkiem pret Veru, man bija grūti rast viennozīmīgu attieksmi: es nekad *netikos un nedzirdēju ne vārda par viņu*. Viņš tikai vienu reizi ir bijis mūsu ģimenē, lielajā ballē, kur pamanīja māsu, spēlējot pie kāršu galda”<sup>363</sup>

Sofija konstruē savas māsas nākotnes perspektīvu. Fokalizācija fragmentā ir vērsta uz Veras Gohbergas laulību vērtējumu (vai precīzāk – nākotnes vīra vērtējumu) caur Sofijas iekšējo uztveri. Vārdu ķēde *nevaru sūdzēties par māsas likteni – cienījams un labsirdīgs cilvēks – netikos un nedzirdēju ne vārda par viņu* reprezentē Sofijas fokalizācijas leņķa attīstību. Vērtētāja pozīcija fragmentā veidojas uz divu perspektīvu sakrustojuma: tā ir attieksme pret māsas nākotni

<sup>361</sup> Reprēzentētas no otrā līdz ceturtajam ķēdes posmam

<sup>362</sup> Tāpat kritiskajos apcerējumos par XIX gs sieviešu literatūru ir iespējams atrast dažas paralēles. Tā, piem., V. Beļinskis ir nosaucis sieviešu tekstus par „emocionālas dvēseles izklaidi” (skat. Белинский В. Г. Стихотворения графини Ростопчиной (критический очерк) от 1841 г. I – pieejams no [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0580.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0580.shtml)) tādējādi “pareģojot” (vai ārēji fokalizējot) sieviešu literatūras nākotnes attīstības neiespējamību.

<sup>363</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)



(par kuru Sofija „nevar sūdzēties”) un nākotnes vīra rakstura īpašību vērtējums („cienījams un labsirdīgs cilvēks”). Tāpat var teikt, ka Sofijas tēls fragmentā apvieno vizuālo naratora līmeni ar iekšējo fokalizāciju. Pieņēmuma patiesības apliecināšanai ir vismaz divi aspekti: 1.) Sofija fokalizē situāciju (laulības) no neiejaukšanas perspektīvas, vai konstruē vispārējās situācijas robežas<sup>364</sup> 2.) veidojot ārējo situācijas apraksti, Sofija paralēli vērtē to no personiskā skatu punkta (kam teorētiski atbilst iekšējās fokalizācijas pamatprincips par māksliniecisko raksturu vērtējuma iejaukšanu pamata vēstījumā). Tāpat fragmentā parādās ārējās fokalizācijas elementi. Pēdējais ķēdes posms norāda uz Sofijas kā ārēja fokalizatora pozīciju. Atzīstot, ka Veras izredzētais ir maz pazīstama persona, Sofija veido t.s. „narācijas rāmi”<sup>365</sup>, kurai piemīt informatīvā ierobežotība un situācijas vispārējs raksturojums bez personiskās vērtējuma prizmas izmantošanas.

Noslēdzot iekšējās fokalizācijas līmeņa analīzi Rostopčinas darbā, ir jāsecina, ka tai piemīt jēdzieniski un strukturāli sarežģīta sistēma: jebkuru vēstījumā iesaistītu raksturu ir iespējams aprakstīt un uztvert ar dažādu iekšējās fokalizācijas veidu starpniecību. Tāpat iekšēja fokalizācija neparādās kā patstāvīgā teorētiskā vienība, bet gan kā dažādu fokalizācijas līmeņu apzināts sakrustojums. Iekšējās fokalizācijas nozīme Rostopčinas stāstā atrodas augstākajā jēdzieniskajā pozīcijā salīdzinot ar nefokalizētas narācijas līmeni. Šīs īpašības pamatā ir sieviešu literāras tradīcijas tieksme aprakstīt pasauli caur individuālo uztveres prizmu un notikumu vērtējumu.

**Ārēja fokalizācija** ir aktualizēta garajā stāstā ar ārējo, realitāti raksturojošo, elementu iesaisti. Ārējās mākslinieciskās perspektīvas mērķis ir konstatēt vispārējās realitātes izpausmes, kuras tikai pastarpināti spēj raksturot tēlu, kurš ir fokalizēts (vai vērtēts) vēstījumā. Tāpat ārēja fokalizācija tiek veidota ar reālas telpas aprakstīšanu, kura kļūst arī par tajā iesaistīto raksturu fokalizējošo spēku vai uztveres prizmu. Šī pieeja ir izmantota sekojošajā fragmentā:

„Kad *garās viesistabas telpa* piepildās ar cilvēku *grupām*, kuras *nemiīgi kustoties* radīja neatņemamo balles sabiedrības fonu: tās *sanāca kopā un izšķiras, traucēja viena otrai un mēģināja atrast sarunām labāku vietu, Vera, ar savu uzņēmību*, [...] spēja izvietoties tā, ka man [grāfam Svirskijam] vienmēr atradās vietai viņai blakus, un viņai izdevās pildīt visus mājas un svētku saimnieces pienākumus, kamēr *viņas uzmanība vienmēr pievēršas man vienīgajam*”<sup>366</sup>

<sup>364</sup> Piem., atzīstot, ka māšas likteņa attīstība ir paredzama, Sofija paralēli apliecina nefokalizētas narācijas „mākslinieciskā pareģojuma” principu.

<sup>365</sup> Plašāk par šo terminu skat. Bal, Mieke Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs

<sup>366</sup> Skat. Ростопчина, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/t/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/t/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

Ārējas fokalizācijas klātbūtni ir iespējams pierādīt ar vismaz diviem vēstījuma struktūras momentiem: 1). Notikums (balle) tiek aprakstīta no vispārēja fokalizācijas leņķa, t.i. teksta uztvērējam ir doti tikai fakti, kuri formāli raksturo pamata vēstījuma mērķi – attiecību starp Svirskiju un Veru attīstības nianses. 2). Sniegtais priekšstats par notikuma apstākļiem ir konstruēts ar ārtelpas elementu tiešo piesaisti. Ārējo fokalizāciju raksturojošajā ķēdē: *garās viesistabas telpa (ĀF) – grupas [kuras], nemiīgi kustoties, sanāca kopā un izšķiras, traucēja viena otrai un mēģināja atrast sarunām labāku vietu (ĀF) - Vera, ar savu uzņēmību - viņas uzmanība vienmēr pievēršas man vienīgajam (IF)* mēdz saskatīt ambivalentas attiecības starp tās elementiem. Ja pirmie divi posmi ir vērsti uz telpas un sabiedrības vispārējo un interpretatīvi ierobežoto fokalizāciju, tad līdz ar Veras tēla iesaisti notiek vienmirkļa pāreja pie cita – iekšēji orientētā – fokalizācijas līmeņa. Raksturojot Veru kā ar uzņēmību apdāvināto būtni vai norādot uz iespējamām meitenes jūtām pret situācijas fokalizatoru (grāfu Svirskiju), tiek mēģināts aprakstīt Veras iekšējo pasauli caur ārējas pasaules prizmu. Tādējādi var teikt, ka fragmentā ir apvienotas ārēja fokalizācija (kuras priekšmets fragmentā ir telpa un vispārēja (jeb „fona”) sabiedrība) un iekšēja daudzējāda fokalizācija (kuras objekts attiecīgi ir Vera un viņas iekšēja pasaule, vērtēta ar Svirskija acīm).

Noslēdzot fokalizācijas līmeņu analīzi Rostopčinas daiļdarbā, ir jāatzīst, ka neviens no līmeņiem neparādās patstāvīgi un tieši. Fokalizācijas leņķu pamatā ir to multiangulāra mijiedarbība un skata punktu sakrustojums, kuras rezultāts ir varoņu un situācijas aprakstīšana dažādajos konflikta attīstības momentos. Nefokalizētās narācijas nolūks daiļdarbā ir radīt telpu vai notikumu rāmi, kurā turpmāk tiek iesaistīti raksturi. Līmenis ir saistāms tāpat ar nākotnes laika dimensijas papildus aktualizāciju: veidojot notikumu telpu vairakkārt tiek norādīts uz centrālā tēla liktenīgo soli stāsta finālā (piem., „dāmas melnajos apģērbos”). Iekšējas fokalizācijas objekts, savukārt, ir Svirskija iekšējas pasaules aprakstīšana un vērtējums. Svarīgi atzīmēt, ka šis vērtējums notiek ar paša varoņa acīm, viņa domām un izjūtām. Līmeņa paralēla pastāvēšana stāstā (fiksētas un daudzējādas iekšējas fokalizācijas veidolā) bagātina to ar sarežģīto interpretācijas lauku un varoņu divējādo uztveres iespēju. Tāpat iekšējas fokalizācijas veidošanā ir būtiska sievietes psiholoģijas un sadzīves aprakstīšana: sieviete ir burtiski ieslēgta sadzīves ciešajos rāmjos. Ārējas fokalizācijas klātbūtne tekstā ir mazāk svarīga nekā divas iepriekš minētas perspektīvas. Tās mērķi daļēji sakrīt ar nefokalizētas narācijas metodi aprakstīt situāciju no neiejaukšanas perspektīvas, tomēr būtisku

atšķirību šī līmeņa iesaistē tekstā ir ārējas fokalizācijas mēģinājums koncentrēt uzmanību uz realitātes (nevis nākotnes, kā tas bija nefokalizētas narācijas gadījumā) izpausmēm. Analizējot fokalizācijas līmeņus kā vienotu veselumu daiļdarba naratīva veidošanā, ir jāsecina, ka tie veido daudzlīmeņainu māksliniecisku perspektīvu struktūru, kuras mērķis ir norādīt uz darba interpretatīva lauka polifoniskumu jeb neviennozīmību. Šī pētījuma ietvaros ir parādīta tikai viena no vairākām fokalizācijas līmeņu praktiskajām izpausmēm tekstā, tāpēc augstāk aprakstīto analīzi ir iespējams vērtēt kā pirmo soli šī naratīva teorētiskā koncepta skaidrošanā un pielietošanā.

### 3.3.2. Narācijas veidošanas struktūra Minnas Kantas garajā stāstā „Hanna”

Minnas Kantas garā stāsta naratoloģiskā analīze tiks veikta pēc iepriekšējā pētījuma punktā aprakstītas struktūras: vertikālās un horizontālās narācijas īpašību definējums, laiktelpas veidošanas principi un fokalizācijas leņķu nozīme daiļdarba konflikta atklāsmē.

- **Vertikālas un horizontālas narācijas īpašības**

Analizējot *vertikālās narācijas* konstruēšanas īpašības garajā stāstā, ir jāsecina, ka atšķirībā no Rostopčinas teksta (kurā dominantu pozīciju aizņēma domas figūras (tātad, simboliskums tika iekodēts vārdu savienojumos un teksta fragmentos) Minnas Kantas darba simboliskums izpaužas nozīmes ritorisko figūru veidā. Šo vēstījuma īpašību ir iespējams izskaidrot ar literatūras virziena (proti, reālisma, kuram, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku uzskatiem pieder analizētais garais stāsts<sup>367</sup>) tiešo ietekmi. Kā zināms, viens no reālisma virziena teorētiskā koncepta mērķiem ir precīzi un pēc iespējas mākslinieciski lakoniski raksturot vēstījuma pamata pavērsienus. Līdzīgo teorētisko uzdevumu tiecās papildīt arī ritoriskā *nozīmes* figūra: apvienojot vienā semantiskajā vienībā plašu interpretatīvu lauku tā paralēli apliecina mākslinieciskā lakoniskuma principu. Tāpat, atšķirībā no Rostopčinas simboliskā lauka konstruēšanas principa, kurā telpa un notikumi veidoja slēptās vēstījuma līnijas darbā, Minnas Kantas garā stāsta metanaratīva (vai slēptās, netiešās, simboliskās narācijas) veidošanā tieši priekšmeti (vai konkrēti telpas elementi) reprezentē simbolisko lauku. Daiļdarba analīzes gaitā tika izdalītas vairākas *nozīmes* ritoriskās figūras, taču

---

<sup>367</sup> Šo uzskatu ir paiduši vairāki Minnas Kantas daiļrades pētnieki. Skat., piem., Nevala, Maria-Liisa Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)// Nevala, Maria-Liisa (toim.) Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s. (782); Frenckell-Thesleff Greta von Minna Canth. – Helsinki: SKS, 1994. – 348s; Kuusi, Matti; Kansala, Simo Suomen kirjallisuus (IV) Minna Canthista Eino Leinoon. – Helsinki: SKS ja OTAVA, 1965. – 650 s, u.c.

esošajā pētījumā īpaša uzmanība tiks pievērsta tikai konfliktu motivējošajiem (vai pat izraisošiem) simboliem, tādiem, kā: **laiva** (arī **upe**), **valsis**, **vēstule**.

### **Laiva un upe kā konfliktu un tā atrisinājumu raksturojošie simboli.**

Detalizētai analīzei izvirzītie simboli konstruē vēstījuma interpretatīvo lauku un galvenās varones liktenīgās rīcības (proti, apzināta askētisma) motivāciju. Atšķirībā no augstāk aprakstītām domas figūrām Rostopčinas darbā, kuru klātbūtne vēstījumā bija netieša un tika uztverta vienīgi kā pamata vēstījuma simboliskās konotācijas (piem., balle – kā masku un maskarādes rosinoša telpa), Minnas Kantas vēstījuma centrā ir simbolu priekšmetiskošana un reāla iesaiste fabulas veidošanā. Laivas un upes nozīmes figūru interpretatīvo lauku ir iespējams izprast, pievēršoties šādiem pirmavota fragmentiem:

1. „Blakus lauku sētai, kurā dzīvoja Hanna, atradās *plata un bieži nemierīgā upe*. Tās klātbūtne *izraisīja* meitenē neizskaidrojamu *izmisuma* un *baiļu izjūtu*. Vienīgi līdz ar *reto laivu* parādīšanos šī vieta *zaudēja daļu no sava ierastā drūmuma un noslēpumainības*. Laivu *silueti padarīja necaurskatāmo miglu*, kurā mūžīgi slēpjas upes krasti, *par izaicinājumu* visām Hannas bailēm” (Canth, 1997, 263)

2. „Hanna sēdēja upes krastā: *iepriekšējā dzīve nu jau bija mirusi*. Savelkot garos svārkus klēpī, Hanna *devās nākotnes dzīvei pretī*. Meitenes iztēlē *tā bija līdzīga vientuļai laivai briesmīgas upes apskāvienos*” (Canth, 1997, 348)

Kā ir viegli pamanāms, upes un laivas simboli veido Hannas liktenīgas rīcības fonu. Upes simbols ir vienojams ar izaicinājuma un mūžīgo baiļu izjūtu, pat garīgas iniciācijas izraisītāju. Ir jāatzīmē, ka šīs nozīmes ritoriskās figūras simboliskais lauks vairākos teorētiskajos apcerējumos<sup>368</sup> ir izskaidrots no tā mitoloģiskās perspektīvas: tā tiek saistīta ar senās Ēģiptes mitoloģiju un Harona arhetipisko tēlu. Tomēr analizētā daiļdarba ietvaros upes kā vienīgi fiziskās dzīves robežas nozīme nevar būt pilnīgi pielietojama. Kaut arī upes tēls parādās fragmentā kā „drūmuma un noslēpumainības” avots, kas daļēji apliecina augstāk aprakstīto fiziskās un garīgas transformācijas nozīmi, tomēr turpat tiek aktualizēts upes izaicinošs (nevis garīgi transformējošs) raksturs. Tādējādi var spriest par upes nozīmes figūras ambivalento būtību (kas paralēli paplašina simbolisko lauku un tā interpretācijas amplitūdu): tā apvieno sevī garīgi destruktīvo vai vismaz transformējošo spēku ar nākotnes izaicinājuma ilgām. Laivas ritoriskās figūras iesaiste vēstījumā papildina upes simbola

<sup>368</sup> Skat., piem., Grönstand, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s; Daiches, David Critical approaches to literature. – London: LONGMAN GROUP LIMITED, 1977. – 404 pgs; Winders, James A Gender, Theory and the Canon. – Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs; u.c.

izaicinošo raksturu: upe Hannai kļūst par dzīves izaicinājuma vietu (vai imagināro telpu), bet laiva – par šī izaicinājuma (kura nozīme daiļdarbā ir vienādojama ar varones garīgas neatkarības nepieciešamību) sasniegšanas līdzekļi. Otrais fragments aktualizē laivas kā jaunās eksistences „atslēgas” lomu Hannas dzīvē. Atzīstot, ka „iepriekšēja dzīve bija mirusi”, bet „nākotnes dzīve [...] līdzīga vientuļai laivai briesmīgas upes apskāvienos” (Canth, 1997, 348), paralēli tiek norādīts uz šī ritoriskās figūras saikni ar atbrīvojošiem motīviem varones liktenī. Apvienojot upes un laivas ritoriskās nozīmes figūras tiek panākts to simboliskās pakāpes paaugstinājums, pat vairāk: šie priekšmeti daļēji zaudē savu reālistisko nozīmi un tiek pārnesti varones iztēlē, kļūstot par mākslinieciski ideāliem simboliem. Atšķirībā no Rostopčinas darbā piedāvāta ritorisko figūru sakrustojuma modeļa<sup>369</sup>, tikko aprakstītais fragments liecina par ritorisko figūru veidu relatīvo vienveidīgumu. Pielāgojot šo īpašību sieviešu literāras tradīcijas izpratnei, ir jāatzīst, ka ritorisko figūru izmantošanas apzināts konservatīvisms (proti, *nozīmes* figūru dominance) vēstījuma struktūrā ir reta mākslinieciskā parādība. Vairākums analizēto sieviešu tekstu<sup>370</sup> simboliskais lauks ir veidots pēc ritorisko figūru sakrustojuma un mijiedarbības principa.

Vērtējot izvirzīto simbolu pēc *simboliskā satura* ir nenoliedzama to piederība *nozīmes* ritoriskajām figūrām. Telpa un notikumi tiek konstruēti caur tiešo (nevis imagināro) priekšmetu simboliskā lauka iesaistīšanu. Pēc *mākslinieciskās izcelsmes* simboli pieder Hannas iztēles pasaulei un vienīgi no šā skatu punkta tos var uztvert kā simboliskā lauka tiešo turpinājumu. Trešais simbolu raksturojums – *simbola priekšmetiskums* – ir iekodēts izvirzīto simbolu pamata semantiskajā nozīmē: tie pārstāv konkrētus telpas elementus un to nozīme ir dekodējama vienīgi ar plašāka konteksta piesaisti.

### **Valsis kā dejas simbolikas ritoriskās figūras turpinātājs.**

Minnas Kantas garā stāsta vēstījumā, līdzīgi Rostopčinas dejas motīvu aktualizācijai, tiek iesaistīts valsis, kura nozīme ir sinkrētiska augstāk aprakstītai ritoriskajai dejas figūrai, proti, tā ir vienādojama ar sievietes dabiskās eksistences turpinājumu. Valša ritoriskā figūra tekstā ir veidota pēc minēta figūru veidu sakrustojuma principa: t.i. tiek izteikta ar *domas* un *nozīmes* figūrām vienlaicīgi. Pirmavota ietvaros valša simboliskais lauks tiek konstruēts gan ar imaginārās pasaules

<sup>369</sup>Svarīgi atzīmēt, ka tas parādās visu analizēto simbolu interpretatīvajā laukā.

<sup>370</sup>Atziņa ir balstīta uz Rostopčinas (stāstu un romānu), Minnas Kantas (lugu) un Aspazijas (lugu) plašāka naratoloģiskā pētījuma. Dotā pētījuma nolūks ir tikai sniegt nelielu, bet detalizētu priekšstatu par naratīva konstruēšanas īpašībā m sieviešu literārajā tradīcijā.

elementu iesaisti (kas veido šī simbola netiešo interpretatīvo lauku, jeb raksturo *domu* figūru īpašības), gan tiek aktualizēts kā reālas telpas neatņemama sastāvdaļa (tādējādi tiek veidotas *nozīmes* figūras). Lai pierādītu šī simbola ambivalento izpausmi, ir jāpievēršas pirmavota fragmentiem:

1. „*Mūzika reibinoši skanēja* Hannas prātā: dzirdētas sarunas, redzētie dāmas un kungi, *žilbinoša gaisma* un *nebeidzamā tuvā brīnuma izjūta* iejaucās ierastās dzīves kārtībā. Pār visām domām nu jau ilgu laiku valdīja *valša pasakainas skaņas*” (Canth, 1997, 313)

2. „Ar *kautrību* apsēsta, Hanna pirmajās valša minūtēs nepacēla acis. Pakāpeniski mūzikas skaņas kļuvušas izteiksmīgākas, bet meitene tās nedzirdēja. Sabiedrības vērtējošie skatieni un savu *kustību samāksloības apziņa* padarīja *valsi par izaicinošo un nepatīkamo* tik ilgi gaidīto *svētku momentu*” (Canth, 1997, 315)

Pirmajā fragmentā valša simboliskums ir konstruēts ar domas figūru piesaisti. Šīs atziņas pamatā ir viens nenoliedzams arguments: valsis fragmentā netiek nosaukts tieši, bet gan ar plašākā simboliskā lauka (kuru reprezentē Hannas pārdzīvotas izjūtas) starpniecību<sup>371</sup>. Tādējādi var teikt, ka valša simbols ir nosacīts ar ārējiem fabulas apstākļiem, bet ne otrādi (tātad, apstākļi (jeb simboliski plašāks lauks, domas figūras) konstruē pamata simbola nozīmi). Izmantojot simbola jēggenerējošo ķēdi ir iespējams pierādīt augstāk izskanēto pieņēmumu: *mūzika reibinoši skanēja – žilbinoša gaisma – nebeidzamā tuvā brīnuma izjūta – valša pasakainas skaņas*. Par valša simbolikas atklājējiem ķēdē ir jāuzskata jebkuru no posmiem pirms tieša simbola nosaukuma. Valša simbolika kļūst par gala rezultātu dažādu elementu saplūdamam (mūzikas skaņas, žilbinoša gaisma un Hannas emocijas). Katrs no ķēdes elementiem raksturo iespējamo valša simboliskuma izpausmi un izpratni caur galvenās varones prizmu. Apvienojot domas ritorisko figūru iespējamo interpretāciju, ir jāsecina, ka valša domas figūra tiek reprezentēta kā emocionālo (iekšējo) izpausmju un ārējo telpas īpašību saplūdums. Sieviešu literārās tradīcijas ietvaros šo novērojumu ir iespējams saistīt ar XIX gs sabiedrības priekšstatiem par valša kā sava veida „iniciācijas provocējošā spēka” (Miller, 1985, 341) turpinājumu. Simboliskajā līmenī (un pirmavota teksta pamatā) tas nozīmē, ka valsi būtu jāuztver kā galvenās varones sievišķības un sabiedriskās atbilstības svarīgāko pārbaudījumu. Hanna tika pakļauta šā iniciācijas spēka ietekmei: arī viņas sākotnēja kritiskajā augstākās sabiedrības normu vērtējumā valsis (jeb to veidojošie elementi) kļūst par reibinošo un brīnumaino savas sievišķības apliecinājumu. Tomēr valša iniciācija nesniedz Hannai iespēju sajust individuālo brīvību: varones prātā tas drīzāk tiek saistīts ar apzinātu

---

<sup>371</sup> Tādējādi tiek veidots simbola interpretatīvais lauks un panākta augstākā simboliskuma pakāpe

novēršanos no sievietes patiesās identitātes. Šī valša simbolikas nozīme tiek konstruēta ar nozīmes ritorisko figūru izmantojumu un ir iekodēta otrā fragmenta robežās. Valsis no imaginārā objekta Hannas prātā pārtop par realitātes tiešo izpausmi. Simbols parādās fragmentā kā patstāvīgā vienība, kuras nolūks ir radīt tās simbolisko lauku<sup>372</sup>. Valša simboliskais lauks no nozīmes figūru perspektīvas iegūst pretējas nozīmes konotācijas: no sievišķības galvenā apliecinātāja tas kļūst par sievietes kautrības izraisītāju.. Tāpat valša nozīmes figūras atklāsmē ir iesaistīta samākslotības (jeb nepatiesuma un maskēšanas) īpašība, kura nenoliedzami vieno Kantas daiļdarbu ar Rostopčinas dejas simbolikas izpratni kā nepatieso jūtu un samākslotas uzvedības rezultātu. Tomēr neskatoties uz šo daiļdarbus vienojošo līniju, ir jāatzīmē, ka Kantas interpretācijā valsī (kā dejas paveidā) ir iekodēta blakus minētajam īpašībām arī spilgta, pat provokatīva jēga: valsis no sākotnējās iniciācijas paveida (kura raksturs ir tuvāks neitrālam mēģinājumam aprakstīt sievietes likteņa ikdienišķo attīstību) pārtop par individuālā izaicinājuma motivējošo spēku („kustību samākslotības apziņa padarīja valsi par izaicinošo un nepatīkamo svētku momentu” (Canth, 1997, 315)). Var teikt, ka Hannas fiziskās iniciācijas<sup>373</sup> neveiksme (varones pārmērīgās kautrības dēļ) provocēja garā stāsta centrālo konfliktu – Hannas nespēju pieņemt sabiedrības normas. Tāpat varones nespēja pārvarēt iniciācijas šķēršļus pastarpināti izskaidro garā stāsta finālu: garīgā iniciācija kļūst par vienīgo iespējamo neatkarības sludināšanas veidu. Nozīmes ritoriskā figūra tādējādi piešķir valša simbolam papildus nozīmes konotācijas, kuras saista varoni ar reālās pasaules izpausmēm. Noslēdzot šī simbola reprezentācijas analīzi, ir jāuzsver, ka tā ambivalenta būtība ir pamatojama ar sieviešu literāras tradīcijas īpašību iekodēt sievietes eksistences nianse apkārtējā telpā un notikumos. Valša simboliskā lauka aktualizācija ar domas un nozīmes figūru saplūdumu arī nav nejauša: valsi (vai deju) ir iespējams uztvert gan kā sievietes apzināto likumu (sabiedriskā vai morāla rakstura) ievērošanu (tas ir valša „reālais apvalks?”), gan kā šī procesa iekšējo pārdzīvojumu<sup>374</sup>. Simbola jēdzieniskā saturā tāpat ir apzināta divējādība: kā tika minēts, stāstā ir apvienoti abi ritorisko figūru veidi. Pēc mākslinieciskās izcelsmes valša simboliskā lauka konstruēšana notiek ar galvenās varones starpniecību, tātad, tā simboliskais lauks ir atkarīgs no

<sup>372</sup> Atšķirībā no pirmā fragmenta, kurā ar domu figūru starpniecību valša simboliskumu noteica tā semantiskais lauks.

<sup>373</sup> Šajā gadījumā deju (vai valsi) ir jāuztver kā Hannas fizisko atbilstību sabiedrības prasībām kā arī sievišķības tiešo apliecinājumu.

<sup>374</sup> Izmantotajā citātā Hannas iekšējais valša pārdzīvojums tika reprezentēts ar domas ritoriskajām figūrām un relatīvi augstāko simboliskuma pakāpi.

Hannas attieksmes. Simbola interpretatīvo lauku veido to ārējie raksturojošs emocionālais fons, savukārt, simbola priekšmetiskums iztrūkst.

### **Vēstules simbolika**

Tāpat kā augstāk aprakstīto simbolu, vēstules nozīmes konotācijas ir atveidotas ar domas un nozīmes ritoriskajām figūrām. Vēstules simbolikas iesaiste vēstījuma struktūrā atšķir Kantas daiļdarbu no pārējiem analizētiem daiļdarbiem: tai ir atvēlēta īpaša pozīcija varoņu attiecību nianšu atklāsmē, kā arī tā māksliniecisko mērķi ir iespējams saistīt ar sieviešu literatūrai svarīgo vēstules kā femīnas individualitātes neatkarīguma turpinājumu. Ritorisko figūru sakrustojums spēj raksturot vēstules poliangulāro interpretācijas būtību: līdzīgi Rostopčinas darbā aktualizētajam maskas simbolam<sup>375</sup>, vēstules simbola aktualizācija stāstā veido vairākus neatkarīgus jēdzieniskus laukus, kuri atšķiras pēc to simboliskuma pakāpes un kuru nolūks ir piešķirt daiļdarba konfliktam (arī fabulai) izpratnes varietāti.

Caur domas figūru ir aktualizēta vēstules kā Hannas individuālās, pat intīmas atmiņas nozīme. Vēstules simboliskais lauks ir atveidots kā varones attieksmes pret realitāti hronoloģiskais fiksējums. Vēstījums ir veidots kā precīza centrālās varones autobiogrāfija, tāpēc vēstules simbola izmantojums nevar būt uzskatāms par nejauso garā stāsta detaļu. Tieši vēstule kā autobiogrāfijas pamata principa atveidotāja un varones emocionālās pasaules atklājēja kļūst par jēdzieniski svarīgāku simbolu, salīdzinājumā ar augstāk aprakstītiem, Kantas garajā stāstā.

Simbola imaginārā telpa (jeb domas figūru pamats) pirmavotā veido pati vēstījuma struktūra, jeb precīzs laika kategorijas atspoguļojums, kuru mūsdienu Minnas Kantas daiļrades pētnieki nosauc par „epistulārā žanra transformāciju [Kantas] tekstos” (Frenckell-Thesleff, 1994, 169). Imaginārā vēstules aktualizācija un augstās pakāpes simboliskums (vai domu figūru centrālo teorētisko konceptu saplūdums) tāpat tiek reprezentēts garajā stāstā ar laika kategorijas nestabilitāti: varones eksistencē šķietami dominē tikai divas laika dimensijas - tagadnes (jeb realitātes) un pagātnes (par kura nenoliedzamu turpinājumu ir jāuzskata imagināro vēstules simbolisko lauku)<sup>376</sup>. Svarīgi atzīmēt, ka atšķirībā no augstāk aprakstītiem simboliem un to izteiksmes veidiem (ritorisko figūru teorētiskajā skatījumā), vēstules simbolisko lauku veidojošās domas

---

<sup>375</sup> Kā tika minēts, maskas simbolisko lauku ir iespējams sadalīt trīs neatkarīgajās interpretācijās – maska kā balles atribūts (reālā izpausme), maska kā masu kultūras idejiskā turpinātāja (starppozīcija) un maska kā sadzīves nianšu noslēpumainības vai arī dubultmorāles imaginārā atveidotāja (imaginārais, jeb netiešā izpausme).

<sup>376</sup> Laika kategoriju svārstībām Minnas Kantas garajā stāstā tiks pievērsta uzmanība dotā pētījuma laiktelpas īpašībām veltītajā apakšpunktā.



figūras nevar viennozīmīgi definēt pirmavota tekstā: norādes uz vēstules (vai kāda cita autobiogrāfiskā žanra turpinātāja – piem., personīgas dienasgrāmatas) domas figūrām ir netiešas vai neprecīzas. Citiem vārdiem, kaut arī vēstījumā vairakkārt vēstule tiek priekšmetiskota, tai pietrūkst ar domas figūrām veidotās simboliskās nozīmes (jeb interpretatīvas amplitūdas), drīzāk tā tiek konstruēta vai ar minētajām laika kategorijas svārstībām, vai arī kā *nozīmes* figūru ietekmes rezultāts<sup>377</sup>.

Pretstatā domas figūrām, *nozīmes* figūras stāstā ir vairakkārt aktualizētas un to iespējamo interpretāciju nenoliedzami būtu jāsaista ar vēl vienu centrālā konflikta izpratnes leņķi, proti, Hannas mēģinājumu atrast jauno dzīves mērķi. Garajā stāstā vēstules *nozīmes* figūras ir iespējams interpretēt vismaz no diviem skatu punktiem: vēstule kā Hannas individuālas attīstības (vai pat garīgas brīvības meklējumu) simbols; pretstatā kuram ir aktualizēta vēstules simbolikas pretēja nozīme: vēstule kā vēsturiskās atmiņas nesēja, noteiktās sabiedriskās uzvedības imaginārs rāmis vai arī kā sievietes mūžīga piederība pagātnes ideāliem<sup>378</sup>. Minētas interpretācijas apliecinājumam ir jāpievēršas pirmavota tekstam:

1. "Svinību dienas vakarā Hanna uzrakstīja garo vēstuli Kalle<sup>379</sup>. Pastāstīja tajā par savu *mīlestību, laimi* un viņu nākotnes dzīvi. Bija grūti iedomāties, kā lai pavadīt trīs gadus, pēc kuriem bija atļauts rīkot kāzas. [...] Tomēr, rakstīja Hanna, viņai ir *pietiekami stiprs gars*, lai izturētu šo laiku un *kļūstu vēl labākai*. Viņa apsolīja mīlēt Kalle laimē un nelaimē un dalīt ar viņu labo un slikto" (Canth, 1997, 330)

2. „Kad *vēstule bija pabeigta*, meitenei likās, ka kaut kāda *saikne starp viņu un ārpasauli bija pārrāvusies*. Pēdējo dienu *pārdomas un atklājumi bija iestingti nedzīvajos un vienaldzīgajos*, dvēselē jau sen pārdzīvotajos *vārdos*. Aizlīmējot aploksni, Hanna norobežoja vēl vienu dienu no realitātes, pieskaitot to pagātnei" (Canth, 1997, 303)

Pirmajā fragmentā vēstules simbolika ir saistāma ar varones iekšējo emociju izpausmi. Vēstule (caur šo nozīmes figūru konstruējošo ķēdi: vēstule [kurā ir iekodētas varones emocijas vai attieksme pret tām] – *mīlestība – laime – stiprs gars – kļūst vēl labākai*) tiek uztverta kā tiešs varones izjūtu turpinājums. Tāpat vēstules simboliku ir iespējams saistīt ar Hannas psiholoģijas un dzīves vērtību kalķējošo mehānismu: pieminot vēstulē savu izjūtu īpašības varone paralēli konstruē savu psiholoģisko portretu un attieksmi pret pamata konfliktu – jauno vērtību meklējumiem. Ir svarīgi atzīmēt, ka minētajā jēggenerējošajā ķēdē pastāv ambivalentas attiecības starp tās

<sup>377</sup> T.i. pats vēstules simbols veido tā interpretāciju atkarīgi no konteksta īpašībām.

<sup>378</sup> Pēdēja atziņa ir balstīta uz pieņēmumu, ka vēstule apriori tiek saistīta ar pagātnes laika dimensiju, kas paralēli spēj ierobežot arī galvenās epistolārā žanra radītājas – sievietes – māksliniecisko vai pat individuālas attīstības potenciālu.

<sup>379</sup> Hannas mīļotais. Plašāka stāsta sinopse ir atrodama dotā pētījuma 4. pielikumā

elementiem, pat vairāk: atsevišķie ķēdes posmi veido dažādus interpretatīvus laukus. Tā, piemēram, pirmie divi posmi (kas seko pēc centrālās nozīmes figūras – vēstules) ir saistāmi ar Hannas jūtu pasaules īpašību interpretāciju (un, tāpat, vēstule šajā kontekstā ir vienojama ar sievietes emocionalitātes (jeb iracionālītātes) atspoguļotāja nozīmi<sup>380</sup>). Nākamie divi posmi (stiprs gars – kļūst labākai) raksturo vēstules simbolisko lauku no reālas telpas (vai notikumu) perspektīvas. Līdz ar to vēstules interpretatīvais lauks tiek paplašināts ar jaunajām nozīmes konotācijām: vēstules simbols pakāpeniski tiek atbrīvots no psiholoģiskās nozīmes. Pēdējie posmi jēggenerējošajā ķēdē raksturo vēstuli kā Hannas mēģinājumu atrast jaunus mērķus jaunajā dzīvē (tiesa, tā ir ierobežota un vēstījumā tai ir atvēlēts trīs gadu termiņš – jeb laiks līdz paredzētajām Hannas un Kalle laulībām).

Otrs fragments piedāvā perversīvo vēstules simbola izpratni: tā jau netiek uztverta kā varones emocionālas pasaules starpniece un atklājēja, tāpat vēstules simbolā neparādās izaicinošs un provokatīvs raksturs. Vēstule fragmentā tiek skatīta kā sievietes individuālo brīvību ierobežojošs veids (vai pat tradīcija). Ierobežotības nozīmes konotācijas ir saistāmas ar vēstules kā individuālās pagātnes atveidotājas nozīmi. Citiem vārdiem, rakstot vēstules, sievietes apzināti atrodas pagātnes laika dimensijā un līdz ar to jebkura veida attīstība ir liegta vai burtiski ierāmēta vēstules pagātnē vērstajos rāmjos. Laiciskās noslēgtības elementi ir aktualizēti izmantotajā garā stāsta citātā: piem., raksturojot vēstuli kā dažādu laicisko dimensiju nošķirumu (pabeidzot vēstuli, Hanna „norobežoja dienu [...] pieskaitot to pagātnei” (Canth, 1997, 303)) vienlaicīgi tiek aktualizēta vēstules kā netiešās saiknes ar pagātņi (un tās ideāliem) nozīme. Vēstules nozīmes figūras simboliskais lauks attīstās sekojošās ķēdes veidā: *vēstule bija pabeigta – saikne [starp viņu un ārpasauli] bija pārrāvusies – pārdomas un atklājumi bija iestingti nedzīvajos un vienaldzīgajos vārdos*. Analizējot attiecības starp ķēdes posmiem, ir jāsecina, ka minētā vēstules kā individuāli ierobežojošā spēka nozīme ir klātesoša un reprezentēta ar noslēdzošo ķēdes posmu. Vēstules imaginārajos rāmjos Hannas izpratnē vārdi un domas paliek nedzīvi un iestingti savā pirmatnējā nozīmē. Uz šī pamata var secināt arī par centrālā konflikta attīstības iemesliem: nespējot pieņemt sievietei ierastās sadzīves robežas (un vēstule šajā kontekstā ir uztverama kā sievietes personiskās telpas neatņemams atribūts), Hanna ir spiesta meklēt jaunās dzīves dimensijas, kuras sakrīt ar stāstā piedāvāto finālu, proti, Hannas garīgo un fizisko askētismu. Vēstules simbols pēc jēdzieniskā

<sup>380</sup> Tāpat var teikt, ka šiem posmiem ir augstākā simboliskuma pakāpe: vēstules nozīme ir reprezentēta caur varones imagināro un individuālo prizmu.

satura ir ambivalents (apvieno gan nozīmes, gan domas figūras); pēc mākslinieciskās izcelsmes tas turpina Hannas individuālo pasaules vērtējumu; vēstījuma struktūrā apzīmē priekšmetu, kura nozīmes atklāsmē ir variējama atkarīgi no piedāvātas simboliskuma pakāpes<sup>381</sup> Vēstules simboliskais lauks tādējādi ir atainots kā dažādo varones attieksmes interpretāciju turpinājums. Tā simboliskā lauka veidošanā ir iekļautas gan nozīmes (kad vēstules simbols pats projicē iespējamo interpretāciju ar konkrēta konteksta starpniecību), gan domas (vēstule kā varones pārdomu un rīcību interpretācijas gala rezultāts) figūrām. Šī īpašība vēstījuma struktūrā vieno Minnas Kantas un Rostopčinas daiļdarbus simboliskā lauka konstruēšanas ziņā.

Noslēdzot ritorisko figūru analīzi Minnas Kantas garajā stāstā, ir jāatzīmē, ka dažādo figūru veidu mozaisks sakrustojums piešķir, līdzīgi Rostopčinas darbam, plašu interpretīvo lauku jebkuram raksturam vai notikumam stāstā. Šī vēstījuma īpašību ir iespējams nosaukt par sieviešu literāras tradīcijas (tās mikro līmeni – naratīvajā praksē) māksliniecisko pamatu.

**Horizontālā narācija.** Pirmavota vēstījuma analīzes pamatā ir iespējams izvirzīt divus paralēli pastāvošus konflikta veidus: *kamola* un *gredzena* konflikti. Konflikta veidi jēdzieniski netiek savienoti, bet pastāv kā divas atsevišķas vēstījuma līnijas. Precīzāk – to nolūks ir konflikta dažādu leņķu aprakstīšana un stāsta fināla iemesla un nozīmes dažāda interpretācija. Šī vēstījuma īpašība vieno visus analizētus darbus: Rostopčinas garajā stāstā tika apvienoti gredzena un šķērsriezuma konflikti tāpat šis process tika novērots Aspazijas darbā<sup>382</sup>. Minnas Kantas daiļdarbs, savukārt, atšķiras vienīgi konflikta veidu izvēles ziņā: to praktiskais pielietojums stāstā tāpat izpaužas caur konflikta veidu paralēlismu. Par *kamola konflikta* izraisītāju garajā stāstā ir iespējams uzskatīt centrālās varones emocionālo nestabilitāti: pasaule ap Hannu vienmēr atrodas kustībā neparedzamajos virzienos<sup>383</sup>. Svarīgi atzīmēt, ka starp varones iekšējo haotiskumu (kurš pārsvarā ir iekodēts varones dzimtē un pilnīgu nespēju pretoties sabiedrības normām) un reālas pasaules rāmjiem un likumiem pastāv milzīgs jēdzienisks pārrāvums. Kamola konflikta veids ir izmantots

---

<sup>381</sup> Tā, pirmajā izmantotajā citātā vēstules simbols atrodas augstākajā simboliskajā pakāpē, jo priekšmets pēc būtības ir veidots ar ārtelpas elementu (arī emociju) piesaisti. Otrs fragments apliecina relatīvi zemāko simboliskuma pakāpi, jo vēstule ir priekšmetiskota un iekļauta stāsta laiktelpā. Tāpat analizētais simbols pats veido iespējamo interpretācijas lauku, kas izpaužas caur laiktelpas elementu apzinātu izvēli. Plašāk par vēstules simbolikas nozīmi sieviešu tekstos skat., piem., Gilbert, Sandra; Gubar, Susan *No Man's Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century)* Vol.1 THE WAR OF THE WORDS. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988, u.c.

<sup>382</sup> Šis vēstījuma īpašības klātbūtne tiks analizēta Aspazijas darbam veltītajā apakšpunktā.

<sup>383</sup> Doto vēstījuma īpašību būtu jāsaista ar kamola konflikta teorētisko nostādni par “notikumu atveidojumu bez cēloņsakarības” (Grāpis, 2001, 16)

stāsta vēstījumā, lai vēlreiz aktualizēt sievietes eksistences iedzimto citādību un neprognozējamo domu un jūtu saplūdumu. Visi fabulas notikumi tiek skatīti caur iracionālo sievietes perspektīvu, kurai piemīt spontāns un viena mirkļa raksturs. Kamola konflikta stāstā ir iespējams salīdzināt ar realitātes foto uzņēmumu: tam piemīt tikai daļēja saikne ar laika kategoriju, tāpat tas ir vērsts uz vienīgā dzīves mirkļa vienīgās perspektīvas veidošanu. Hanna tādējādi kļūst pati par konflikta izraisītāju un minētā „mākslinieciskā uzņēmuma” veidotāju: nepieņemot realitātes un savas nākotnes paredzamās robežas, meitene pārverošas par iracionālās pasaules (vai garīgas pasaules) neatņemamo elementu. Tādējādi ar kamola konflikta starpniecību tiek savienotas nesavienojamas pasaules (turklāt šis notikums nav paredzēts daiļdarba sākumā, kad „Hanna sapņoja par laimīgo nākotnes dzīvi: mājas rūpēs un ar stipru un uzticamu vīru” (Canth, 1997, 321)): realitāte tiek savienota ar iracionālo Hannas emociju pasauli.

**Gredzena konflikts** paplašina iepriekšēja konflikta veida ietekmes robežas un raksturo ne tikai centrālas varones rīcību motivācijas iemeslus, bet gan tiecās atspoguļot konfliktu no vairākām varoņu perspektīvām. Tāpat gredzena konflikts ir aktualizēts stāstā ar Hannas iekšējās pasaules detalizētu apraksti un telpiskās dimensijas konstruēšanas īpašībām. Kā tika minēts augstāk, viena no gredzena konflikta teorētiskā koncepta izpausmēm ir darbības saslēgšana vienā laikā un telpā. Šī teorētiskā nostādne pilnīgi atbilst stāsta vēstījuma struktūrai: Hannas tēls pirmoreiz ir aprakstīts nelielas lauku mājas vidē, „pavasara laikā, kad pirmās lāstekas parādījās uz jumtu galiem” (Canth, 1997, 201); savukārt, vēstījuma fināls ir izteikts sekojošos vārdos: „Hanna pieklauvēja vientuļīgas sievietes durvīs. Viņas māja nebija liela un pavisam līdzīga Hannas bērnības mājoklim. Pavasara pirmās skaņas jau bija dzirdamas dzestrajā un saulainajā gaisā” (Canth, 1997, 349)”. Šķiet nenoliedzams laika (pavasaris) un telpas (nelielā lauku māja un bērnības mājoklis) saplūdums, kas ļauj uzskatīt gredzena konfliktu par klātesošo pēdējā pirmavotā. Gredzena konflikts tāpat aktualizē darbā mākslinieciskās atmiņas kategoriju, kura ir atainota caur Hannas garīgas pasaules attīstību: no patriarhālās pasaules ietekmes rezultāta līdz iekšēji neatkarīgai būtnei. Šī veida konflikta mērķis ir pievērst teksta uztvērēja uzmanību sīkajiem, Hannas eksistenci raksturojošiem<sup>384</sup>, elementiem. Daiļdarba vēstījuma analīzes pamatā var spriest par autorei mēģinājumu izmantot ideālo konflikta

---

<sup>384</sup> Par tādiem mēdz uzskatīt, piem., Hannas attieksmi pret vēstuli rakstīšanu vai laulību institūcijas svarīgumu. Daiļdarbā daudzkārt ir izteikts atklāti negatīvs vērtējums minētajai sabiedriskajai kategorijai. Piem.: “Sievietes pienākums ir rūpēties par vīru un bērniem, - Hanna atcerējās mammas kādreiz teikto. Taču skaidrus iemeslus, kādēļ būtu jāpilda šos pienākumus, Hanna joprojām nevarēja atrast” (Canth, 1997, 219)

veidu savienojumu. Secinājums ir balstīts uz vairākiem teorētiskiem pieņēmumiem: 1). Kamola un gredzena konflikta savienojums spēj raksturot jebkuru varoņu motivācijas iemeslu vai izpausmi. Kamola konflikts orientēts uz centrālas varones psiholoģiskās pasaules pozicionēšanu, savukārt, gredzena konflikta nolūks ir atainot Hannas emocionālās (vai psiholoģiskās un iekšējas) pasaules saskarsmi ar realitātes niansēm. 2). Konflikta viedu stāsta fināla raksturojums vai vērtējums ir tāpat balstīts uz dažādām varones rīcību motivējošām niansēm. Ja kamola konflikta teorētiskajā skatījumā Hannas pievēršanas askētiskajam dzīves veidam mēdz uzskatīt par spontāno un neparedzamu rīcību (vai rīcību, kuras pamatā nav kādas konkrētas notikumu likumsakarību ķēdes), tad gredzena konflikts, tāpat vērtējot Hannas psiholoģiskās nianšes, mēģina „parēģot” varones garīgo transformāciju jau stāsta pirmajās rindās<sup>385</sup>. Tādējādi var secināt, ka arī konflikta veidu attieksme pret stāsta finālu tiecās izveidot ideālo vēstījumu, kurā būtu atainotas gan iekšējas varones motivācijas notis (kamola konflikta veidolā), gan aktualizēta konflikta likumsakarīga konstrukcija (gredzena konflikts). 3). Apvienojot dažādus teorētiskus konflikta veidus ir mēģināts panākt augstāk minēto vēstījuma polifonijas klātbūtni, kura sieviešu literārajā tradīcijā varētu līdzināties māksliniecisku tiesību atklāta manifesta nozīmei.

- **Laika un telpas konstruēšanas īpašības Minnas Kantas garajā stāstā**

**Mākslinieciskā telpa.** Minnas Kantas stāstā veidots telpiskums atrodas ciešajā saiknē ar daiļdarba literāro virzienu – reālismu. Kā tika minēts mākslinieciskajiem konceptiem veltītajā nodaļā, reālisma pamatīpašība ir tā koncentrēšanās pie ārējās pasaules priekšmetiem un to tieša iesaiste fābulas veidošanā. Uz šī pieņēmuma ir iespējams izvirzīt hipotēzi par reālas telpas relatīvu dominanci pētītajā pirmavotā. Tomēr ir jāatzīmē, ka garā stāsta fābulas un konflikta atklāsmē tāpat ir iesaistīti tādi telpu raksturojoši elementi, kuru nozīme līdzinās „starpelpas”<sup>386</sup> jēdzienam, jeb reālo un imagināro telpu apvienojošajam telpas detaļām. Pētījuma gaitā tika izvirzītas dažas stāsta

---

<sup>385</sup> Tā, piem., par gredzena konflikta sākumu mēdz uzskatīt stāsta sākumā aprakstīto Hannas neizpratni par izglītības (tātad, garīgas attīstības) ierobežojumu iemesliem. Aprakstīto konflikta veidu grafiskais attēlojums ir piedāvāts dotā darba 5. pielikuma 2. punkta pirmajā un otrajā attēlā.

<sup>386</sup> Plašāku termina skaidrojumu skat., piem., Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэзии// Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 121-291 стр; Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа)// Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 392-428 стр Shepherd, David (ed.) Critical Studies (Vol.3 No2 – Vol. 4 No1/2) Bakhtin Carnival and Other Subjects. (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991) Parts I and III. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993. – 304 pgs; u.c.

telpisko dimensiju veidojošas mākslinieciskās vienības. Dotā darba ietvaros uzmanība tiks pievērsta trim svarīgākajiem mākslinieciskā telpiskuma elementiem: *lauku māja* (arī istaba, kurā Hanna pavada bērnību); *mūzikas* un *meža* telpiskums. Izvirzītās semantiskās vienības raksturo gan ārējo (reālo telpu, īpaši svarīgo reālisma mākslinieciskajā konceptā), gan starptelpu un imagināro telpu stāstā. Būtiski atzīmēt, ka atšķirībā no Rostopčinas stāstā veidotās telpiskuma struktūras, kurā ir bijis iespējams strikti norobežot imaginārajai un reālajai telpai piederošas semantiskas vienības, Minnas Kantas „Hanna” piedāvā amorfo telpiskumu. Tas nozīmē, ka jebkuru no aprakstītajiem telpas elementiem ir iespējams uztvert gan ka reālas varones un apkārtējas pasaules telpu, gan kā iztēlē (vai imaginārajā līmenī) pastāvošo telpu. Šo vēstījuma īpašību mēdz uzskatīt par sieviešu naratīvas prakses apzinātu izaicinājumu Minnas Kantas laikmetīgajai sabiedrībai: telpas nestabilitāte raksturo sieviešu literārās tradīcijas sākotnējās mākslinieciskās noslēgtības un sabiedriskā ignorējuma statusu. Tāpat kā telpiskajā dimensijā iekodētā nozīmes ambivalence (reālas vai imagināras pasaules skatījumā), sieviešu literārās tradīcijas pirmsākums orientējas uz jaunās, neierastās un neviennozīmīgās mākslinieciskās pozīcijas iegūšanu laikmetīgajā sabiedrībā. Sieviešu literatūras pirmatnējā ambivalenta interpretācijas būtībā izpaužas arī Minnas Kantas telpiskās dimensijas konstruēšanā. Lai pierādītu minētus novērojumus, ir jāpievēršas konkrētu telpas elementu interpretatīvā lauka analīzei.

*Lauku mājas* telpiskumu ir jāuzskata par tiešo reālas telpas turpinājumu garā stāsta robežās. Svarīgi atzīmēt, ka mājas telpiskās nianšu nozīme (tās šaurums) ir pilnīgi sinkrētiska Rostopčinas stāstā izmantotajam šaurās viesnīcas telpas raksturojumam – telpa tāpat pievērš īpašu uzmanību sievietes šaurās sociālas un individuālas eksistences simboliskajām konotācijām. Piemēram, aprakstot istabas diskursu sekojošajos vārdos:

„Savu istabu Hanna ir atcerējusies kopš bērnības agrajiem gadiem: *neliela*, ar dažnedažādām mantām pārpildīta bēniņu istaba.. Tās pastāvīgie iemītnieki, izņemot pašu Hannu, bija: *senlaicīgs un ģimenē pusaizmirsts galds* iepretim logam, izrotāts *drēbju skapis* un neliels *spogulis* uz koka statīva” (Canth, 1997, 201)

Fragments apliecina augstāk izvirzīto pieņēmumu par Rostopčinas un Minnas Kantas reālas telpas konstruēšanas līdzībām: kā grāfa Svirskija pēdējo dzīves brīžu lieciniece – nelielā viesnīcas istaba, tā Hannas personiskā telpa simboliskajā līmenī tiecās akcentēt varoņa sākotnējo garīgo un morālo ierobežotību. „Hannas” kontekstā līdzās minētas nozīmes īpašībai istabas telpu ir iespējams saistīt ar sievietes garīgas iniciācijas un psiholoģijas veidošanas vietu (vai pat provokatīvo spēku). Pieņēmuma patiesumu ir iespējams pierādīt, savienojot fragmentā izdalītus vārdus vienotā ķēdē:

*neliela* [istaba] – *senlaicīgs un ģimenē pusaizmirsts galds* – *drēbju skapis* – [neliels] *spogulis*. Par telpas saikni ar sievietes iniciāciju ir iespējams runāt, pamatojoties uz ķēdē iesaistīto vārdu iespējamo semantisko un simboliski-tradiccionālo nozīmi. Tā, ķēdes posma *senlaicīgs galds* – *drēbju skapis* – [neliels] *spogulis* semantiskā nozīme kā arī tradicionāls priekšstats par priekšmetu simbolisko lauku ir saistāma ar sievietes psiholoģijas veidojošiem elementiem. Proti: *drēbju skapis* – kā nepieciešamība ārēji atbilst sabiedrības prasībām (noteiktu laikmetīgo drēbju veidolā); *spogulis* – kā minētās semantiskās vienības nozīmes turpinājums – sievietes ārējas (vai fiziskas) atbilstības fināla apliecinātājs (vai burtiski – „atspoguļotājs”). Tātad, var teikt, ka minēto priekšmetu uzdevums ir konstruēt Hannas ārējo atbilstību realitātes prasībām, tāpat abas semantiskās vienības ir iespējams salīdzināt ar imagināras skaistuma kategorijas atveidotājiem stāsta ietvaros. Pirmajā vārdu savienojumā – *senlaicīgs un [...] pusaizmirsts galds* – savukārt, ir iekodēta sievietes pieņemtā attieksme pret izglītību. Apzīmējot galdu kā „senlaicīgo” un „pusaizmirsto” telpas priekšmetu, paralēli tiek mēģināts izteikt plašās sabiedrības attieksmi pret sievietes izglītību – tā tiek uzskatīta par sievietei nepienācīgo „atribūtu”, par kuru labāk būtu aizmirst. Pamatojoties uz aprakstītajām ķēdes elementu nozīmes īpašībām, var secināt, ka, ievietojot centrālo varoni aprakstītajā telpiskajā apkārtnē, Hannai ir apzināti piedāvātas „standarta” iniciācijas robežas, kuras fabulas attīstības gaitā varone šķērso. Var teikt, ka ar aprakstītām telpas detaļām ir mēģināts piesātināt garo stāstu ar izaicinošo raksturu jau tā pirmajās rindās (tiesa, šo telpas īpašības nozīmi ir iespējams izprast vienīgi vēsturiskās paradigmas detalizētās izpētes gaitā). Minnas Kantas māksliniecisks jauninājums sieviešu literatūrā tipizētas telpas (šaurās istabas, lauku mājas) izveidē ir mēģinājums norādīt uz konflikta pamata attīstības līnijām vēstījuma pirmajās rindās zemteksta līmenī.

**Mūzikas** telpiskums ir vēl viens Hannas personību un pasaules vērtējuma imaginārs veidotājs. Atšķirībā no Rostopčinas darbā piedāvātas balles (un mūzikas kā tās sastāvdaļas) telpiskuma izpausmēm, kuru nolūks ir bijis aktualizēt augstākas sabiedrības ierasto eksistences vidi, Minnas Kantas darbā mūzikas telpai ir nenoliedzama saikne ar varones individuālas attīstības posmiem. Mūzikas telpas aktualizācija vēstījumā sakrīt ar Hannas emocionālo kulmināciju – svētku apmeklējumu un vilšanos mīlestībā un iepriekšējās dzīves ideālos – tāpēc mūzikas telpu ir iespējams salīdzināt ar centrālas varones iekšējās pasaules lūzuma momentu, kuram seko Hannas

jauno dzīves patiesību meklējums. Lai pierādīt izvirzīto pieņēmumu par mūzikas kā vienu no vēstījuma kulminācijas momentiem, ir jāpievēršas sekojošajam pirmavota fragmentam:

„*Mūzikas skaņas atkal aizpildīja zāli*, pārpilnu ar uzjautrināto publiku: tā *kaitinoši* skanēja Hannas galvā Apkārt valdīja ar katru mirkli *skanīgāka* apkārtējas *sabiedrības kņada*; dāmas un kungi bez apstājas zibēja meitenes acu priekšā; dejas un gaismas velnišķīgs sakrustojums pārplūdināja Hannas apziņu. *Kalle starp uzaicinātiem viesiem vēl nebija redzēts.*” (Canth, 1997, 315)

Mūzikas telpiskuma simboliskā kapacitāte (kā arī zemteksta nozīme) attīstās no fragmenta sākuma līdz beigām<sup>387</sup>. Tāpat var teikt, ka mūzikas kā reālistiskās telpas nozīme ir iekodēta fragmenta pirmajās rindās, no kurām tai pakāpeniski tiek piešķirta augstāka simboliskā nozīme. Vārdu jēgģenerējošajā ķēdē ir atspoguļota arī Hannas iekšējās emocionālas kulminācijas attīstība (un mūzikas telpa kļūst par šī procesa starpnieci): *mūzikas skaņas atkal aizpildīja zāli – kaitinoši [skanēja] – skanīgāka sabiedrības kņada – Kalle starp uzaicinātiem viesiem vēl nebija redzēts.* Ķēdes pirmie divi posmi raksturo mūzikas reālo telpu, kura kļūst par Hannas emocionālā lūzuma atskaites punktu: var teikt, ka telpa veido varones psiholoģiskā stāvokļa īpašības. Šo teorētisko piegājieni telpiskās dimensijas konstruēšanā (kad telpa rada varoni, nevis otrādi) mēdz uzskatīt par vienojošo saikni sieviešu naratīvā<sup>388</sup>. Hannas emocionālā kulminācijas moments sakrīt ar noslēdzošo posmu jēgģenerējošajā ķēdē: Kalles nodevību. Mūzikas telpiskums šajā momentā mēdz būt uzskatāms par vispārējo fonu, kurā notiek varones eksistences vērtību strauja pārmaiņa. Trešais posms ķēdē, savukārt, kļūst par starppozīciju starp reālo telpu (un mūziku kā reālas pasaules telpas daļu) un Hannas emocionālajiem pārdzīvojumiem (iepriekšējās dzīves pārvertējumu ārējo apstākļu ietekmes dēļ). Tādējādi var secināt, ka mūzikas telpiskuma nozīme Minnas Kantas garajā stāstā atrodas augstajā mākslinieciskuma pozīcijā un raksturo varones garīgas transformācijas sākuma momentu un apstākļus. Tāpat mūzikas telpiskuma aktualizācijas īpašība ir iekodēta tā emocionālās kapacitātes svārstībās un to tiešo saikni ar varones emocijām. Var teikt, ka Kantas novatorisms mākslinieciskās telpas konstruēšanā ir vienas un tās pašas telpu veidojošās semantiskās vienības transformācija no reālai pasaulei piederošas līdz atklāti imaginārai vienībai, kura raksturo galvenās varones mirkļa izjūtas. Mūzikas telpa vēstījumā mēdz būt vērtēta kā vissarežģītākā un visplašāk interpretējama. Atziņas pamatā ir vismaz divi argumenti: pirmkārt,

<sup>387</sup> Tātad, noslēdzošo teikumu ir jāuzskata par mūzikas telpiskuma augstāko simbolisko izpausmi.

<sup>388</sup> Kā tika minēts augstāk, arī Rostopčinas varoņi tiek ievietoti noteiktās telpas rāmjos, kuros attīstās fabulas nianšes un konflikta dažādi posmi. Kā būs redzams tālāk, šī īpašība ir tāpat aktuāla Aspazijas analizētajā lugā.



tās kategorijas vai izpausmes (reālā/imaginārā) nestabilitātes dēļ; otrkārt, šī telpiska vienība ir laiciski amorfa: raksturojot mirkļa jūtas un iespaidus, tā pastarpināti iezīmē konflikta attīstības līnijas attālinātajā nākotnē vai pat daļēji pareģo stāsta finālu.

*Meža telpiskums.* Šā telpas elementa aktualizāciju ir iespējams saistīt ar mitoloģisko un tradicionālo pamatu vēstījuma struktūrā. Atziņas pamatā ir plašs literatūras klāsts par somu tradicionālajām literatūras motīviem un telpas simboliskumu<sup>389</sup>. Meža telpiskumu stāsta ietvaros ir jāuzskata par vēl vienu Hannas garīgas iniciācijas vietu. Atšķirībā no mūzikas telpas, kuras nozīmi Hannas garīgas transformācijas procesā ir jāsaista ar provocējošo spēku vai arī iniciācijas sākumu, meža telpa raksturo varones nākamo soli jaunās eksistences dimensiju meklējumos. Pirmavota tekstā mežs tiek skatīts ar Hannas iekšējo uztveres prizmu un aprakstīts sekojošajos vārdos:

„Hannai pēkšņi radās nepārvarama vēlme *vienatnē atrasties mežā*. Klausīties tā putnu dziesmas, skatīties mākoņu plūdumu, ne par ko nedomāt un tikai *baudīt eksistenci*, būt laimīgai un izjust mīlestību pret apkārtējo pasauli. Baudīt dzīvi, *mīlēt dabu un būt pilnīgi brīva!*” (Canth, 1997, 233-234)

Var secināt, ka meža telpa izraisa varonē agrāk neizprastus eksistences stāvokļus vai pat zemapziņas līmenī definēt nākotnes dzīves iespējamo attīstību. Fragments tāpat simboliskajā līmenī apraksta sievietes psiholoģiskās nianšes: piem., atzīstot, ka „[Hanna] vēlas mīlēt dabu” (Canth, 1997, 233-234), paralēli tiek norādīts uz sievietes iracionālo pirmsākumu un pirmatnējo salīdzinājumu ar dabas izpausmēm. Caur šo semantisko vienību ir veidota Hannas viena no iekšējās pasaules dimensijām: viņas tieksme kļūt neatkarīgai un [mīlēt] sevi kā dabas neatņemamo sastāvdaļu. Šo nozīmes konotāciju tāpat ir iespējams vērtēt kā Minnas Kantas feministisko ideju atveidotāju. Meža telpa, savukārt, kļūst par ideālo garīgas iniciācijas vietu: tā sniedz nepieciešamas un kārotas neatkarības un brīvības izjūtu, kura arī rosina galvenajā varonē pārliecību par nākotnes dzīves pārmaiņu nepieciešamību. Bez minētajām nozīmēm, meža telpa mitoloģiskajā skatījumā un arī somu tradīcijās ir uzskatāma par visdrošāko vietu, kurā „ikviens brīvības meklētājs var atrast patvērumu” (Kuusi, Kansala, 1965, 12).

---

<sup>389</sup> Skat., piem., Kuusi, Matti; Kansala, Simo Suomen kirjallisuus (IV) Minna Canthista Eino Leinoon. – Helsinki: SKS ja OTAVA, 1965. – 650 s; Hökkä, Tuula (toim.) Naiskirja (kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista). – Helsinki: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisu (KKL), 1996. – 218 s; u.c.

Meža telpiskuma nozīme vēstījuma struktūrā kļūst par vēl vienu stāsta konflikta atklājēju un vērtētāju. Atšķirībā no mūzikas telpas, kurai piemīta telpiskuma nestabilitāte (vai vienlaicīga pastāvēšana reālas un imagināras pasaules robežās), meža telpa ir saistāma ar reālas pasaules izpausmēm, kaut arī tai tāpat piemīt nenoliedzama varones likteņa pārbaudītāja nozīme, kas piešķir šai telpas dimensijai pārejas jeb „starpelpas” jēgu. Noslēdzot telpas konstruēšanas īpašību analīzi Minnas Kantas garajā stāstā, ir jāsecina par tā nozīmes plašu interpretatīvo lauku un izpausmes nestabilitāti. Minētas īpašības apvieno Rostopčinas un Kantas mākslinieciskā mantojuma vēstījuma struktūras izpausmes nianses un ļauj runāt par sieviešu naratīva kopējām līnijām (jeb sieviešu naratoloģisko tradīciju).

**Laika struktūra.** Laika dimensija garajā stāstā raksturo centrālās varones attieksmi pret realitāti, pastarpināti (caur tagadnes un pagātnes laika dimensiju pārsvaru analepses ķēdēs) norāda uz daiļdarba atbilstību reālistiskajam literatūras žanram. Kā tika minēts naratīva teorijas konceptiem veltītajā daļā, „Hanna” reprezentē tipisko sieviešu literatūras paraugu – tā ir pārsvarā orientēta uz pagātnes (un, tātad dažādo līmeņu atmiņas) māksliniecisku aktualizāciju. Laiciskās nobīdes Minnas Kantas vēstījumā veido mozaīkai līdzīgo laika dimensiju caur dažāda veida sakrustojumiem un laiciskajiem saplūdumiem. Šī vēstījuma īpašība pastarpināti norāda uz sieviešu naratīva „flekribu un nestabilu pamatu, varoņu raksturu sarežģītību un fabulas attīstības neviennozīmīgumu” (Page, 2006, 172). Pirmavota tekstā par šī pieņēmuma apliecinājumu mēdz uzskatīt sekojošus fragmentus:

1.) „*Jenākot* savas bērniņas istabā, Hannai sāka likties, ka mājas pagalmā *ieskanējās* kāds svešs *balss*. Meiteni *pārņēma neizprotamas bailes* un kādas *tuvās nelaiimes izjūta*. Tas bija *pastnieks*, kurš *atnesa ziņu* no Kalle: viņam *bija jādodas prom. Pasaule* meitenes acu priekšā pēkšņi *kļuva tumša un naidīga: neparedzami ilgs laiks* nošķīra viņu no mīļotā” (Canth, 1997, 271)

2.) „Brīnumainā kārtā *Hanna saņēma vēstuli* no Kalles, kurš *pašlaik atradās Helsinkos*. Par šo notikumu *laimes izjūtas viņai pietika daudzām dienām*. [...] Dažas *Kalles vēstules viņai likās dīvainas* un it kā ar varu uzrakstītas: tad ass un dzelīgs *aizvainojums ieduras sirdī*. Tomēr *viņa saglabāja* ikvienu viņu *sarakstes liecinājumu*.” (Canth, 1997, 337)

Pirmā fragmenta laika dimensijas anahronija ir balstīta uz sekojošās semantisko vienību ķēdes:

*ienākot* [istabā] (A) – *ieskanējās balss* (A [vai] C) – *pārņēma neizprotamas bailes* [un] *tuvās nelaiimes izjūta* (A) – *pastnieks atnesa ziņu* (A) – [Kalle] *bija jādodas prom* (B) – *pasaule kļuva tumša un naidīga* (A+B) – *ne paredzami ilgs laiks* (C+B), jeb grafiski: (A [vai] C) – A – A – B – (A+B) – (C+B). Kā ir viegli konstatēt laika nobīdes (jeb anahronijas) svārstības fragmentā ir balstītas pārsvarā uz atbilstību darbības vārda laika kategorijām. Tāpat ķēdes analīzes pamatā ir

iespējams spriest par pagātnes laika dimensijas dominanci salīdzinājumā ar pārējām laika kategorijām: tā pastāv gan patstāvīgi (un tādējādi „piesaista” varoni pagātnes dimensijai), gan savienojumā ar citām, jēdzieniski ierobežotākām laika dimensijām (nākotnes piektajā posmā vai tagadnes sestajā). Laika kategoriju konstruējošās ķēdes pamatā ir iespējams spriest par varones pašobjektivācijas procesa laicisko ievirzi: tā ir sievietes eksistencei „ierastā” pagātnes dimensija. Neparasta un autentiska laika kategorijas nianse ir piedāvāta pēdējā ķēdes posmā, kurā laika kategorijai ir piedēvēts vispārējs (nevis konkretizējošs) raksturs. „Neparedzami ilgs laiks” simboliskajā līmenī (vai metanaratīva līmenī) apzīmē un „pareģo” varoņu likteņu dažādo (nevis savstarpēji saistīto) nākotnes attīstību.

Otrā ķēdes posma ambivalentas laiciskās anahronijas interpretācijas<sup>390</sup> iespēja norāda uz vispārēja stāsta konflikta atrisinājuma sākotnēju nestabilitāti un individuālo attieksmi (konflikts tiek veidots kā iekšējas (Hannas) pasaules un realitātes notikumu sakrustojums, stāstā ir daļēji ignorēta notikumu cēloņsakarību ķēde). Laiks stāstā kaut arī piedāvā noteiktus rāmjus, tomēr tā interpretācija izmantotajā fragmentā ir variējama un jēdzieniski nestabila. Otro izmantotu fragmentu, savukārt, ir iespējams grafiski attēlot kā vienveidīgas (vai laiciski „plakanas” un viendimensionālas) laika kategorijas pakāpenisku attīstību: *Hanna saņēma vēstuli (A) - pašlaik atradās Helsinkos (C) - laimes izjūtas viņai pietika daudzām dienām. (A) - Kalles vēstules viņai likās divainas (A) - aizvainojums ieduras sirdī (A) – viņa saglabāja sarakstes liecinājumu. (A), jeb A-C-A-A-A-A. Fragmentā laika dimensijas konstruēšanas īpašība ir nevis augstāk aprakstītās analepses (jeb laiciskās nobīdes) ietekme, bet gan norāde uz vēstījuma kontinuitāti pagātnes dimensijā. Tātad, var secināt, ka Minnas Kantas garajā stāstā ir aktualizēts cits anahronijas veids – prolepse (jeb laiciskās nobīdes ilgums). Ar prolepses metodes izmantojumu ir aprakstīta Hannas emocionālais stāvoklis visas sarakstes gaitā<sup>391</sup>. Var apgalvot, ka prolepses metodes izmantojums laika dimensijas konstruēšanā izdala Minnas Kantas darbu pārējo analizēto māksliniecisku pirmavotu starpā. Salīdzinot laiciskās dimensijas veidošanas principus Kantas garajā stāstā, ir jāsecina, ka tai piemīt gan struktūras amorfs raksturs (tiek savienotas dažādas laiciskās dimensijas),*

<sup>390</sup> Ķēdes posmu “ieskanējās balss” ir iespējams vērtēt gan no pagātnes perspektīvas (jot as apzīmē kādu ierasto un atkātojošo notikumu, kurš glabājās varones atmiņā), gan no tagadnes laika dimensijas skatu punkta (tiešajā nozīmē tas raksturo fābulas attīstību)

<sup>391</sup> Precīzāk – sarakste ar Kalle aizņem nedaudz par pusgadu. Prolepses ilgums ir pilnīgi sinkrētisks ar minēto laika nogriezni.

gan ar vēstījumu paredzama laiciskās virzības priekšroka (pagātnes kategorijas veidolā<sup>392</sup>). Tāpat laika dimensija pastarpināti ir iesaistīta stāsta konflikta atklāsmē: tā atveido Hannas rīcību motivācijas iemeslus. Piemēram, norādot uz laicisko kontinuitāti (vai laiciskās nobīdes ilgumu) pastarpināti tiek izskaidrota Hannas rīcība stāsta finālā: mīlestības jūtas tiek saistītas varones apziņā ar izdzīvoto, seno, idejiski nepievilcīgo laiku – viņas pagātņi (to apliecina otrs augstāk analizētais fragments un tā laicisko nobīžu grafisks attēlojums).

Raksturojot laiktelpas izpausmi Minnas Kantas garajā stāstā, ir jāatzīst, ka:

- Laiktelpa ir iesaistīta varones iekšējās pasaules mākslinieciskajā atklāsmē un ārējo notikumu īpašību aprakstīšanā.
- Abas narācijas dimensijas ir iesaistītas konflikta atklāsmē to imaginārajā un reālajā līmenī, tādējādi padarot Minnas Kantas darbu par jēdzieniski poliangulāro, neskatoties uz tā pamata literatūras virzienu (reālismu), kura teorētiskā koncepta pamatā ir precīzs realitātes atspoguļojums un dubultotas nozīmes atklāts ignorējums
- Kantas darbā, atšķirībā no pārējiem analizētiem pirmavotiem, ir aktualizēti abi laiciskās dimensijas konstruēšanu raksturojošie veidi: analepse un uz pagātņi orientēta prolepse. Līdz ar to Kantas garajā stāstā tiek mēģināts norādīt uz sievietes tiešo saikni (biežāk – neapzināto un slēpto vai piespiesto) ar pagātnes laika dimensiju.
- Līdzīgi Rostopčinas darbam, Kantas garais stāsts reprezentē sarežģīto un jēgpilno laiktelpas struktūru, kuras visas iespējamās nozīmes konotācijas ir grūti iekļaut vienā pētījumā, tāpēc esošu analīzi ir jāuztver kā nelielu ieskatu sieviešu naratīva un sieviešu literārās tradīcijas veidošanas teorētiskiem un praktiskiem likumiem.
- **Fokalizācijas līmeņi un to iespējamās variācijas**

Garais stāsts apvieno visus fokalizācijas līmeņus un raksturo konfliktu no tā dažādām uztveres skatu punktiem. Vēstījumā iesaistītie varoņi, viņu rīcības un to motivācija atrodas ciešajā saiknē ar konkrētu uztveres (jeb fokalizācijas) prizmu. Tāpat Minnas Kantas garajā stāstā fokalizācijas līmeņu objekti (jeb vērtējuma priekšmeti) tiek aprakstīti ņemot vērā dzimšu lomu diferenciācijas rakstnieci laikmetīgajā sabiedrībā. Vēstījuma struktūra ir veidota kā dažādo fokalizācijas leņķu (un fokalizatoru vērtējumu) daudzšķautņains sakrustojums, kas norāda uz līdzīgu vēstījuma

---

<sup>392</sup> Šis aspekts vieno visus analizētus pirmavotus. Ir nosacīts ar sieviešu literārās tradīcijas izcelšanas iemesliem un žanriem.

konstruēšanas principu Kantas un Rostopčinas darbos<sup>393</sup> un apliecina hipotēzes par sieviešu naratīvas tradīcijas (teorētiskajā un praktiskajā lēmenī) patiesumu.

*Nefokalizētās narācijas īpašības Minnas Kantas garajā stāstā.* Nefokalizētai narācijai Kantas daiļdarbā ir dominanta pozīcija salīdzinājumā ar pārējiem fokalizācijas līmeņiem. Šī veida vēstījuma konstruēšanas principu ir iespējams pamatot vismaz ar diviem aspektiem: 1). Darba piederība reālista mākslinieciskajam virzienam pastarpināti nosaka nefokalizētās narācijas klātbūtni un dominējošo pozīciju tekstā. Reālista virziena teorētisks koncepts tiecās „aprakstīt realitāti ar mākslinieciskās kalķēšanas principu un iesaistīt paradigmatiski attīstošus raksturus” (Walder, 1995, 173). Ar šo pieņēmumu paralēli tiek piesaukts nefokalizētās narācijas principa stūrakmens – vizinošā naratora pareģojošais spēks (jeb mākslinieciski paradigmatisks, tāds, kurš attīstās pēc iepriekš nosacītas shēmas) un mākslinieciskās neiejaukšanas princips. 2). Nefokalizētā narācija ļauj skatīt jebkuru notikumu vēstījumā no vispārējas, neitrālas perspektīva. Minnas Kantas garā stāsta robežās šī īpašība paralēli saasina morāli un garīgi revolucionārā noskaņojuma aktualizāciju daiļdarba sižetā, jo caur nefokalizēto narāciju piedāvā fleksibilus (un amorfus) vēstījuma rāmjus, rosinot teksta uztvērējā interpretācijas brīvību. Kā vienu no nefokalizētās narācijas paraugiem ir iespējams minēt sekojošo teksta fragmentu:

„Kādā *augusta vakarā* Hanna sēdēja iepretim *ziedu tirgotavai*. Cilvēki haotiski šķērsoja laukumu. *Viņa tiecās tos neieverot un izvairīties no viņu skatieniem*. Sameklējot maz pamanāmo vietu – sola kaktiņu zem vecā bērza, meitene nolēma apsēties uz tā. Tagad tikai viņas svārki un kājas palika pamanāmas. *Laiks bija silts, vakara krēsla nolaidās no debesīm. Ar izmisumu pārņemtās no kokiem krīta lapas, izmisīgi izskatījās arī to jaunās mājas – zeme.*” (Canth, 1997, 327)

Nefokalizētai narācijai fragmentā ir divējāda būtība: gan Hanna, gan imaginārs balss, kurš apraksta vēstījuma notikumus, veido fokalizācijas līmeni. Tātad, var teikt, ka fragmentā ir aktualizēta rāmja nefokalizētā narācija (jeb notikumu un situācijas vispārējs raksturojums); tāpat vizinoša naratora mākslinieciskā perspektīva piedāvāta centrālajam tēlam – Hannai. Imaginārais balss (jeb vēstījuma rāmja narācija<sup>394</sup>) raksturo fragmenta laiktelpas īpašības (piem., laika kategorijas apraksti: augusta vakars, vakara krēsla nolaidās no debesīm; telpas: ziedu tirgotava, laukums, zeme). Tā mērķis ir

<sup>393</sup> Tāpat Aspazijas daiļdarbu ir jāvērtē kā multiangulāro fokalizācijas līmeņu rezultātu, tomēr tā detalizētā analīze un salīdzinājums ar pārējiem pirmavotiem tiks izklāstīta pētījuma noslēdzošajā apakšpunktā.

<sup>394</sup> Plašāk par terminu skat., piem., Bal, Mieke Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs

pieāvāt teksta uztvērējam vispārējo notikuma ainu, izslēdzot individuālā vērtējuma prizmu. Ar vizinošā un vēstījumā nefiziskotā naratora balsi ir sniegta arī Hannas uzvedības mākslinieciskā perspektīva. Vizinošais narators pieāvā varonei ierobežotu laiktelpu, kurā attīstās viņas individuālais skata punkts un attieksme pret šiem nosacītiem rāmjiem. Tāda veida fokalizāciju ir iespējams nosaukt par tradicionālo māksliniecisku paņēmienu laiktelpas un varoņa aprakstīšanā. Minnas Kantas jauninājums nefokalizētās narācijas konstruēšanā ir nefiziskotā vēstītāja un centrālās varones lomu savienojums mākslinieciskās perspektīvas veidošanā. Par šo vēstījuma īpašību rosina domāt minēta fragmenta varones uzvedību aprakstošas detaļas. Piemēram, norādot uz Hannas apzināto vēlmi paslēpties no citu acīm, paralēli tiek aktualizēts nefokalizētās narācijas pamatprincips par vēstītāja neiejaukšanas un neredzamības principu. Hanna burtiski vēro situāciju no neatkarīgas un neitrālas perspektīvas, kura arī vieno šo varoni ar vizinošā naratora spēku fragmentā. Tomēr, atšķirībā no rāmja nefokalizētās narācijas, Hannas perspektīva ir daļēji atkarīga no varones iekšējiem pārdzīvojumiem un individuālajām īpašībām. Šis aspekts ļauj secināt, ka Hannas tēlā ir apvienoti divi fokalizācijas līmeņi<sup>395</sup>, no kurām pamata nozīmi fragmentā aizņem vizinošā naratora pozīcija, jo vēstījumā trūkst Hannas pašrefleksijas par notiekošo. Svarīgi atzīmēt, ka vizinošo naratoru lomas nav strukturētas pēc kāda konkrēta principa (t.i. strikta nefiziskotā vēstītāja un Hannas nefokalizētas narācijas sadalījuma), bet gan tās ir sarežģītā veidā sakrustotas. Ar Hannas kā nefokalizētās narācijas nesējas (vai nefokalizētās narācijas provokatīvā spēka) piesaisti Kantas darbā paralēli ir aktualizēts dzimšu asimetrijas novēršanas mēģinājums. Hanna, kļūstot par vizinošo naratoru, paralēli tiek apdāvināta ar mākslinieciskā pareģojuma iespēju, kuru tāpat ir iespējams saistīt ar sava likteņa apzināto „pareģojumu”, jeb izvēli stāsta finālā. Šī vēstījuma īpašība nenoliedzami norāda uz Hannas rakstura novatorismu vai pat atklātu māksliniecisku provokāciju, jo no ar ārējiem apstākļiem veidotās būtnes Hanna pārtop par sava likteņa veidotāju, vērtētāju un pareģotāju.

Fragmentā ir iespējams izdalīt divas jēģģenerejošās ķēdes, kuras ir vērstas uz laiktelpas aprakstīšanu: pirmā ir veidota ar nefiziskotā naratora iesaisti, otrā ir Hannas kā vizinošā naratora lomas izmantojums.

1). *Augusta vakarā – ziedu tirgotavai - Laiks bija silts, vakara krēsla nolaidās no debesīm - Ar izmisumu pārņēmtas no kokiem krīta lapas, izmisīgi izskatījās arī to jaunās mājas – zeme*

---

<sup>395</sup> Vizinošā naratora un iekšējās fokalizācijas līmeņi

2). *Viņa tiecās tos neieverot un izvairīties no viņu skatieniem - Laiks bija silts, vakara krēsla nolaidās no debesīm - Ar izmisumu pārņēmtas no kokiem krita lapas, izmisīgi izskatījās arī to jaunās mājas – zeme.*

Pirmā nefokalizēto narāciju raksturojošā ķēde norāda uz laiktelpas īpašībām, tai piemīt neitrāls vērtējums un tā piedāvā māksliniecisku rāmi, kurā norisinās notikumi. Tās centrālais aprakstīšanas (vai perspektīvu rosinošais) objekts ir apkārtnē ap varoni, nevis pati Hanna. Otrā ķēde reprezentē Hannas kā vizuālā naratora perspektīvu un ir balstīta uz varones iekšējo pasaules skatījumu. Šī nozīme ir iekodēta ķēdes pēdējos divos posmos, kuri kaut arī sintaktiski sakrīt ar pirmajā ķēdē minētajām laiktelpas īpašībām, tomēr atšķiras kā semantiskas vienības. Semantiskās nozīmes svārstības radās uz dažādu fokalizātoru (nefiziskota naratora un Hannas kā vizuālā naratora) lomu sakrustojuma (vai jēdzieniska saplūduma) punkta. Citiem vārdiem, pēdējos divos ķēdes posmus ir jāuztver gan kā nefiziskota naratora perspektīvu, gan kā centrālās varones nefokalizēto perspektīvu. Fokalizātoru lomu apzināts savienojums pastarpināti norāda uz daiļdarba piederību autobiogrāfiskajam žanram. Fokalizātoru (jeb mākslinieciskās perspektīvas veidotāju) lomu sinkrētisms (nefiziskots narators = Hanna) liecina par autora un varones līdzīgo attieksmi pret fabulā iekļautiem notikumiem. Citiem vārdiem, pasaule tiek vērtēta no sieviešu perspektīvas – pašas autore un centrālās varones.

Noslēdzot nefokalizētās narācijas struktūras analīzi, ir jāsecina, ka Minnas Kantas darbā šim fokalizācijas līmenim ir piešķirta ambivalenta izpausmes būtība, kas vienlaicīgi norāda uz narācijas oriģinalitāti un interpretācijas polivalento pamatu. Kantas novatorisms tāpat ir iekodēts mēģinājumā apdāvināt ar nefokalizētās narācijas perspektīvu gan tradicionāli nefiziskotu vēstītāja balsi fabulas ietvaros, gan piedāvāt šo lomu centrālajam tēlam. Ar šo paņēmieni daiļdarbā paralēli tiek aktualizēta apkārtējās realitātes feminizētā uztvere (radās uz fokalizātoru lomu sakrustojuma punkta) un radīta plašāka teksta interpretācijas amplitūda.

***Iekšēja fokalizācija.*** Iekšējas fokalizācijas izmantojums pirmavota tekstā nav reprezentēts kā patstāvīgā un neatkarīgā mākslinieciskā perspektīva: drīzāk to veido nefokalizētās narācijas elementi ar tiešo virzību uz indivīda apraksti. Šo vēstījuma īpašību mēdz skaidrot ar daiļdarba māksliniecisku virzienu: reālisma konceptā svarīgāku lomu vēstījumā aizņem situācijas aprakstīšana, nevis varoņa emocionalitāte. Tāpēc ir iespējams apgalvot, ka Rostopčinas un Kantas iekšējas fokalizācijas konstruēšana atšķiras pašos pamatos daiļdarbu virzienu dēļ. Kā tika minēts

augstāk, Rostopčinas daiļdarba vēstījums reprezentē poliangulāro iekšējo fokalizāciju un vairāku fokalizācijas līmeņu sakrustojumu. Šo vēstījuma analīzes rezultātu tāpat ir jāsaista ar daiļdarba pamatvirzienu – romantismu un tā uzmanību pret emocionālās pasaules atainojumu (jeb iekšējas perspektīvas veidošanu). Aspazijas daiļdarbs, savukārt, atrodas starppozīcijā: apvienojot reālisma virzienam atbilstošu precīzu realitātes kaļķējumu ar tautiskajam romantismam raksturīgajiem emocionāliem sakāpinājumiem, iekšējas fokalizācijas līmenis tāpat ir konstruēts kā darba ambivalenta pamata turpinātājs<sup>396</sup>.

Kantas daiļdarba vēstījuma analīzes rezultātā tomēr tika konstatēti daži iekšējas fokalizācijas principam atbilstoši (vai vismaz daļēji atbilstoši) fragmenti, kuru galvenā atšķirība ir iekodēta fokalizātoru dzimtē (proti, iekšēja fokalizācija ir veidota no sievietes un vīrieša perspektīvas:

1). [Hannas tēvs] „*Balss tiesības sievietēm, tās viņas pašlaik visvairāk vēlas*. Vīriešiem Somijā ir daudz citu darbu. *Lai no zemes dabūt maizi, ir vajadzīgs cita veida spēks*. Paskafīsimies, kāda izaugs tā jaunā paaudze, ziņas un citus labumus no valsts gaidīdama.” (Canth, 1997, 329)

2). [Hannas māte] „Mīlais bērns, tu pat nevari iedomāties, un es nevaru izstāstīt, *bet neej pie vīra, ja neatradīsi citu, labāku. Nefīrie sakari apraipa dvēseli. Un nefīrs ir tas vīrs, kurš negodīgi dzīvo*. Nekāda bagātība nespēj tādu cilvēku izvairīt no negodīguma traipa” (Canth, 1997, 331)

Katrs fragments fokalizē dažādas sievietes eksistences izpausmes (stāsta kontekstā fokalizējamais objekts abos gadījumos ir Hanna un viņas rīcības): tiesības kļūt par egalitārās sabiedrības locekli vai tiesības neatkarīgi izvēlēties sava likteņa nākotnes attīstību. Minētie fragmenti veido centrālās varones rīcību daudzējādo perspektīvu, paralēli raksturojot Hannas liktenīgo izvēli stāsta finālā. Tātad, iekšēja fokalizācija ir vērsta uz varones fināla rīcības apraksti un vērtējumu, kas liecina par daudzējādas iekšējas fokalizācijas klātbūtni<sup>397</sup>. Analizējot iekšējo fokalizāciju no dzimtes diferenciaciju perspektīvas, ir jāatzīst, ka vērtības un to uztveres leņķis atšķiras katrā fragmentā atkarībā no naratora (vai iekšēja fokalizatora) dzimtes. Pirmajā izmantotajā fragmentā iekšējai fokalizācijai piemīt izteikti maskulīnais raksturs sievietes sociālas pozīcijas perspektīvas veidošanā. Fragmentā caur iekšējo perspektīvu (kuru veido Hannas tēvs) ir norādīts uz tradicionāliem priekšstatiem par sociālajām lomām, kuras gadsimtiem ilgi raksturoja sievietes vai vīrieša eksistenci. Citiem vārdiem, senlaicīgas tradīcijas veidoja individuālo perspektīvu. Iekšēja fokalizācija fragmentā ir balstīta uz sociālo lomu pretstata Kantai laikmetīgajā

<sup>396</sup> Plašāk par iekšējas fokalizācijas konstruēšanas principiem skat. dotā nodaļas trešās apakšnodaļas trešo punktu

<sup>397</sup> Darba pielikumā grafiski attēlotas aprakstītas attiecības starp centrālo varoni un daudzējādo iekšējo fokalizāciju



sabiedrībā: *balss tiesības sievietēm*, [tās] *viņas pašlaik visvairāk vēlas – lai no zemes dabūt maizi, ir vajadzīgs cita veida spēks*. Izvirzītā iekšējo fokalizāciju raksturojošā ķēdē (kuras centrālais fokalizācijas objekts, kā tika minēts, ir Hanna un viņas rīcības no tēva un mātes perspektīvas) tāpat ir aktualizētas Hannas psiholoģiju veidojošas un mūžīgajā cīņā esošās puses: racionālā un iracionālā varones būtība. Racionālistiskums ir iekodēts semantiskajā vienībā, kas apzīmē maskulīno spēku („lai no zemes dabūt maizi...”), savukārt, iracionālais pamats ir saistāms ar pirmo ķēdes posmu un sievietes imaginārām tieksmēm iegūt balss tiesības. Mēdz teikt, ka iekšēja fokalizācija ir veidota uz maskulīnas un femīnas pasaules perspektīvas sakrustojuma punkta. Fokalizatora perspektīva ir nosacīta (vai ierobežota) viņa dzimtes piederībā. Savienojot dažādas perspektīvas ir pastarpināti norādīts uz stāsta fināla ambivalentu būtību: piederot reālai pasaulei, Hanna tomēr izvēlas iracionālo eksistenci (stāsta kontekstā askētismu ir jāuztver kā garīgā (iracionālā) pirmsākuma uzvaru). Minētais fragments iezīmē varones nākotnes eksistences perspektīvu, norādot uz tā pamata konfliktu – reālās un imaginārās pasaules cīņu.

Otrais fragments tāpat raksturo sievietes eksistences nianšes un tāpat ir vērsts uz Hannas iekšējas pasaules fokalizāciju. Atšķirību nosaka fokalizatora dzimte un saistītas ar to uzvedības un vērtēšanas tradīcijas. Par centrālo fokalizējamo objektu fragmentā kļūst Hannas „netradicionālais” sociālais statuss, proti, varones vientulība. Paralēli, ar Hannas mātes tēla starpniecību, tiek fokalizēta ideāla sievietes uzvedības, brīva no „nefūriem sakariem, kuri aptraipa dvēseli” (Canth, 1997, 331). Iekšēja fokalizācija tādējādi tiek veidota kā divu perspektīvu sakrustojums – varones sociāla statusa un ideālas uzvedības vērtējums. Nenoliedzams aspekts iekšējas daudzējādas fokalizācijas veidošanā ir tā feminizētā un kritiskā vērtējuma ievirze. Māte, kaut arī raksturo un tieši nosauc Hannas uzvedību par nepieņemamu, tomēr atzīst, ka „labāk neej pie vīra, ja neatradīsi citu, labāku” (Canth, 1997, 331), kas viennozīmīgi norāda uz fokalizatora feminizēto un atklāti provokatīvo raksturu. Iekšējas fokalizācijas leņķis ir balstīts uz sekojošas semantisko vienību ķēdes: *neej pie vīra, ja neatradīsi citu, labāku – nefūrie sakari aptraipa dvēseli – nefūrs ir tas [vīrs], kurš negodīgi dzīvo*. Analizējot ķēdes posmu māksliniecisku perspektīvu, ir jāatzīst, ka tajā ir apvienoti gan mātes individuālo pārdzīvojumu aprakste no iekšējas perspektīvas (tātad, tīra iekšēja fokalizācija), gan dots ieskats vispārējo patiesību aprakstīšanā (kas daļēji satuvina šo fragmentu ar nefokalizētās narācijas līmeni). Par Hannas mātes iekšējo fokalizāciju veidojošiem elementiem ir jāuzskata pirmo ķēdes posmu, kurā māte raksturo meitas uzvedību no personiskās

perspektīvas. Pārējus ķēdes posmus mēdz vērtēt gan no iekšējas fokalizācijas skatu punkta (tātad, tie ir mātes individuālās perspektīvas rezultāts), gan no nefokalizētās narācijas līmeņa (tad šīs semantiskās vienības izsaka vienkāršas vispārīgas patiesības, bez stāsta varoņu tiešas (vai psiholoģiski-individuālas) iejaukšanas).

Noslēdzot iekšējas fokalizācijas analīzi Minnas Kantas garajā stāstā, ir jāatzīmē, ka šis līmenis ir reprezentēts kā vienveidīgs (vai viendimensionāls) varoņu iekšējas perspektīvas rezultāts. Kā patstāvīgā vienība tas gandrīz nav atspoguļots: tā veidošanā ir iesaistīti pārējie fokalizācijas līmeņi. Doto vēstījuma īpašību ir iespējams saistīt ar kopējo sieviešu naratīva tieksmi uz struktūras nestabilitāti, ignorējumu vai pat apzinātu dekonstrukciju<sup>398</sup>.

**Ārēja fokalizācija.** Līmeņa fokalizācijas mākslinieciskā nozīme Kantas darbā daļēji sakrīt ar nefokalizētā narācija galvenajiem izpausmes aspektiem. Tāpat kā nefokalizētā narācija, ārēja fokalizācija rada stāstā vēstījuma vispārējus rāmjus, kurās tiek iesaistīti raksturi un notiek konflikta attīstība. Abu līmeņu centrālais fokalizācijas objekts ir Hannas likteņa ārtelpa, vai narācijas (vēstījuma) rāmja veidošana. Notikumi un varone tiek uztverti no vispārējas perspektīvas, viņas rīcībām netiek meklēta iespējama motivācija. Šī ārējas fokalizācijas īpašība vienlaicīgi piedāvā teksta uztvērējam aizņemt centrālā notikumu vērtētāja pozīciju, piešķirot neitrālam notikumu rāmim individuālās pieredzes perspektīvu. Ārēja fokalizācija veido daļēji iesaistās mākslinieciskās telpas veidošanā, taču atšķirība no vienkāršā telpas raksturojuma, pievērš uzmanību varones attiecībām ar telpisko dimensiju. Apgalvojumu spēj pamatot sekojošs daiļdarba fragments (uz kura pamata tālāk tiks veikta ārējas perspektīvas nozīmes analīze):

„Garajā rindā sēdēja dāmas: vecas, jaunas, neglītas un skaistas. *Vecākajai paaudzei* bija *melnas marles cepures* galvās un *tumšas kleitas mugurā*; daudzveidīgas *kaklarotas*, visdrīzāk agrāk *meitu īpašumā bijušas*, ilgi nēsātas. *Pirkstaini* bez pogām un ar *saplīsušiem pirkstu atvāriem*, taču šī *nejaušība tika veikli paslēpta zem mežģīņu kabatlakatiem* vai kā citādi?” (Canth, 1997, 312)

Tiešs ārēji fokalizējamais objekts fragmentā ir augstākās sabiedrības ikdienas izklaide, vecākās paaudzes ārējais izskats un uzvedības īpašības. Nenoliedzamu ārējas fokalizācijas īpašību

---

<sup>398</sup> Plašāk skat., piem., Page, Ruth E. *Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology*. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs; Hökkä, Tuula (toim.) *Naiskirja* (kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kultuurista). – Helsinki: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisu (KKL), 1996. – 218 s; Chamberlain, Mary; Thompson, Paul (eds) *Narrative and Genre*. – London and New York: Routledge, 1998. – 201 pgs; u.c.

veido vēstītāja (kura loma daļēji sakrīt ar vizinošā naratora pozīciju) ironiska attieksme pret „iedzimto” augstākās sabiedrības izsmalcinātību izskatā un idejās. Fokalizācijas leņķis balstās uz sekojošas semantisko vienību ķēdes: *vecākajai paaudzei [bija] melnās marles cepures un tumšas kleitas mugurā – kaklarotas [...] meitu īpašumā bijušas – pirkstaiņi ar saplīsušiem pirkstu atvareim – nejausība tika veikli paslēpta zem mežģīņu kabatlakatiem*. Aprakstot ārējo izskatu stāstā tiek piedāvātā ārēja sabiedrības uztveres perspektīva, kura, savienojoties ar ironisko vērtējumu pārtop par stāsta simbolisko pamatu. Augstāka sabiedrība daiļdarba ārējas perspektīvas prizmā kļūst gandrīz par izsmieklu objektu, jo tās izsmalcinātība tiek atspoguļota no reālismam piemītošas neglītas patiesības pozīcijas. Paralēli tiek fokalizēta arī Hannas iedzimtā citādība: piedalīšanās augstākas sabiedrības izpriecās sagādāja meitenei „neizprastas garīga tukšuma un bezjēdzības izjūtas” (Canth, 1997, 313). Hannas tēls minētajā semantisko vienību ķēdē tiek aktualizēts zemteksta līmenī: redzot apkārtnes izteiktu nepilnīgumu un samākslotību<sup>399</sup>, varone nolemj meklēt citādas eksistences dimensijas, kuras tiek iedzīvinātas stāsta finālā.

Minnas Kantas garā stāsta fokalizācijas līmeņu analīzes noslēgumā ir iespējams secināt par vairākiem šo narācijas līmeni raksturojošiem faktoriem, tādiem kā:

- Nefokalizētās narācijas dominance pirmavota tekstā pastarpināti raksturo daiļdarba piederību reālisma literārajam virzienam. Veidojot vispārīgo vēstījuma rāmi, kurā tiek iesaistīti varoņi un notiek darbība, nefokalizētās narācijas nolūks ir detalizēti aprakstīt fābulas reālo pusi, ignorējot simbolisko zemtekstu
- Kantas darbā nefokalizētās narācijas ambivalenta būtība (kas izpaužas vizinošā naratora māksliniecisku lomu pārmaiņās) spēj iezīmēt vienu no sieviešu naratīva īpašībām – vēstījuma māksliniecisku nestabilitāti, vēstījuma perspektīvas fleksiblu pamatu.
- Iekšējai fokalizācijai nav noteicošas lomas vēstījuma struktūrā. Šīs īpašības pamatā tāpat ir reālistiskā koncepta prasība par ārējas (tātad, reālas) pasaules elementu aktualizāciju. Līmenis ir reprezentēts stāstā kā dažādu dzimšu pārstāvju Hannas rīcības (vai pat dzīves veida un ideju) mākslinieciskās perspektīvas veidošana. Var teikt, ka iekšējas fokalizācijas ambivalents pamats turpina augstāk aprakstītās nefokalizētas narācijas tieksmi apvienot mākslinieciskās lomas (vai pat mainīt tās) mākslinieciskās perspektīvas un interpretatīva lauka paplašinājuma nolūkos.

<sup>399</sup> Pēdējais ķēdes posms norāda uz šīs nozīmes aktualizāciju: pat sīkajās sadzīves detaļās (saplīsušie pirkstaiņu atvari) augstākajās aprindās valda mākslīguma gars un pastāv nepieciešamība paslēpt to iedzimtās izsmalcinātības vārdā.

- Ārēja fokalizācija daļēji sakrīt ar nefokalizētas narācijas teorētisko konceptu un tāpat veido narācijas rāmi vai ārējas robežas, kurās notiek darbība. Ārējas fokalizācijas īpašība Kantas darbā ir tās virzība uz varoņu ārēja izskata apraksti. Tieši caur šo vēstījuma elementu pastarpināti tiek iezīmētas rakstnieces mākslinieciskā attieksme (vai pozīcija) pret iesaistītiem varoņiem. Citiem vārdiem, Kantas darbā ārēja fokalizācija ir „priekšmetiskota” varoņu apgērbi īpašībās un to vispārēja vērtējuma.
- Fokalizācijas līmeņi Kantas darbā veido polivalento un jēdzieniski sarežģīto vēstījuma struktūru: pirmkārt, līmeņi nepastāv patstāvīgi (vienmēr savienojumā ar kādu citu perspektīvas līmeņi); otrkārt, līmeņu mijiedarbības rezultāts ir stāsta konflikta daudzējādas atklāsmes (vai atrisinājuma) iespēja; treškārt, fokalizācijas līmeņu apzināto sakrustojumu mēdz uzskatīt par sieviešu literāras tradīcijas pamata īpašību. Minnas Kantas darbs mākslinieciskās perspektīvas veidošanas ziņā iekļaujas sieviešu tekstiem raksturīgajās narācijas rāmjos, norādot uz šī naratīva līmeņa veidošanas tendenci vai tradīciju.

### 3.3.3. Narācijas struktūra Aspazijas lugā „Zaudētas tiesības” (1894)

Aspazijas lugas analīze tiks veikta pēc augstāk aprakstītas narācijas līmeņu struktūras: vertikālās un horizontālās narācijas veidošana, laiktelpas īpašības, fokalizācijas līmeņu raksturojums.

- **Vertikālās un horizontālās narācijas īpašības.**

*Vertikālā narācija* lugā, līdzīgi augstāk aprakstītajam Rostopčinas tekstam, ir veidota kā domas un nozīmes figūru savienojums un mākslinieciskā mijiedarbība. Šīs īpašības pamatā atrodas daiļdarba mākslinieciskais veids: luga apvieno reālās pasaules elementus ar vienīgi iekšējā izpratnes dimensijā pastāvošiem varoņu replikām. Reālas pasaules elementi tiek papildināti ar augsto simboliskuma pakāpi, tādējādi radot pamatu nozīmes figūru veidošanai. Varoņu replikas, savukārt, ir iespējams interpretēt atkarībā no iepriekšējās mākslinieciskās pieredzes vai ar intertekstualitātes piesaisti. Tātad, var teikt, ka varoņu replikas nav ierobežotas ar konkrētu simbolisko lauku (kuru parasti konstruē kāds abstrakts priekšmets, burtiski „pareģojot” tā simbolisku nozīmi), kas paralēli kļūst par pamatu *domas* figūru aktualizācijai. Detalizētai analīzei tika izvirzīti daži vēstījumā visbiežāk sastopamie simboli, kuri tiek veidoti gan ar nozīmes, gan domu figūrām. Tie ir: **grāmata, mirtu vainags, brūtes rota**. Katrs no minētajiem simboliem, kaut arī apzīmē konkrētu

un reāli eksistējošo lietu (un, tāpat, apriori ir saistāms ar nozīmes ritoriskās figūras konceptu), lugā iegūst simboliskā lauka turpinājumu varoņu replikās (tāpat, tiek paplašināts arī semantisko vienību skaits, kuri veido vārda simbolisko lauku, jeb tiek paralēli aktualizētas domas figūras). Aspazijas lugas īpašība vertikālās narācijas veidošanā ir tās mēģinājumā nozīmes ritoriskajās figūrās iekodēt domas figūras. Ja atcerēties Rostopčinas vertikālās narācijas veidošanas metodi, ir konstatējama acīmredzama atšķirība: Rostopčinas tekstā domas figūras veidoja nozīmes figūras, Aspazijas darbā šis process notiek pretējā virzienā. Šī īpašība spēj pastarpināti apliecināt augstāk minēto sieviešu naratīva struktūras nestabilitāti un mainīgumu un norādīt uz šī veida literāras tradīcijas izpausmes dažādību.

*Grāmatas* simboliskais lauks lugā ir veidots uz nozīmes un domas figūru sakrustojuma: ar nozīmes figūrām tiek veidots grāmatas kā abstraktā un reālā pasaules (telpas) elementa simboliskais lauks, savukārt, domas figūras konstruē šā simbola pastarpinātu (t.i. ar priekšmetu tieši nesaistīto) nozīmi. Abu ritorisko figūru mijiedarbības rezultātā grāmatas simboliskums lugā iegūst dominējošo pozīciju metavēstījuma veidošanā un konflikta atklāsmē.

Nozīmes ritoriskās figūras, paaugstinot šā telpas elementa simbolisko pakāpi, vienlaicīgi norāda uz šī simbola tiešo saikni ar varones psiholoģiju. Grāmatas simboliskais lauks vēstījumā tiek saistīts ar varones iekšējās atbrīvošanas nozīmi, pat vairāk: lugā grāmatas kļūst par vienu no iedvesmojošiem motīviem Laimas likteņa veidošanā. Tās sniedz imagināro priekšstatu par egalitārās sabiedrības iespējamību Latvijas XIX gs beigu vēsturiskajās robežās. Šis simbols lugā tāpat kļūst par Laimas garīgā apmierinājuma meklējumu telpu. Tās tiek burtiski fiziskotas un aizstāj Laimas realitāti, piedāvājot iztēlē radīto ideālo pasauli. Kā apliecinājumu minētajai atziņai ir jāmin lugas fragmentu, kurā grāmatas simbols ir atveidots ar nozīmes figūru starpniecību (t.i. nosaukts tieši) un simboliskajā līmenī tam tiek piedēvētas individu raksturojošas īpašības:

„Grieta: Ak tās grāmatas – [...] tās jau sen varēja pārdot. Dieva vārda jau tur nav, nedz arī kāda kalendāra.

Laima (grāmatas iesiedama): Gēte, Lessings, Bairons, Šekspirs, nolieciēt savus staltus plecus, lienat caur jūgu, dzīve iet pār jums pāri!” (Aspazija, 1910, 28)

Grāmatas nozīmes ritoriskās figūras atveidojumu fragmentā ir iespējams interpretēt kā Laimas dubultrealitātes (vai dubultotas eksistences) idejas turpinātāju. Laima, līdzīgi augstāk aprakstītajām analizēto pirmavotu varonēm, eksistē divās pasaules vienlaicīgi, pie tam imaginārajai pasaulei (kuru simboliskajā līmenī apzīmē grāmatas) ir dominanta pozīcija viņas psiholoģijas veidošanā.

Nozīmes figūru simboliskais lauks tāpat tiek paplašināts ar konkrēto autoru uzskaitījumu: Gēte, Lessings, Bairons un Šekspīrs raksturo Laimas personību un pastarpināti norāda uz izglītības līmeni. Minot Renesanses un Apgaismības laikmeta autorus tiek norādīts uz lugas fabulas zemteksta attīstību: Laima (vai plašākajā kontekstā – sievietes tiesības uz līdzvērtīgo izglītību) ar šo autoru izvēli mēģina postulēt jaunās sievietes domāšanas dimensijas – neatkarīgas un progresīvas. Nozīmes ritoriskās figūras iezīmē grāmatas simboliskā lauka vispārējas robežas: lugā tās ir vienādojamas ar Laimas jaunās eksistences meklējumu avotu. Tāpat šā simbola veidošanā lugas kontekstā ir iekļautas domas ritoriskās figūras, kuras ir vērstas uz simbola „atbrīvošanu” no tā konkrētām priekšmetiskām robežām. Caur domas ritorisko figūru prizmu grāmatas simbols tiek uztverts kā vispārējs sievietes izglītības tiesību atveidotājs lugā (vai šīs vēstījuma līnijas aktualizētājs). Domas ritoriskās figūras burtiski „izrau” grāmatas simbolu no tās priekšmetiskā lauka un saista to ar dzimšu un izglītības tiesību asimetrijas motīvu izmantojumu lugā. Laimas tēls domu figūru interpretācijā kļūst par centrālo motivētājspēku sieviešu izglītības tiesību sasniegšanā. Tāpat augstākminēto autoru izvēle ar domas ritorisko figūru starpniecību iegūst citādas nozīmes konotācijas: Apgaismības laikmeta autoru vārdu izmantojums pastarpināti konstruē sievietes nākotnes eksistenci. Līdz ar dzimšu asimetrijas novēršanu un līdztiesīgas izglītības iespēju mainīsies arī gadsimtiem postulētas sievietes eksistences neapšaubāmas patiesības, un viņas redzesloks un attieksme pret pasauli kļūs brīvāka. Var apgalvot, ka grāmatas simbols veido vēstījumā atsevišķo Laimas eksistences šķautni – tas reprezentē garīgas iniciācijas turpinājumu. Šis aspekts vieno Aspazijas darbu ar Minnas Kantas garā stāsta vēstījuma līnijām, kurās Hanna, izejot izglītības iniciāciju, pievēršas garīgi neatkarīgākajam eksistences veidam. Līdzīgi rīkojas arī Laima: grāmatas (kā izglītības nesējas) kļūst par centrālo motivējošo spēku lugas fināla atrisinājuma veidam. Nespējot pārvarēt realitātes likumu rāmjus, Laima izvēlas citu eksistenci – nāvi, kuras nozīme lugā ir vienādojama varones garīgajai atbrīvošanai.

*Mirtu vainags* nozīmes figūras veidā (t.i. burtiski) parādās tekstā vienīgajā autorei remarku fragmentā, tomēr tā aktualizācija būtiski papildina centrālā konflikta izpratni un iezīmē nacionālo tradīciju simboliku. Simbols nozīmes figūras veidolā ir atainots lugas ceturtajā cēlienā:

„Laima sēž brūtes rotā, [...] Grietai liela aube galvā. Marta (Laimai *mirtu vainagu sprausdama*): Ak, vai es varēju iedomāties, ka piedzīvošu to prieka dienu, kad savu bērnu izvadu pie altāra. Bet Dieva ceļi ir brīnišķīgi, pēc tumšas bēdu nakts viņš taču līcis mums uzlēkt reiz tai žēlastības saulītei” (Aspazija, 1910, 63)

Nozīmes ritorisko figūru nolūks fragmentā ir iezīmēt kopējo notikuma simbolisko zemtekstu. Kā zināms, mirtu vainags simboliskajā līmenī apzīmē sievietes skaistumu, jaunību un auglību<sup>400</sup>, tomēr minētais citāts ir vērsts uz šā simbola nozīmes paplašināšanu. Bez minētajām īpašībām mirtu vainags kļūst par varones laulību tiešo atveidotāju lugā, paralēli radot pamatu domas figūru aktualizācijai. Var teikt, ka viena no Aspazijas vēstījuma konstruēšanas īpašībām šā fragmenta pamatā ir ritorisko figūru vienlaicīga pastāvēšana viena vārdu savienojuma ietvaros. Mirtu vainags apzīmē gan apriori zināmo simbolu kopu, gan iekodē lugas netiešo, metatekstu veidojošo jēgu. Domas un nozīmes ritoriskās figūras reprezentē arī dažādas attieksmes ar simbola diskursu: ja nozīmes figūras pastāv kā neatkarīgas semantiskās vienības<sup>401</sup>, tad domas figūru simbolikas izpratnē ir iesaistīts lugas pamattekst (jeb semantisko vienību raksturojošs diskurss) tādējādi padarot to par varones replikas „gūstekni”. Jāsecina, ka Marta kļūst par domas figūru simboliskās nozīmes motivētāju: viņas replikā ir iekodēta mirtu vainaga jaunā simboliskā nozīme, kurai ir augstāka simboliskuma pakāpe. Tā ir vēl viena Aspazijas daiļdarba vertikālās narācijas konstruēšanas īpašība: ritorisko figūru veidi, pastāvot paralēli, atšķiras pēc to simboliskās realizācijas potenciāla. Nozīmes figūras, pastāvot neatkarīgi no piedāvāta daiļdarba diskursa, ir vairāk jēdzieniski ierobežotas un paredzamas. Tostarp, domas figūras, kaut arī jēdzieniski tiek realizēti noteiktā teksta (diskursa) ietvaros, paplašina un burtiski atbrīvo statiska vārdu savienojuma simbolisku potenciālu vai māksliniecisku realizāciju. Ritorisko figūru vienlaicīga pastāvēšana un mijiedarbība apvieno visus pēfītus daiļdarbu tekstus un ļauj nosaukt šo parādību par vienu no sieviešu naratīva konstruēšanas pamatiem. Pēc

**Brūtes rota.** Simbols, līdzīgi augstāk aprakstītam, tiek aktualizēts lugā ar abu ritorisko figūru starpniecību un paralēlo pastāvēšanu. Analīzei izvēlētais simbols tiek iesaistīts lugas vēstījumā sekojošajā diskursā:

„Kā viņu visi vārdi mani moka! Šī **brūtes rota deg uz manas miesas it kā Jēzus drēbes**. Es viņu pievilu, to augstsirdīgo vīrieti, viņu un visus – ai, cik labprāt tam pie kājām kristu un visu izteiktu, bet tad, manu ienaidnieku skaļie gaviļu smiekli – Nē, nē, to es nespētu pacelt. **Man atliek tikai bojā iet vai uzvarēt, un es gribu uzvarēt**” (Aspazija, 1910, 65)

Nozīmes figūras simboliskais lauks pastāv noteiktās jēdzieniskās paradigmas ietvaros un funkcionē kā patstāvīgā semantiskā vienība, neatkarīgi no piedāvāta diskursa. Šī veida ritoriskās

<sup>400</sup> Plašāk skat. Словарь символов <http://sigils.ru/symbols/>

<sup>401</sup> Citiem vārdiem, simbola atšifrēšana ir iekodēta nacionālajā atmiņā, tā netiek veidota ar konteksta izpratnes starpniecību.

figūras aprobežojas ar tradicionālo simboliskā lauka interpretāciju: brūtes rota latviešu nacionālajā tradīcija (kā arī globālajā kontekstā) tiek saistīta ar tādām nozīmēm, kā tikumība un garīgā nevainība. Kaut arī simbola traktējums caur nozīmes ritorisko figūru prizmu iezīmē metateksta elementus (t.i. veido netiešās narācijas pamatus, jeb piesātina reāli pastāvošo priekšmetu ar imagināro un tieši nesaistīto nozīmi), šī veida vertikālās narācijas sastāvdaļas pamatā ir gadsimtiem veidots, jēdzieniski statisks simbols ar paredzamo nozīmes virzību<sup>402</sup>.

Domas ritorisko figūru simboliskā nozīme tekstā ir papildināta ar fragmenta diskursā iekļautām semantiskajām vienībām. Tāpat kā iepriekšēja simbola konstruēšanas analizē, domas ritoriskās figūras fragmentā ir jāuztver kā tekstā iekodētas un diskursīvi ierobežotas, bet ar augstu simboliskuma pakāpi. Bez minētām simbola interpretācijām, domas figūras raksturo vēl vienu Laimas eksistences dimensiju: tā ir sievietes sadzīve un saistīti ar to dažāda rakstura ierobežojumi. Šī veida ritoriskās figūras paplašina simbola interpretatīvo lauku caur papildus nozīmes konotācijām. Tā, piemēram, blakus tikumības un garīgas nevainības nozīmei fragmentā ieskanas arī perversīva simbola interpretācija. Brūtes rota apzīmē nevis patieso sievietes laimi, bet gan tiek saistīta ar nāvi nesošo<sup>403</sup>, destruktīvo spēku. Uzvelkot brūtes rotu, Laima šķietami pieņem sievietes sadzīves ierastus rāmjus, tomēr, līdz ar domu figūru iesaisti vēstījumā, šī rīcība iegūst pretējo – cīņas – nozīmi. Brūtes rotas simbolika šeit ir vienādojama ar varones iekšējas pārliecības provokatora nozīmi<sup>404</sup>, tā sniedz Laimai nepieciešamu spēku sava morāla pārkāpuma pārvarēšanai. Domas figūras tādējādi apraksta bināri pretējas simbola nozīmes, padarot to (un kopumā vēstījumu) par ambivalentu un veidoto pēc sarežģītā ritorisko figūru mijiedarbības principa. Raksturojot simbolus pēc vertikālās narācijas teorētiskās paradigmas, ir jāsecina, ka pēc figūru jēdzieniskā satura simboli tiek atveidoti ar abu ritorisko figūru veidu piesaisti, pēc mākslinieciskās izcelsmes pieder centrālas varones imaginārajai pasaulei; apzīmē konkrētu priekšmetu. Ritorisko figūru nozīme vārda simboliskā lauka veidošanā ir tā pamata semantiskās jēgas paplašināšanā un jaunu konotāciju aktualizācijā kā arī jaunu konflikta šķautņu atklāsmē.

---

<sup>402</sup> Šādu parādību daiļdarbu tekstos mūsdienu literatūrzinātnē bieži saista ar t.s. mākslinieciskiem arhetipiem un saskatot tajos psihoanalīzes teorijas pielietojumu mākslas darbos. Plašāk skat., piem., Юнг, Карл Густав Психологические типы. – pieejams: <http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytupes.txt>; Hökkä, Tuula (toim.) Naiskirja (kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista). – Helsinki: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisu (KKL), 1996. – 218 s; Duff, David (ed.) Modern Genre Theory. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2000. – 287pgs; u.c.

<sup>403</sup> Fragmentā aktualizēts ar citātu: „brūtes rota deg uz manas miesas it kā Jēzus drēbes” (Aspazija, 1910, 65)

<sup>404</sup> Izmantotajā citātā šī domas figūras nozīmi ir iekodēta fragmentā: „Man atliek tikai bojā iet vai uzvarēt, un es gribu uzvarēt” (Aspazija, 1910, 65)



Noslēdzot vertikālās narācijas konstruēšanas īpašības Aspazijas lugā ir jāatzīst, ka tāpat kā Minnas Kantas un Jevdokijas Rostopčinas tekstos, šis naratīva līmenis ir nestabils un tā interpretācijas robežas ir caurspīdīgas un mainīgas. Ritorisko figūru veidi tiek realizētas sarežģīto simbolu interpretācijas sakrustojumu, paralēlisma vai jēdzieniskā saplūduma veidā. Aspazijas daiļdarbs tādējādi reprezentē sieviešu narācijas īpašību kopumu un ir viegli iekļaujams (?) Eiropas literārajā mantojumā, vienlaicīgi veidojot sieviešu literāras tradīcija motīvu un ideju polifoniju. Aspazijas jauninājums vertikālās narācijas veidošanā ir sievietes eksistences dažādo izpausmju aprakstīšana ar ārējai pasaulei piederošiem priekšmetiem. Turklāt, katrs no tiem iezīmē lugas vēstījumā tikai vienu konkrētu laikmetīgas sievietes dzīves šķautni. Vertikālā narācija lugā aktualizē vismaz trīs svarīgākus femīno eksistenci raksturojošus sociālus stāvokļus: izglītība (un tieksme uz tās egalitārismu), laulības (un brīvās likteņa izvēles jautājums), sadzīve (un meklējumi pēc tās jaunajām izpausmēm). Tādējādi var secināt, ka Aspazijas darbs ar vertikālās narācijas starpniecību iezīmē vispārējus vēsturiskās paradigmas rāmjus, vienlaicīgi padarot lugu par izaicinošo un idejiski pārliecinošo māksliniecisko vienību.

**Horizontālā narācija.** Horizontālas narācijas īpašības Aspazijas daiļdarbā ir iekodētas tā mākslinieciskajā veidā. Klasisks lugas mākslinieciskais kanons prasa „laika, telpas un notikuma saplūdumu vienotā veselumā” (Fisher-Lichte, 1992, 215), tātad teorētiski iezīmē **šķērsgriezuma konflikta** pamatu – attēlot tēlus salīdzinoši nelielajā laika posmā, atklājot to rakstura īpašības un uzskatus<sup>405</sup>. Lugas tēlu atklāsmē notiek pēc līdzīgā principa: radot noteiktas laiktelpas robežas, uzmanība tiek aktualizēta centrālo varoņu raksturu un savstarpējo attiecību aprakstīšanai un izvērtēšanai. Lugas mākslinieciskais veids tāpat sekmē varoņu ārēja izskata reālai priekšmetiskošanai, kas nenoliedzami piešķir šķērsgriezuma konfliktam papildus nozīmi raksturu sadzīves un ieradumu atklāsmē. Šķērsgriezuma konflikts ir orientēts uz Laimas rīcību motivācijas pamatiem: tas tiecās „pareģot” varones dramatisko finālu jau lugas sākumā. Par šī veida konflikta sākumpunktu ir iespējams uzskatīt Laimas neapzinātu vēlmi izrauties no apkārtējas, patriarhāli orientētas sabiedrības. Šī veida konflikts pastarpināti iezīmē Laimas eksistences prioritātes un tiek iesaistīts katrā Laimas rīcības skaidrojumā lugas vēstījuma ietvaros. Balstoties uz šķērsgriezuma konflikta teorētisku nostādni par varoņu iekšējās pasaules dominējošo lomu daiļdarba mākslinieciskā sakāpinājuma atklāsmē, ir iespējams izvirzīt hipotēzi par horizontālās narācijas

---

<sup>405</sup> Plašāk skat. Grāpis, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.

konstruēšanu caur varoņu individuālo prizmu (kas vienlaicīgi raksturo šo narācijas līmeni kā viendimensionāli vērsto uz imagināro (jeb metateksta) narācijas līmeni). Citiem vārdiem, šķērsriezuma konfliktu nosaka varoņu raksturu un pasaules uztveres īpašību sakrustojums, nevis ārējas laiktelpas tieša ietekme. Konflikts aktualizē sievietes psiholoģijas sarežģītas izpausmes un atklāti apšaubā sievietes sociālās iniciācijas (kura lugas tekstā nenoliedzami ir vienādojama ar laulību institūciju) nepieciešamību.

Tomēr šis konflikta veids nav spējīgs atklāt vispārējo un jēdzieniski plašāko iesaistīto varoņu rīcību un pārdomu analīzi, jo tā teorētiskajā konceptā iztrūkst sieviešu literārai tradīcijai svarīgas un pamatu radošas atmiņas kategorijas. Tāpēc paralēli šķērsriezuma konfliktam lugā ir iesaistīti arī *gredzena konflikta* elementi. Pārsvarā gredzena konflikts tiek attīstīts viena tēla ietvaros – Laimas iekšējā pasaulē. Kaut arī lugā nav tieši aktualizēta atmiņas kategorija, tā pastāv pamata vēstījuma „mākslinieciskās ēnas” pozīcijā – t.i. tiek atveidota ar dažām, Laimas atmiņu raksturojošām, detaļām. Pirmavota tekstā gredzena konflikta elementi tiek iesaistīti vēstījumā gan ar mākslinieciskās telpas „saslēgšanas” principu: lugas sākums un beigas ir „savienotas” Laimas nelielajā lauku mājā; gan ar varones atmiņas kategoriju. Svarīgi atzīmēt, ka Aspazijas daiļdarbā Laimas atmiņas kategorija ir reprezentēta caur vairāku paaudžu garīgas pieredzes prizmu, proti, caur reliģiju. Nevar noliegt, ka lugā ir apšaubīta šīs morāla institūcijas nozīme, tomēr tieši reliģijas kategorija rosina Laimā personisko pārdzīvojumu apzinātu rehabilitāciju, jeb atmiņas kategorijas iesaisti vēstījuma. Tā, piemēram, par gredzena konflikta vienu no sākumposmiem ir iespējams uzskatīt sekojošo fragmentu, kurā ir iekodēta atmiņas kategorija caur reliģijas patiesību apšaubīšanu:

Es Tevi saucu, vai Tu dzirdi? Tev jāatbild, ja Tu esi tas taisnais, tas labais, tas žēlīgais, visspēcīgais Dievs! Paceļ sava spēka roku, gaud ar saviem pērkoniem, pārceļ debesi – radies, kur Tu esi! Skaties šurp, kur lokas pīšļos Tava mocītā radība – dzirdi, dzirdi! [...] *Šausmīga plaisa atveras man priekš acīm – tukšs, tukšs, tukšs!*” (Aspazija, 1910, 32)

Reliģijas patiesības kļūst par svarīgāko Laimas dzīves vilšanos un iepriekšējas eksistences pārvērtējuma sākumpunktu. Individuālās atmiņas iesaiste fragmentā un kopumā lugas vēstījumā notiek metanaratīva līmenī, kā varoņu reakcija uz realitātes notikumiem. Tāpat gredzena konflikta pamats ir konstruēts minētajā fragmentā, kur reliģija kļūst par realitātes mirkļa aizvietotāju vienlaicīgi provocējot Laimas estētiskās atmiņas izpausmi. Kursīvā izdalītais teikums reprezentē varones estētiskās atmiņas rezultātu: reliģija (kā sievietes realitātes neatņemama sastāvdaļa) burtiski izraisa varonē garīgas bezizejas sajūtu, jo nespēj raksturot Laimas psiholoģiskās nianšes un

nespēj piedāvāt nākotnes perspektīvu. Atmiņas kategorija ir vienādojama ar varones sākotnējo mēģinājumu atrast nākotnes eksistences jēgu pagātnes robežās. Nespējot noticēt reliģijas vispārīgajām patiesībām, varonē pakāpeniski sarūk individuālās atmiņas svarīgums. Šis fakts lugā arī kļūst par Laimas liktenīgā lēmuma pieņemšanas momentu: izvēloties nāvi, Laima izvēlās garīgi neatkarīgu esamību, bez jebkādiem laika, morāles un sadzīves ierobežojumiem. Tādējādi var teikt, ka gredzena konflikts lugā attīstās pēc teorētiskā koncepta aprakstītas shēmas: tas apvieno telpiskās dimensijas ar varones psiholoģiskajām izpausmēm un laika (kā atmiņas provocējošā spēka) kategorijas transformāciju varones apziņā.

Salīdzinot Aspazijas lugas horizontālās narācijas īpašības ar augstāk aprakstītiem daiļdarbiem, ir jāsecina, ka „Zaudētas tiesības” aizņem starppozīciju starp Rostopčinas un Kantas piedāvātām narācijas struktūrām. Ja Rostopčinas daiļdarbs bija atklāti vērsts uz horizontālās narācijas elementu nošķirumu<sup>406</sup>, Kantas daiļdarbs reprezentē atklātu kamola un šķērsgriezuma konfliktu paralēlismu un dažādas sarežģītuma pakāpes sakrustojumu, Aspazijas lugu mēdz uzskatīt par mēģinājumu iesaistīt minētus konflikta veidus bez tiešā mākslinieciskā sakrustojuma, bet gan kā vienotu veselumu. Aspazijas darbu tādējādi mēdz vērtēt kā vienotā daudzlīmeņaina konflikta izmantošanas mēģinājumu. Citiem vārdiem, lugā ir jēdzieniski apvienoti šķērsgriezuma un gredzena konflikti, un tie pastāv ārpus tradicionālā teorētiska koncepta, jo to ietekmes un izpausmes robežas ir amorfās un burtiski pieder abiem konflikta veidiem vienlaicīgi. Sieviešu naratīva prakse tādējādi apliecina sākotnēji izvīrīto pieņēmumu par tās horizontālās narācijas sarežģīto konstruēšanas sistēmu un interpretatīva lauka bezgalību.

- **Laika un telpas konstruēšanas principi Aspazijas lugā**

**Telpas konstruēšana.** Telpas dimensijai Aspazijas daiļdarbā ir izšķiroša nozīme raksturu īpašību detalizācijā un savstarpēju attiecību atklāsmē, jo, pateicoties daiļdarba mākslinieciskajam veidam, šī vēstījuma dimensija burtiski iejaucās fabulas un konflikta veidošanā. Tomēr Aspazijas darbā ir novērojamas sieviešu naratīvai tradīcijai raksturīgas mākslinieciskās telpas konstruēšanas tendences. Pirmkārt, centrālās varones eksistence ir ievietota nelielajās un ierobežotajās telpās (lugā – Laimas dzimtās mājas), kas vienlaicīgi apliecina sieviešu tradīcijai raksturīgo vēstījuma līniju – varones mēģinājums pārvarēt patriarhālās sabiedrības šaurus rāmjus un atrast brīvākas un neatkarīgākas eksistences izpausmi. Otrkārt, nozīmīgu centrālās varones iekšējās pasaules attīstībā

---

<sup>406</sup> Daiļdarbā gredzena un šķērsgriezuma konflikti pastāv kā divas neatkarīgas narācijas vienības

iesaistītas telpas pozīciju aizņem svētku telpiskums (lugā tām ir divējāda būtība – no vienas puses svētku telpiskums aktualizēts caur Johannas un Eberhardīnes mājās rīkotajām viesībām, no otras – svētku telpiskums parādās lugas finālā līdz ar Laimas laulību tematikas iesaisti vēstījumā). Aspazijas lugas telpiskās dimensijas īpatnība ir augstāk minēto telpu tieša iesaiste makrotelpā – pilsētā. Tā kļūst par apvienojošo un vienlaicīgi nošķirošo spēku varoņu attiecību atainošanā un konflikta atrisinājumā. Pilsēta tāpat piešķir daiļdarbā izklāstītam notikumam (Laimas morālā pagrimuma un turpmākās izvairīšanās no šā grēka) globalizēto raksturu. Tādējādi var teikt, ka ar Laimas tēlu tika aktualizēta vispārējs māksliniecisks temats par sievietes tiesību robežām latviešu XIX gs beigu literatūrā. Lai pierādītu augstāk minēto telpiskuma izpausmju ietekmi Laimas personības veidošanā un problemātikas atklāsmē, ir jāpievēršas pirmavota teksta fragmentiem un jādefinē jēggenerējošās saites, kuru nolūks ir aprakstīt tās vai citas telpas īpašības.

**Mājas telpiskums.** Šī telpas dimensija caurstrāvo lugas vēstījumu no sākuma līdz beigām, apliecinot sieviešu literāras tradīcijas māksliniecisku tendenci par varones sākotnējo garīgo un fizisko ierobežotību. Viena no lugas vēstījuma konstruēšanas īpašībām ir telpiskās dimensijas daļējs ignorējums: teksta uztvērējam tiek piedāvāts vienīgi telpas ieskicējums, telpas „rāmis”, kuru apraksta autora remarkās<sup>407</sup>. Tādējādi var teikt, ka varoņi paši tiek iesaistīti telpas dimensijas veidošanā ar savu attieksmi pret to un tās elementu vērtējumu. Analizējot pirmavota tekstu tāpat ir iespējams spriest par vēstījuma notikumu un vienas un tās pašas telpas ārējo pārmaiņu tiešo mijiedarbību vai arī notikumu un telpas paralēlu koeksistenci. Tā, lugas sākumā Laimas dzimtās mājas telpiskums tiek raksturots sekojošos vārdos:

„**Nabadzīga, bet tīra istabiņa. Durvis** pa kreiso roku ved sāņu istabā, otras durvis dibenā iet uz āru. Galds, dažī krēsli, labajā pusē gulta un **skapītis ar grāmatām**; uz loga puķu podi” (Aspazija, 1910, 5)

Fragmentā tiek aktualizēta gan Laimas reālās telpas robežas (nelielas mājas telpas), gan metateksta līmenī tiek parādītas varoņu raksturu īpašības. Tā, piemēram, vārdu savienojums „nabadzīga, bet tīra istabiņa” pastarpināti raksturo šīs telpas iemītņiekus un paralēli nosaka dzimšu lomu asimetriju. Raksturojot istabu kā „tīro” pastarpināti tiek aktualizēta viena no ierastajām sievietes eksistences izpausmēm – sadzīves rūpes. Tāpat mājas iekšējas telpas tīrums pastarpināti raksturo arī Laimas sākotnējo tikumiskumu, godīgumu un atvērtību. Mājas telpa kļūst arī par lugas

---

<sup>407</sup> Šī lugas īpašība tāpat ir būtiska nefokalizētas narācijās konstruēšanā. Par fokalizācijas līmeņiem skat. apakšnodaļas turpinājumā.

konflikta attīstības sākumpunktu, Laimas tieksmes pēc iekšējas brīvības izraisītāju. Fragmentā bez minētā māju telpiskuma ir iesaistīti papildus telpas elementi, kuri mēdz būt uzskatīti par metateksta (jeb simboliskā lauka un zemteksta) pamatu. Tā, piemēram, durvis un grāmatas pieder vienam simboliskajam laukam, jo pamatā atveido lugā Laimas tieksmi uz individuālo brīvību (durvis simboliska tiek parasti saistīta ar jaunu iespēju un jaunā likteņa nozīmi<sup>408</sup>) un tiesībām (grāmatas simbolu ir jāuztver kā individuālo tiesību meklējumu avotu vai atbalstītāju, tāpat arī kā garīgu iedvesmotāju un attīstītāju<sup>409</sup>). Var secināt, ka mājas telpiskuma pirmās nozīmes atklāsmes pamatā atrodas sekojoša jēgģenerējošā ķēde: *nabadzīga, bet tīra istabiņa – durvis* [kas ved uz dažādām pusēm] – *skapītis ar grāmatām*. Ķēde vēlreiz aplicina mājas telpas kā Laimas personiskās attīstības motivētāja nozīmi.

Aspazijas lugas vēstījuma īpatnība ir telpiskās dimensijas nozīmes transformācijas atkarībā no fabulas. Ja lugas sākumā mājas telpa ir uzskatāma par Laimas garīgās attīstības provokatīvo spēku, tad nākamā telpas izpausme ir saistāma ar hiperbolizēto trūkumu, kurš metateksta līmenī arī kļūst par gandrīz vienīgo iemeslu Laimas liktenīgā lēmuma pieņemšanai un morālām pagrimumam sabiedrības priekšā. Pirmavota tekstā šī mājas telpas izpausme ir iekodēta vienīgajā autora remarkā lugas otrā cēliena sākumā: „Istaba tā pate, kā pirmajā cēlienā, tikai daudz nabadzīgāka” (Aspazija, 1910, 21). Nākamais „mākslinieciskais posms” mājas telpas veidošanā lugas vēstījumā ir saistīts ar Laimas eksistences īpašību noteikšanu pēc liktenīgas Langarta piedāvājuma pieņemšanas:

„Sniedziņa māja. *Istaba vairs agrāko nabadzīgo izskatu*, viss ļoti glīti un spodri. *Gar sienām puķu vītnes, viss sarīkots uz kāzām*. Uz galdiņa deg sveces. (Aspazija, 1910, 63)  
Kaut arī mājas telpa reprezentē ārējus izsmalcinātības elementus<sup>410</sup>, lugas metatekstā (līdz ar iepriekšēja vēstījuma nianšu klātbūtni) mājas telpa (vai materiālā, ārēja telpa) kļūst par Laimas imagināro cietumu, no kuras tā var atbrīvoties vienīgi atklājot savus grēkus apkārtējai sabiedrībai. Aspazijas luga bez minētās telpiskuma transformācijas (no iedvesmojošas vietas mājas kļūst Laimai par imagināro ierobežotāju vai cietumu) un dažādu telpas māksliniecisku posmu izmantojumu, aktualizē ambivalenta telpiskuma jautājumu. Mājas telpas divējāda daba ir balstīta uz divām dažādām tās izpausmēm: iekšējo (jeb imagināro) un ārējo. Iekšēja mājas telpas izpausme ir iekodēta pirmajā telpas nozīmē – māja kā rīcību rosinošs spēks, kas ietekmē Laimas pasaules uztveri un attieksmi. Otrs aprakstītais posms (mājas hiperbolizētā nabadzība) atrodas starppozicijā

<sup>408</sup> Plašāk skat. Словарь символов <http://sigils.ru/symbols/>

<sup>409</sup> Turpat

<sup>410</sup> Aktualizēts caur semantiskajām vienībām „puķu vītnes”, „sveces” – kā norāde uz saimnieku turīgumu

starp reālo un irreālo (ieکشēji orientēto) pasauli: aktualizējot nabadzību telpa paralēli tiek iesaistīta Laimas nākotnes rīcību attīstībā<sup>411</sup>. Trešais izmantotais fragments (un telpas mākslinieciskais posms), savukārt, atveido vienīgi reālo telpu, jo Laimas liktenis (un saistītas ar to imaginārās mājas telpas nozīmes konotācijas) ir izšķirts un telpiskajai dimensijai lugas turpinājumā nav sākotnējas konfliktu provocējošās nozīmes. Savienojot visus aprakstītus mājas telpas izpausmes posmus lugas vēstījumā ir jāsecina, ka arī Aspazijas darbā ierobežotā, pazīstama un paredzama telpa kļūst par Laimas personības veidotāju. Šī īpašība vieno visus pētītus pirmavota tekstus un ļauj nosaukt šo parādību par tradicionālu sieviešu literāro darbu vēstījuma struktūrā.

**Svētku telpiskums.** Pētītajā pirmavotā, līdzīgi Rostopčinas un Kantas piedāvātām šīs telpas izpausmes interpretācijām, svētku telpiskuma aktualizācija vēstījumā ir saistīta ar centrālās varones garīgo iniciāciju vai imagināro sociālas atbilstības pārbaudi. Analīzei izvirzītā telpas dimensija pastarpināti iezīmē lugas fināla robežas. Nespējot iekļauties laikmetīgas sabiedrības robežās, Laima, līdzīgi Minnas Kantas veidotajam tēlam – Hannai, izvēlas brīvāku individuālo eksistenci, kura lugas kontekstā līdzinās varones pašnāvībai. Svētku telpa pirmavota tekstā netiek detalizēta līdz sīkajām niansēm – tā drīzāk tiek atainota ar iesaistīto varoņu iekšējo attieksmes prizmu. Var teikt, ka telpiskās dimensijas strukturēšana caur varoņu individuālo refleksiju ir Aspazijas jauninājums sieviešu naratīvajā praksē. Tomēr nevar noliegt arī acīmredzamas līdzības starp analizētiem pirmavotiem svētku telpas interpretācijā. Pirmkārt, visos daiļdarbos svētki (vai tā paveids – balle Rostopčinas garajā stāstā) tiek saistīti ar sievietes garīgo iniciāciju un iezīmē sievietes sabiedriskās atbilstības/neatbilstības tematiku. Otrkārt, svētku telpa kļūst par „lūzuma” momentu fabulā un centrālās varones pašobjektivācijas procesā. Treškārt, svētku telpa visos pirmavotos ir saistīta ar masu kultūras elementu un tās ietekmes rezultātu iesaisti pamata vēstījumā.

Aspazijas daiļdarba pamata atšķirība svētku telpas veidošanā ir saistīta ar tā māksliniecisku veidu. Lugas pamatā, kā apgalvo mūsdienu teātra teorētiķe Ērika Fišera-Lichte (Erika Fisher-Lichte), „ir telpas un raksturu tieša mijiedarbe, kura norisinās trīs dimensionālajā mērogā, padarot lugu par taktīlu [nevis emocionāli uztveramu] veidojumu” (Fisher-Lichte, 1992, 127). Tātad, var teikt, ka svētku telpiskums burtiski tiek konstruēts ar varoņu repliku tiešo starpniecību<sup>412</sup>. Pirmavota tekstā ir novērojamas nelīdzvērtīgas attiecības starp reāliem priekšmetiem, kuri raksturo

---

<sup>411</sup> Līdz ar to tiek radīta „irreāla” mājas telpa

<sup>412</sup> Tieši replikas padara lugas telpiskumu par taktīlu veidojumu, jo , kā tika minēts, reālo priekšmetu iesaiste svētku telpiskuma veidošanā ir niecīga un nebūtiska.

svētku telpiskumu un imagināri orientētām varoņu replikām. Reālie priekšmeti piedāvā tikai vispārējās telpas uztveres rāmi, savukārt, iesaistīto varoņu replikām ir atvēlēta izšķiroša un skaidrojoša pozīcija lugas vēstījumā. Pievērsoties pirmavota tekstam, ir iespējams pierādīt aprakstīto novērojumu. Tā, priekšmetiskais svētku telpiskums aprobežojās ar dažu detaļu uzskaitīšanu. Lugas trešā cēliena sākumā, līdz ar svētku telpiskuma aprakstīšanas, ir minēti sekojošie priekšmeti: klavieres, galds ar traukiem, kurus bez turpmākās fabulas attīstības būtu iespējams uzskatīt par neitrāliem (nevis svētku) telpas elementiem. Svētku telpiskums tiek rādīts tieši ar varoņu turpmāk sekojošām replikām, kas var kļūt par apliecinājumu imaginārās vēstījuma līnijas dominancei. Par imaginārās svētku telpas veidotājiem kļūst trešajā cēlienā iesaistītie Johannas un Eberhardīnes tēli. Varoņu atklāts izglītības trūkums (kurš izpaudās, piem., sekojošajā fragmentā: „Eberhardīne: Te nu atkal atdursies pie gabaliem! Vai tad es tev nepērku arvien visus jaunākus, kuri iznāk: *Bēthovena* „*Donavas viļņus*”, [...] *Baha polkas*, visus, visus!” (Aspazija, 1910, 46)<sup>413</sup>) papildina augstāko sabiedrības kāršu īpašību ainu, paralēli raksturojot vispārīgo sabiedrības attiecību pret sievietes izglītību. Var teikt, ka Aspazijas lugā ir savstarpēji apvienotas divas dažādi orientētas svētku imaginārās telpas izpausmes: tā ir centrālā sievietes garīgas (vai pat fiziskas – ārējas atbilstības noteiktiem kritērijiem, kurus uzstāda laikmetīga sabiedrība) iniciācijas vieta un vienlaicīgi augstākas sabiedrības nepilnību izgaismojoša vieta. Ambivalence telpas konstruēšanā vieno Aspazijas daiļdarbu ar minētiem pirmavota tekstiem un ļauj runāt par sieviešu literārās un naratīvas tradīcijas globālo raksturu.

*Pilsētas telpa.* Dotā telpas dimensija netiek iesaistīta naratīva konstrukcijā tiešajā veidā, bet gan pastāv kā minēto telpas vienību apvienotāja<sup>414</sup>. Pilsētas makrotelpā ir iekļauts gan Laimas individuācijas process, gan vēsturiskajai paradigmai (jeb Aspazijai laikmetīgas) atbilstošas sabiedrības uzskati. Tāpat šī veida telpas izmantošana lugas vēstījumā ir saistāma ar masu kultūras vērtību aktualizāciju. Laimas liktenīgā rīcība makrotelpas robežās iegūst citas nozīmes konotācijas: to vairs nav iespējams uzskatīt par neatkārtojamo parādību, tā piešķir varones pašnāvībai (jeb

---

<sup>413</sup> Replikā ir aktualizēta varones profānizētas klasiskās mūzikas zināšanas. Acīmredzama ir mūzikas autoru un nosaukumu neatbilstība (tā „Donavas viļņos” oriģinālā skan kā „Uz brīnišķīgās zilas Donavas” (1866)– valša autors Johans Štrauss(1825-1899); otrs minētais skaņdarbs – polka nav raksturīga Baha daiļradei, iespējamais skaņdarba autors – Eduards Štrauss (1835-1916) un viņa populārais XIX gs darbs – „Polka „Pērkons un zibens”) ļauj secināt ne tikai par vispārējo varones izglītības nepietiekamību, bet pastarpināti norāda uz augstākas sabiedrības attieksmi pret izglītību.

<sup>414</sup> Iespējamo grafisko attēlojumu Aspazijas lugas telpiskuma dimensijai skat. dotā pētījuma 5. pielikuma trešā punkta trešo apakšpunktu.

brīvākas eksistences meklējumus) vispārējo nozīmi. Laima, tādējādi, no sievietes garīgas „citādības” unikalitātes sludinātājas pārtop par šīs garīgas kategorijas (jeb plašākajā nozīmē – dzimtes) tiesību pravieti. Šis aspekts vieno Aspazijas un Kantas darbus centrālās varones psiholoģisko nianšu ziņā. Kā Laima, tā Hanna apzina savu neatbilstību un neiekļaušanos sabiedrības robežās, un iekšēja pārliecība par savu citādību kļūst par galveno cīņas ieroci ar sabiedrības aizspriedumiem. Pilsētas telpā ir iekļautas abas augstāk aprakstītas telpas un tos var uzskatīt vienīgi par veidotas makrotelpas sīkajiem elementiem. Pilsētas telpas simboliskā nozīmi (jeb imaginārie pamati) vienādojama Laimas likteņa attīstībai no vēstījuma sākuma līdz beigām. Pamatojoties uz šo atziņu ir iespējams spriest par kopēju telpiskās dimensijas struktūru Aspazijas daiļdarbā. Precīzākam definējumam hipotēzes līmenī ir izdalīti daži aspekti: 1). Aspazijas daiļdarba telpiskās dimensijas pamatā ir atsevišķu elementu savienojums (piem., mājas un svētku telpiskums ir apvienoti pilsētas makrotelpā). 2). Telpas dimensijai tiek uztverta caur individuālo perspektīvu, kuras robežas vai leņķi nav statiski (piem., svētku telpiskums no Johannas un Eberhardīnes pozīcijas līdzinās augstāko aprindu intelektuālai ierobežotībai, savukārt, Laimas perspektīvā svētku telpiskums vienādojams garīgajai iniciācijai). 3). Makrotelpas iesaiste pamata vēstījumā pastarpināti norāda uz lugas zemtekstu un vispārējām konflikta attīstības robežām (citiem vārdiem, konflikts lugā (indivīda sarežģītas attiecības ar sabiedrību un dzīves patiesību un tiesību meklējums) tiek skatīts globālajā perspektīvā, vienlaicīgi pielīdzinot Aspazijas lugu Eiropas mākslinieciskajai telpai).

Salīdzinot telpiskuma strukturēšanas nianSES Aspazijas daiļdarbā ar citiem, analīzei pakļautajiem, darbiem, ir jāsecina, ka lugas telpiskums attīstās pēc līdzīgās shēmas. Pirmkārt, visos pirmavota tekstos telpas robežas nav statiskas, bet gan kustīgas un mainīgas. Tās ir atkarīgas no varoņu telpas vērtēšanas jeb uztveres. Otrkārt, telpa imaginārajā līmenī ietekmē centrālos varoņus, pastarpināti motivējot daiļdarbu finālus. Treškārt, telpas dimensija raksturo sievietes eksistences un garīgas attīstības sākotnēju ierobežotu pozīciju<sup>415</sup>. Tādējādi var teikt, ka sieviešu naratīvajā praksē telpas dimensijai ir noteiktas konstruēšanas tendences un tieša saikne ar daiļdarbu konfliktu. Telpas dimensijas jēdzieniskās līdzības norāda uz sieviešu literāras tradīcijas vienojošiem attīstības niansēm un piešķir katram no pētītajiem tekstiem Eiropas kultūras mantojuma neatņemamas daļas nozīmi.

---

<sup>415</sup> Ievietojot varoņus slēgtajā vai nelielajā telpā simboliskajā līmenī tiek norādīts uz šīs nozīmes konotāciju.



**Laika dimensija.** Līdzīgi iepriekš aprakstītām laika kategoriju raksturojošām shēmām (vai anahroniju atspoguļojošām ķēdēm) Aspazijas lugā ir konstruētas sarežģītas un daudzšķautņainas laiciskās nobīdes, kuru mērķis – raksturot varoņu attiecības, laika kategorijas izpratni un vērtējumu kā arī pastarpināti norādīt uz dažādu literatūras virzienu saplūdumu lugas vēstījumā. Aspazijas darbs, atšķirībā no pārējiem daiļdarbiem, kuri virziena ziņā attīstās viendimensionāli<sup>416</sup>, apvieno vismaz divus mākslinieciskus virzienus, kas paralēli piešķir lugai jēdzienisko polivalenci un iezīmē laika nobīžu struktūru. „Zaudētas tiesības”, pēc mūsdienu literatūrzinātnieku atziņām, ir romantiskās un reālistiskās mākslinieciskās tradīcijas savienojums<sup>417</sup>. Laika dimensija lugā ir pakļauta abu virzienu teorētiskajām prasībām pret šo narācijas līmeņa izpausmes īpašībām. Analizējot pirmavota tekstu, ir konstatētas vismaz divi dominanti laika virzieni – pagātne (kura klātbūtni vēstījumā paredz romantiskais virziens) un tagadne vai arī netālā nākotne (reālisma virziena ietekmes rezultāts). Minētas laika dimensijas atrodas nemītīgā jēdzieniska saplūduma procesā un biežāk tiek izmantoti vienas varoņa replikas ietvaros. Lai pierādīt laiciskās dimensijas nobīžu tendenci, ir jāpievēršas atsevišķiem lugas fragmentiem un jādefinē laika kategoriju veidojošas ķēdes.

1.) „Laima: Saki, ka tu mani mīli, tad *viss ir pagājis* un *es neesmu cietusi*.”

Strautiņš: Es tevi mīlu, mana dvēsele.

Laima: Manas *bērnības dziesmas skan atkal! Izcēlusies iz kapa* mana apraktā *jaunība* uzskata mani ar savām nevainības pilnām zilajām bērnu actiņām tik žēli, tik saldi – bet (*atgrūž piepeši Strautiņu*) nemīli mani labāk!” (Aspazija, 1910, 66)

2.) „Laima (viena): Es gan *nevaru pie vīra doties, man jāsteidz strādāt*. [...] Es jūtu, ka *trūkums un raizes* ir kā kāda ledaina, nāvīgi auksta roka *mani žņaugtu arvien ciešāk, arvien vairāk...* (Uzlekdamā) Nē, *es gribu dzīvot!* [...] Iz savas tumsības un dubļiem es izstiepu rokas pēc tevīm, *tu mūžīgā*, spoža, *nebeidzama gaisma!*” (Aspazija, 1910, 16-17)

Katrs citāts atveido konkrēto laiciskās nobīdes virzienu: pagātņi (1. fragments) vai tagadni/nākotni (2. fragments). Var teikt, ka Aspazijas lugas laiciskā dimensija attīstās pēc sieviešu literatūrai tradīcijai raksturīgas shēmas: tā nav statiska, bet mainīga; centrālā varone ir „ieslēgta” pagātnes dimensijā, pārējas dimensijas, savukārt, pastāv kā vispārējs varones eksistences fons, viņas imaginārās pasaules turpinājums. Līdz ar pagātnes laika dominanci vēstījumā tāpat ir aktualizēta

<sup>416</sup> Citiem vārdiem, pieder tikai vienam dominējošam virzienam – romantismam (Rostopčinas teksts) vai reālismam (Kantas garais stāsts).

<sup>417</sup> Plašāk skat., piem., Amoliņa, Brigita Aspazija: spēks un daiļums un mūžam nerimstošs gars. – Rīga: Avots, 1990; Aspazija un mūsu kritika (II) (kritisks apcerējums). – Liepāja: Liepājas Latviešu Grāmatu Izdevēju Biedrības apgādītā, 1997. – 56 lpp.; Viese, Saulcerīte Raiņa un Aspazijas daiļrades attīstība (mazāk pazīstamu rokkrastu izpēte). Habilitācijas darba kopsavilkums. – Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmijas literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1996, u.c.

sievietei ļoti svarīga sadzīves un vēsturiskā atmiņa. Detalizētākai laika kategorijas analīzei sekmēs tās jēgģenerējošās ķēdes definējums. Katrā fragmentā, kā ir viegli pamanīt, laiks tiek konstruēts ar dažādu analepses virzienu lietojumu. Pirmā fragmenta jēgģenerējošā ķēde, pamatojoties uz svarīgākiem vēstījuma momentiem Laimas replikās, izskatās sekojoši: viss *ir pagājis* (A) – *es neesmu cietusi* (A+C) – *bērnības dziesmas skan atkal* (C [vai] A) – *jaunība* [...] *izcēlusies iz kapa* (A), jeb A- A+C – C [vai] A – A. Anahroniju struktūra apliecina augstāk izvirzīto pieņēmumu par pagātnes laika dimensijas dominanci, pat vairāk: ķēdes pirmais un noslēdzošais posmi pastarpināti raksturo Laimas eksistenci kā pagātnes dimensijā „ieslodzīto”<sup>418</sup>. Šis moments apvieno Aspazijas lugas vēstījumu ar Rostopčinas stāstā veidoto laika dimensijas konstrukciju: grāfs Svirskijs (kurā ir iekodēta sievietes pieredze un attieksme pret realitāti) tāpat ir ieslēgts individuālās pagātnes robežās<sup>419</sup> un stāsta konflikts tiek skatīts caur pagātnes prizmu. Laimas tēla konstruēšanā būtisku lomu aizņem bērnības atmiņas (tātad, apriori pagātnes dimensijai piederošas laika vienības), caur kurām, līdzīgi Svirskija laika uztveres īpašībām, tiek skatītas un interpretētas tagadnes notikumi. Citiem vārdiem, Laimas grēks vai morālais pārkāpums (kura nozīme ir vienādojama lugas konflikta motivētājspēkam) tiek salīdzināts ar pagātnes idillisko ainu, kura pastāv vienīgi varones iztēlē un fragmentā aktualizējas ar jaunības un bērnības atmiņām. Nākotnes dimensijas trūkums izvirzītajā ķēdē liek domāt par Aspazijas daiļdarbu kā patieso sieviešu literāras tradīcijas turpinājumu. Šīs parādības interpretācijas pamatā ir mēģinājums norādīt uz sieviešu sociālo tiesību viendimensionalitāti un sarežģītās cīņas nepieciešamību. Nespējot sasniegt individuālo brīvību tagadnes dimensijā, sievietei, lugas vēstījuma pamatā, ir liegta nākotnes eksistence.

Otrs izmantotais fragments piedāvā kontrastīvo laika dimensijas konstrukciju, salīdzinot ar augstāk aprakstīto. Tās pamata laika dimensija, kurā tiek ievietoti raksturi, ir tagadnes vai tuvās nākotnes dimensija. Šo anahroniju lietojuma parādību mēdz uzskatīt par jauninājumu sieviešu naratīvajā praksē, jo, kā tika minēts augstāk, reālās vai nākotnes pasaules laiciskās robežas nav īpaši izteiktas sieviešu tekstos to sākotnējās tematikas un idejiskās ievirzes statiskuma un neatkarīgā mākslinieciskā kanona trūkuma dēļ. Laiciskās nobīdes, līdzīgi augstāk aprakstītai

<sup>418</sup> Ķēdes sākuma un beigu posmi ir sinkrētiski pēc laiciskās ievirzes, tādējādi ir iespējams izvirzīt hipotēzes līmenī minēto pieņēmumu.

<sup>419</sup> Vēstījumā aktualizēts kā stāsta fabulas konstruēšana ar epistolārā žanra daudzkārtējo iejaukšanos pamata konflikta atklāsmē.

analīzes metodei, ir raksturoti ar semantisko vienību ķēdi: nevaru pie vīra doties (C) - man jāsteidz strādāt (C +B) - trūkums un raizes [...] mani žnaugu arvien ciešāk, arvien vairāk (C [vai] B) - es gribu dzīvot - tu mūžīgā [...] nebeidzama gaisma (A+B+C), jeb C – C+B- C [vai] B – A+B+C. Laika anahronijas (precīzāk – analepse) notiek pārsvarā divās dimensijās – nākotnē vai tagadnē, kas vienlaicīgi norāda uz centrālās varones vispārējām psiholoģiskajām īpašībām un savas eksistences projicēšana nākotnes dimensijā. Ar šo fragmentu Laimas tēlam tiek piešķirtas citas nozīmes konotācijas: tā vairs nav uztverama kā romantiskā (un atmiņām piederošā) būtne, bet drīzāk kā individuālā likteņa veidotāja vai pat pareģotāja. Līdz ar to var spriest par reālisma iezīmēm Aspazijas lugā: varone ir veidota ar realitātes (nevis pagātnes) prizmu, tai ir konkrēti dzīves uzdevumi („man jāsteidz strādāt” (Aspazija, 1910, 16-17)) un mērķi („es gribu dzīvot” (Aspazija, 1910, 16-17)). Interesanti šķiet pievērst uzmanību pēdējam ķēdes posmam, kurā ir apvienotas visas laiciskās dimensijas, jo ir aktualizēta mūžības (kā pagātnē radošās, tagadnē esošās un nākotnē turpinošās) tematika. Ar šī veida laika dimensijas piesaisti vēstījumā paralēli tiek norādīts uz lugas atrisinājuma līnijām un tāpat ir aktualizēta sieviešu tiesību tematika. Laima, iemiesojot sevī idejisko citādību, ir spiesta meklēt citas eksistences dimensijas, kuras ir vienādojamas mūžībai (vai nāvei), līdz ar to „nebeidzamas gaismas” simbols mēdz būt uztverts kā tieša saikne ar Laimas dramatiskā likteņa līnijas atrisinājumu. Sieviešu tiesību tematika ir tāpat iekodēta laicisko dimensiju saplūzumā vai mūžības simbolikas atklāsmē. Fragmenta ietvaros sociālās, morālas un individuālās tiesības tiek uztvertas kā augstākais sievietes sapnis un iekšējā tieksme, kuras laiciskā kontinuitāte nav nosakāma vai paredzama, līdz ar to tai ir piesaistīta mūžīguma nozīme.

Noslēdzot laiktelpas konstruēšanas analīzi Aspazijas lugā ir jāsecina, ka:

- Laiktelpa attīstās pēc sieviešu naratīvajā praksē tendenciozas shēmas: ar varoņu starpniecību tiek veidotas laika un telpas robežas. Citiem vārdiem, daiļdarbā iekļautie raksturi kļūst par centrālo laiktelpu konstruējošo spēku
- Telpas nianses ir līdzīgas Kantas un Rostopčinas tekstiem: tās raksturo sievietes eksistences, uzvedības un domāšanas robežas. Tāpat ir būtiska slēgtas, ierobežotas reālas telpas iesaiste vēstījumā, kuras mērķis ir skaidrot sieviešu sociālās un morālas pozīcijas ierobežotību XIX gs sabiedrībā

- Laika dimensija ir mainīgā kategorija, kuras nozīmi ir iespējams interpretēt tikai noteikta lugas fragmenta robežās. Laicisko nobīžu nestabilitāte tāpat vieno Aspazijas darbu ar augstāk aprakstītiem pirmavotiem
- Laiktelpas īpašības lugas vēstījumā ir tās mēģinājumā aktualizēt gan ārējus apstākļus (paralēli veidojot fabulu un raksturojot lugu kā reālistisko darbu), gan pievērst uzmanību metatekstam (laiktelpas simboliskais līmenis ir koncentrēts uz sievietes individuālās atmiņas aprakstīšanu un niansēšanu, tāpat ar tā starpniecību lugas fabulā tiek izteiktas laikmetīgas sociālā rakstura idejas par sievietes tiesībām uz egalitāro piedalīšanos sabiedrības dzīvē un individuālā likteņa veidošanā)
- **Fokalizācijas līmeņi un to nozīme lugas konflikta konstruēšanā**

Fokalizācijas līmeņu savstarpēja mijiedarbība Aspazijas daiļdarbā ir nosacīta ar tās literāro veidu: drāmas vēstījuma formā pamatā nav orientēta uz ārēja vēstījuma izmantojumu. Citiem vārdiem, nefokalizētās narācijas līmenis ir burtiski liegts lugas vēstījumā, jo jebkura notikuma mākslinieciskā perspektīva tiek veidota ar tiešo varoņu vērtējuma iesaisti tādējādi teorētiski pamatojot tikai iekšējas vai ārējas fokalizācijas klātbūtni. Lugas mākslinieciskās perspektīvas iespējamās varietātes tiek konstruētas ar raksturu dialogu starpniecību, nevis, piemēram, ar ārējas perspektīvas piesaisti<sup>420</sup>. Tas var būt par iemeslu nefokalizētās narācijas maznozīmīgai pozīcijai lugas vēstījuma struktūrā. Citiem vārdiem, vizinošais narators ir pilnīgi aizstāts ar raksturiem, kuri tiek uztverti kā centrālais fokalizācijas spēks: viņi konstruē visus iespējamus mākslinieciskās perspektīvas leņķus un šķietami ir absolūti neatkarīgi no vizinošā naratora ietekmes. Tādējādi var teikt, ka vizinošā naratora līmenis lugā ir transformēts iekšējā fokalizācijā. Dotā pētījuma teorētisks pieņēmums atšķiras no augstāk aprakstītas vizinošā naratora līmeņa pozīcijas lugas vēstījumā. Hipotēzes līmenī ir iespējams apgalvot, ka Aspazijas lugā nefokalizētās narācijas pozīcijā atrodas īsas remarkas, kuras norāda uz telpas īpašībām vai raksturu uzvedības niansēm. Pirms nefokalizētās narācijas detalizētas analīzes Aspazijas lugā, ir būtiski atzīmēt, ka fokalizācija daiļdarbā ir veidota sarežģītā iekšējas un ārējas perspektīvas sakrustojuma veidā. Lugā tiek piedāvāti divu veidu fokalizējošu spēku (vai fokalizatoru un mākslinieciskās perspektīvas motivētāju vai veidotāju): no ārējas perspektīvas (narācija ir ārēja un mākslinieciski „redzama”) un iekšējas perspektīvas (aktualizēta ar raksturu emociju un jūtu apraksti).

<sup>420</sup> Par ārējo perspektīvu mēdz uzskatīt piem., garus apkārtējas vides vispārējus raksturojumus, kuri iztrūkst lugas struktūrā.

**Nefokalizētā narācija.** Nefokalizētās narācijas līmenis, kā tika definēts augstāk minētajā hipotēzē, ir reprezentēts ar autora remarkām. Tā, piemēram, lugas trešais cēliens sākas ar sekojošu laiktelpas apraksti, kuru ir iespējams uztvert kā nefokalizētās narācijas „mākslinieciskās neiejaukšanas” principa teorētisku turpinājumu:

„Viesīgs vakars pie Stūrmaņiem. Kāda blakus istaba, no kuras divas flīģeļa *durvis* ved uz zāli. Visas istabas veids cenšas izrādīt *pārspīlētu greznumu*. Labajā pusē *klavieres*, kreisajā – *kafijas galds* ar traukiem” (Aspazija, 1910, 45)

Par fragmentā iekodēto nefokalizētās narācijas principu var liecināt vismaz trīs būtiskie aspekti. 1). Māksliniecisku raksturu klātbūtne pilnīgi iztrūkst, un vēstījums ir konstruēts no ārējas perspektīvas. Telpas īpašību aprakste notiek ar imaginārā vēstītāja piesaisti, kurš pastarpināti raksturo varoņu sadzīves preferences. 2). Imaginārs vēstītājs „pareģo” telpas īpašības, atrodoties ārpus pamata narācijas. Vizinošā naratora klātbūtne ir aktualizēta ar konkrēto telpas elementu izvēli, kas pastarpināti veido arī narācijas rāmi, kurā vēlāk tiek ievietoti raksturi. 3). Telpas elementi („pareģoti” ar vizinošā naratora perspektīvu) rada lugas metanaratīvu (vai simbolisko lauku). To uzdevums ir nevis norādīt uz varoņu iekšējo perspektīvu (vai iekšējo pasauli), bet vienīgi izveidot ārējus apstākļus tās attīstībai. Simboliskie un „pareģotie” telpas elementi izmantotajā fragmentā ir *durvis*, *klavieres* un *kafijas galds*. Izvēloties tieši šos telpas elementus metateksta līmenī ir aktualizētas turpmākajā vēstījumā iesaistītu raksturu ikdienas eksistences priekšrocības. Semantiskā vienība *pārspīlētais greznums* turpina telpas simbolisko lauku un pastarpināti norāda uz Johannas un Eberhardīnes realitātes robežām bez atklātas un tiešas iejaukšanas vēstījuma struktūrā. Var teikt, ka nefokalizētās narācijas mērķis fragmentā (un kopumā lugā) ir izveidot narācijas rāmi, pareģot turpmāko fabulas un varoņu attiecību attīstību, tāpat kā iezīmēt lugas vēstījuma simbolisko perspektīvu. „Pārspīlētais greznums” nefokalizētās narācijas perspektīvā iegūst atklāti negatīvo augstāko aprindu dzīves veida vērtējumu. Lugas fabulas turpinājumā (ar citu fokalizācijas līmeņu piesaisti – kā iekšējas, tā ārējas fokalizācijas) šīs semantiskās vienības nozīme tiek paplašināta ar jaunām konotācijām, kuras rāda lugas varoņi. Tā, piemēram, fragmentā:

„Eberhardīne: Bet, māmiņ, *uz tām klavierēm nevar nekā uzspēlēt!*

Johanna: Vai re! Nu katrs vainu meklē pie klavierēm. Lai saka kaut viens cilvēks, ka tās klavieres ir sliktas: *tik skaisti nopulieretas*, ka tur var vai *spoguļoties*, un klāt vēl divi *zeltīti luksturi*” (Aspazija, 1910, 45)

tiek veidota iekšēja „pārspīlētā greznuma” perspektīva. Kā ir viegli pamanīt, *klavieres* nav atspoguļotas fragmentā kā mūzikas instruments: tām ir piešķirta virkne jauno nozīmju<sup>421</sup>, kas pierāda sākotnējas nefokalizētas narācijas nozīmes paplašinājumu ar citu līmeņu piesaisti. Dažādas telpas jēdzieniskās konotācijas, kuras tika iesaistītas vēstījumā vēlākajā posmā (pēc narācijas rāmja izveidošanas cēliena sākumā) var uzskatīt par nefokalizētā naratora „pareģojošo” spēku. Teksta uztvērējam kļūst saprotama telpas simboliskā nozīme nevis cēliena sākumā, bet vienīgi sekojot tā attīstībai. Tādējādi var secināt, ka Aspazijas lugā vizinošā naratora mērķis ir koncentrēt cēliena vēstījumā iekļauto informāciju (kā reālo, tā simbolisko) un iezīmēt vispārējus tā attīstības rāmjus, sniedzot neitrālo laiktelpas perspektīvu.

**Iekšēja fokalizācija.** Šis līmenis lugā ir konstruēts no daudzajiem fokalizācijas leņķiem un dažādiem fokalizētājiem. Līmenis ir reprezentēts divos iekšējas fokalizācijas veidos: fiksētās un daudzējādas. *Fiksēto* iekšējo fokalizāciju veido centrālā varone un viņas morālā pārkāpumā vērtējums no individuālās iekšējas perspektīvas. *Daudzējāda* fokalizācija, savukārt, ir veidota ar vairāku raksturu iekšējas perspektīvas atspoguļojumu. Pētījuma ietvaros uzmanība ir pievērsta trim raksturiem, kuru fokalizācijas objekts, līdzīgi fiksētai fokalizācijai, ir Laimas grēka vērtējums. Analizējot lugas vēstījuma struktūru, ir iespējams secināt, ka daudzējāda iekšēja fokalizācija ir reprezentēta Strautiņa, Langarta un Martas tēlos.

*Fiksēta* fokalizācija ir iekodēta sekojošajā lugas fragmentā:

„Elpu, Elpu! Man šinī purvā *jānosmok!* Ak, kaut es spētu *nokratīt šo dzīvi* – tad es šinī pašā acumirklī steigotos prom – viena, naktī un miglā, tikai projām, projām. Bet vai es *spētu izbēgt?* Šis *kauns*, kas uz mani guļ – es to nespētu izbēgt – tad mani piederīgie, vai es viņus grūstu postā atpakaļ? Nē, nē, man jāpaliek, *nesaraujamas važas* mani še saista, man jāpaliek. ...” (Aspazija, 1910, 36)

Kursīvā izdalītie vārdi konstruē Laimas eksistences un iekšējas pasaules „emocionālu rāmi” vai raksturo varones iekšējas perspektīvas robežas. Laima ir vienīgais fokalizējošais spēks fragmentā, viņa vērtē savas nākotnes perspektīvu caur individuālās pieredzes prizmu. Izmantotais fragments apvieno vismaz divus dažādus fokalizācijas leņķus: Laimas attieksmi pret realitāti un varones sociālo dzimuma perspektīvu. Divos pēdējos citāta teikumos ir iekodēta sievietes sociālas pozīcijas īpašības XIX gs sabiedrībā, kad Laimas morālais pārkāpums tika uztverts kā viens no nāvīgajiem

---

<sup>421</sup> Tādas, piem., kā spogulis, kurā „katra sieviete var „spoguļoties” vai atrast pierādījumu savai fiziskai atbilstībai un „pārspīlētā greznī” zelta lukturi.

grēkiem<sup>422</sup>. Iekšējas fokalizācijas process teorētiski ir balstīts uz Laimas individuālās notikumu un realitātes šķautņu interpretāciju. Fiksētas iekšējas fokalizācijas mērķis ir tāpat raksturot lugas pamata konfliktu – Laimas meklējumus pēc jaunās, egalitārās pasaules. Laimas iekšējas fokalizācijas precīzākam definējumam, ir jāizvirza iespējamās semantisko vienību ķēdi, kura fragmenta pamatā izskatās sekojoši: *jānosmok – nokratīt – spētu – kauns – nesaraujamas važas*. Hipotēzes līmenī ir iespējams apgalvot, ka iekšēja fokalizācija ir balstīta tikai uz viena ķēdes posma. Semantiskā vienība „kauns” kļūst par iekšējas fokalizācijas motivētāju. Apgalvojuma pamatā ir vismaz divi nenoliedzami aspekti: 1). Šis posms ir semantiski nozīmīgāks 2). Visi pārējie ķēdes posmi atrodas atkarīgajā pozīcijā pret ķēdes centrālo vienību (vai „fokalizācijas provocējošu spēku” (Жеһерт, 1998, 367)). Fiksētā iekšēja fokalizācija ir konstruēta caur grēka un mūža kauna iekšējo perspektīvu. Kauns kļūst par nozīmīgu Laimas sociālas nostādnes īpašību veidotāju, pat vairāk: šī emocija pastarpināti konstruē Laimas reālas eksistences perspektīvu. Minētajā ķēdē pastāv ambivalentas attiecības starp dažiem posmiem: ja semantiskās vienības „jānosmok”, „nokratīt”, „spētu” ir orientēti uz Laimas rakstura fokalizāciju; tad frāze „nesaraujamas važas” raksturo laiktelpu (precīzāk – realitāti), kurā ir ievietots tēls. Līdz ar to ir iespējams spriest par daļēju iekšējas un ārējas fokalizācijas sakrustojumu. Semantisko vienību „kauns” tāpat ir iespējams uztvert kā vienojošo līniju (vai vienojošo fokalizācijas leņķi) starp pretēji orientētām nozīmēm: tā apvieno varones emocionālās īpašības ar laiktelpas dimensiju. Šī narācijas konstruēšanas metode ir jāuztver kā Aspazijas jauninājumu, jo sieviešu naratīvajā praksē, pamatojoties uz virkni analizēto daiļdarbu, iekšējas fokalizācijas robežas parasti nav balstītas uz kādu konkrētu vai vienīgu emociju vai vērtējuma elementu. Aspazijas lugā, atšķirībā no augstāk aprakstītiem daiļdarbiem, pasaules uztvere tiek konstruēta caur konfliktu veidojošā notikuma perspektīvu, kas ļauj nosaukt šo vēstījuma struktūras elementu par unikālu.

Daudzējādā iekšējas fokalizācijas objekts ir Laimas grēka vērtējums no citu raksturu iekšējas perspektīvas. Raksturi-fokalizētāji, kā tika minēts augstāk, ir Langarts, Strautiņš un Marta<sup>423</sup>. Katrs no minētiem raksturiem reprezentē individuālo perspektīvu, kura raksturo Laimas rīcību. Pētījuma ietvaros ir izvirzīti sekojoši daudzējādas iekšējas fokalizācijas perspektīvu nosaukumi:

---

<sup>422</sup> Citāta kontekstā Laimas grēks ir salīdzināts ar „nesaraujamo važu” simbolu

<sup>423</sup> Bez šaubām arī otrā plāna raksturi veido un papildina Laimas grēka iekšējo perspektīvu, tomēr dotā pētījuma ietvaros uzmanība tiks pievērsta trim augstākminētiem raksturiem kā konfliktu provocējošiem.

- 1). **Strautiņš** reprezentē lugas vēstījumā Laimas grēka *attaisnojošo perspektīvu*. Pētījuma ietvaros viņa pozīciju ir iespējams nosaukt par *attaisnojošo iekšējo fokalizāciju*
- 2). **Langarts** ir salīdzināms ar iznīcinošu, destruktīvo Laimas iekšējas pasaules perspektīvu, jeb *iznīcinošā fokalizācija*. Definējuma pamatā – varoņa attieksme pret Laimas rīcību, kura pēc būtības izraisa meitenes suicīdu lugas finālā.
- 3). **Marta** ir daudzējādas iekšējas fokalizācijas līdzsvara elements starp abiem augstāk minētiem fokalizācijas leņķiem. Pētījuma ietvaros viņas fokalizācijas pozīcija tiks saukta par *pasīvu* vai *neiejaukšanas fokalizāciju*.

**Attaisnojošā iekšēja fokalizācija.** Lai pierādīt augstāk definētā fokalizācijas leņķa aktualizācijas patiesumu vēstījumā, ir jāpievēršas lugas tekstam. Tā, piemēram, atzīstot, ka:

„[Laima ir] **Tīra** kā sniegs uz *neaižsniedzamajiem* kalnu galiem, *tīra kā skaņa*, kura izplūdusi no mūžības un tāda atkal griežas viņā atpakaļ. Pāri pār visiem cīņiem viņa stāv kā *uzvarētāja* mūžīgi” (Aspazija, 1910, 42)

Strautiņš veido jaunu Laimas eksistences perspektīvu. Iekšēja fokalizācija šeit ir balstīta uz semantisko vienību ķēdes: *tīra- neaižsniedzamajiem – tīra kā skaņa – uzvarētāja*. Katrs no ķēdē iekļautajiem posmiem raksturo Laimas individualitāti un konstruē meitenes grēka attaisnojošo perspektīvu. Atšķirībā no pirmās, iekšējo fokalizāciju raksturojošās, vārdu ķēdes, kurā fokalizācija tika balstīta uz konkrētas emocijas – kauna – perspektīvu; šajā ķēdē Laimas rīcība tiek fokalizēta caur Strautiņa iekšējo perspektīvu. Varoņa nevēlēšanās redzēt visu patiesību konstruē iekšējas fokalizācijas attaisnojošo perspektīvu. Tādējādi var teikt, ka augstāk definētā Strautiņa kā attaisnojošā fokalizētāja loma ir klātesoša un praktiski izmantojama lugas vēstījumā.

Otrs Laimas iekšējas pasaules fokalizētājs ir Langarts. Kā tika minēts augstāk, viņa fokalizācijas leņķis ir salīdzināms ar Laimas eksistenci destruktīvo spēku. Langarta iekšējā perspektīvā Laimas grēkam ir jāpaliek noslēpumā. Iznīcinošās fokalizācijas izmantošanas pierādījumam ir jāpievēršas pirmavota tekstam:

„Langarts: Diezin kādas *pārspīlētas* romānu *situācijas* tu vēl neizdomāji! Vai es tev toreiz neteicu, lai tu *ciestu klusu*, tad šis *skandāls* nemaz *nebūtu iznācis* un viss *būtu* palicis *apslēpts*” (Aspazija, 1910, 81)

Fokalizācijas leņķis fragmentā ir iekodēts semantisko vienību ķēdē: *pārspīlētas situācijas – ciestu klusu – skandāls nebūtu iznācis – būtu apslēpts*. Kā ir viegli pamanīt, augstāk minētā meitenes grēka vai „visa mūža kauna” perspektīva (un saistīta ar to īpaša pasaules uztveres konstruēšana) šeit ir gandrīz dekonstruēta ar kursīvā izdalīto vārdu starpniecību. Ja Laimas iekšējā perspektīvā



viņas grēks bija saistāms ar domām par suicīdu (vai vēlmi „nokratīt šo dzīvi” (Aspazija, 1910, 36)), tad Langarta perspektīvā viņas emocijām ir jābūt apslēptām. Pat vairāk: Langarta fokalizācijas leņķis aktualizē ne tikai Laimas emocijas kā tādas, bet gan pievērš uzmanību to iespējamam iemeslam. Raksturojot Laima iekšējās pasaules dimensijas ar tādiem vārdiem kā „ciestu klusu” un „būtu apslēpts” Langarts paralēli rada jauno – destruktīvo vai iznīcinošo – Laimas nākotnes attīstības fokalizāciju vai pat netieši pareģo viņas traģisko nāvi.

Marta ir vēl viens Laimas iekšējās pasaules fokalizētājs: viņa uztver visus vēstījumā iekļautus notikumus no individuālas iekšējās perspektīvas. Atšķirībā no pārējiem fokalizācijas spēkiem, Martas tēls atveido neitrālo Laimas likteņa vērtējuma perspektīvu. Atziņas pamatā ir vismaz divi vienlīdz svarīgie aspekti. 1) Martas pamata demotivācijas dēļ Laimas iekšējās perspektīvas veidošanā 2). Tēla dzimumam iekšējās perspektīvas veidošanā šī tēla robežās ir būtiska nozīme. Viņa, līdzīgi Laimai, ir tiešs XIX gs patriarhālās sabiedrības uzskatu ietekmes rezultāts (vai „idejiskās ietekmes produkts” (Hökkä, 1996, 137)) un līdz ar to viņai ir apriori saprotams Laimas liktenis un tā iespējama attīstība. Neitrālās vai pasīvas fokalizācijas princip atspoguļojas, piem., sekojošajā fragmentā:

„Marta: Ka jums savus trūcīgus apstākļus ir paticis pārmainīt pret spožu dzīvi, tas ir ļoti saprotams, bet lai es jūs tādēļ cienu – to neviens no manis nevar prasīt. Bez tam *jums nav daļas ar maniem uzskatiem, ne man ar jūsējiem.*” (Aspazija, 1910, 38)

Atšķirībā no augstāk aprakstītiem fokalizācijas leņķiem, kuru struktūras pamatā atradās jēggenerējošā ķēde, pasīvas iekšējās fokalizācijas pamatā atrodas precīza fokalizatora attieksme pret Laimas likteni, kura ir iekodēta citāta pēdējā teikumā. Marta fokalizē Laimas eksistenci neatkarīgi no ārēji ietekmējošiem faktoriem. Salīdzinot ar Strautiņa un Langarta fokalizācijas leņķiem, Martas perspektīva vēršas uz nākotnes attiecību veidošanu ar lugas centrālo tēlu, kuras, tiesa, šķiet gandrīz neiespējamas. Mēģinot salīdzināt iekšējās fokalizācijas veidus Aspazijas lugā, ir jāatzīst, ka centrālais objekts, pret kura rīcībām un domām ir vērsta fokalizācija, ir Laima. Šo parādību ir iespējams saistīt ar sievietes literārās tradīcijas īpašu uzmanību pret sievietes reālās un imaginārās ikdienas atspoguļojumu. Iekšējās fokalizācijas struktūras analīzes pamatā ir iespējams spriest par Aspazijas lugas vēstījuma jēdzienisku multiangularitāti un interpretatīva lauka neierobežotību.

**Ārēja fokalizācija.** Līmenim lugā nav jēdzieniski noteicošas nozīmes, kam pamatā atrodas daiļdarba mākslinieciskais veids. Atceroties par ārējas fokalizācijas teorētisko konceptu par

informatīvi vispārējo faktu aktualizāciju daiļdarba tekstā, tā koncentrēšanos pie vēstījuma ārēja rāmja, ir iespējams apgalvot, ka šis fokalizācijas līmenis, līdzīgi nefokalizētai narācijai, lugas tekstā ir aizstāts ar raksturu tiešu iejaukšanos vēstījuma veidošanā. Tomēr dažas ārējai fokalizācijai atbilstošas nianšes lugas tekstā ir iespējams novērot telpas aprakstīšanas brīžos un autora īsajās remarkās. Šis aspekts nenoliedzami vieno ārējo fokalizāciju ar nefokalizēto narāciju un paralēli piešķir Aspazijas daiļdarbam vēstījuma struktūras uztveres daudznozīmību. Jebkuru telpisku vai varoņu uzvedības un ārēja izskata raksturojumu lugas tekstā tādējādi ir jāuztver gan kā nefokalizētās narācijas, gan kā ārējas fokalizācijas teorētiskās pamatnostādnes turpinājumu. Kā viens, tā otrs fokalizācijas līmenis konstruē fabulas informatīvo rāmi un piedāvā teksta uztvērējam pašam vērtēt vēstījumā iekļautos notikumus. Līmeņu nozīmes sinkrētisms ir tāpat iekodēts to metanaratīva veidošanas mēģinājumā: ar vārdu simboliskā lauka piesaisti vēstījumā tiek aktualizēts notikumu „pareģojošais” spēks. Tā nozīme šķiet īpaši būtiska sieviešu naratīvajā praksē, jo tieši daiļdarbu simboliskajā līmenī tiek izteikta patiesā idejiskā un sociālā nostādne, aktualizētas sievietei būtiskās eksistences izpausmes līnijas. Vērtējot fokalizācijas līmeņu kopēju nozīmi lugas vēstījumā, ir jāatzīst, ka:

- Fokalizācijas līmeņu izmantojumam lugā nav vienveidīga nozīme: iekšējas fokalizācijas līmeņa dominānce šķiet pilnīgi neapšaubāma. Iekšējas fokalizācijas dažādu veidu izmantojums (lugas tekstā – fiksētas un daudzējādas) vieno Aspazijas darbu ar augstāk aprakstītiem sieviešu tekstiem. Visos analizētajos tekstos iekšējas fokalizācijas līmenis atrodas pamata vēstījuma pamatā, pat vairāk: vienīgi caur iekšējas fokalizācijas perspektīvu tiek skatīta un uztverta realitāte. Ar šo līmeni tiek radīta sievietes individuālā (pat daļēji intīma) perspektīva, tiek norādīts uz varoņu likteņa nākotnes perspektīvu un tāpat aktualizētas laikmetīgas sabiedrības uzskatu nianšes.
- Ārējas un nefokalizētās narācijas līmeņi pēc jēdzieniskās izpausmes tekstā ir pilnīgi identiskas, kas piešķir Aspazijas darbam naratīva unikalitātes nozīmi. Nenoliedzams faktors līmeņu saplūsuma procesā ir daiļdarba mākslinieciskais veids un tās struktūras konstruēšana ar dialogu starpniecību, kas burtiski izslēdz jebkāda veida ārējas narācijas iespējamību.
- Iekšējas fokalizācijas konstruēšanu daiļdarbā ir iespējams sadalīt konkrētajās fokalizācijas perspektīvās, kas piešķir vēstījumam teorētiskā jauninājuma nozīmi.

## SECINĀJUMI

Noslēdzot esošo pētījumu ir svarīgi norādīt uz dažiem rezultātiem, kurus sniedza sieviešu literatūras detalizētā analizē makro (virzienu un dažādo ārējo īpašību) un mikro (naratīva, jēggenerējošo saišu) līmenī. Sākumā definētie mērķi, starp kuriem, piem., tieksme atrast konceptuālās atšķirības no tradicionālā mākslinieciskā kanona analīzes gaitā atrada teorētisku pamatojumu. Sieviešu teksti atšķirās no tradicionālā literatūras kanona sekojošo aspektu dēļ:

- 1). Varoņu konstruēšanas īpašību (psiholoģijas ziņā) vai varoņu mākslinieciskā izteiksmīguma varietāšu izmantojums darbos (piem., atklāts vīriešu raksturu māksliniecisks vājums un neizteiksmīgums sieviešu polivalentas iekšējās būtības fonā) provocē simboliskās kapacitātes paaugstinājumu. Blakus ierastajai fabulai, varoņu konstruēšanas procesā iesaistās ārējie faktori: sabiedrības vērtējums, dzimtes aizspriedumi kā arī vēsturiskās paradigmas rāmji.
- 2). Virziena teorētiskā koncepta prasību daļējs ignorējums vai atsevišķo virzienu elementu sakrustojums tāpat raksturo sieviešu tekstus kā īpatnējo, patstāvīgo literāro tradīciju
- 3). Svarīga sieviešu literāras tradīcijas sastāvdaļa ir fabulas attīstības teorētiskā paredzamība: raksturam daiļdarba ietvaros ir nepieciešams pierādīt savu iekšējo citādību, iziet sabiedrisko iniciāciju un pieņemt liktenīgo lēmumu. Pētīto darbu kontekstā varoņu lēmums fabulas finālā ir konceptuāli sinkrētisks: nespējot atbilst laikmetīgas sabiedrības likumiem, varonis izvēlās citu eksistences veidu (no garīgā askētisma līdz nāvei). Ar šo paņēmieni tiek simboliski norādīts uz ideālās eksistences (fizisko un garīgo izpausmju saplūduma punktā) iespējamību jaunās, morāli brīvas, sabiedrības apstākļos.
- 4). Sākotnējs žanriskis vienveidīgums (epistulārā žanra dominance) papildina sieviešu literāru tradīciju ar īpašu attieksmi pret personiskās kategorijas izpausmēm, kas tāpat atšķir šo veida literatūru pārēja mākslinieciskā mantojuma fonā. Atmiņas kategorijas ir īpaši svarīgas tradīcijas sākumposmā, kuram ir veltīts dotais pētījums, jo spēj pastarpināti iezīmēt sieviešu literāras tradīcijas idejiskā pamata attīstības līnijas turpmākajos gadsimtos. Pētījuma uzdevums, savukārt, ir bijis sniegt nelielu ieskatu sieviešu tradīcijas attīstības tendencēs un vēstījuma struktūrā.

Veidotie varoņi burtiski kļūst par sievietes ikdienas eksistences (fiziskajā un idejiskajā (vai morālajā) līmenī) turpinājumu. Jebkurā no pētītajiem tekstiem varone nes centrālo idejisko lādiņu tekstā, viņa kļūst par iedvesmotāju un jauno patiesību nesēju.

Mikro līmeņa analīze darbā ļāva secināt par sieviešu tradīcijas īpašību esamību tekstu iekšējā struktūrā. Par būtiskākām, pirmavotu tekstu vēstījumu apvienojošām aspektiem var nosaukt sekojošus:

5). Domas ritorisko figūru pārsvars sieviešu naratīvā norāda uz simboliskā (jeb metateksta) lauka dominanci salīdzinājumā ar reālo fabulas attīstību (jeb reālo naratīva „apvalku”). Ritoisko figūru veida plašs izmantojums tāpat saista sieviešu naratīvo praksi ar šī veida literāras tradīcijas sākotnēju idejiski ierobežoto pozīciju, kura, savukārt, izraisīja nepieciešamību iekodēt patieso vēstījuma nozīni atsevišķajos mākslinieciskās telpas vai notikumu norises elementos, piešķirot laiktelpa kategorijai visaugstāko simboliskuma pakāpi.

6). Ritorisko figūru sakrustojums ir pamatojams ar sieviešu literāras tradīcijas nestabilitāti XIX gs robežās un tieksmi dienēt patstāvīgus mākslinieciskās attīstības likumus.

7). Laiktelpas kategorija spēj piešķirt sieviešu tekstiem noteiktu tendenciozitātes nokrāsu. Katrs no pētītajiem daiļdarbiem aktualizēja sievietes piederību šaurajiem realitātes rāmjiem un nespēju no tām izvairīties. Šis vēstījuma elements satuvina XIX gs vēsturisko paradigmu ar fabulas notikumiem: tāpat kā aprakstītie varoņi, XIX gs sabiedrība atradās stingrajos aizspriedumu un sociālo baiļu robežās, veidojot imagināras uzskatu likumus. Tādējādi var secināt, ka sieviešu tekstus ir iespējams uztvert kā vēsturiskās paradigmas idejisko lakmusu. Darbos ir sniegts precīzs laika vērtējums ar individuālās prizmas piesaisti.

8). Varoņa un laiktelpas tieša mijiedarbība ir vēl viena sieviešu literārās tradīcijas īpašība. Šī mākslinieciskā paņēmiena pamatā ir iespējams konstatēt šī veida literatūras savas nākotnes redzējumu: vienīgi tieši (idejiski) ietekmējot laikmetīgas sabiedrības patriarhātā iestingušus prātus ir iespējams sasniegt jaunus mākslinieciskus mērķus.

9). Fokalizācijas līmeņu izvēles relatīvs sinkrētisms (iekšējās daudzējādas vai iekšējās fiksētas fokalizācijas pārsvars) apvieno visus pētītus darbus un ļauj saukt šo parādību par tradicionālo sieviešu literatūras izpausmi. Tāpat šā līmeņa izmantojums norāda uz sieviešu literatūras īpašu attieksmi pret sižeta un varoņu psiholoģiskumu

10). Fokalizācijas līmeņu daudzlīmeņainas mākslinieciskās perspektīvas (jeb dažādu fokalizācijas līmeņu sakrustojums vēstījumā) mērķis ir norādīt uz darbu interpretatīvā lauka polifoniskumu un neviennozīmību.

Izvēlētie pirmavoti, atšķiroties ģeogrāfiskās un nacionālās piederības ziņā, veido kopējo un nedalāmo māksliniecisku perspektīvu. Secinājuma pamatā ir vairāki analīzes gaitā konstatētie novērojumi:

11). Rostopčinas, Kantas un Aspazijas darbos ir aktualizēts līdzīgs tēmas un problemātikas sakrustojums, kuras pamata elementi ir sievietes un sabiedrības savstarpējas attiecības veidojošās nianšes. Piederot dažādām vēsturiskām realitātēm un attīstoties dažādajā laika kontinuumā, varones tiecās apliecināt tiesības uz līdzvērtīgu piedalīšanos sava likteņa veidošanā.

12). Eiropas makrotelpā egalitārās sabiedrības meklējumi attīstījās pēc līdzīgas shēmas: sievietes tieksme pēc izglītības, likteņa izvēles brīvības sekmēja raksturīgo tēmu aktualizāciju daiļdarbos. Kā tika minēts iepriekšējos secinājumos, arī daiļdarbi ietekmēja sabiedrības domāšanu, veidojot metenaratīvu par tā likumiem. Tādējādi var secināt, ka sieviešu literārā tradīcija attīstījās slēgtās ķēdes veidā: jaunie tēli radīja jaunas idejas, un pretēji – jauna idejas radīja jaunus varoņus

Veicot starpkulturālo mākslinieciskās pieredzes analīzi ir iespējams secināt par kopējām sieviešu literatūras attīstības posmiem, tematiskām svārstībām un autora-varoņa attiecībām. Sieviešu literārajā praksē svarīgu pozīciju aizņēma autora dzimums, kas daļēji pareģoja, daļēji slēpa, daļēji ignorēja un daļēji atklāja sievietes-rakstniece patieso būtību. Pētījuma mērķis, kopa ar augstāk definētiem teorētiskiem konceptiem, ir mēģināt paskatīties uz literatūras vēsturi mazliet plašāk, mazliet atklātāk, mazliet savādāk. Ceru, ka tas ir izdevies.

## IZMANTOTĀ LITERATŪRA

### AVOTI:

1. **Aspazija** Zaudētas tiesības: drāma piecos cēlienos. – Rīga: Zeltiņš, 1910. – 81 lpp.
2. **Canth**, Minna Anna Liisa ja muita teoksia (Valitut teokset) (III).- Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1997.- 566 s.
3. **Ростопчина**, Евдокия Петровна Чины и деньги. – pieejams [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0040.shtml)

## LITERATŪRA LATVIEŠU VALODĀ

1. **Amoliņa**, Brigita Aspazija: spēks un daiļums un mūžam nerimstošs gars. – Rīga: Avots, 1990
2. **Aspazija** Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti V. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A Gulbis, 1939. – 408 lpp.
3. **Aspazija** Mana dzīve un darbi. Autobiogrāfija un kopoti raksti VI. – Rīga: Grāmatu Apgādniecība A. Gulbis, 1940. –355 lpp.
4. Aspazija un mūsu kritika (II) (kritisks apcerējums). – Liepāja: Liepājas Latviešu Grāmatu Izdevēju Biedrības apgādītā, 1897. – 56 lpp.
5. **Balodis**, Agnis Latvijas un latviešu tautas vēsture. – Rīga: Neatkarīga teātra „Kabata” grāmatu apgāds, 1991. – 429 lpp.
6. **Benjamins**, Valters *Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*// Benjamins, Valters Iluminācijas. – Rīga: Laikmetīgas mākslas centrs, 2005. – 152.-188. lpp.
7. **Benjamins**, Valters *Stāstnieks*// Benjamins, Valters Iluminācijas. – Rīga: Laikmetīgas mākslas centrs, 2005. – 429.-456. lpp.
8. **Egle**, Rūdolfs, Upītis, Andrejs (red.) *Minna Kants*// Pasaules rakstniecības vēsture (IV). – Rīga: izdevis A. Gulbis, 1951. – 576-578 lpp.
9. **Grāpis**, Andrejs Literatūrteorija vidusskolai. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 168 lpp.
10. **Hiršs**, H. Prozas poētika. – Rīga: Zinātne, 1989. – 185 lpp
11. **Huserls**, Edmunds *Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija*// Huserls, Edmunds Fenomenoloģija. – Rīga: LU Filozofijas un Socioloģijas Institūts, 2002. – 161-222 lpp.

12. **Kiršentāle** I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. *Garā stāsta poētika*// Kiršentāle I., Smilkstiņa, B., Vāedaune, Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991. – 90-95 lpp.
13. **Ķikāns**, Valdis *Lirika: tēli, kompozīcija, žanri, virzieni. (Literatūrzinātniskās komparatīvas aspektā).* – Daugavpils: izd. Saule, 1998. – 204 lpp.
14. *Literatūrzinātnisku rakstu krājums. Aspazija un Rainis (šodienas skatījumā).* – Rīga: Zinātne, 2004. – 273 lpp.
15. **Mainsalu**, Ains; **Kjaupa**, Zigmants; **Straube**, Gvido; **Pajūrs**, Ago (red.) *Baltijas valstu vēsture.* – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 223 lpp.
16. **Nīče**, Fridrihs *Tā runāja Zaratustra*//Ivbulis, Viesturs *Uz kurieni, literatūras teorija?.* – Rīga: LU Svešvalodu fakultāte un Filoloģijas fakultāte, 1995. – 16-23 lpp.
17. **Nīče**, Fridrihs *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara (jeb grieķi un pesimisms).* – Rīga: TAPALS, 2005. – 179 lpp.
18. **Roberts**, B *Kurp trauc Aspazijas varones? (Kritisks apcerējums).* – Rīga: Apgādājis U. Biraustis, 1912. – 31 lpp.
19. **Sokols**, E. (red.) *Aspazija*// *Latviešu literatūras vēsture. Jaunās strāvas periods (no XIX gs 80.g. līdz gadsimtu mijai) (III).* – Rīga: Latvijas PSR ZA izdevniecība, 1956. – 291-323 lpp.
20. **Spekke**, Arnolds *Latvijas vēsture (Latvju tautas likteņcīņas Eiropas krustceļos).* – Rīga: Jumava, 2003. – 382 lpp.
21. **Stašulāne**, I. (red.) *Aspazija un Rainis šodienas skatījumā (Literatūrzinātnisku rakstu krājums).* – Rīga: ZINĀTNE, 2004. – 207 lpp.
22. **Švābe**, Arnolds *Latvijas vēsture 1800-1914.* – Rīga: Daugava, 1958. – 752 lpp.
23. **Upītis**, Andrejs *Latviešu jaunākas rakstniecības vēsture (1885-1920) (I).* – Rīga, D. Zeltiņa un U. Golta apgāde, 1921. – 420 lpp.
24. **Valeinis**, Vītolds *Literatūras teorija.* – Rīga: Zvaigzne, 1982
25. **Viese**, Saulcerīte *Aspazija (Monogrāfija).* – Rīga: LIESMA, 1975. – 296 lpp.
26. **Viese**, Saulcerīte *Raiņa un Aspazijas daiļrades attīstība (mazāk pazīstamu rokrakstu izpēte). Habilitācijas darba kopsavilkums.* – Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmijas literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1996
27. **Vulfa**, Virdžīnija *Sava istaba.*- Rīga: Atēna, 2002. – 144 lpp.

## LITERATŪRA ANĢĻU VALODĀ

1. **Bakhtin**, M.M. *Discourse in the Novel*// Holquist, Michael (ed.) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin.* – Austin, Texas: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1982. – 259-423 pgs.
2. **Bal**, Mieke *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* – Toronto, Buffalo, London: University of TORONTO PRESS, 2002. – 254 pgs
3. **Baym**, Nina *Melodramas of Beset Manhood. How Theories of American Fiction Exclude Women Authors*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory).* – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 63-81 pgs
4. **Blau Du Plessis**, Rachel *For the Etruscans*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory).* – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 271-292 pgs
5. **Blesse-Biber**, Sharlene; Gilmaritn, Christina; Lydenberg, Robin *Feminist Approaches to Theory and Methodology: An Interdisciplinary Reader.* – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 388 pgs
6. **Brodzki**, Bella *Feminist Revisionary Narratives: Literature, History, Counter-memory*// De Valdes, Maria Elena; R. Higonnet, Margaret (eds) *New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision) (Vol. 5).* – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 22-34 pgs
7. **Broude**, Norma *Impressionism. A Feminist Reading (THE GENDERING OF ART, SCIENCE AND NATURE IN THE XIX CENTURY).* – Boulder: Westview Press, 1997
8. **Chamberlain**, Mary; Thompson, Paul (eds) *Narrative and Genre.* – London and New York: Routledge, 1998. – 201 pgs
9. **Coward**, Rosalind *Are Women's Novels Feminist Novels?*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory).* – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 225-241 pgs
10. **Cuddon**, J.A. *Realism*// Cuddon, J.A.(ed.) *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Fourth edition).*- Oxford: Blackwell Publishers, 1998. – 728-733 pgs



11. **Daiches**, David Critical approaches to literature. – London: LONGMAN GROUP LIMITED, 1977. – 404 pgs
12. **De Man**, Paul The Rhetoric of Romanticism. – New York: Columbia University Press, 1984. – 327 pgs
13. **Deran**, Robert (ed.) The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007). – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 382 pgs
14. **Duff**, David (ed.) Modern Genre Theory. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2000. – 287pgs
15. **Eagleton**, Terry Literary Theory. An Introduction. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 244pgs
16. **Fisher**, Hermann *The Genre and its Historical Context*// Fisher, Hermann Romantic verse Narrative. The History of a Genre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 9-53 pgs
17. **Fisher-Lichte**, Erika The Semiotics of THEATER. – Bloomington and Indianapolis: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1992. – 336pgs
18. **Gilbert**, Sandra; Gubar, Susan No Man's Land (The place of Woman Writer in the Twentieth Century) Vol.1 THE WAR OF THE WORDS. – New Heaven and London: Yale University Press, 1988
19. **Gilbert**, Sandra; Gubar, Susan The Madwoman in the Attic (The Woman Writer and the Nineteenth century Literary imagination). – New Heaven and London: Yale University Press, 1984, 300 pgs
20. **Gilbert**, M Sandra *What Do Feminist Critics Want? (A Postcard from the Volcano)*// Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 29-46 pgs.
21. **Grant**, Damian Realism. The Critical Idiom. – London: Methuen & Co Ltd, 1978. – 86 pgs
22. **Greene**, Gayle; Kahn, Coppelia Making a Difference. Feminist Literary Criticism.- London: ROUTLEDGE, 1990. – 274 pgs.
23. **Gubar**, Susan „*The Blank Page*” and the Issues of Female Creativity// Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 292-314 pgs

24. **Halsted**, John B (ed.) *Romanticism*. – New York, Evanston and London: HARPER TORCHBOOKS, 1969. – 366 pgs
25. **Heilbrun**, Carolyn G. *Bringing the Spirit Back to English Studies*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 21 – 29 pgs. (403)
26. **Honour**, Hugh *Romanticism*. – London: Penguin Books, 1979. – 415 pgs
27. **Hosking**, Geoffrey *Russia and the Russians*. – Cambridge, Massachusetts: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003. – 718 pgs
28. **Jones**, Ann Rosalind *Toward an Understanding of l'Ecriture feminine*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 361-379 pgs
29. **Keley**, Catriona *The Feminine Pen and the Imagination of National Tradition. Russian's Women's Writing 1820-1880*// Keley, Catriona (ed.) *An Anthology of Russian Women's Writing (1777-1892)*. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 40-72 pgs
30. **Kirby**, David *The Baltic World (1772-1993) (Europe's Northern Periphery in an Age of Change)*. – New York: Longman Group Limited, 1995. – 472 pgs.
31. **Kolodny**, Annette *A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary texts*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 46-63 pgs
32. **Kolodny**, Annette *Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 144-168 pgs
33. **Korsmeyer**, Carolyn *Gender and Aesthetics. An introduction. (Understanding Feminist Philosophy)*. – New York and London: ROUTLEDGE, 2004. – 195 pgs.
34. **Miller**, Nancy K *Plots and Plausibilities in Women's Fiction*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 339-361 pgs
35. **Nenola-Kallio**, Aili *STUDIES IN INGRIAN LAMENTS*. – Helsinki: SUOMALAINEN TIEDEAKATEMIA, 1982. – 303 p.

36. **Nochlin**, Linda Realism. – London: Penguin Books, 1990. – 283 pgs
37. **Northrop**, Frye Anatomy of Criticism. Four essays. – Princeton (New Jersey): PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1973. – 388 p.
38. **Ortner**, Sherry B Making Gender. The Politics and Erotics of Culture. – Boston: BEACON PRESS, 1996. – 262 p.
39. **Page**, Ruth E. Literary and Feministic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006. – 209 pgs
40. **Palmer**, Paulina Contemporary Women's Fiction. Narrative practice and feminist theory. – Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989. – 192 p.
41. **Porter**, Roy; Teich, Miklaš (eds) Romanticism in National Context. – Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988. – 353 pgs
42. **Robinson**, Lillian S *Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon*// Showalter, Elaine (ed.) The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory). – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 105-123 pgs
43. **Roe**, Sue (ed.) Women Reading Women's Writing. – Brighton, Sussex: 1987. – 296 pgs
44. **Rosenheim**, Edward W. What Happens in Literature (A Student's Guide to Poetry, Drama and Fiction). – Chicago: The University of Chicago Press, 1961. – 163 pgs
45. **Rosenholm**, Arja Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. – Helsinki: KIKIMORA PUBLICATIONS, 1999. – 660 pgs
46. **Rosmarin**, Adena The Power of Genre. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – 200 pgs
47. **Shafer-Landau**, Ruess Moral Realism. A Defence. – Oxford: CLARENDON PRESS, 2003. – 322 pgs
48. **Shepherd**, David (ed.) Critical Studies (Vol.3 No2 – Vol. 4 No1/2) Bakhtin Carnival and Other Subjects. (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991) Parts I and III. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993. – 304 pgs
49. **Shideler**, Ross *The Family Prison in Ibsen and Strindberg*// De Valdes, Maria Elena; R. Higonet, Margaret (eds) New visions of creation (Feminist Innovations in Literature Theory. The Force of Vision) (Vol. 5). – Tokyo: University of Tokyo Press, 1993. – 105-112 pgs

50. **Showalter**, Elaine *Feminist Criticism in the Wilderness*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 243-271 pgs
51. **Showalter**, Elaine *The female tradition*// Robyn r. Warhol; Price Herndl, Diane (ed.) *Feminisms (an anthology of literary theory and criticism)*. – USA: Rutgers, The State University, 1991. – 269 – 289 pgs
52. **Showalter**, Elaine *Toward a Feminist Poetics*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 125-144 pgs
53. **Tompkins**, Jane P *Sentimental Power. Uncle Tom's Cabin and the Politics of Literary History*// Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism. (Essays on Women, Literature and Theory)*. – New York: PANTHEON BOOKS, 1985. – 81-105 pgs
54. **Toolan**, Michael J *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. – New York: Routledge, 2005. – 260 pgs
55. **Vattimo**, Gianni *Nihilism and Emancipation. Ethics, Politics and Law*. – New York: Columbia University Press, 2003. – 199 pgs
56. **Walder**, Dennis (ed.) *The Realist Novel*. – London: Routledge, Open University, 1995. – 282 pgs
57. **Winders**, James A *Gender, Theory and the Canon*. – Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. – 195 pgs
58. **Wolfreys**, Julian; Robbins, Ruth; Womack, Kenneth *Key Concepts in Literary Theory (Second edition)*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. – 190 pgs
59. **Wuorinen**, John A *History of FINLAND parts IV-VIII*. – New York and London: Columbia University press, 1966. – 110-226 pgs

## LĪTERATŪRA KRIEVU VALODĀ

1. **Арсланов, В.Г** *«Вожделеющий взгляд», женщина и искусство классики*//Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века. – Москва: Академический Проект, 2003. – 621-649 стр
2. **Арсланов, В.Г** *Феминистское вторжение в историю искусства*// Арсланов, В.Г История западного искусствознания XX века. – Москва: Академический Проект, 2003. – 597-621 стр
3. **Бахтин, Михаил** Автор и герой (к философским основам гуманитарных наук). – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.- 336 стр
4. **Бахтин, М.М** *Автор и герой в эстетической деятельности*// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 9-192 стр
5. **Бахтин, М.М.** *Роман воспитания и его значение в истории реализма*// Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 199-250 стр
6. **Бахтин, М.М** *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэзии*// Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 121-291 стр.
7. **Бахтин, М.М.** *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*// Бахтин, М.М Литературно-критические статьи. – Москва: Художественная литература, 1986. – 392-428 стр
8. **Бернштейн, И. А** (ред.) История всемирной литературы в 9 т. (7). – Москва: Наука, 1991. – 163-180 стр.
9. **Бриггс, Эйза; Клэвик, Патриция** Европа нового и новейшего времени (с1789 и до наших дней). – Москва: Весь Мир, 2006. – 585 стр
10. **Драч, Г.В.; Королёв, В.К.; Штанкель, О.М.** (ред.) История мировой культуры. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 534 стр
11. **Женетт, Жерар** Фигуры (т. 1, 2). – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 стр
12. **Жирков, Г.В.** История цензуры в России XIX –XX вв. – Москва: АСПЕКТ ПРЕСС, 2001. – 368 стр.

13. **Заичкин**, И.А.; Почкаев, И.Н. Русская история (от Екатерины Великой до Александра II) ч. 3-4. – Москва: Мысль, 1994. – 408-751 стр
14. **Иконникова**, С.Н. История культурологических теорий (издание 2-ое). – Санкт-Петербург: Питер, 2005. – 474 стр
15. **Кристева**, Юлия *Порождение формулы*// Кристева, Юлия Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 293-387 стр
16. **Платонов**, С.Г. Лекции по русской истории. – Москва: Летопись-М, 2000. – 742 стр
17. **Рикёр**, Поль Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 стр
18. **Рикёр**, Поль Время и рассказ (т.1). – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 313 стр
19. **Ростопчина**, Евдокия Петровна Стихотворения. Проза. Письма. – Москва: СОВЕТСКАЯ РОССИЯ, 1986. – 448 стр
20. **Ростопчина**, Евдокия Петровна Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. – Москва: Московский рабочий, 1987. – 319 стр
21. **Соколова**, Т.В. *Натурализм*// Соколова Т.В. (ред.) История западноевропейской литературы XIX века (Франция, Италия, Испания, Бельгия). – Москва: Высшая школа, 2003. – 243-252 стр
22. **Соколова**, Т.В. *Реализм*// Соколова Т.В. (ред.) История западноевропейской литературы XIX века (Франция, Италия, Испания, Бельгия). – Москва: Высшая школа, 2003. – 144-153 стр
23. **Соколова**, Т.В. *Романтизм*//Соколова Т.В. (ред.) История западноевропейской литературы XIX века (Франция, Италия, Испания, Бельгия). – Москва: Высшая школа, 2003. – 11-27 стр
24. **Сопронов**, П.А. Курс лекций по теории культуры. – Санкт-Петербург: Союз, 2003. – 560 стр
25. **Файнштейн**, М.Ш. Писательницы пушкинской поры (Историко-литературные очерки). – Ленинград: Наука, 1989. – 163 стр
26. **Фрейденберг**, О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва: Лабиринт, 1997. – 445 стр

## LITERATŪRA SOMU VALODĀ

1. **Frenckell-Thesleff**, Greta von Minna Canth. – Helsinki: SKS, 1994. – 348s
2. **Grönstand**, Heidi Naiskirjallija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla. – Helsinki: SKS, 2005. – 323 s
3. **Heikkilä**, Ritva (toim.) Sanoi Minna Canth (Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä).- Porvoo, Helsinki: WSOY, 1987. – 282 s
4. **Hökkä**, Tuula (toim.) Naiskirja (kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kultuurista). – Helsinki: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja (KKL), 1996. – 218 s
5. **Kannila**, Helle (toim.) Minna Canthin kirjeet. – Helsinki: SKS, 1973. – 792s
6. **Kuusi**, Matti; **Kansala**, Simo Suomen kirjallisuus (IV) Minna Canthista Eino Leinoon. – Helsinki: SKS ja OTAVA, 1965. – 650 s
7. **Mantere**, Oskari Keskikoulun Suomen historia (22. muuttamaton painos). – Porvoo, Helsinki: WSOY, 1964. – 325s
8. **Mäkinen**, Kirsti; **Uusi-Hallila**, Tuula Minna Canth. Taiteilija ja taistelija. – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002. – 117 s.
9. **Nevala**, Maria-Liisa *Julkinen kirjallijarooli (Minna Canth)*// Nevala, Maria-Liisa (toim.) Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö OTAVA, 1989. – 213-253 s
10. **Tuovinen**, Eila (toim.) Taisteleva Minna (Minna Canthin lehtikirjoituksia ja puheita 1874-1896). – Helsinki: Suomalainen kirjallisuuden seura, 1994. – 266 s.  
<http://agricola.utu.fi/>

## INTERNETA RESURSI

1. **agricola.utu.fi/** - Somijas XIX gs vēsturiskie notikumi hronologiskajā secībā
2. **Башилов**, Борис Александр I и его время ч.1. – pieejams <http://www.lib.ru/POLITOLOG/OV/alexandr.htm>
3. **Белинский**, В.Г. Речь о критике. – pieejams: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1080.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1080.shtml)
4. **Белинский**, В. Г. Стихотворения графини Ростопчиной (критический очерк) от 1841 г. I– pieejams: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0580.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0580.shtml)

5. **Бергсон**, Анри Две формы памяти. Хрестоматия. – pieejams <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000152/index.shtml>
6. **Гуссерль**, Эдмунд Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – pieejams <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000074/index.shtml>
7. **Зализняк**, Анна *Дневник: к определению жанра*// Новое Литературное Обозрение, №106 (2010). - pieejams: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2084/>
8. **Ростопчина**, Е.П. Сборник произведений. - pieejams: [http://az.lib.ru/r/rostopchina\\_e\\_p/](http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/)
9. Simbolu vārdnīca. – pieejams: <http://sigils.ru/symbols/>
10. **Ходасевич**, Владислав Графиня Е.П. Ростопчина. Её жизнь и лирика. – pieejams: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0021.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0021.shtml)
11. **Школа** софистов и идеи Протагора. – pieejams: <http://shkola.lv/index.php?mode=cht&chtid=108>
12. **Эйдельман**, Тамара Литературные кружки салоны дореволюционной России. – pieejams: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE\\_KRUZHKI\\_I\\_SALONI\\_DOREVOLYUTSIONNO\\_ROSSII.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURNIE_KRUZHKI_I_SALONI_DOREVOLYUTSIONNO_ROSSII.html)
13. **Юнг**, Карл Густав Психологические типы. – pieejams: <http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt>

## CITI AVOTI

### Nepublicētie materiāli:

1. **Рёнккё**, Пяйви Рецепция творчества писателя Евдокии Ростопчиной в литературной критике (Набросок двух глав дипломной работы). – Университет Хельсинки, 2005. – 20 стр (materiāli no Helsinku Universitātes arhīva; darba kopija glabājās pētījuma autores personīgajā arhīvā)

### Periodiskie izdevumi:

1. **Друг** женщин (ежемесячный журнал) 1-12. – Санкт-Петербург, 1852 (Helsinku Universitātes arhīvs)



## **PIELIKUMS**

## 1. Pielikums

### Svarīgāko vēsturisko notikumu pārskats rakstnieču dzīves gados

#### 1.1 Jevdokija Rostopčina (1812-1858)

- **1801. gads** – nogalināts Krievijas imperators Pāvels I (1754-1801), Aleksandrs I (1777-1825) pārņēma imperatora titulu
- **1807. gads** – Tilzīta miera parakstīšana, pēc kura Krievija apņēma sniegt militāru palīdzību Prūsijai
- **1812. gada jūnijs** - Krievijas 1812. gada kampaņas sākums cīņā ar Napoleonu
- **1814. gads** – kara beigas un Napoleona izsūtījums uz Sv. Helēnas salām
- **1825. gads** – Dekabristu sacelšanās (mērķis – atcelt dzimtbūšanu)
- **1825. gads** – Nikolaja I (1796-1855) valdīšanas sākums
- **1828.-1829. gads** – Krievijas-Turcijas karš
- **1853. – 1856. gads** – Krimas karš (kuras beigās tika parakstīts Parīzes miera līgums)
- **1855. gads** – Aleksandra II (1818-1881) valdīšanas sākums
- **1861. gads** – dzimtbūšanas atcelšana

#### 1.2 Minna Kanta (1844-1897)

- **1809. gads** – Somija (Krievijas-Zviedrijas kara rezultātā) tika pievienota Krievijai. Vēlāk valstij tika piešķirts autonomijas statuss (t.i. neatkarīga likumdošanas, aizsardzības sistēma, vārda relatīva brīvība)
- **1821. gads** – valsts universitātes parcelšana no Turku uz Helsinkiem pēc Aleksandra I rīkojuma
- **1844. gads** – ir jāuzskata par visaktīvāku Johanna Snelmana (pirmā somu inteliģenta) darbības laiku: tika publicēti vairāki periodiskie izdevumi (tostarp: „Saima-sanomalehti” („Saimas avīze”); „Suometar” („Somiete”))
- **1845. gads** – somu nacionālā eposa „Kalevala” (Elias Lönnröt – Eliass Lēnruts) pirmās daļas publicēšana
- **1848. gads** – „Vänriikki Stoolin tarinat” („Leitnanta Stoolina stāsti”) (Johan Runeberg) pirmpublicējums, zīmīga ietekme turpmākai somu kultūras attīstībā
- **1849. gads** – nacionālā eposa „Kalevala” otrā sējuma publicējums
- **1854.-1855. gads** – Krimas karš sasniedza Somijas robežas
- **1858. gads** – atvērta pirmā skola ar somu mācību valodu Jivaskilā (Jyvässkylä)
- **1863. gads** – pēc Krievijas cara norādījuma somu valoda ieguva valsts valodas statusu paralēli zviedru valodai
- **1870. gads** – publicēts pirmais romāns somu valodā „Septiņi brāļi” („Seitsemän veljestä”, Aleksis Kivi)
- **1890.- tie gadi** – Krievijas politika pret Somijas autonomo pozīciju mainījās: sākas rusifikācijas periods
- **1895. gads** – sāka izdot ievērojamu avīzi - „Työmies” („Strādnieks”, ar izteiktajām sociāldemokrātiskām idejām)

## Aspazija (1865-1943)

- **1861. gads** – dzimtbūšanas atcelšana Latgalē
- **1862. gads** – dibināts Rīgas Politehniskā Universitāte
- **1870. gadi** – sākas strauja zemnieku pārcelšanās uz pilsētām
- **1879. gads** – iznāk pirmais romāns latviešu valodā – „Mērnieku laiki” (brāļi Kaudzītes)
- **1886. gads** – sāka iznākt sociāldemokrātiski orientēta avīze „Dienas lapa”
- **1886. gads** – dibināta Rīgas Latviešu Biedrība
- **1890. gados** – Rīga ir trešā industriālā pilsēta Krievijas Impērijas sastāvā pēc nodarbināto strādnieku skaita
- **1914.-1918. gads** – Pirmais Pasaules karš
- **1918. gada 13. marts** – Brestiļtovskas miera līguma parakstīšana, pēc kura Krievija atteicās no tiesībām uz Vidzemes un Kurzemes teritorijām. Šo vēsturisku momentu var uzskatīt par pirmo soli Latvijas neatkarības pasludināšanas ceļā.
- **1918. gada 22. septembris** – Vācijas ķeizars Vilhelms II pasludinājis Baltiju par brīvu un patstāvīgu apgabalu.
- **1918. gada 11. novembris** – Latvija tiek pasludināta *de facto* par neatkarīgo valsti. Par pagaidu valdības diplomātisku pārstāvi ievēl Zigmundu Annu Mierovicu.
- **1918. gada 18. novembris** - izveidota Pagaidu valdība Kārļa Ulmaņa valdībā
- **1918. gada 1. decembris** – Latvijas brīvības cīņu sākums
- **1920. gada janvāris** – Latvijas brīvības cīņu beigas
- **1920. gada 11. augusts** – parakstīts miera līgums ar Padomju Krieviju, pēc kura Latvija tika atzīta par neatkarīgo valsti
- **1934. gada 15. maijs** – sākas K.Ulmaņa autoritārais režīms
- **1940. gada 17. jūnijs** – PSRS karaspēks iegāja Latvijas teritorijā, sākas Padomju okupācijas periods

- **2. Pielikums**

## **Jevdokijas Rostopčinas, Minnas Kantas un Aspazijas biogrāfijas līnijas.**

### **2.1 Jevdokija Rostopčina (1812-1858)**

- Piedzima vectēva S.P. Suškova mājās 1811. (1812.) gada 23. decembrī; turīgajā ģimenē ar nopietniem sakariem augstākajās sociālajās aprindās
- Kopš bērnības gadiem apguva vairākas Eiropas valodas: franču, vācu, angļu, kuras bieži izmantoja turpmākajās sarakstēs ar laikabiedriem
- Pēc Jevdokijas jaunākā brāļa Dmitrija piedzimšanas nomirst viņas māte
- 1831. gads - Periodiskajā izdevumā „Северные цветы” («Ziemeļu puķes») parādās Jevdokijas pirmais dzejolis „Talismans”
- 1833. gadā apprecējās ar grāfu A.F. Rostopčinu (Ростопчин), Maskavas virspavēlnieka dēlu. Laulības ir uzskatāmas par vecāku ietekmes rezultātu, nevis dzejnieces brīvo izvēli. Arhīva dati liecina par Jevdokijas garīgo tuvību ar kņazu Alekseju Goļicinu (Алексей Голицин)
- Pēc laulībām sāk aktīvi publicēties vairākos periodiskajos izdevumos, starp kuriem: „Sieviešu draugs” („Друг женщин”); „Laikabiedrs” („Современник”), u.c.
- Daiļrade iegūst plašu rezonanci laikmetīgajā sabiedrībā: Puškins, Ļermontovs, Žukovskis atzina Rostopčinas nenoliedzamu talantu un māksliniecisku potenciālu
- Lirika ir piesātināta ar nelaimīgas mīlestības pārdzīvojumu un garīgas brīvības meklējumu motīviem
- 1838. gadā žurnālā „Tēvijas dēls” („Сын отечества”) izdotas Rostopčinas prozas darbi – „Augstāko aprindu arceres” («Очерки большого света») un „Amati un nauda” («Чины и деньги»), pirmoreiz tika lietots pseidonīms „Gaišredzīgā”
- 1840. gadā publicē pirmo rakstnieces sacerējumu apkopojumu
- 1845. gadā rakstniece dodas uz Itāliju, kur saraksta pirmo poēmu „Vardarbīgas laulības” („Насильный брак»), aktualizējot jaunu tematiku – atklātu esošo sociālo likumu apšaubīšanu
- Pēc poēmas publicēšanas autore atgriežas pie ierastās tematikas – balles un maskarādes simboliskās ietekmes laikmetīgas sabiedrības uzskatu veidošanā.
- Rostopčinas mākslinieciskajā mantojumā tāpat ir atrodamas vairākas komēdijas (piem., „Čatskija atgriešanās Maskavā” («Возврат Чацкого в Москву»), kurā tika izsmieti slavena Gribojedova komēdijas „Nedienas no prāta” («Горе от ума») (1822-1824) motīvi. Vēlāk šis darbs tika aizliegts ar cenzūru.
- 1856. gadā iznāk Rostopčinas daiļrades apkopojums četros sējumos
- Nomira 1858. gadā no plaušu vēža

## 2.2 Minna Kanta (1844-1897)

- Īstajā vārdā – Ulrika Vilhelmina Jonsone (Ulrika Wilhelmina Johnson) Piedzima 1844. gada 19. martā Tamperē (Tampere) strādnieka Gustava Vilhelma Jonsona (Gustaf Vilhelm Johnson) ģimenē
- 1853. gadā kopā ar ģimeni pārcelās uz Kuopio (Kuopio). Tēvs piedalījās Finlayson tekstila rūpnīcas filiāla dibināšanā. Vēlāk atvēra nelielu veikalu rūpnīcas ražojumu pārdošanai.
- Minna auga trīs bērnu ģimenē. Bez viņas tēvam sekoja vecākie brālis Gustavs Vilhelms (Gusta Vilhelm) un māsa Augusta Katarīna (Augusta Katharina)
- Minna Jonsona pabeidza pamatskolu un zviedru meiteņu skolu. 1863. gadā viņa sāka piedalīties Jivaskilas semināros, lai vēlāk kļūtu par pasniedzēju. Tā bija pirmā skolotāju-sieviešu grupa iestādē.
- Mācības tika partrauktas 1865. gadā, kad Minna apprecējās ar dabaszinātņu skolotāju Johannu Ferdinandu Kantu (Johan Ferdinand Canth). Turpmāko 10 gadu laikā piedzima septiņi bērni: Anni, Elli, Hanna, Maiju, Jussi, Pekka un Līli (Anni, Elli, Hanna, Maiju, Jussi, Lyyli)
- Dzīvojot Jivaskilā Kanta publicējās avīzēs „Keski-Suomi” („Vidus Somija”, „Centrālā Somija”) un „Päijanne” („Jūsu vieta”). Aplūkotas tēmas: sieviešu kustība, nacionālo vēlēšanu kampaņas u.c.
- 1878. gadā Jivaskilā iznāk viņas daiļdarbu krājums – „Noveles un stāsti” („Nouvelleja ja kertomuksia”)
- 1879. gada novembrī Minnas vīrs aiziet mūžībā. Rakstniece paliek viena ar septiņiem bērniem (septītais piedzimst neilgi pēc vīra nāves), bez drošiem materiāliem līdzekļiem.
- 1880. gada februārī pārceļas uz Kuopio un uzņemas atbildību par tēva mantojumu – veikalu, kurš palika bez saimnieka kopš 1877. gada, kad nomira Minnas tēvs. No šī laika sākas radošs un aktīvs Minnas Kantas dzīves posms. Rakstniece uzstājās publiskāi runai veltītajos pasākumos, daudz raksta par egalitārās sabiedrības jautājumiem, aktīvi iesaistās teātra dzīvē.
- 1885. gadā publicē pirmo lugu „Strādnieka sieva” („Työmiehen vaimo”)
- 1886. gadā iznāk pirmais romāns „Nabadzīgā tauta” („Köyhää kansaa”) un garais stāsts „Hanna” („Hanna”). Abos darbos autore asi kritizē laikmetīgas sabiedrības morālus un garīgus ierobežojumus un nespēju brīvi attīstīties. Tāpat darbos pirmoreiz tiek atklāti definēti jaunās sievietes eksistences aspekti: egalitārā izglītība, tiesības uz brīvu izvēli, darba egalitārisms.
- 1888. gadā publicē sociālu lugu „Bargā likteņa bērni” („Kovan onnen lapsia”)
- 1889. gadā parādās komēdija „Tirgotavas zadze” („Kauppa-Lopo”): groteska pilna un asā komēdija, kuras tematika izraisīja plašas debates sabiedrībā.
- 1893. gadā tiek sarakstīts darbs (garais stāsts) „Silvi” („Sylvi”). Darbā ir nozīmīga Henrika Ibsena daiļrades ietekme.
- 1895. gadā iznāk pēdēja Kantas luga „Anna-Līza” („Anna-Liisa”). Psiholoģiskums tajā tiek apvienots ar skarbjām sievietes realitātes rāmjiem.
- Minna Kanta nomira Kuopio 1897. gada 12. maijā.

### 2.3 Aspazija (1865-1943)

- Īstajā vārdā – Elza (Johanna Emīlija Lizete) Rozenberga piedzimst 1865. gada 16. martā Zaļenieku pagastā Daukšās (tagad – Jelgavas raj. Zaļenieku ciems)
- 1865.-1874. gadi – bērnības gadi Zaļenieku Daukšās
- 1874. – 1881. gg. – skolas gaitas Zaļās draudzes pagasta skolā, Dārtas meiteņu skolā un Trīsvienības sieviešu ģimnāzijā Jelgavā
- 1886. gg. – apprecās ar Vilhelmu Maksi Valteru
- 1897. gadā publicēts pirmais dzejolis „Jaunā gadā” laikrakstā „Dienas lapa”. Šajā gadā Aspazija tāpat piedalās lugu konkursā ar darbu „Atriebēja”, taču tā netika iespiesta cenzūras ietekmes dēļ.
- 1891. gadā, pēc šķiršanas no vīra sāk strādāt par mājskolotāju Jaunsvirlaukā, Pociemā. Turpina mājskolotājas gaitas līdz 1893. gadam. Divu gadu laikā uzraksta lugas „Zaudētas tiesības” (teātrī – 1894); „Vaidelote” (teātrī – 1894) un poēmu „Saules meita”. Publicē darbus ar pseidonīmu „Aspazija” (sengrieķu val. – *mīlamā*).
- 1893. gadā pārceļas uz Rīgu, kur sāk nodarboties ar žurnālistiku.
- 1894. Gadā teātrī parādās viņas lugas „Zaudētas tiesības” un „Vaidelote”. Publikas vērtējumi ir pretēji un neviennozīmīgi. Tā, piem., vēl ilgi pēc „Zaudēto tiesību” iestudēšanas, Aspazija tika apvainota par motīvu plaģiātismu. Vērtējuma pamatā ir sekojošs vēsturisks fakts: apmēram gadu pirms „Zaudēto tiesību” iestudēšanas Vācijā tika parādīta Zūdermaņa luga „Gods”, kuras centrā ir līdzīgi motīvi par sievietes tieksmi uz egalitāro sabiedrību. Cits vērtējums raksturoja Aspazijas lugu kā patieso nacionālās idejas turpinājumu un jaunās literāras tradīcijas aizsākumu.
- 1894. gadā Aspazija iepazinās ar avīzes „Dienas lapa” redaktoru un „Jaunās strāvas” atbalstītāju Jāni Pliekšānu (Raini)
- 1897. gadā iznāk dzejoļu krājums „Sarkanās puķes”, kas izraisīja plašu rezonanci sabiedrībā.
- Pēc „Jaunās strāvas” kustības sagraves 1897. gada 23. decembrī Panevėžā Aspazija salaulājas ar Jāni Pliekšānu.
- No 1898. līdz 1903. gadam strādāja „Dienas lapas” redakcijā un dzīvoja Rīgā vai Vjatkas guberņas Slobodskajas (Слободская) pilsētā kopā ar izsūtīto Raini. Kopā tulkoja Gētes darbus. Pati Aspazija – Henrika Senkēviča, R. Hamerlinga darbus.
- 1905. gada revolūcijas laikā kopā ar Raini piedalījās dažādos sabiedriskajos pasākumos. Šajā laikā top arī viņas luga „Sidraba šķidrums”, kuras galvenā tēma ir nacionālās atmodas dzīves nepieciešamība.
- No 1905. gada līdz 1920. gadam (sākoties represiju laikam) dzīvo Šveicē - Tičīno kantona Kastaņjolā pie Lugano ezera.
- Pēc atgriešanās Latvijā Aspazija tika ievēlēta Satversmes sapulcē, piedalījās Latvijas Republikas izveidē un aktīvi aizstāvēja sieviešu tiesības.
- Mirusi 1943. gada 5. decembrī Jūrmalā. Apbedīta Raiņa kapos.

### 3. Pielikums

Jevdokija Rostopčina



**Minna Kanta**





## Aspazija



## 4. Pielikums.

### 4.1. Daļdarbu sinopse (sižeta līniju pārskats)

#### Jevdokijas Rostopčinas garā stāsta „Amati un nauda” sinopse.

- Vēstījuma centrā – jaunā grāfa Vadima Svirskija attiecības ar bagāto grāfici (stāsta beigās- baronesi) Veru Gohbergu. Grāfa Svirskija patiesā sociālā izcelsme nav skaidra – viņš ierodas Maskavā, lai sasniegtu noteiktu sociālu pakāpi un iesaistīties augstāko aprindu ikdienas dzīvē.
- Stāsta centrā – Svirskija sarakstes vēsture ar savu māsu, Jekaterinu: vēstules ir galvenais vēstījuma paņēmiens garajā stāstā, visi fabulas notikumi tiek skatīti caur epistulārā žanra prizmu.
- Mēģinot iedzīvināties Maskavas dzīvē, Svirskijs ir spiests piedalīties visos augstāko sociālo kāršu aprindās rīkotajos pasākumos: ballēs, maskarādēs un teātra izrāžu apmeklējumos. Vienā no tādiem pasākumiem grāfs satiek jauno grāfici Veru Gohbergu, kuras vecāki sociālās izcelsmes ziņā ir augstāki pār viņu. Kaut arī abiem pieder līdzīgie tituli, Vadims nes sava tēva „mantojumu” – milzīgus parādus, kuru dēļ viņam ir liegta līdzvērtīga uzvedība augstākajās aprindās.
- Starp Veru Gohbergu un Vadimu Svirskiju sāk attīstīties slēptas attiecības: grāfiene nenoraida Svirskija mīlestības jūtas, tomēr atklāti uz tām neatbild. Varoņu savstarpēja saziņa stāstā ir atspoguļota gan ar vēstules sarakstes starpniecību, gan reālas saziņas veidā. Vienīgais cilvēks, kurš zin visas attiecību līnijas ir Veras māsa Sofija, kura kādu laiku atpakaļ bija apprecēta ar viņas vecāku paziņu. Viņa sola glabāt
- Konflikta pavērsiena moments sakrīt ar Vadima un Veras lēmumu slepeni apprecēties pēc gada., kura laikā Vera apsola izstāstīt par savām jūtām pret grāfu vecākiem. Vadims aizbrauc ārzemēs.
- Paiet gads. Grāfs atgriežas Maskavā: viņa sociālais līmenis paliek nemainīgs. Īsi pēc ierašanās viņš dodas Veras mājās, kur uzzina par grāfienes gatavošanos tuvajām kāzām ar kādu bagātu līgavaini. Vera kļūst par baronesi.
- Svirskijs vairs nespēj atrast dzīves jēgu un nošaujas Maskavas viesnīcas telpās
- Uzzinot par Vadima nāvi, Vera izdara pašnāvību

#### Minnas Kantas garā stāsta „Hanna” sinopse

- Hanna ir lauku vidē izaugusi pusaudze (stāsta sākumā varonei ir ap 16 gadiem), kuras galvenais dzīves prieks ir mācības nelielajā lauku skolā. Vēl vienu svarīgu Hannas eksistences līniju veido meitenes aizraušanās ar grāmatu lasīšanu: tās aizvieto viņai neglītās realitātes nianšes – tēva vardarbību un vispārējo ģimenes trūcīgumu.
- Meitene redz un uztver pasauli plašāk pār savu apkārtni, kas arī kļūst par garā stāsta konflikta motivētāju: Hanna nolemj veidot savu likteni patstāvīgi, ārpus ierasto patriarhālās pasaules likumu ietekmes. Jebkura viņas rīcība kļūst par izaicinājumu apkārtni: Hanna to saprot un tiecās pēc tā.
- Stāsta pavērsiena moments sakrīt ar Hannas piespiesto aiziešanu no lauku skolas un pievēršanos tradicionālajam sievietes dzīves veidam – māsasimniecības uzturēšanu, kurā varone nespēj atrast dzīves patieso jēgu.
- Mainoties ierastajam dzīves veidam, mainās arī Hannas eksistēšanas telpa: kādu vakaru viņa tiek uzaicināta uz balli. Šajā stāsta momentā pamata vēstījumā tiek iekļauts Hannas

likteni netieši veidojošs spēks – Kalle. Viņš ir augstākās sociālās kārtas pārstāvis, kuram pēc neilga laika ir jābrauc mācīties Helsinkos. Hannai liekas, ka viņa iemīlās jaunajā cilvēkā un kādā svētku brīdī apsola gaidīt viņu līdz mūža beigām.

- Pagājot kādam laikam, Hanna saprot, ka Kalle vairs neatgriezīsies ciemā un kādu dienu, ejot garām kādas vecās vientuļnieces mājām, nolemj dzīvot līdzīgi. Garīgas neatkarības un individuālās brīvības tieksme uzvar varonē, padarot Hannu par jauno sievietes eksistences likumu sludinātāju.

### **Aspazijas lugas „Zaudētas tiesības” sinopse**

- Laimas ir jaunā meitene no nabadzīgas ģimenes, kuras eksistenci veido ikdienišķā nepieciešamība atrast iztikas līdzekļus: viņa strādā par šuvēju, lai nodrošinātu vecākus (tēvu Strautiņu un māti Mariju). Neilgi pirms centrālā konflikta (meitenes grēkā krišanas) sākuma Laima ir bijusi spiesta pamest mācības, kaut arī grāmatas paliek viņai par svarīgu iekšējas iedvesmas meklējumu avotu.
- Kādu dienu Laimas mājās ierodas viņas darba ilglaicīgs pasūtītājs – turīgs kungs Langarts. Redzot apkārtējo nabadzību un Laimas žilbinošu jaunību, Langarts piedāvā meitenei kļūt par viņa mīļāko. Turklāt viņam ir pa spēkam apmaksāt visus Laimas ģimenes parādus.
- Būdamā tikumiski un morāli augstāka pār Langarta kungu, Laima asi noliedz piedāvājumu. Viņa nolemj pārtraukt visas (tostarp finansiālas) attiecības ar Langartu un viņa ģimeni (Langartam ir meita Marta, sieva ir mirusi)
- Paejot kādam laikam, Laimas dzīves apstākļi kļūst vēl sliktāki: mājās atnāk parādu piedzinēji, kuri prasa atdot kaut kādu ģimenei piederošu mantu esošu parādu skaitā. Laima, lai dabūt papildus ienākumus, nolemj pārdot visdārgāko – savu grāmatu kolekciju. Tomēr varones tieksme pēc garīgās attīstības uzvar un Laima atteicās no šīs domas.
- Kādā vakarā Laimas mājās ierodas Langarts un atkārtoti savu piedāvājumu, kuru šoreiz meitene pieņem, nolemjot glābt ģimeni. Pēc morālā kritiena, ko piedzīvo Laima, viņai vairs nav iespējams palikt tēva mājās un meitene nolemj piekrist Langartam un aizbraukt viņa mājās.
- Langarta dzīves veids ļoti atšķiras no Laimas tradicionālās vides: viņam apkārt ir pārspīlētais greznums, pie kura meitene nevar pierast un kuru nesaprot. Tomēr Laima ir spiesta iesaistīties augstāko aprindu robežās un iedzīvoties viņu morālo vērtību sistēmā, tādēļ kādu vakaru dodas kopā ar Langartu uz svinībām bagāto Stūrmaņu mājā.
- Viesību vakarā Laima sastop jauno, nesen pilsētā atbraukušo, ārsti Strautiņu. Meitene saprot, ka esot iemīlējusies, tomēr nevar atklāt jūtas sava pagātnes grēka dēļ. Strautiņš arī pauž uzmanību pret Laimu un nevēlās ticēt apkārt klīstošām baumām par Laimas pagātnes notikumiem. Strautiņš piedāvā Laimai apprecēties. Meitene piekrīt. Kāzu dienā Laimas mājā pēkšņi ierodas Langarts.
- Langarts, redzot Strautiņa un Laimas savstarpējo attiecību attīstību, nolemj izstāstīt jaunajam cilvēkam Laimas noslēpumu. Strautiņš, vēloties aizstāvēt Laimu, izsauc Langartu uz dueli.
- Dueles laikā, pirms liktenīgo šāvienu skaņām, parādās Laima un atzīstas Strautiņam par baumu patiesumu. Nespējot izturēt mūžīgā morālā smaguma nastu, Laima izdara pašnāvību, nošaujot sevi.

## 5. Pielikums

### Pētīto daiļdarbu narācījas struktūras grafisks attēlojums

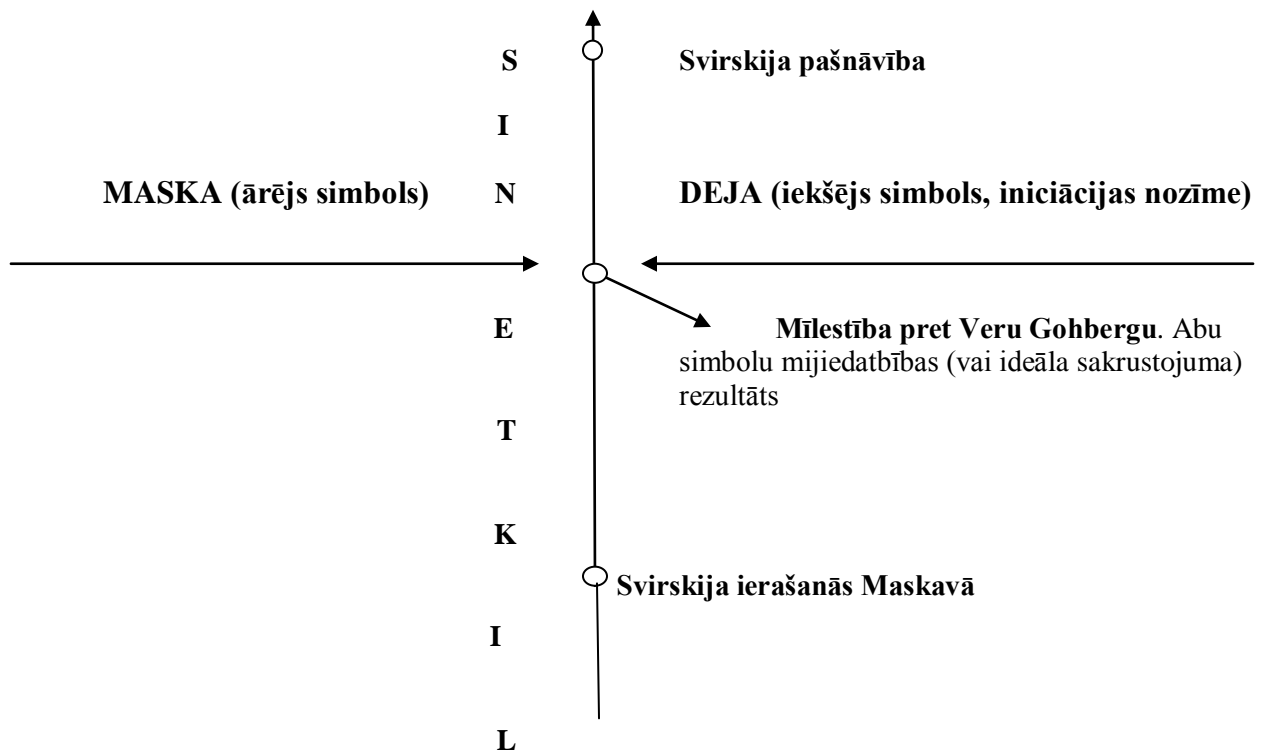
#### 5.1. Vertikālā narācija

##### 5.1.1. Vertikālās narācījas grafisks attēlojums Jevdokijas Rostopčinas garajā stāstā „Amati un nauda”

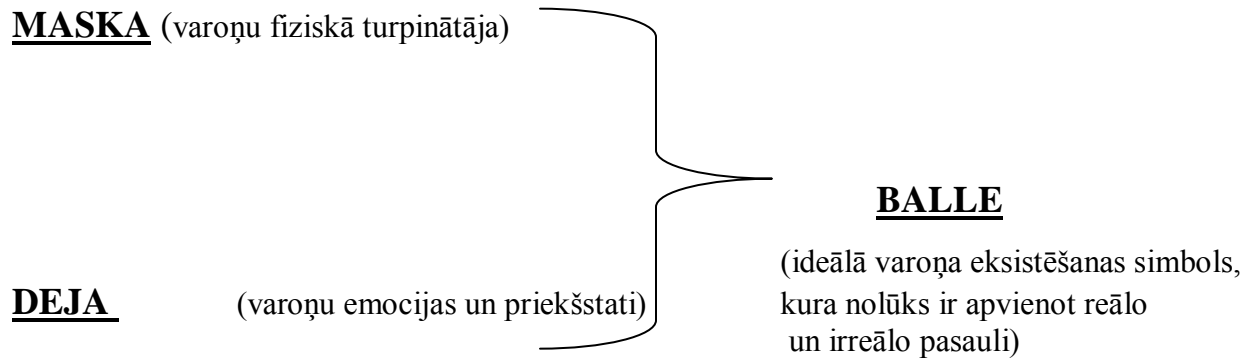
1). Maskas un dejas simbolu attiecības garā stāsta vēstījumā un to ietekme centrālā konflikta atrisinājumā:

Ārēja (reālā) pasaule

Iekšējā (imaginārā) pasaule



2). Ritorisko figūru nozīmes konstruēšanas princips Rostopčinas garajā stāstā:

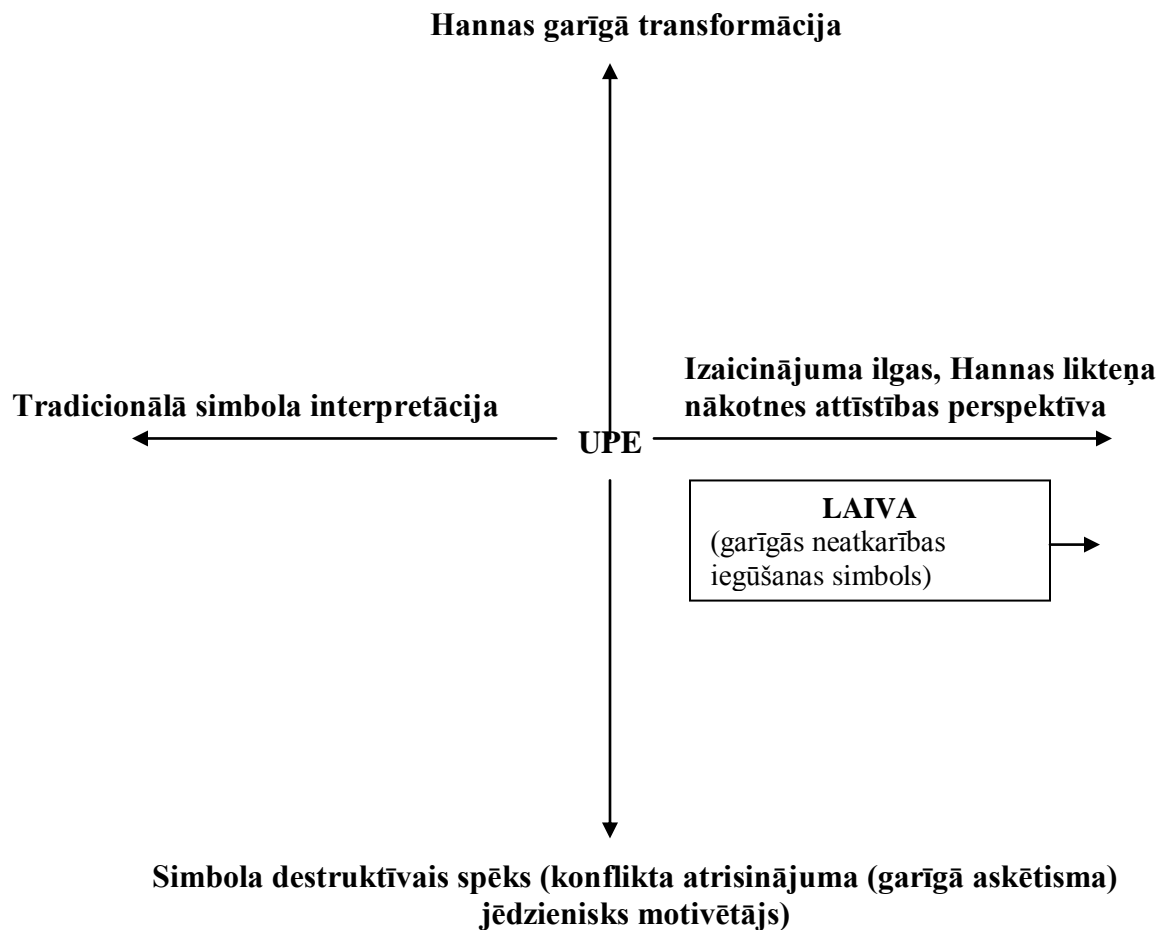


### 5.1.2. Vertikālās narācījas atspoguļojums Minnas Kantas garajā stāstā „Hanna”

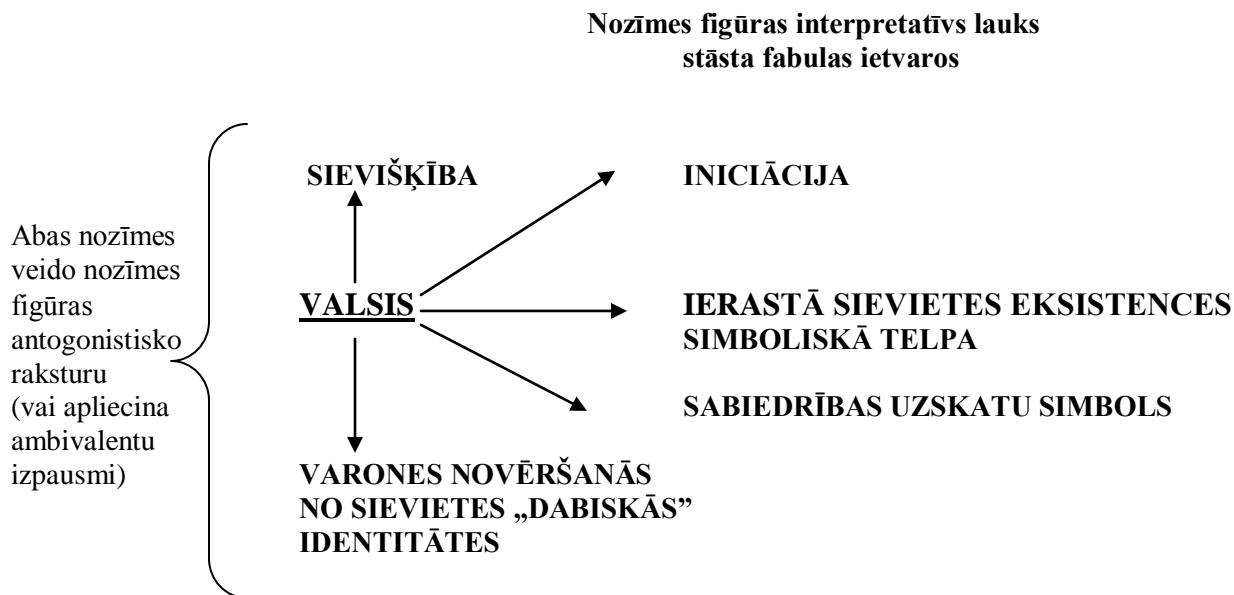
Nozīmes figūras:

- Laiva (upe)
- Valsis
- Vēstule

1). Laivas nozīmes figūras interpretatīvā lauka grafisks attēlojums

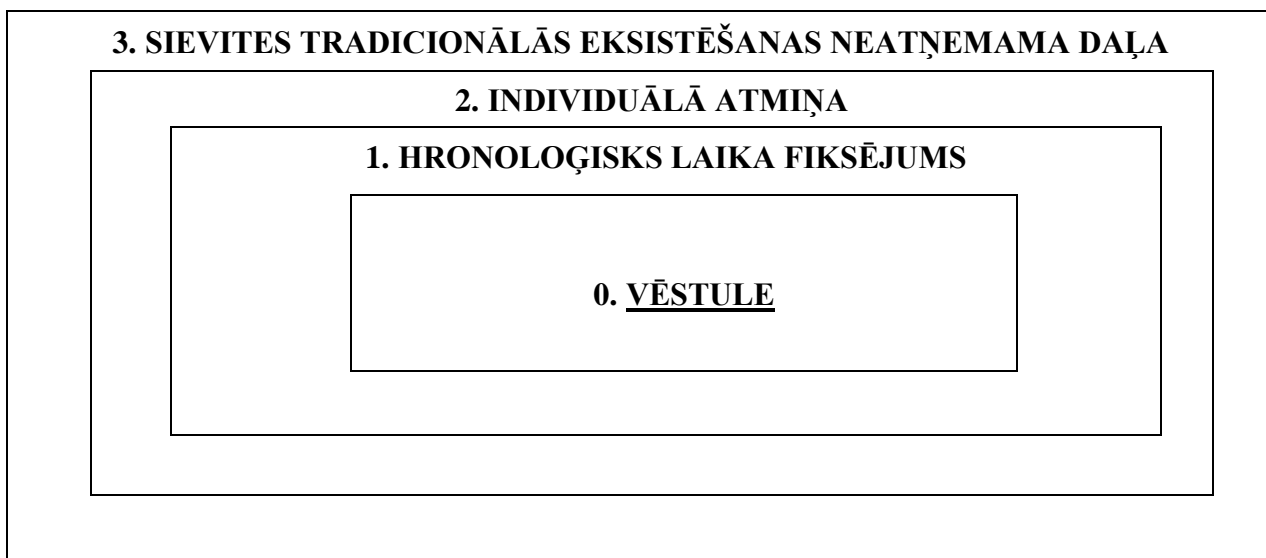


2). Valša nozīmes figūras interpretatīvā lauka grafisks attēlojums:



3). Vēstules nozīmes figūras interpretatīvā lauka grafisks attēlojums:

Piedāvātās shēmas elementi atšķirās pēc to simboliskās pakāpes: vēstule ir sinkrētiska reālam priekšmetam, tāpēc tai ir piedēvēta nulles pakāpe. 3. Pakāpe, savukārt, izteic visabstraktāko un ar motivētājsimbolu vismazāk saistīto jēdzienisko vienību.

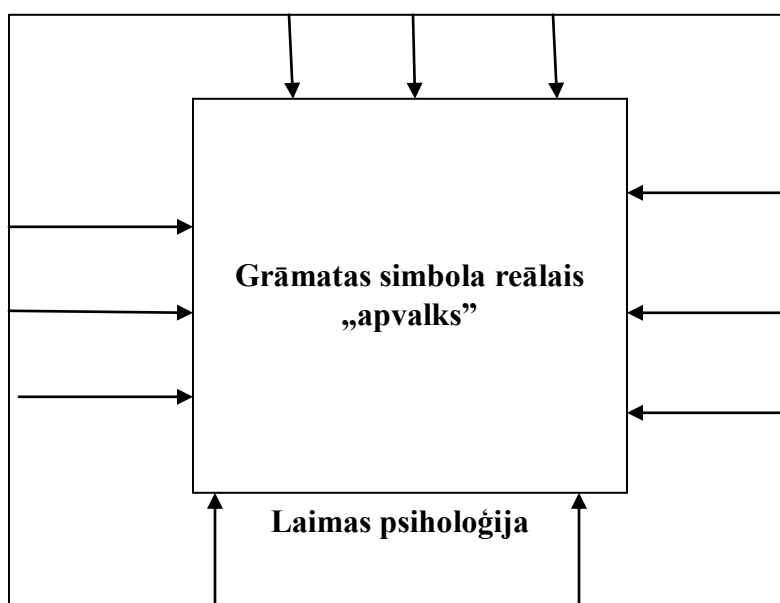


### 5.1.3. Vertikālās narācījas atspoguļojums Aspazijas lugā „Zaudētas tiesības”

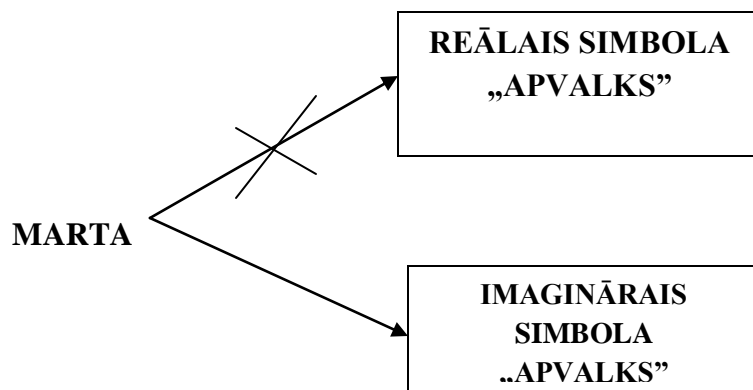
Analizētas ritoriskās figūras:

- 1). Grāmata
- 2) Mirtu vainags
- 3) Brūtes rota

#### 1. Grāmatas ritoriskās figūras grafisks attēlojums:

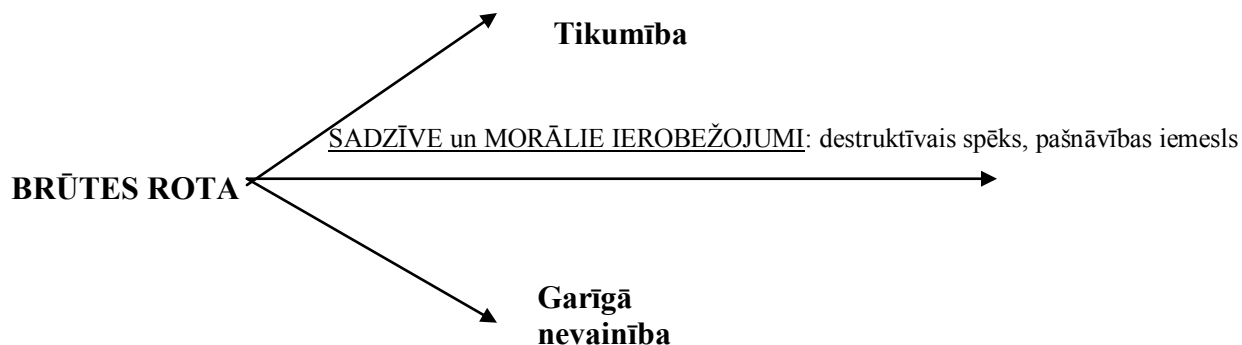


#### 2. Mirtu vainags





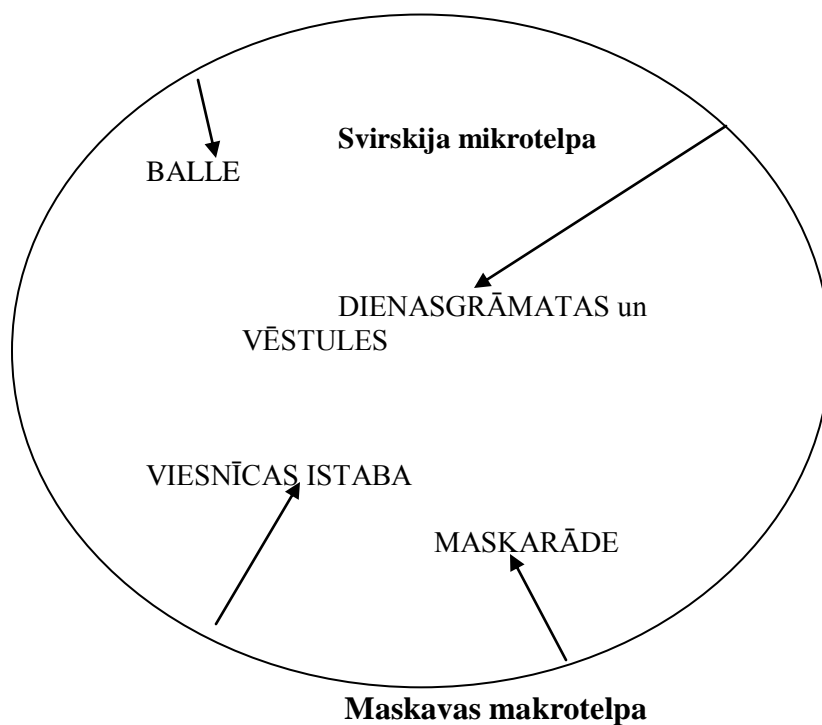
### 3. Brūtes rota



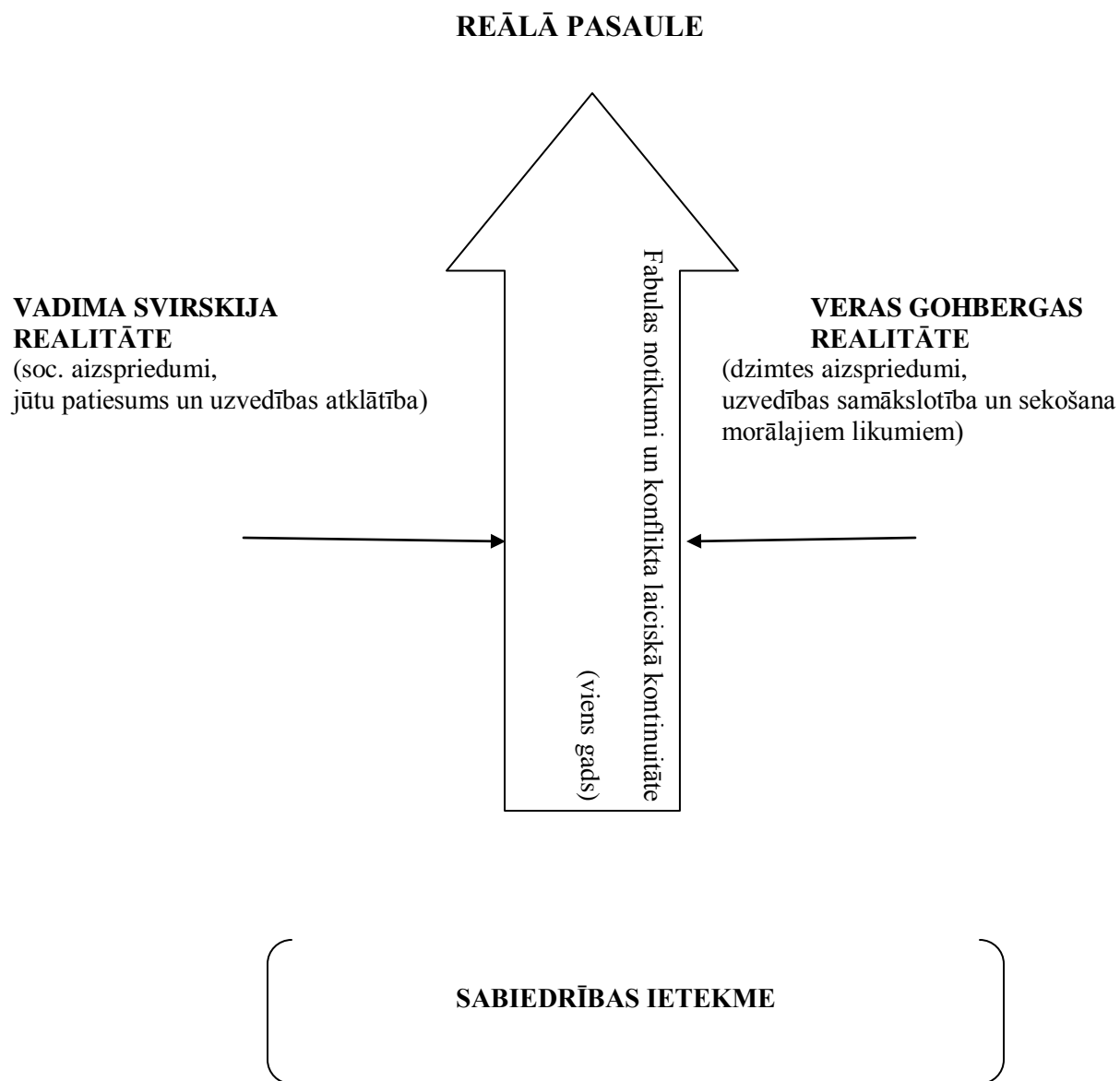
### 5.2. Horizontālā narācija

#### 5.2.1. Horizontālās narācijas (konflikta veidu) atspoguļojums Jevdokijas Rostopčinas garajā stāstā „Amati un nauda”

1). Gredzena konflikta grafisks attēlojums (mākslinieciskās telpas un konflikta mijiedarbība, grāfa Svirskija iekšējās pasaules un konflikta sadursmes punkti)

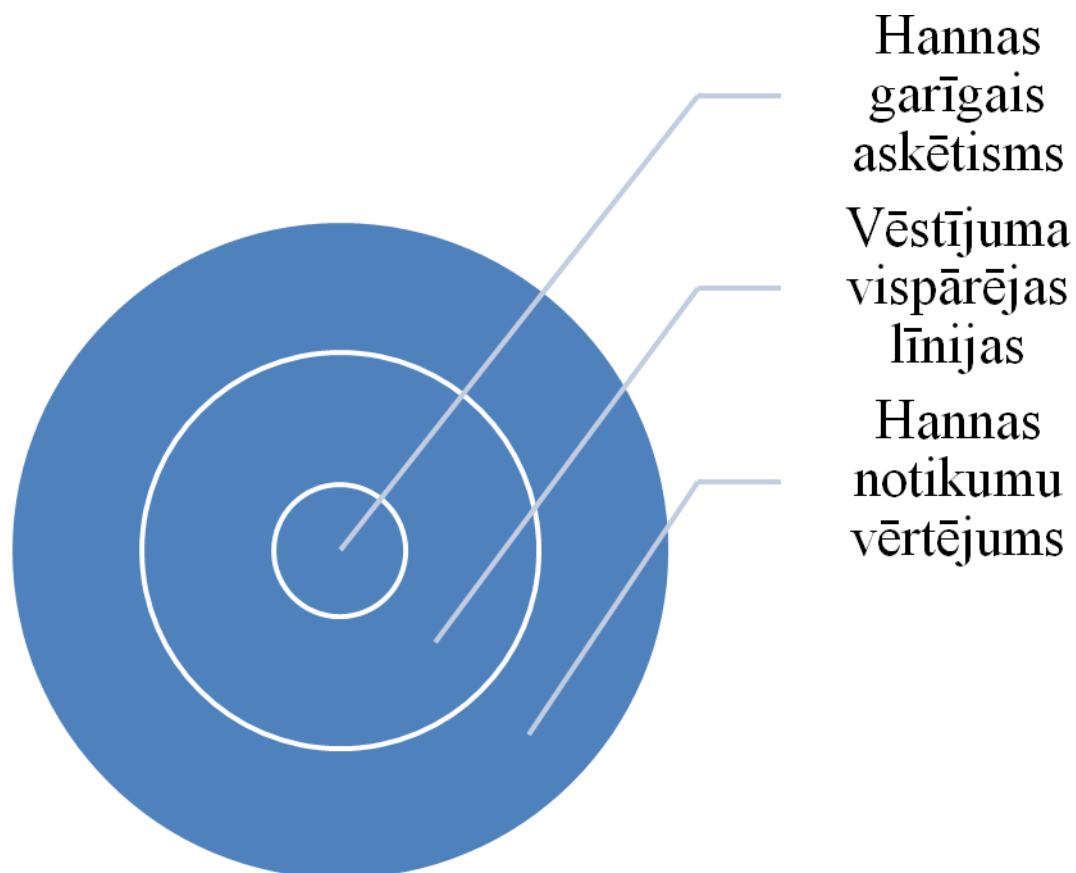


2). Šķērsriezuma konflikta grafisks attēlojums Rostopčinas vēstījumā:

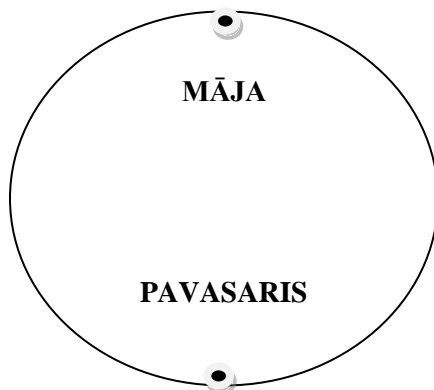


## 5.2.2. Horizontālās narācījas (konflikta veidu) atspoguļojums Minnas Kantas garajā stāstā „Hanna”

### 1). Kamola konflikts

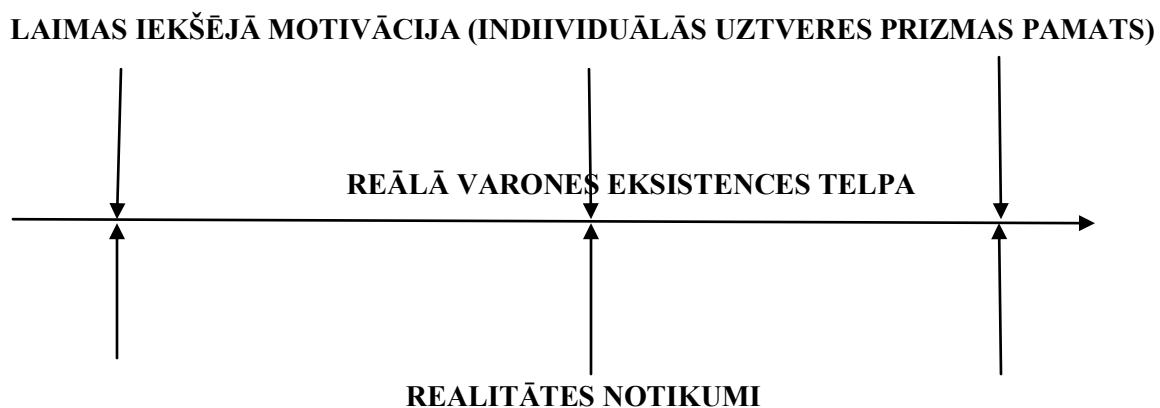


### 2). Gredzena konflikts (raksturo Hannas realitāti):

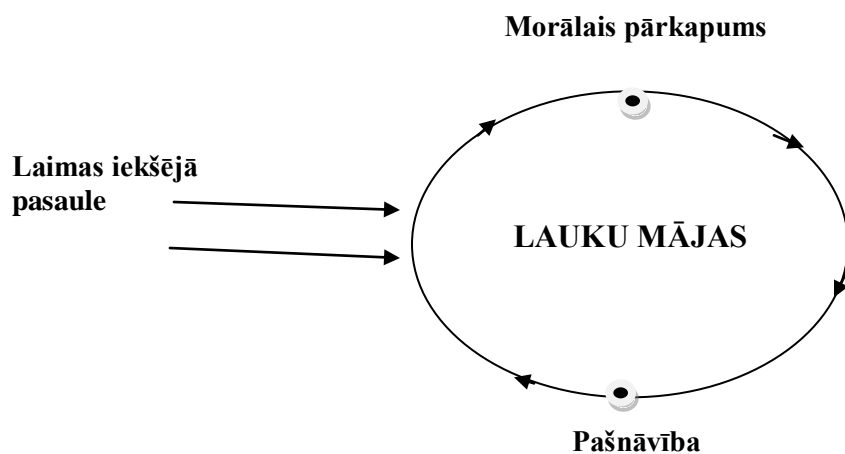


### 5.2.3. Horizontālās narācījas (konflikta veidu) atspoguļojums Aspazijas lugā „Zaudētas tiesības”

1). Šķērsriezuma konflikta grafisks attēlojums:



2). Gredzena konflikta grafisks attēlojums:

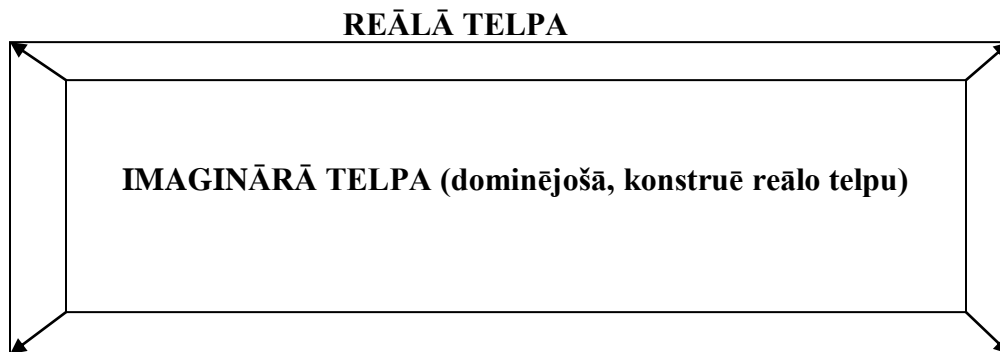


### 5.3. Laika un telpas struktūras grafisks attēlojums

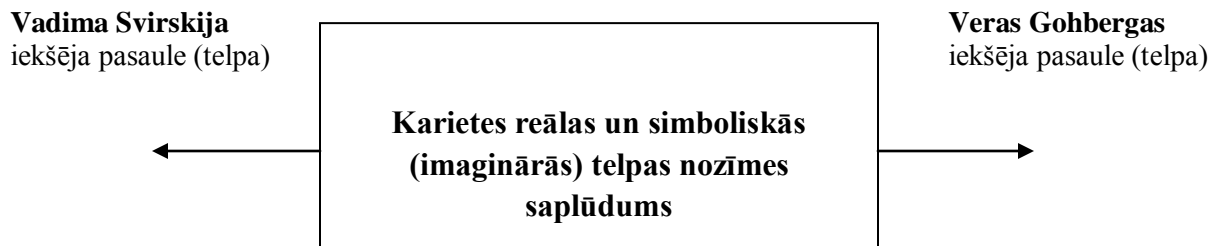
#### 5.3.1. Laika un telpas grafisks attēlojums Jevdokijas Rostopčinas garajā stāstā „Amati un nauda”

1). Reālā telpa

- **Teātra telpas** konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā:



- **Karietes telpas** konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā:



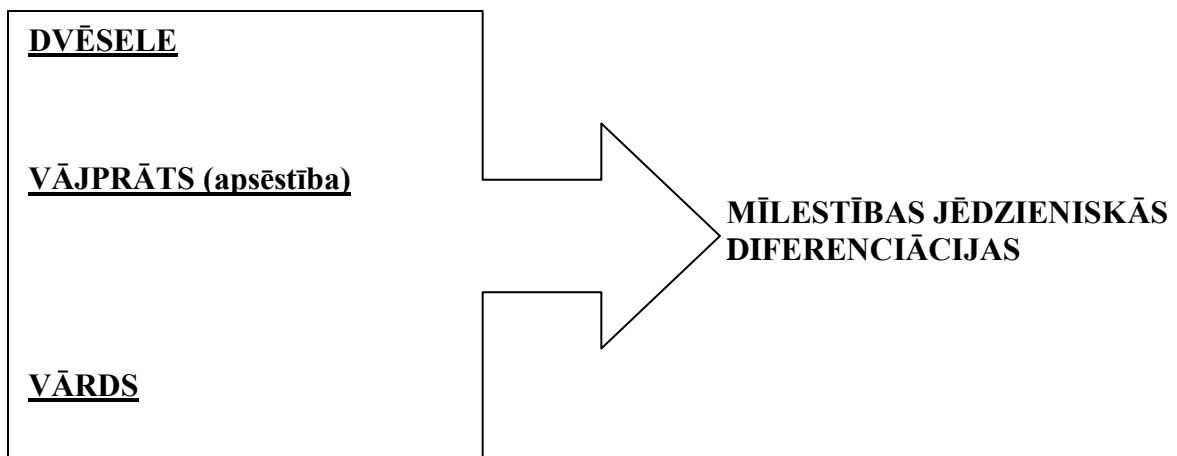
- **Viesnīcas istabas telpas** konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā

**VIESNĪCAS ISTABAS TELPA, MIKROTELPA** (Feminā telpa)  
 (grāfa Svirskija imaginārā, intīmā telpa: dominējošā, pārējas telpas konstruējošā)



2). **Simboliskā telpa:**

- Dvēsele
- Vājprāts
- Vārda telpiskums



### 3). Laika dimensijas grafiskie attēlojumi definēto jēgģenerējošo kēžu pamatā

Izmantotie grafiskie apzīmējumi:

A – pagātnes dimensija

B – nākotnes dimensija

C – tagadnes dimensija

← - laiciskā virzība pagātnē

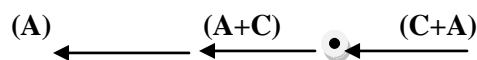
→ - laiciskā virzība nākotnē

↔ - laika dimensiju apvienojums (arī sakrustojums)

● - tagadnes laika dimensija (statiska, bez laiciskās virzības)

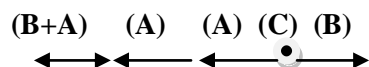
3.1) pasaule man likās tukša (A) – dienas ar to mūžīgām stundām (A+C) – liktenīgo un nepielūdzamo „mūžību” savās stundās (C+A);

A – (A+C) – (C+A), jeb:



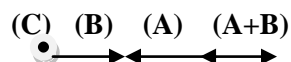
3.2) nākotne [...] gadu veca (B+A) – melnās dienas ir pagājušās(A) – es pārdzīvoju šķiršanas laiku(A) – tagad esmu te(C) – Vera būs mana(B);

(B+A) – A – A – C – B, jeb:



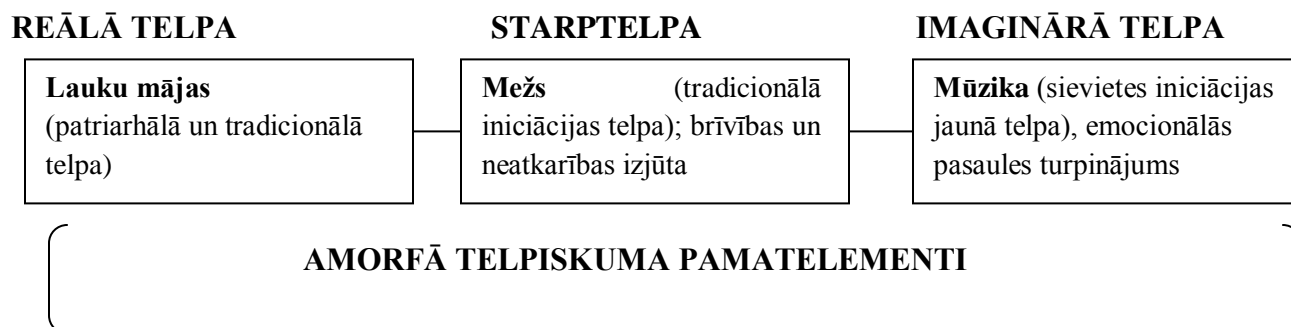
3.3) cik lēni nāk stundas(C) – pirms mums būs atlauts smieties(B) – katru dienu, katru stundu, katru mirkli es saskaitīju ar savam ciešanām(A) – gads, kurš parādījis mūžības seju(A+B);

C – B – A – (A+B), jeb:



### 5.3.2. Laika un telpas grafisks attēlojums Minnas Kantas garajā stāstā „Hanna”

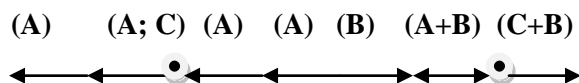
#### 1) . Mākslinieciskās telpas struktūras grafisks attēlojums:



#### 2) . Laika dimensijas grafiskie attēlojumi definēto jēggenerējošo ķēžu pamatā:

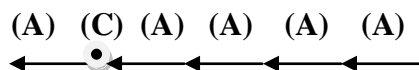
2.1) ienākot [istabā] (A) – ieskanējās balss (A [vai] C) – pārņēma neizprotamas bailes [un] tuvās nelaiemes izjūta (A) – pastnieks atnesa ziņu (A) – [Kalle] bija jādodas prom (B) – pasaule kļuva tumša un naidīga (A+B) – ne paredzami ilgs laiks (C+B);

A – (A [vai] C) – A – A – B – (A+B) – (C+B), jeb:



2.2) Hanna saņēma vēstuli (A) - pašlaik atradās Helsinkos (C) - laimes izjūtas viņai pietika daudzām dienām. (A) - Kalles vēstules viņai likās dīvainas (A) - aizvainojums ieduras sirdī (A) – viņa saglabāja sarakstes liecinājumu. (A);

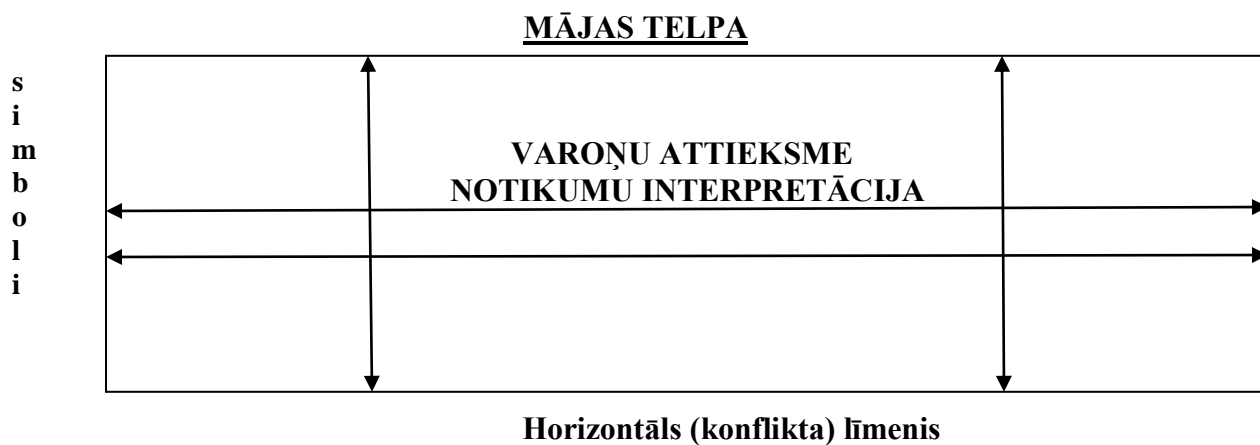
A-C-A-A-A-A, jeb:



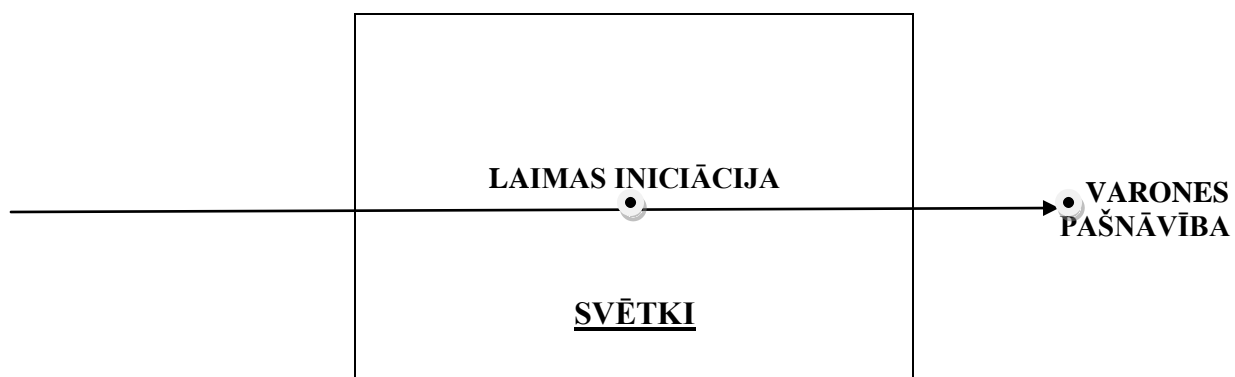


### 5.3.3. Laika un telpas grafisks attēlojums Aspazijas lugā „Zaudētas tiesības”

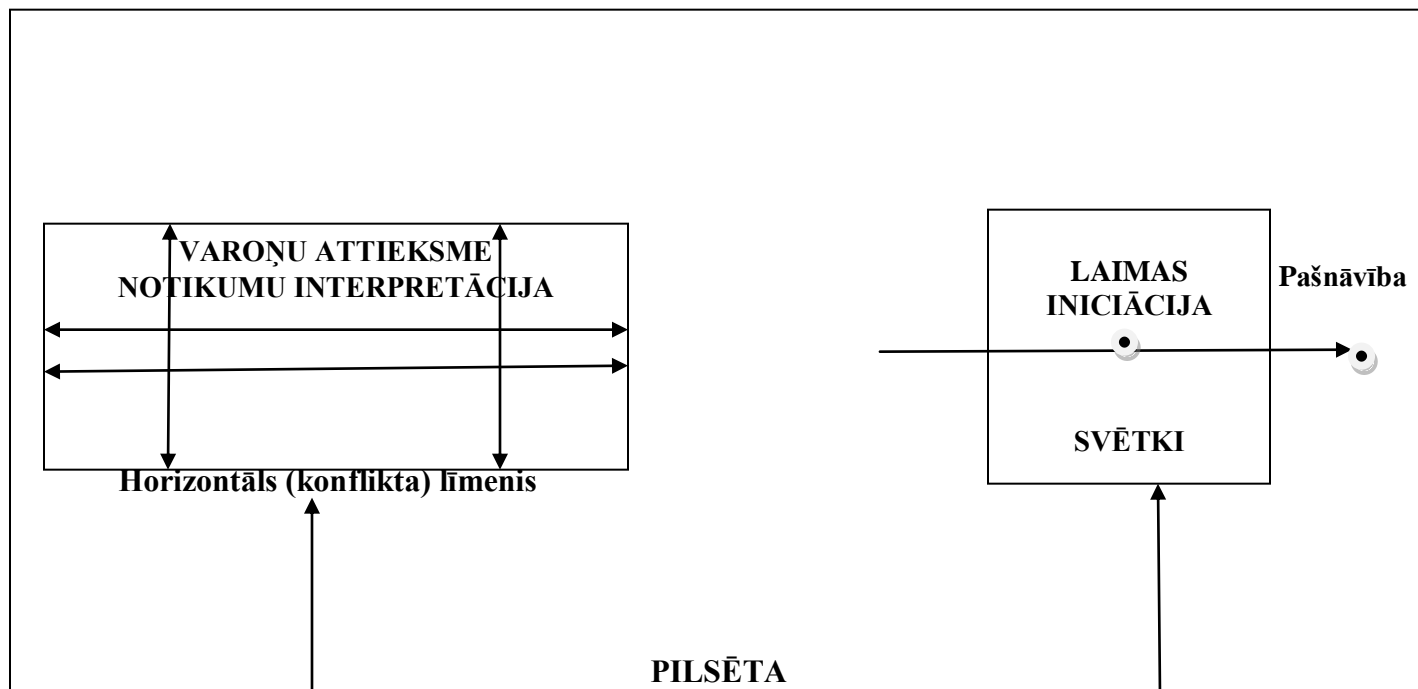
1). **Mājas telpas** konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā:



1.2). **Svētku telpas** konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā:



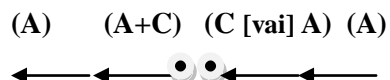
1.3). Pilsētas telpas konstruēšanas princips garā stāsta vēstījumā:



2). Laika dimensijas grafiskie attēlojumi definēto jēģenerējošo kēģu pamatā:

2.1) [Laiks] ir pagājis (A) – es neesmu cietusi (A+C) – bērnības dziesmas skan atkal (C [vai] A) – jaunība [...] izcēlusies iz kapa (A);

A – (A+C) – (C[vai]A) – (A), jeb:



2.2) nevaru pie vīra doties (C) - man jāsteidz strādāt (C +B) - trūkums un raizes [...] mani žnaugtu arvien ciešāk, arvien vairāk (C [vai] B) - es gribu dzīvot - tu mūžīgā [...] nebeidzama gaisma (A+B+C);

C – (C+B)- (C [vai] B) – (A+B+C), jeb:

