

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE

Jānis Ozoliņš

**STĀSTĪJUMA STRUKTŪRA, STĀSTĪTĀJA UN STĀSTĪJUMA LĪMEŅI
ANDRAS NEIBURGAS PROZĀ**

Promocijas darbs

LU Humanitāro zinātņu fakultātes doktorantūra

Zinātnes nozare: literatūrzinātne

Zinātnes apakšnozare: literatūras teorija

Darba vadītāja: *Dr. philol. Ausma Cimdiņa*

Rīga 2020

„Bet kas gan tad notiktu, ja tu būtu skatījis vistīrāko daili un tikai to bez cilvēku ķermeņa un miesas, bez cilvēku rotām un krāšņuma, skatījis tikai šo mūžīgo daili. Vai tu vēl domātu, ka šī dzīve ir nicināma, ja vari uz dievišķo raudzīties un tajā kavēties?”

Platons. *Dzīres*

„Laikā, kad humanitārās zinātnes tiek pakļautas nopietnai kontrolei un uzbrukumiem, ir svarīgi norādīt uz sociālo zinātņu metožu paļaušanos tādām stratēģijām kā stāstījuma analīze, interpretācija un spekulācija.”

Džeks Halberstams. *Sieviešu maskulinitāte*

„Drausmīgi gribas rakstīt! Visu ko. Stāstus. Kaut ko garāku. Gribas uzrakstīt arī bērniem. Nez kādēļ man liekas, ka varētu labāk un savādāk, kā pašlaik visi raksta. Vai nav par daudz iedomības?” 19.05.1986.

Andra Neiburga. *Dienasgrāmata*

Saturs

IEVADS	4
1. NARATOLOĢIJAS KĀ DISCIPLĪNAS RAKSTUROJUMS	17
1.1. Klasiskās naratoloģijas sākotne	17
1.2. Vladimira Propa morfoloģiskā pieeja un tās ietekme uz strukturālismu	19
1.3. Žerāra Ženeta trīsdaļīgais modelis	22
1.4. Žans Fransuā Liotārs un naratoloģijas krīze	23
1.5. Postklasiskā naratoloģija	25
1.6. Disciplīna bez robežām: antisistēmiskums un institucionalizēšana	26
2. STĀSTĪJUMS	32
2.1. Binaritātes	32
2.1.1. Mīmēsis vs. diēģēsis	33
2.1.2. Telling vs. showing	37
2.1.3. Fabula vs. sižets	38
2.2. Stāstījuma universālā iedaba	40
2.3. Naratīvs, vēstījums, stāstījums: jēdzienu lietojuma problemātika Latvijā	42
2.3.1. Vēstījums vs. stāstījums	43
2.3.2. Par „naratīva” jēdziena tulkojumu latviešu valodā	49
3. STĀSTĪJUMA UZBŪVE A. NEIBURGAS PROZĀ	54
3.1. Laika analīze stāstījumā	55
3.1.1. Notikumu kārtība	56
3.1.2. Temps un ilgums (anisohronijas)	61
3.1.3. Biežums	66
3.2. Skatpunkta problemātika	68
3.2.1. Fokusētāju tipoloģija	69
3.2.2. Fokusēšanu raksturojošie papildu katalizatori	73
3.2.3. Stāstītāju tipoloģija	77
3.2.4. Stāstītājus raksturojošie papildu katalizatori	83
3.3. Telpas metafora kā stāstījuma uzbūves organizēšanas paņēmiens	92
3.3.1. Būra metafora	93
3.3.2. Normale jeb aizmirstā galvaspilsēta	99
4. MASKULĪNĀS SUBJEKTIVITĀTES KRITIKA A. NEIBURGAS PROZĀ	103
4.1. „Par vīrieti nepiedzimst, par vīrieti kļūst”	103
4.1.1. Maskulinitāti raksturojošās kategorijas	107
4.1.2. Maskulinitātes definēšanas stratēģijas	109
4.2. Homosociālā iekāre un attiecību trīsstūri	111
4.2.1. Spēles ar zīmēm	112
4.2.2. Dzimtes melanholija un iekāres noliegums	115
4.3. Svārstīgie, jūtīgie vīrieši	121
4.3.1. Uz robežas starp īstenību un ilūziju	125
4.3.2. Dzīves jēgas meklējumi	132
4.4. Vardarbīgā maskulinitāte	135
4.5. <i>Post scriptum</i> . Sieviešu maskulinitāte	145
NOBEIGUMS	151
SECINĀJUMI	153
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	156

IEVADS

Rakstnieces Andras Neiburgas (1957–2019) literārā darbība saistīta ar īsā stāsta žanru. Līdz šim publicēts 31 viņas stāsts, daļa to apkopota krājumos „Izbāzti putni un putni būros” (1988) un „Stum stum” (2004), kurus papildina gan bērnu grāmata „Stāsts par Tilli un Suņu vīru” (1991), gan publikācijas periodikā un stāstu izlasēs. Šie darbi atstājuši spēcīgu un noturīgu iespaidu kā uz lasītājiem, tā arī literāro vidi kopumā. Kā atzinis literatūrzinātnieks un dzejnieks Kārlis Vērdiņš: „Būdama paškritiska, viņa [Andra Neiburga] nealka publicitātes par katru cenu: savu pirmo stāstu krājumu viņa atkārtoti izdot nevēlējās, aizbildinādamās, ka tajā daļa stāstu ir vāji. Klīda leģenda, ka pirms „Stum stum” viņa uzrakstījusi romānu un, nebūdama ar to apmierināta, vienkārši izmetusi miskastē. Šī sakāpinātā prasīguma dēļ Andras šobrīd zināmais literārais mantojums ir neliels.”¹

A. Neiburga dzimusi 1957. gadā Rīgā. Māte Astrīda bija medmāsa, tēvs Andrejs strādāja par krāsotāju, jo pēc izsūtījuma Sibīrijā darba iespējas bija ierobežotas. „Andras vecāki mums stāstīja par kara laikiem,” atceras dzejniece Inese Zandere, „par mammas aizbraukšanu un atgriešanos no Vācijas, par tēva jaunību un Sibīriju, kuras šausmām viņš veltīja tādu pašu klusu pasmiešanos kā Rīgas pirmskara zelta jaunatnes uzdzīves jokiem, un par leģendārā „Saktas” puķu veikaliņa dibenistabiņu, kurā nāk aktrise Liedskalniņa pasēdēt ar puķu pārdevējām, un cigaretes kūpēja, un bērni joprojām kaut kur tuvumā daudzījās un izdomāja tēviem smieklīgas iesaukas.”²

Bērnības gadus, kurus A. Neiburga raksturojusi kā laimīgus, viņa pavada Pārdaugavā – Zeļļu ielas namā, kas aprakstīts stāstā „Spīdēja saule”. Pirmo izglītību viņa iegūst Rīgas 5. vidusskolā (tagad Rīgas Valsts vācu ģimnāzija), kur klasesbiedru vidū ir arī citi topošie kultūras nozares pārstāvji, to vidū žurnālists un dzejnieks Egīls Zirnis un režisors Juris Pakalniņš. Vairākās intervijās A. Neiburga uzsvērusi, ka skolas gadi pagaisuši no atmiņas, it kā to vispār nebūtu bijis: „Atceros dažus ļoti jaukus skolotājus un klases biedrus, bet es pilnīgi neatceros notikumus. Es pilnīgi neatceros sevi kā personību – ko esmu domājusi, jutusi. Tagad daudzi saka – viņos esot bijis protests pret skolu, iekārtu, komjaunatni, visu to ārišķību, bet es domāju, ka manī

¹ Vērdiņš Kārlis. Cigarete ar Andru. *Punctum*. 2019. 5. marts. Pieejams: <http://www.punctum-magazine.lv/2019/03/05/cigarete-ar-andru> (skatīts 2020.08.02).

² Zandere Inese. Ne literatūra man ir prātā. *KDi*. 2019. 7. marts. 13. lpp.

nekādu protestu nebija. Es vienkārši neko nezinu par sevi tajā laikā.”³ Interesi par mākslu veicinājuši arī vecāki. Tēvs meitu bieži vedis uz izstādēm.

Pirmo profesionālo izglītību mākslas jomā A. Neiburga iegūst Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā (tagad Rīgas Dizaina un mākslas vidusskola), kur no 1973. līdz 1977. gadam viņa mācās dekoratīvās noformēšanas nodaļā. Rakstniece apgalvo, ka uz šo skolu viņa devusies, „tās brīvības un atmosfēras vilināta”⁴, bez mērķa kļūt par ievērojamu mākslinieci: „Pēkšņi bija cits gars, attieksme kā pret pieaugušu cilvēku, pasniedzējs tevi uzrunā ar „jūs”, turklāt nevis komandē, bet mēģina saprast. Tas bija labs laiks, interesanti kursabiedri, izstādes un aizrautīgas skriešanas.”⁵

Pēc skolas beigšanas 1978. gadā piedzimst meita Katrīna. Vēl pirms studijām Latvijas Mākslas akadēmijā A. Neiburga uzsāk darba gaitas kā māksliniece noformētāja. „Strādāju [...] tādā [...] iestādē kā Puskonaladačņoje upravlēņije Pribalkņijskogo objeđiņeņije *Orgpiščeprom*. Tai bija sakars ar spirta iekārtām pārtikas rūpniecībai, un tā bija vistipiskākā padomju iestāde, kādu vien var iztēloties.”⁶

1986. gadā A. Neiburga absolvē Latvijas Mākslas akadēmijas Rūpnieciskā dizaina nodaļu. Studiju gados viņa iepazīstas ar nākamā vīru – mākslinieku Andri Breži (1958).⁷ Šajā laikā sarakstīti arī pirmie četri stāsti, kas tiek apspriesti jauno autoru seminārā un publicēti laikrakstā „Literatūra un Māksla”.

A. Neiburgas aktīvā literārā darbība iedalāma divos posmos. Pirmais no tiem aptver laikposmu no 1985. līdz 1993. gadam, kad prozā ienāca jauna rakstnieku paaudze. Pirmās spilgti sevi pieteica jaunās rakstnieces – laikrakstā „Literatūra un Māksla” publicētie Evas Rubenes (1962) un Rudītes Kalpiņas (1966) stāsti tika plaši apspriesti literārajā vidē. Kritika jauno autoru daiļradē vairāk uzsvēra kopīgo, nevis savdabīgo, skarbās ikdienas dzīves tēlojuma dēļ piešķirot tām kopīgu apzīmējumu „jaunās dusmīgās meitenes”. Kā 1991. gadā atzinusi A. Neiburga, prozas „jaunais vilnis” sevi pieteica ar citu estētisko programmu: „Tas krasi atšķīrās un ļoti šokēja ar savu neglītās, nepatīkamās patiesības teikšanu, un tagad to bieži mēdz kritizēt no mākslinieciskā viedokļa. Es gan gribu iebilst, ka tiem darbiem bija arī sava vērtība. Kāpēc šī paaudze tieši sāka rakstīt? Es domāju, ka tas bija protests – novēlots

³ Raiskuma Ieva. Apdraudētā laimes sajūta [saruna ar A. Neiburgu]. *Latvijas Jaunatne*. 1992. 22. maijs. Nr. 105/106. 8. lpp.

⁴ Ibid.

⁵ Mazvērsīte Daiga. Noktirne [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 3. lpp.

⁶ Raiskuma Ieva. Apdraudētā laimes sajūta [saruna ar A. Neiburgu]. *Latvijas Jaunatne*. 1992. 22. maijs. Nr. 105/106. 8. lpp.

⁷ Andris Breže ir pazīstams arī kā dzejnieks un savus krājumus publicējis ar pseidonīmu Žebers.

kontrakultūras vilnis, kas dzejā izpaudās jau agrāk. Autorēm pārmeta cinismu, bet es to nokristītu par noguruša vitālisma periodu. Bija apnikuši lozungi un meli, un arī no noguruma vairs nebija baiļu.”⁸

Recenzijā par Gundegas Repšes (1960) debijas krājumu „Koncerts maniem draugiem pelnu kastē” (1987), kas publicēta izdevumā „Jaunās Grāmatas”, A. Neiburga neslēpj, ka „kritiķu daudzīnātais „vilnis” ir stipri pārspīlēts savā varenībā, turklāt recenzijas vienādus kā oļus jūras krastā nogludinājušas būtībā itin atšķirīgus autorus”⁹. Ne vien šajā recenzijā, bet arī 20. gs. 80. gados presē publicētajās intervijās A. Neiburga uzsvērusi, ka būtiski ir norādīt uz atšķirīgo jauno autoru prozā, kas līdzētu tiem attīstīt individuālu rakstības stilu, turklāt kritikai būtu jāpārstāv dažādi viedokļi: „Nevar pastāvēt viens absolūts vērtējums.”¹⁰

Arī daļai lasītāju „jauno dusmīgo” autoru proza šķita nepatīkama. „Literatūras un Mākslas” 1985. gada 20. decembra numurā pirms A. Neiburgas stāsta „Elīna ir laimīga” publicēti Andra Jakubāna (1941–2008) ievadvārdi, kas aizstāv visu laikrakstā iepriekš publicēto jauno autoru tiesības uz savu redzējumu, pat ja lasītājam tas nav tīkams un „pēc izlasīšanas paliek vairāk vai mazāk riebīga sajūta”¹¹. Šos lasītāju uzbrukumus intervijā laikrakstam „Padomju Jaunatne” pēc jauno literātu sarīkojuma „Mazajā ģildē” (tobrīd Latvijas Republikas Arodbiedrības padomes kultūras namā) komentē arī A. Neiburga: „Mūsu darba vērtējums reizēm liek jautāt: ko lasītāji īsti gaida no literatūras? Vai tikai aizmiršanos? Bet ne jau tas vien ir literatūras mērķis. Ja mūsu darbos parādās kaut kas vienojošs, tā acīm redzot ir likumsakarība. Varētu teikt arī tā: laikmets un sabiedrība, cilvēki, ar kuriem mēs dzīvojam kopā, „raksta mūsu vietā”. Dīvaini, ka dažkārt sašutumu rada nevis negatīvās parādības dzīvē, bet gan tie, kas šīs parādības nosaukuši vārdā.”¹² A. Neiburga uzskatīja, ka rakstniekam nav jāizpatiek lasītāja gaumei, turklāt lasītājam ir iespējas izvēlēties sev tīkamāko – gan elitāro, gan populāro literatūru.¹³

⁸ Jēruma-Grīnberga Jana. Proza nav mirusi: Andra Neiburga stāsta. *Brīvā Latvija: Apvienotā „Londonas Avīze” un „Latvija”*. 1991. Nr. 37. 2. lpp.

⁹ Neiburga Andra. Ārpus „jaunās prozas viļņa”. *Jaunās Grāmatas*. 1987. Nr. 6. 15.–16. lpp.

¹⁰ Jirgens Aigars. Ar ko bruģēts ceļš uz jaunu patiesību? *Padomju Jaunatne*. 1986. 28. febr. Nr. 41. 4. lpp.

¹¹ Andra Jakubāna citētais lasītājas Z. Kamparkalējas viedoklis. Sk. Neiburga Andra. Elīna ir laimīga. *Literatūra un Māksla*. Nr. 51. 1985. 20. dec. 5. lpp.

¹² Jirgens Aigars. Uzdrīkstēšanās. *Padomju Jaunatne*. 1986. 26. janv. Nr. 19/20. 8. lpp.

¹³ Jirgens Aigars. Ar ko bruģēts ceļš uz jaunu patiesību? *Padomju Jaunatne*. 1986. 28. febr. Nr. 41. 4. lpp.

Recenzentei Inesei Treimanei (1952), kura jau piesauktajā 1985. gada „Literatūras un Mākslas” 20. decembra numurā publicējusi jaunākās literatūras apskatu, jauno autoru proza šķiet vienāda gan dzīves izpratnes, gan rakstības stila ziņā, priekšplānā izvirzot jauniešu problēmas: „Raksturīgākās koptēla iezīmes – eksistējošs, inerts jauns cilvēks, ne īpaši ļauns, ne īpaši muļķis, aizņemts ar savas ikdienas labiekārtošanu, bet ar visai miglainu sava pienākuma, eksistences, jēgas apjautu.”¹⁴ Mākslinieciskai gatavībai tuvāk stāvoša, viņasprāt, ir Aija Vālodze (1957). A. Neiburgas un Aivara Tarvida (1957) stāsti viņai šķiet „gaišāki, liriskāki” nekā Evas Rubenes un Rudītes Kalpiņas proza, kas rakstā vērtēta daudz skarbāk („tik daudz tur deklarātīvisma, naivas plāpības”). Šo vērtējumu I. Treimane arī izvirza priekšplānā, atzīstot, ka „pilnīgas identitātes [...] nav [visu] šajā rakstā skarto autoru tēlos”¹⁵. Lai arī recenzente augstu vērtē jauno autoru godīgumu attiecībā uz jūtu atveidošanu prozā, raksta nobeigumā viņa vēršas pret jaunās paaudzes izvēlēto rakstības stilu, kurā atšķirībā no viņas piesaukto klasiķu Jāņa Poruka, Kārļa Skalbes un Rūdolfa Blaumaņa tekstiem nav skaidri nolasāma autora pozīcija: „Meklēt to tikai kādā atsevišķā detaļā, nobeigumā, apvērsumā, ironiskā piesītienā, kā tas ir jauno prozā, [lasītājs] nav gatavs. Ar to jārēķinās.”¹⁶ Tādējādi I. Treimane nostājas to lasītāju pusē, kas nespēj pieņemt jauno literātu centienus mainīt līdzšinējo rakstības stilu un lasītāju uztveres stereotipus. Būtiski, ka šis ir bijis viens no atzinumiem, kas padarījis noturīgu unificēto skatījumu uz 20. gs. 80. gados rakstīt sākušajiem autoriem un bez kritiska vērtējuma ir citēts arī vēlāk tapušajos literatūrzinātniskajos rakstos, to skaitā pirmajā izvērstajā literārajā portretā par A. Neiburgu.¹⁷

„Jaunās dusmīgās” autore joprojām nav atbrīvotas no šī apzīmējuma – to apliecina pēdējos desmit gados tapušie literatūras vēstures pētījumi. Līdzības var meklēt R. Kalpiņas un E. Rubenes izvēlētajā rakstības formā. A. Neiburga šai grupai pieskaitīta stāsta „Elīna ir laimīga” dēļ, kur ārēji līdzības ir saskatāmas, taču stāsts ir nobriedušāks tēlu iekšējās pasaules attēlojuma dēļ, un šo viņas spēju salīdzinājumā ar pārējo autoru sniegumu atzinīgi vērtējuši dažādu paaudžu kritiķi jau kopš viņas ienākšanas literatūrā.

¹⁴ Treimane Inese. Stāja vai poza? *Literatūra un Māksla*. 1985. 20. dec. Nr. 51. 4. lpp.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Jundze Arno. Andra Neiburga. *Latviešu rakstnieku portreti, 70.–90. gadi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. 73.–94. lpp

Latviešu prozā A. Neiburga sevi pieteica ar autobiogrāfisku stāstu „Spīdēja saule”, kurā atklājas arī vēlāk viņas daiļradei raksturīgā vērība pret detaļām. Tās pamatā ir novērošanas spējas, kas atklājas gan tēlu psiholoģiskajās izpausmēs, gan priekšmetu precīzā vizuālā tēlojumā. Stāsts „Spīdēja saule” publicēts žurnālā „Literatūra un Māksla” 1985. gadā, gūstot lasītāju un pieredzējušo kolēģu atzinību, un tajā spilgti tēlota 20. gs. 60. gadu Āgenskalna apkārtnē, kas skatīta bērna acīm. Kā savā recenzijā atzinis Guntis Berelis (1961), „Neiburga ar gandrīz pedantisku precizitāti uzskaita sadzīves sīkumus un ikdienišķas norises, pavērdamās uz tām no neierastas puses, un šī skata punkta maiņa, groteski transformētā Āgenskalna mājas īstenība rada stāstā īpašu poētisku gaisotni, kas raksturīga tikai Neiburgai un ir svarīgāka par dzīves fiksāciju”¹⁸. Formas un estētikas nozīmi savā daiļradē atzinusi arī pati rakstniece: „Forma – tas man ir galvenais. Kā dzīvē, tā literatūrā. Tas „skaisti”, tas man arvien ir bijis pirmajā vietā. Un skaisti – tas vienmēr ir arī sāpīgi.”¹⁹

A. Neiburgas pievēršanās literatūrai saistīta ar dalību Mirdzas Ķempes jauno autoru seminārā, un tieši tur pirmoreiz nolasīts un apspriests arī stāsts „Spīdēja saule”. Intervijā žurnālam „Rīgas Laiks” viņa atzīst, ka saņēmusi daudz uzslavu, kas lika ne vien justies pacilātai, bet arī motivēja turpināt rakstīt.²⁰

Debijas krājums „Izbāzti putni un putni būros” publicēts 1988. gadā, taču ar savu sniegumu A. Neiburga nebija apmierināta. Viņas talantu prasmīgi veidot tēlu raksturus grāmatas priekšvārdā atzīmējusi Regīna Ezera: „Neviens cilvēks viņai nav tik sīks, lai nebūtu viņas uzmanības cienīgs. Neviena raksturs tik melns, lai nemirdzētu arī kāda gaiša maliņa. Neviena seja tik bezpersoniski blāva, lai nepavīdētu vismaz viens spilgts vaibsts.”²¹ A. Neiburgas prozas savdabību savas paaudzes rakstnieku vidū atzinīgi vērtējis arī G. Berelis recenzijā „Par līdzsvara izjūtu prozā”, uzsverot, ka tēlu portretējums ir tikai viens no aspektiem, kas apliecina rakstnieces talantu.²²

G. Bereļa recenzija par A. Neiburgas debijas krājumu ir ne vien nozīmīgākais sava laika teksts, kas veltīts viņas stāstu krājumam, bet arī vērtīgākais, ko kritika par A. Neiburgas prozu ir rakstījusi viņas dzīves laikā. Jau recenzijas ievadā G. Berelis vērsies pret vienpusīgo un tendenciozo Daiņa Īvāna (1955) rakstu „Kritikas

¹⁸ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 6. lpp.

¹⁹ Zandere Inese, Tīrons Uldis. Es esmu izdomāta [intervija ar Andru Neiburgu]. *Rīgas Laiks*. 1994. Nr. 12. 23. lpp.

²⁰ Ibid.

²¹ Ezera Regīna. Visu vēju ceļkrustos. No: Neiburga Andra. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 3. lpp.

²² Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 6. lpp.

gadagrāmatā”, kas veltīts A. Neiburgas stāstam „Notikums bez komentāra”, aizstāvot viņas prozas savdabību un, kā norāda arī izvēlētais recenzijas nosaukums, augstu vērtējot viņas līdzsvara izjūtu prozā. Tajā pašā laikā G. Berelis kritizējis stāstu „Kalnā kāpējs”, tajā saskatot vien „mīta apspēlēšanu tā ārējās atribūtikas līmenī”²³. Jauni abu minēto stāstu lasījumi aktualizēti promocijas darba 4. nodaļā, polemizējot gan ar G. Bereli, gan D. Īvānu.

Debijas krājuma izdošanas laikā A. Neiburga veido žurnāla „Avots” grafisko dizainu (1986–1987), veic konsultantes referentes pienākumus Rakstnieku savienībā, vadot arī Jauno literātu apvienību (1987–1989). Ar „Avota” pirmā numura iznākšanu saistīts arī konflikts starp žurnāla redaktoriem Aivaru Kļavi (1953) un Vladi Spāri (1953), kas izskaidro A. Neiburgas īso darbības laiku žurnālā un ir saistīts ar redaktoru veikto pašcenzūru, iejaucoties žurnāla mākslinieces un vāka autora A. Brežes mākslinieciskajā risinājumā, kas tika izveidots žurnāla pirmajam numuram.²⁴

Par šo incidentu A. Neiburga izteikusies jau agrāk, tostarp intervijā Daigai Mazvērsītei (1965), kur tas sniegts īsā pārstāstā.²⁵ Sociālajā tīklā (sk. 24. zemsvītras piezīmi) publicētais ieraksts ir A. Neiburgas reakcija uz žurnālā „Ir” publicēto Ievas Puķes (1970) rakstu, kurā atspoguļots vien abu minēto redaktoru viedoklis.²⁶

1990. gadā A. Neiburga uzsāk darbu žurnāla „Karogs” redakcijā, veicot arī žurnāla mākslinieces pienākumus (1991–1993). 1991. gadā grāmatā tiek publicēts garstāsts bērniem „Stāsts par Tilli un Suņu vīru”, par kuru A. Neiburga tiek apbalvota ar Pastariņa prēmiju (1993).

1993. gadā A. Neiburga pārtrauc aktīvu literāro darbību, uzņemoties rūpes par atgūtajiem dzimtas īpašumiem.²⁷ Šajā laikā pārstāj rakstīt vairākums „jauno dusmīgo

²³ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 6. lpp.

²⁴ „Oriģinālajā [žurnāla vākā] tika saskatīts dzimumakts, vagīna, dzimumloceklis un sperma, bet, pats galvenais, ar divām tievajām sārtajām līnijām pārsvītrotajā numura zīmē – Latvijas karogs. Darbu retušēja bez manas un Andra Brežes ziņas. [...] To dienu es nekad neaizmirsīšu, vēl nebiju piedzīvojuši tādu uzbrukumu, tik netaisnu apvainojumu un tik tiešus draudus. Faktiski man inkriminēja apzinātu darbību jaunā žurnāla iznīcināšanā, nodevību pret visu redakcijas kolektīvu, apgalvoja, ka tikai viņu drosmīgā rīcība, naktī slepus retušējot žurnālu, izglābusi mani, jo „čeka jau interesējās”. Vairs īsti neatceros, kā, bet iesaistīja savā versijā arī [Jāni] Peteru – it kā viņš esot draudējis mani izslēgt no Rakstnieku savienības. Pēc tam kopā ar pāris kolēģiem aizgājām pie Petera. Viņš teicās pirmo reizi ko tādu dzirdam. Beigās viss kaut kā sāka izskatīties pēc vienkāršas, es atvainojos, ka lietoju šo padomju laiku žargonu – „perestrahovkas”. [...] Nezinu, kāpēc vēl kādu laiciņu turpināju tur strādāt – laikam dēļ tiešām radošās atmosfēras, kas valdīja redakcijā, un vairākiem brīnišķīgiem draugiem.” Viedoklis publicēts rakstnieces kontā sociālajā tīklā *Facebook*. Drīz pēc tā publicēšanas A. Neiburga šo ierakstu izdzēsa. Ieraksts saglabāts promocijas darba autora arhīvā 2017. gada 16. februārī.

²⁵ Mazvērsīte Daiga. Noktirne [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 3. lpp.

²⁶ Puķe Ieva. Papīra spridzeklis. *Ir*. 2017. 25. janv. Nr. 4 (353). 40.–45. lpp.

²⁷ „Mans tēvs, viņa brāļi un māsa atguva dzimtas īpašumus Rīgā, Jūrmalā un laukos. Vispirms to pārvalde tika uzticēta kādai firmai, ar kuru tomēr nevarējām īsti saprasties. No viņiem šķērāmies

meiteņu”, to vidū R. Kalpiņa, E. Rubene un A. Vālodze. Atmosferas periods un politiskā nestabilitāte 90. gadu sākumā A. Neiburgai un kolēģēm izrādās lūzuma posms, kurā klātesoša ir arī vilšanās sajūta:

„Šis virziens būtu varējis izaugt arī daudz nopietnākos darbos, ja nebūtu nākusi atmosfera. Bet tad tā turpināt likās ētiski nepieņemami, jo tas neiekļāvās lielajā pacēlumā, kas valdīja sabiedrībā. Savukārt iet līdz šim pacēlumam un rakstīt pēkšņi kaut ko „urrāpatriotisku” šī paaudze ir pilnīgi nespējīga, viņai ir totāla alerģija pret jebkāda veida saukļiem un skaļi nosauktām idejām, vienalga ar + vai – zīmi. Ļoti daudzi no šīs paaudzes apmulsu un ilgu laiku nerakstīja. Vieglāk bija turpināt darbu tiem, kas ienāca mazliet vēlāk, un tie atkal vairumā bija puīši – Aivars Ozoliņš, Guntis Berelis, Rimants Ziedonis – jo viņi sāka no sākuma un uzreiz meklēja ko citu.”²⁸

Ja neskaita avīzē „Diena” publicētās slejas un Baņutas Rubesas (1956) izrādei „Rondo” (*Reigen*, 1897) veidoto Artura Šniclera (*Arthur Schnitzler*, 1862–1931) lugas dramatisējumu un Oskara Vailda (*Oscar Wilde*, 1854–1900) lugas „Ideāls vīrs” (*An Ideal Husband*, 1895) tulkojumu, 20. gs. 90. gadu otrajā pusē nav manāmas nekādas ārējas pazīmes, ka A. Neiburga plānotu savu literāro darbību turpināt, taču interese par notikumiem viņas dzīvē turpinās arī laikā, kad prozas publikāciju nav, – par to liecina presē publicētās intervijas.²⁹ Sarunās ar tuvāk pazīstamajiem kolēģiem A. Neiburga ir atklāta, taču jūtams, ka ar katru nākamo interviju viņa aizvien vairāk norobežojas no uzbāzīgās intereses.

Kopš 2002. gada A. Neiburga regulāri raksta publisku dienasgrāmatu vietnē „Sviesta ciba”, kas ļauj ierobežotam lasītāju lokam iepazīties ar personīgās dzīves notikumiem. Tīmekļa žurnāla arhīvi glabā arī literāras vērtības, kuras vēl līdz galam nav apzinātas, un pieeja tām ir vien ģimenes locekļiem un tuvākajiem draugiem.

1993. gada maijā, un, tā kā citas iespējas nebija, pārvaldīšanu uzņēmos es. Visu šo laiku dienām un naktīm neesmu domājusi ne par ko citu, kā savu jauno darbu. Katru dienu man jākārto ar īri, līgumiem, apdrošināšanu, kanalizācijas caurulēm vai remontiem saistīti jautājumi, un brīžiem man liekas, ka kļūstu pilnīgi trula un nekas cits mani nespēj interesēt.” (Mazvērsīte Daiga. Noktirne [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 4. lpp.)

²⁸ Jēruma-Grīnberga Jana. Proza nav mirusi: Andra Neiburga stāsta. *Brīvā Latvija: Apvienotā „Londonas Avīze” un „Latvija”*. 1991. Nr. 37. 2. lpp.

²⁹ „Arī deviņdesmitajos gados, kad Andra pārtrauca rakstīt stāstus, viņas balss skanēja intervijās, ko rakstnieki un žurnālisti no viņas regulāri pieprasīja un kurās viņa allaž taisnojās, ka jau sen neko nav uzrakstījusi. Toties viņa regulāri publicēja slejas laikrakstā „Diena”, un katra no tām bija kā personīga saruna ar lasītāju.” (Vērdušs Kārlis. Cigarete ar Andru. *Punctum*. 2019. 5. marts. Pieejams: <http://www.punctummagazine.lv/2019/03/05/cigarete-ar-andru> (skatīts 2020.08.02)).

A. Neiburga ir rakstījusi arī dienasgrāmatu, kas šobrīd glabājas ģimenes arhīvā. Kā atzinusi tulkotāja Agnese Irbe: „Viņa [Andrā Neiburgā] bija reta un savāda kaislība – gribēt liecināt, atklāt sevi. Šāda kaislība lielākoties, man šķiet, piemīt jauniem cilvēkiem un piemīt tāpēc, ka viņi domā: viņi ir pavisam atšķirīgi no pārējās cilvēces, viņu pieredze ir unikāla, un citi nespēj viņus saprast. Bet Andra gribēja dalīties tāpēc, lai dalītos, lai būtu tuvāk. Viņa kaut kā izmisīgi gribēja, lai viņu redzētu tādu, kāda viņa ir. Un viņa atklājās arī svešiem cilvēkiem.”³⁰

A. Neiburga literatūrā atgriezās 2002. gadā ar stāstu „El niño” (2002) laikrakstā „Forums”: „Tie, kuri „Neiburgas nerakstīšanu” izjuta kā tīri personīgu pārestību, sagaidījuši *el niño* – stāstu, kas varbūt ir par kādu baisu, nebūt ne meteoroloģisku anomāliju, varbūt par ilgām pēc bērnības (skaidrības?), bet varbūt vienkārši par smiltīs gulošu vīrieti.”³¹ 2003. gadā žurnālā „Karogs” tiek publicēti stāsti „Pie blakus galdiņa”, „Provinces Euridīče” un „Stum, stum”, kam seko otrā stāstu krājuma „Stum stum” izdošana 2004. gadā. Grāmata nostiprina A. Neiburgas kā īsā stāsta meistas nozīmi latviešu rakstniecībā un iezīmē otru viņas aktīvās daiļrades periodu, kas ilgst līdz 2006. gadam. Krājumā vairākums stāstu ir jaunradīti, taču iekļauti arī četri iepriekš publicēti stāsti – „Peles nāve” (1988), „Lellis” (1990. gadā publicēts ar nosaukumu „Zelta kurpes, aplis, mīlestība”), „Vasaras pieraksti. Zona” (1990) un „Mana izdomātā dzīve” (1993).³² 2004. gads latviešu īsprozai ir spilgts un nozīmīgs, jo vienlīdz spēcīgi lasītājus uzrunā arī Ingas Ābeles (1972) stāstu krājums „Sniega laika piezīmes” un Noras Ikstenas (1969) „Dzīves stāsti”.

Pēc „Stum stum” izdošanas periodikā un kopkrājumos 2005. un 2006. gadā publicēti atsevišķi stāsti. Pēdējā A. Neiburgas prozas publikācija atrodama G. Repšes iniciētajā stāstu grāmatā „Mēs. XX gadsimts”, kas kļuva par ierosinājumu romānu sērijai, kuras izdošana tika pabeigta 2018. gadā. A. Neiburga atkal pārstāj rakstīt, pēdējā publikācija ir 2014. gadā tapusī recenzija par I. Ābeles romānu „Klūgu mūks”, kas publicēta interneta žurnālā *satori.lv*.³³ Jaunajā Rīgas teātrī A. Neiburga dramatisē Sofi Oksanenas (*Sofi Oksanen*, 1977) romānu „Attīrīšanās” (*Puhdistus*, 2007), ko ar nosaukumu „Muša” 2012. gadā inscenē režisore Inese Mičule (1979). 2014. gadā

³⁰ Irbe Agnese. Citādāk nedrīkst būt. *Satori*. 2019. 5. marts. Pieejams: <https://www.satori.lv/article/citadak-nedrikst> (skatīts 2020.08.02).

³¹ Neiburga Andra. *el niño*. [Ar Ievas Lešinskas ievadu.] *Forums*. 2002. 4. okt. Nr. 18. 4. lpp.

³² Izņemot stāstu „Mana izdomātā dzīve”, kas publicēts žurnālā „Karogs”, pārējie stāsti pirmoreiz publicēti žurnālā „Avots”.

³³ Neiburga Andra. *Klūgu mūks*. 2014. 18. marts. Pieejams: <https://www.satori.lv/article/klugu-muks-2> (skatīts 2020.08.02).

pirmizrādi piedzīvo Ģirta Ēča (1971) režisētā izrāde „Stum stum”, kuras pamatā ir A. Neiburgas stāsti. Pēc promocijas darba autora iniciatīvas 2017. gadā notiek A. Neiburgas daiļradei veltīta konference, kuru organizē LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts (LU LFMI), savukārt Jāņa Rozes apgādā vēlreiz tiek izdots stāstu krājums „Stum stum”.

2018. gadā promocijas darba autora zinātniskajā redakcijā LU LFMI apgādā publicēts pētniecisko rakstu krājums „Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls”, kas ir pirmais rakstnieces daiļrades pētniecībai veltītais plašāka apjoma akadēmiskais izdevums.³⁴

Ziņa par A. Neiburgas nāvi 2019. gada 2. martā pārsteidz nesagatavotus gan ģimenes locekļus, gan kolēģus un rakstnieces daiļrades cienītājus. Par šī promocijas darba tapšanu A. Neiburga zināja, neliedzot laiku sarunām un sarakstei ar pētījuma autoru. Rakstnieces sniegtās atbildes un precizējumi iestrādāti promocijas darbā.

Hipnotiskais iespaids, kādu A. Neiburga ir atstājusi uz lasītājiem un laikmetīgās literatūras procesu, vērtēts kritikā, taču šobrīd svarīgs ir rakstnieces literārā mantojuma vērtējums, iedziļinoties jautājumos, kas ne vien būtu saistīti ar formas un izteiksmes meistarību, bet arī piedāvātu mūsdienu teorētiskajās nostādnēs balstītas stāstu interpretācijas.

Promocijas darba objekts ir A. Neiburgas īsproza, kas aptver laika periodu no 1985. līdz 2011. gadam, pievēršoties stāstījuma uzbūvei un stāstītāja funkcijām, kā arī līdz šim nepētītajiem kontekstuālajiem stāstījuma līmeņiem, kuros reprezentēta maskulīnās subjektivitātes daudzveidība. Tā kā promocijas darbs ir izstrādāts literatūras teorijas apakšnozarē, nozīmīga vieta tajā atvēlēta naratoloģijas un maskulinitāšu studiju teorētisko jautājumu problemātikai, iekļaujot šo disciplīnu vēsturisko apskatu un pašreizējās situācijas raksturojumu un kritiku. Saistībā ar pētījuma objektu un izvēlēto virzienu iekļauta arī naratoloģijai un maskulinitāšu studijām relevanta terminoloģisko un konceptuālo problēmu analīze.

Promocijas darba mērķis ir A. Neiburgas veidoto stāstījumu uzbūves analīze, izzinot stāstījuma funkcijas un to raksturojošās iezīmes kā stāstījuma struktūras, tā arī stāstījuma kontekstuālajā līmenī, analizējot dažādās maskulinitātes, kas A. Neiburgas prozā līdz šim nav pētītas. Nedaudzie pētījumi, kas skāruši dzimtes aspektu,

³⁴ Ozoliņš Jānis (sast.). *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Rīga: LU LFMI, 2018.

pievērsušies tikai sieviešu tēliem, taču A. Neiburgas stāstos bieži galvenie varoņi ir arī vīrieši, kurus rakstniece iemiesojusi, izmantojot pirmās personas stāstījuma iespējas. Tāpat promocijas darbā analizēti arī maskulīno sieviešu tēli, kam ir būtiska loma A. Neiburgas „svārstīgo un jūtīgo” vīriešu tēlu ekosistēmā, kurā reprezentēta vēlinās padomju maskulinitātes krīze.

Lai sasniegtu promocijas darba mērķi, izvirzīti šādi **uzdevumi**:

- 1) kritiski izvērtējot dažādu naratoloģijas un maskulinitāšu studiju teorētiku atzinumus, rast atbilstošu teorētisko bāzi, lai fiksētu un analizētu A. Neiburgas rakstības īpatnības;
- 2) balstoties uz naratoloģijas un maskulinitāšu studijās gūtajām atziņām, analizēt A. Neiburgas stāstus, raksturojot stāstījuma uzbūvi, stāstītāja funkcijas, īpašu uzmanību pievēršot maskulīnās subjektivitātes reprezentācijai un kritikai, kas atklājas stāstījuma kontekstuālajā līmenī;
- 3) sniegt izvēlēto tekstu interpretācijas, aprakstot un vērtējot to uzbūvi un stāstījuma kvalitātes atsevišķos stāstos;
- 4) fiksēt teorētiskās problēmas, kas atklājas teksta analīzes gaitā A. Neiburgas rakstības specifikas dēļ;
- 5) atbilstoši pētījumā gūtajiem secinājumiem raksturot A. Neiburgas īsprozas nozīmību mūsdienu latviešu literatūras kontekstā.

Darbā izmantotās **pētniecības metodes**: A. Neiburgas proza, pirmkārt, analizēta klasiskās un postklasiskās naratoloģijas aspektā, balstoties Žerāra Ženeta (*Gérard Genette*, 1930–2018) izstrādātajā stāstījuma analīzes metodoloģijā, kas, otrkārt, kritiski izvērtēta un papildināta ar maskulinitāšu studijās gūtajām teorētiskajām atziņām no socioloģijas un psihoanalīzes pozīcijām. Visa pētījuma kontekstā īpaša nozīme ir tuvlasījuma (*close reading*) metodei. Lai izvairītos no vienpusīga teorētiska skatījuma un atsevišķas nacionālās skolas izvirzīšanās priekšplānā, promocijas darbā izmantots plašs franču, amerikāņu, vācu un nīderlandiešu naratologu un dzimtes studiju pētnieku darbu klāsts, kas iestrādāts pētījuma tekstā. Promocijas darba teorijas nodaļās pieteiktā un eksplicētā terminoloģija, kurai piedāvāts arī tulkojums latviešu valodā, konsekventi izmantota nodaļās, kas veltītas A. Neiburgas stāstu analīzei. Īpaša uzmanība pievērsta stāstījuma jēdziena tulkošanai latviešu valodā un tā izmantošanai analītiskajā procesā.

Analizējot maskulinitātes A. Neiburgas prozā, promocijas darbā par pamatu izmantotas sociālā konstruktīvisma teorijas, kas maskulinitāti skata kā kompleksu un nestabilu kategoriju, turklāt interpretējot to kā vīrieša ķermenim nepiesaistītu

fenomenu. Šim aspektam ir būtiska loma ne vien teorētiskās konstelācijās, bet arī A. Neiburgas stāstos aprakstīto tēlu un notikumu analīzē.

Attiecībā uz jēdzienu „dzimte”, kas iepriekš raisījis diskusijas atsevišķu pētnieku un tulkotāju starpā (un šajā diskusijā aktīvi iesaistījusies arī promocijas darba vadītāja prof. Ausma Cimdiņa), promocijas darba autors respektē viedokļu dažādību, taču patur tiesības atsevišķos gadījumos balstīt savu viedokli Sandras Meškovas (1966), Inetas Lipšas (1970) un Kārļa Vērdiņa (1979) pētījumos,³⁵ kur šis jēdziens ir lietots. Tāpat gadījumos, kad citēts Džūdītas Batleres (*Judith Butler*, 1956) hrestomātiskais pētījums „Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana” (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), lietots jēdziens „dzimte”, jo šādu risinājumu izvēlējusies gan tulkotāja Dita Ābola, gan grāmatas zinātniskā redaktore Sandra Meškova.³⁶

Tēmas aktualitāte un pētījuma novitāte. Šis ir pirmais un apjoma ziņā plašākais pētījums, kas veltīts A. Neiburgas prozai, aptverot visus rakstnieces radītos stāstus, kas publicēti laikā no 1985. līdz 2011. gadam. Pētījumā vētīti A. Neiburgas prozas uzbūves jautājumi kā stāstījuma struktūras, tā arī satura līmenī, pievēršoties līdz šim neizpētītiem poētikas jautājumiem. Tā kā darbs izstrādāts literatūras teorijas apakšnozarē, A. Neiburgas daiļrade pirmoreiz skatīta klasisko un postklasisko stāstījuma teoriju un maskulinitāšu studiju kontekstā, risinot gan terminoloģiskas un teorētiskas problēmas, gan aprobējot tās analīzes procesā. Pētījums veidots, iedvesmojoties no Ž. Ženeta „Stāstījuma diskursa” formas, vērtējot teorētisko rīku efektivitāti un trūkumus un vienlaikus tos izmantojot A. Neiburgas prozas poētikas izzināšanā.

Pētījums strukturēts četrās daļās. Promocijas darba 1. nodaļā sniegts koncentrēts pārskats par naratoloģijas kā disciplīnas attīstību, padziļinātu uzmanību vēršot uz atsevišķu pētnieku ieguldījumu stāstījuma teorijās to vēsturiskajā attīstībā. Ņemot vērā, ka grāmatu un atsevišķu rakstu kopums, kas veltīts šai tēmai, no ieinteresēta lasītāja prasa apjomīgu iedziļināšanos un dažubrīd šķiet grūti pārredzams, šajā nodaļā iespējami skaidri izklāstīti zīmīgākie disciplīnas pavērsiena brīži, sniedzot

³⁵ Meškova Sandra. *Subjekts un teksts*. Daugavpils: Saule, 2009; Lipša Ineta. *Seksualitāte un sociāla kontrole Latvijā: 1914–1939*. Rīga: Zinātne, 2014; Vērdiņš Kārlis. *Kaila sievietē – bērzs: maskulinitātes krīze Padomju Latvijas 70. gadu publicistikā un Ojāra Vācieša dzejā. Dzīves dziesma sarkanā: Ojārs Vāciētis un viņa laiks*. Sastādītāja A. Cimdiņa. Rīga: Zinātne, 2013; *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sastādītāji K. Vērdiņš un I. E. Kalniņa. Rīga: LU LFMI, 2013.

³⁶ Batlere Džūdīta. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012.

sistēmisku skatījumu, kas tapis ilgstošu pētījumu rezultātā, atklājot promocijas darba autora uzskatus par naratoloģijas attīstību, kas veidojušies, izzinot vēsturiskās un aktuālās publikācijas, piedaloties disciplīnai veltītajos starptautiskajos kongresos, kā arī lasot lekcijas naratoloģijā Latvijas Mākslas akadēmijas maģistra programmas studentiem.

Promocijas darba 2. nodaļa veltīta stāstījuma jēdziena problemātikai. Pirmkārt, sniegts ieskats pamatprincipos, kas nosaka, kā stāstījumā tiek attēlota darbība, tādēļ kritiski izsekots jēdzienu binaritātei, kas pieteikta jau Platona un Aristoteļa filozofiskajos tekstos, taču 20. gs. sākumā atdzimusi jaunās kritikas un krievu formālistu teorijās, veicinot jaunu stāstījuma pētniecības rīku rašanos, kas lietoti darba 3. nodaļā. Otrkārt, raksturota stāstījuma jēdziena universālā iedaba, ietverot nosacījumus, kas vērsti ne vien uz uzbūves, bet arī sociālā konteksta izpratni. Šī apakšnodaļa ir būtisks teorētisks pamats promocijas darba 4. nodaļai. Treškārt, izsekots stāstījuma jēdziena lietojumam latviešu literatūrteorijas vēsturē, piedāvājot jēdziena „naratīvs” ekvivalentu latviešu valodā. Trešā apakšnodaļa uzskatāma par promocijas darba autora ieguldījumu naratoloģijas jēdzienu tulkošanā un lietojumā latviešu valodā. Vispārīgo jēdzienu atveide latviešu valodā ievērota arī promocijas darba turpmākajās nodaļās.

3. nodaļā analizēta stāstījuma uzbūve A. Neiburgas prozā, vēršot uzmanību uz notikumu kārtību, tempu un biežumu, skatpunkta problemātiku, kā arī telpas metaforu kā stāstījuma uzbūves organizēšanas paņēmieni. Šajā nodaļā pirmo reizi latviešu literatūras teorijas kontekstā sniegts detalizēts Ž. Ženeta izstrādātās terminoloģijas raksturojums un kritika. Izvērtētais un papildinātais jēdzieniskais aparāts konsekventi lietots A. Neiburgas stāstu uzbūves analizē, kam veltītas šīs nodaļas pirmās divas apakšnodaļas. Trešajā apakšnodaļā stāstījuma analīzes kontekstā lietota konceptuālās metaforas teorija, konkrēti pievēršoties būra metaforai un centra un perifērijas pretstatījumam.

Maskulīnās subjektivitātes kritikai A. Neiburgas prozā veltīta promocijas darba 4. nodaļa. Kritiski aplūkoti maskulinitāšu studiju teorētiskie koncepti konsekventi izmantoti stāstu analizē, pievēršoties homosociālo attiecību modeļiem, melanholijai un iekāres noliegumam, jūtīgo un mākslinieciski orientēto vīriešu tipam, kā arī vardarbīgās maskulinitātes reprezentācijai. Nodaļas noslēgumā aplūkota līdz šim maz pētītā heteroseksuālu sieviešu maskulinitāte, interpretējot to kā vīrieša ķermenim nepiesaistītu fenomenu.

Promocijas darba izstrādes gaitā gūtās atziņas apkopotas 9 zinātniskajās publikācijās Latvijā un ārvalstīs. Pētījuma rezultāti publiskoti 14 starptautiskās zinātniskajās konferencēs. Promocijas darbs iesniegts apspriešanai Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātnes promocijas padomei 2020. gada 27. maijā.

1. NARATOLOĢIJAS KĀ DISCIPLĪNAS RAKSTUROJUMS

1.1. Klasiskās naratoloģijas sākotne

Kopš 1969. gada, kad bulgāru izcelsmes franču filozofs, vēsturnieks un literatūras teorētiķis Cvetans Todorovs (*Tzvetan Todorov*, 1939–2017) grāmatā „„Dekameronā” gramatika” (*Grammaire du „Décaméron”*, 1969) piedāvāja jēdzienu „naratoloģija”,³⁷ šis sākotnēji literatūrzinātniskais virziens ir kļuvis par vienu no nozīmīgākajiem pavērsieniem humanitārajās zinātnēs kopumā. Pavērsiena statuss naratoloģijai piešķirts tamdēļ, ka ar to tika atvērtas teksta analīzes robežas, veicinot starpdisciplināru skatījumu, integrējot sociālo un eksakto zinātņu idejas. Todorovs šo jēdzienu veidojis pēc analogijas ar socioloģiju un bioloģiju – strukturālismā un semiotikā „naratīvs” jeb stāstījums³⁸ kļuva par teksta „dziļo struktūru” izpētes pamatu. Universālu kategoriju meklējumi noteica arī strukturālās naratoloģijas kā disciplīnas ambīcijas – tiecību pēc abstrakcijas pakāpes, reducējot stāstījuma uzbūvi līdz formālu elementu kombinācijām. Pēc analogijas ar medicīnu stāstījuma analīzi var interpretēt kā teksta fizioloģijas izziņāšanu, balstoties lingvistikā, valodas filozofijā, semiotikā, bet turpmākajā attīstībā arī socioloģijā, psiholoģijā, historiogrāfijā, kā arī atsevišķās eksakto zinātņu jomās – bioloģijā, medicīnā un datorzinātnēs.

Naratoloģijas rašanās brīdī semiotikas paspārnē teksta izpratne tika ievērojami paplašināta. Par tekstu tika pasludināts viss, ko komunikācijā subjekts uztver un interpretē kā tekstu. To apliecina arī Rolāna Barta (*Roland Barthes*, 1915–1980) rakstītais esejā „Ievads stāstījuma strukturālajā analīzē” (*Introduction à l'analyse structurale des récits*), kas publicēta 1966. gadā žurnālā *Communications*:

„Pasaulē ir neskaitāmi daudz stāstījumu. Pirmkārt, tie izpaužas apbrīnojami daudzos žanros, kas savukārt ir izdalīti dažādās formās, it kā jebkāda matērija būtu piemērota cilvēkam, lai tam uzticētu savus stāstījumus. Stāstījuma pamatā var būt gan

³⁷ „Tādējādi šis darbs drīzāk ir par vēl neesošu zinātni – sauksim to par NARATOLOĢIJU, stāstījuma zinātni –, nevis literatūras studijām. Tomēr attiecībā uz visu, kas izriet no šīs zinātnes, ir lietderīgi pārzināt literatūru, jo stāstījums bieži vien veido tās kodolu.” Todorov Tzvetan. *Grammaire du „Décaméron”*. The Hague: Mouton, 1969. P. 10.

³⁸ Šeit un turpmāk promocijas darbā jēdziens „naratīvs” latviešu valodā atveidots kā „stāstījums”. Plašāku šā jēdziena tulkojuma iztīrījumu skatīt 2. nodaļā.

rakstos, gan mutvārdos pastāvoša artikulēta valoda, gan kustīgi, gan nekustīgi attēli, gan žesti, gan visu šo formu strukturēts sajaukums. Tas pastāv mītos, leģendās, fabulās, stāstos, novelēs, eņopejās, vēsturiskos nostāstos, tragēdijās, drāmās, komēdijās, pantomīmās, gleznās (piemēram, Vitores Karpačo *Svētā Ursula*), vitrāžās, kino, komiksos, hronikās, sarunās. Turklāt šajās gandrīz bezgalīgajās formās stāstījums ir klātesošs vienmēr, visur, ikvienā sabiedrībā. Tas aizsākas ar cilvēces pirmsākumiem. Nekad un nekur nepastāv un nav pastāvējusi tauta bez stāstījuma. Visām indivīdu šķirām, grupām ir savi stāstījumi, un bieži vien šos stāstījumus kopīgi izgaršo dažādu kultūru (pat pretēju kultūru) pārstāvji. Gan labā, gan sliktā literatūra stāstījumam ir vienaldzīga: stāstījums, visas tautas, laikus un kultūras aptverošs, ir tepat, tāpat kā dzīve.”³⁹

Kā rāda Rolāna Barta piedāvātais skaidrojums, izpratne par stāstījumu jau pašā naratoloģijas sākotnē neaprobežojās ar literāriem stāstījumiem vien, taču tieši literārais stāstījums kļuva par strukturālās jeb klasiskās naratoloģijas izpētes objektu. Žurnāla *Communications* 8. numurs uzskatāms par atskaites punktu arī naratoloģijas kā disciplīnas sākotnei, pulcējot spilgtākos strukturālisma teorētiķus, to vidū Aļģirdu Juļu Greimu (*Algirdas Julius Greimas*, 1917–1992), Klodu Bremonu (*Claude Brémond*, 1929), Umberto Eko (*Umberto Eco*, 1932–2016), Žerāru Ženetu un Cvetanu Todorovu.

Naratoloģijas pamats ir formālisma metodoloģija, kas atradās literatūrzinātnes redzeslaukā 20. gs. sākumā gan amerikāņu jaunajā kritikā, gan krievu formālismā. Teksta uzbūves izpratni ietekmēja arī Ferdināna de Sosīra (*Ferdinand de Saussure*, 1857–1913) zīmes binārais modelis un lingvistikā aprobētās atziņas, kas tika apspriestas un iestrādātas literatūras teorijā 20. gs. 50.–60. gados. Bināro opozīciju lietojums bija apzināts solis stāstījumu interpretācijā – izmantojot tās, daudzi pētnieki veidojuši savas teorētiskās konstrukcijas. Klods Levī-Stross (*Claude Lévi-Strauss*, 1908–2009), Cvetans Todorovs, Klods Bremons smēlās iedvesmu Vladimira Propa (*Vladimir Jakovlevich Propp*, 1895–1970) brīnumpasaku analīzē. Plašo interesi par krievu formālisma idejām Francijā apliecina arī fakts, ka 1966. gadā Todorova tulkojumā un zinātniskajā redakcijā tika publicēti arī citu krievu formālistu pētījumi.

³⁹ Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966. No. 8. P. 1.

Priekšvārdu šim izdevumam rakstīja Romans Jakobsons (*Roman Osipovich Jakobson*, 1896–1982).⁴⁰

1.2. Vladimira Propa morfoloģiskā pieeja un tās ietekme uz strukturālismu

Vladimira Propa grāmata „Brīnumpasakas morfoloģija” (*Morfologija volshebnoj skazki*, 1928), kas aplūko stāstījumu kā gramatisku sistēmu, ir viens no klasiskās naratoloģijas atskaites punktiem.⁴¹ Par pētījuma objektu izvēloties simt krievu brīnumpasakas, Props aprakstījis to vispārīgās uzbūves likumsakarības, izdalot ierobežotu skaitu elementu, kas tiek variēti, piedāvājot brīnumpasaku klasifikāciju pēc morfoloģiskiem parametriem.

Pētījuma priekšvārdā Props atgādina, ka „jēdziens „morfoloģija” nozīmē mācību par formām”⁴². Propa ambīcijas universālu principu noteikšanā bija izaicinājums ne vien folkloristikā, bet arī humanitārajās zinātnēs vispār, pieņemot iespēju, ka pastāv kas tāds kā vispārēja teksta gramatika.

Brīnumpasaku uzbūvē kopumā izdalīta trīsdesmit viena funkcija jeb iespējamā darbības līnija, piemēram:

- 1) viens no ģimenes locekļiem atstāj mājas;
- 2) pie varoņa vēršas ar aizliegumu;
- 3) aizliegums tiek pārkāpts;
- 4) ļaundaris veic izlūkošanu;
- 5) ļaundarim tiek sniegtas liecības par viņa upuri;
- 6) ļaundaris cenšas apmānīt savu upuri, lai pakļautu sev vai iegūtu tā mantu;
- 7) upuris padodas maldināšanai un neapzināti palīdz savam ienaidniekam;
- 8) ļaundaris vienam no ģimenes locekļiem rada kaitējumu vai zaudējumus utt.⁴³

⁴⁰ Todorov Tzvetan. *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

⁴¹ „Brīnumpasakas morfoloģija” uzreiz pēc publicēšanas neguva plašu atsaucību. Tās izdošanas bija klusa un nemanāma, tobrīd V. Props vēl strādāja par vācu valodas skolotāju vidusskolā. Starptautisku atzinību viņš ieguva, jau sasniedzis cienījamu vecumu, kad „Brīnumpasakas morfoloģija” tika iztulkota angļu (1958), franču (1965) un itāliešu valodā (1966).

⁴² Propp Vladimir. *Morfologija volshebnoj skazki. Istoricheskie korni volshebnoj skazki*. Moskva: Labirint, 1998. S. 5.

⁴³ Ibid. S. 23–25.

Faktiski tie ir mikrofabulu modeļi, kas atkārtojas no teksta uz tekstu, taču vienā pasakā visas funkcijas netiek izmantotas. Katra no pasakām veidota kā atsevišķu funkciju summa, kas veido sižetu, taču funkcijas vienmēr ir izkārtotas noteiktā secībā, ko nosaka to iekšējie likumi: „Zādzība nevar norisināties, pirms nav uzlauztas durvis.”⁴⁴ Proti, ja kāda no funkcijām pasakā netiek izmantota, tas neizslēdz kārtību, kādā ir klasificētas pārējās, piemēram, ja nav izmantota 2. un 4. funkcija, pārējo funkciju secība pasakā paliks nemainīgi hronoloģiska, attiecīgi – 1., 3., 5., 6., 7., 8. funkcija u. tml.

Funkciju un to variāciju apraksts ir plašākā nodaļa V. Propa grāmatā, tas aizņem turpat pusī pētījuma. Katrai no pazīmēm piešķirts konkrēts burts un skaitlis, lai pēcāk veidotu deskriptīvu formulu sistēmas. Varoņu tipi aprakstīti daudz pieticīgāk.

V. Props krievu brīnumpasakās izšķir arī septiņus tēlu tipus jeb „darbības lokus” (ļaudaris, apgādātājs, palīgs, ķēniņmeita un viņas tēvs, nosūtītājs, varonis un viltus varonis), kas kopā ar uzrādītajām funkcijām veido atsevišķas pasakas sižetu. Turklāt viens no tēliem var sevī absorbēt vairākus darbības lokus vai otrādi – atsevišķu funkciju var pārstāvēt vairāki tēli.⁴⁵

Franču strukturālisti vēlāk šīs brīnumpasaku pazīmes attiecināja uz literāro stāstījumu analīzi, taču jāatzīmē, ka V. Propa piedāvātais universālais sižeta modelis ilustrē primitīvu stāstījuma formu konkrētā vēstītājas folkloras žanrā, kur atkārtojumiem ir funkcionāla nozīme tekstu tālāknodošanā.

Lai gan primitīvie stāstījumi veidoti pēc noteiktiem principiem, stāstījuma pamatvienības ir universālāka parādība. To diezgan drīz saprata arī strukturālisti. Savstarpējā sacenšanās radīja vairākas teorētiskas konstrukcijas: tika meklēta vismazākā stāstījuma vienība, visaptverošākais skaidrojums stāstījuma jēdzienam, tikpat aktīvi piedāvājot virkni jaunu jēdzienu, lai veiktu iespējami precīzāku aprakstīšanas procesu. Šajā pozitīvistiskajā gaisotnē pēc pirmo teorētisko nostādņu izstrādes tika gūti arī rezultāti. Franču strukturālisti naratoloģijā piedāvāja teoriju un metodes, kas ļāva izprast teksta uzbūvi, reizē meklējot atbildes, pēc kādiem likumiem

⁴⁴ Nelles William. Function (Propp). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 191.

⁴⁵ V. Propa piedāvātās sistēmas lietojumu literāra teksta analīzē sk. rakstā: Ozoliņš Jānis. Krievu formālisms. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. I. E. Kalniņa, K. Vērdušs. Rīga: LU LFMI, 2013. 35.–52. lpp., kā arī: Ozoliņš Jānis. Krievu formālisms. *Nacionālā enciklopēdija*, 2019, 14. jūn. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/2992-krievu-formalisms> (skatīts 2019.02.09.).

eksistē autora – demiurga – radītā teksta pasaule, kādas ir teksta attiecības ar tā radītāju un lasītājiem, kuri mēģina šai pasaulei pietuvoties vai būt tajā līdzdalīgi.⁴⁶

Strukturālistu piedāvātais nošķirums starp tekstu un tajā ietverto struktūru idejiski aizgūts no formālistiem. Krievu literatūrzinātnieki nošķīra fabulu un sižetu, kur notikumu gaita visbiežāk netiek izklāstīta hronoloģiskā secībā.⁴⁷ Strukturālistiem būtiska ir robežšķirtne starp virskārtu un dziļākiem teksta slāņiem. Kolektīvajā monogrāfijā „Kas ir strukturālisms?” (*Qu'est-ce que le structuralisme?*, 1968) Cvetans Todorovs skaidro, ka strukturālisms neaplūko literāro tekstu tā, kā tas tiek pasniegts lasītājam, bet drīzāk tiek analizēts kā abstrakta, dziļa struktūra. Naratoloģijai tāpēc jāpievēršas nevis redzamās virskārtas izpētei, bet tiem aspektiem, kas ir fundamentāli svarīgi stāstījumā.⁴⁸

Centienos analizē apvienot ar jaunu teoriju radīšanu tālāk par C. Todorovu izdevās izlauzties viņa kolēģim franču literatūras teorētiķim Ž. Ženetam, kura uzskati ne vien ietekmējuši naratoloģijas turpmāko attīstību, bet nav zaudējuši aktualitāti arī visjaunāko pētījumu kontekstā. Viņa teorētisko uzskatu izklāsta pamatā ir rūpība, disciplinētība un cīņas spars, stājoties pretī savu talantīgāko sekotāju kritikai. Ž. Ženeta radītie neoloģismi hrestomātiskajā esejā „Stāstījuma diskurss” (*Discours du récit*, 1972) ir spilgts pretstats viņa slavenajam skolotājam un kolēģim R. Bartam, kura esejista talants atnesis viņam plašu atpazīstamību, taču šāda pieeja izrādījusies vairāk piemērota provokācijām un disciplīnu robežu drupināšanai, nevis praktiskai pielietojamībai literāro tekstu analizē. Kritiskā piebilde nekādā ziņā nemazina R. Barta kā semiotikas teorētiķa nozīmi humanitārajās zinātnēs.

⁴⁶ Sk., piemēram, strukturālos pētījumus, kas veltīti stāstījuma uzbūves analīzei un ir spilgtas sava laika teorētisko ideju liecības: Greimas Algirdas-Julien. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966; Barthes Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970; Bremond C. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973; Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.

⁴⁷ Fabulas/sižeta nošķirums plašāk iztirzāts promocijas darba 2. nodaļā, kas veltīta stāstījuma jēdzienam un tam piesaistītajām binārajām opozīcijām.

⁴⁸ Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan, Sperber Dan, Safouan Moustapha, Wahl François. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil, 1968. P. 102.

1.3. Žerāra Ženeta trīsdaļīgais modelis

Ž. Ženets no formālistiem pārņemto bināro opozīciju „stāstījums/fabula” aizstāja ar trīsdaļīgu modeli, tādējādi izdarot apvērsumu priekšstatos gan par temporalitātes, gan redzespunkta analīzes iespējām literārā tekstā.⁴⁹

Stāstījuma teksta redzamāko līmeni Ž. Ženets apzīmē kā stāstīšanas aktu (*narration*). Tam piederīga ir ne vien stāstītāja instance jeb tekstā „dzirdamā” balss, bet arī izmantotie valodas līdzekļi kā vārdu izvēle, teikumu garums u. tml.⁵⁰

Otro teksta līmeni, kas uzrāda faktisko elementu izkārtojumu, Ž. Ženets apzīmē kā stāstījumu (*récit*).⁵¹ Šis teksta līmenis parāda notikumu organizēšanas un fokusēšanas (*focalization*) principus.

Trešo, dziļāko, teksta līmeni Ž. Ženets dēvē par fabulu (*histoire*), kas lasītājam nav pieejama tieši, jo pārstāv abstraktas konstrukcijas. Šajā līmenī stāstījuma elementi tiek reducēti līdz notikumu sērijām, savukārt protagonistu te netiek saistīts ne ar stāstītāja, ne tēla instancēm, bet gan saprasts kā funkcija abstraktā sistēmā. Sekojot V. Propa piemēram, šo teksta līmeni plašāk pētījuši jau iepriekš minētie „augstā strukturālisma” pārstāvji – R. Barts (funkcijas un indeksi),⁵² A. J. Greims (aktantu teorija, semiotiskais kvadrāts),⁵³ K. Levī-Stross (mītu struktūra)⁵⁴ un C. Todorovs (primitīvo stāstījuma struktūru attiecināšana uz literārajiem tekstiem).⁵⁵

Tādējādi Ž. Ženeta piedāvātais modelis ļauj skaidri saskatīt strukturālajā naratoloģijā izplatīto tendenci, kas plašāk pievērsās abstraktajam fabulas līmenim, savukārt stāstījuma un stāstīšana akta līmeņa izpēti, kuras priekšstāvis nenoliedzami ir pats Ž. Ženets, piedāvāja jau citus izaicinājumus. „Augstā strukturālisma” idejas piedzīvoja strauju norietu poststrukturālistu izvērstās kritikas dēļ, taču Ž. Ženeta izstrādātā terminoloģija savu nozīmi ir saglabājusi līdz šai dienai.⁵⁶

⁴⁹ Genette Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 19.

⁵⁰ Ibid. P. 219–222.

⁵¹ Ibid. P. 13–15.

⁵² Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966. No. 8. P. 1–27.

⁵³ Greimas Algirdas-Julien. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966. P. 180.

⁵⁴ Lévi-Strauss Claude. The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*. 1955. Vol. 68. No. 270. Pp. 428–444.

⁵⁵ Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. P. 21–32. Tāpat šeit jāmin arī gadu iepriekš publicētā grāmata: Todorov Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

⁵⁶ Ž. Ženeta terminoloģija un tai veltītā kritika iztirzāta promocijas darba 3. nodaļā.

Otra inovācija, kas attiecināma uz literārā stāstījuma analīzi, ir stāstītāja, kurš stāsta, un tēla, kurš redz, nošķirums.⁵⁷ Stāstītājs var pieņemt kāda konkrēta tēla redzespunktu, ierobežojot lasītāja izzīni, vai piedāvāt vairākus redzesleņķus, tādā veidā objektivizējot skatījumu uz aprakstītajiem notikumiem un tēliem. Šis nelielais izklāsts nepieciešams, lai uzsvērtu Ž. Ženeta kā teorētiķa un analītiķa dotības. Viņa radītos neoloģismus turpmākās paaudzes ir kritizējušas, taču nav spējušas pilnībā izslēgt no zinātniskas diskusijas, tieši pretēji, tie kļuvuši par naratologu *lingua franca*, saglabājot savu nozīmi arī nākamajā – postklasiskās – naratoloģijas fāzē.

1.4. Žans Fransuā Liotārs un naratoloģijas krīze

Poststrukturālisma decentralizētā pieeja zināšanām, interese par ideoloģijām, marginālo un citādo 20. gs. 80. gados veicināja arī naratoloģijas formālās pieejas krīzi. Teksta uzbūves analīzei nebija parocīgi eksperimentāli literārie teksti – nereti atopiski, atemporāli, fragmentēti. Ierastās strukturālās teorijas šeit vairs nebija izmantojamas. Postmodernās literatūras kontekstā fikcijas robežas tika nojauktas pilnībā, un aizvien plašāk tika diskutēts par metafikciju.

Īpaša nozīme naratoloģijas krīzē ir franču filozofa Žana Fransuā Liotāra (*Jean-François Lyotard*, 1924–1998) uzskatiem, kas izskan darbā „Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām” (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979), kurā attīstīta ideja par „lielajiem stāstījumiem” (*grand narratives*), ko nereti apzīmē ar sinonīmiem jēdzieniem – metastāstījums vai metadiskurss. Līdz ar „lielo stāstījumu” konceptu Ž. F. Liotārs izvirza jautājumu par zināšanu lomu postindustriālajā laikmetā, kad priekšstatus par zināšanu universālo un transcendentālo iedabu izmainījis zinātnes progress, tostarp datortehnoloģiju attīstība. Šeit gan jāpiebilst, ka naratoloģijā šaurākā nozīmē ar metastāstījumiem izprot stāstījumus, kas ietilpst citos stāstījumos. Šādā izpratnē šo jēdzienu literatūras teorijā jau pirms Ž. F. Liotāra lietojis arī Ž. Ženets.⁵⁸

Ž. F. Liotārs raksta par divām konkurējošām zināšanu formām. Viņaprāt, stāstījums, kas ietver „lielās patiesības”, ir sevi izsmēlis. Tā tiesības uz eksistenci apšaubā zinātniskās zināšanas:

⁵⁷ Genette Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 190.

⁵⁸ Ibid. P. 236–240.

„Pilnīgi vienkāršojot, par „postmodernu” sauc neticību metastāstījumiem. To neapšaubāmi izraisījis zinātnes progress, savukārt šis progress pats paredz, ka šāda neticība pastāv. Leģitimācijas metanaratīva sistēmas pagrimumam it īpaši atbilst krīze metafiziskajā filozofijā un no tās atkarīgajā universitātes institūcijā. Stāstījuma funkcija zaudē savus funktores, diženo varoni, lielās briesmas, lielos ceļojumus un diženo mērķi.”⁵⁹

Ž. F. Liotāru tādējādi interesē zināšanu leģitimācijas jautājums, respektīvi, kā tiek rosināta prasība pēc autoritātes. Metastāstījumi ir tradicionālo sabiedrību balsts – no antīkās pasaules mītiem līdz pat apgaismības ticībai saprātam, brīvībai un Eiropas vēsturei kā progresīvam procesam. Šo zināšanu statuss tiek balstīts stāstītāja autoritātē, ko apliecina kopiena vai sabiedrība; zinātnisko zināšanu kontekstā stāstošajam subjektam šādas autoritātes nav – šāda pretenzija ir jāpierāda, „taču zinātniskais diskurss negarantē savu ticamību, jo tas noraida [jebkādu] autoritāti”⁶⁰.

Lai gan Ž. F. Liotāra apcere veltīta zinātnei, universālie atzinumi visplašāk ietekmējuši kultūras un literatūras teorijas attīstību. Vēršanās pret modernisma nostādņām saistīta ar viņa reakciju uz Jirgena Hābermāsa (*Jürgen Habermas*, 1929) ideju par nepabeigto modernisma projektu, kas balstīts apgaismības filozofijas mantojumā.⁶¹ Taču naratoloģijas kontekstā Ž. F. Liotārs veicināja dubultu lūzumu. Pirmkārt, teksta struktūras meklējumi izrādījās ne vien neatrisināmi, bet arī abstrakti, jo no pētnieciskā redzeslauka tika izslēgts konteksts: „Tādējādi nākotnes sabiedrība mazāk ir saistīta ar Ņūtona antropoloģiju (kā strukturālisms vai sistēmu teorija) un vairāk – ar valodas partikulu pragmatiku.”⁶² Otrkārt, priekšplānā izvirzījās mazie stāstījumi, kas nepakļaujas universalizācijai, tādējādi akcentējot citādo un marginālo – dzimti, rasi, sociālo šķiru u. tml. faktoros.

⁵⁹ Liotārs Žans Fransuā. *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. Rīga: LMC, 2008. 8. lpp.

⁶⁰ Ryan Marie-Laure. Narrative. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 344.

⁶¹ „Kur gan tagad, pēc metastāstījumiem, var patverties leģitimitāte? Efektivitāte ir tehnoloģisks kritērijs, kas nav derīgs spriedumiem par patiesību un taisnīgumu. Meklēt to diskusiju rezultātā sasniegtajā konsensā – kā domā Hābermāss? Tas ir varmācīgs pret valodspēļu heterogenitāti. Un izgudrojumi vienmēr dzimst no nevienprātības. Postmodernās zināšanas nav tikai varas iestāžu instruments. Tās padara mūs jūtīgākus pret atšķirībām un stiprina mūsu spējas izturēt nesamērojamo. To pamatojums ir nevis ekspertu homologija, bet gan izgudrotāju paralogija.” Liotārs Žans Fransuā. *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. Rīga: LMC, 2008. 9. lpp.

⁶² Liotārs Žans Fransuā. *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. Rīga: LMC, 2008. 8. lpp.

1.5. Postklasiskā naratoloģija

Pētīšanas rakursa maiņu, kas aizsākās 20. gs. 80. gados, Deivids Hermans (*David Herman*, 1962) dēvē par postklasisko naratoloģijas posmu.⁶³ Sākotnēji tas izpaudās kā atteikšanās no klasiskās naratoloģijas mantojuma, mijiedarbojoties ar dzimtes, postkoloniālisma, jaunā vēsturiskuma un antropoloģijas teorijām, taču turpmākajos gadu desmitos tradīcijas noliegums tika mīkstināts. Līdzās jau minētajām teorijām D. Hermans rakstā piesauc arī citus stāstījuma pētniecības laukus, tostarp kognitīvās teorijas, iespējamo pasauļu teoriju un retoriku.⁶⁴

Poststrukturālisma izvērsta zinātnes kritika un poētika veicinājusi ne vien jaunu teoriju ieplūšanu stāstījumu pētniecībā, bet arī to hibridizāciju. Fokusa maiņa iezīmē visai radikālu zinātnisko interešu pārgrupēšanos naratoloģijā, sistēmisko skatījumu uz literārajām funkcijām nomainot pret interesi par kontekstiem, teksta un lasītāja attiecībām, kā arī veidiem, „kā teksts vedina uz zināšanām par to, kas ir varbūtējs un iespējams”⁶⁵. Mūsdienu situāciju naratoloģijā visprecīzāk apzīmē šā jēdziena lietojums daudzskaitlī – naratoloģijas. Lai gan postklasiskajā fāzē vairāki teorētiskie atzari nostājas pret strukturālisma totalitātes programmu, klasiskās pētniecības metodes turpina eksistēt citā kontekstā un tiek joprojām lietotas.⁶⁶ Vairums jauno strāvojumu vēl nespēj piedāvāt praktiskus modeļus tekstu analīzei, nereti uzsverot, ka tāds arī nav to uzdevums, tādēļ nozīmīgs ir paša pētnieka izvēlētais skatpunkts, sintezējot atšķirīgās pieejas savu mērķu sasniegšanai.

Naratoloģijas attīstība visā 20. gs. bijusi ciešā sazobē ar lingvistiku. Naratoloģija adaptējusi savām vajadzībām nozīmīgākās teorijas to vēsturiskajā attīstībā: strukturālismu, ģeneratīvo lingvistiku, semantiku un pragmatiku, arī interese par kognitīvo poētiku veicinājusi formālās pieejas atdzimšanu tekstu analīzē 21. gs. sākumā.⁶⁷

⁶³ Herman David. Introduction. *New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. D. Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999. P. 8.

⁶⁴ Ibid. Pp. 1–30.

⁶⁵ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 104.

⁶⁶ Kā piemēru šeit var minēt kognitīvās poētikas lietojumu tekstu analīzē.

⁶⁷ Fludernik Monika. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: Phelan J., Rabinovitz P. J. (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. Pp. 36–59.

Mūsdienu naratoloģija nevirās no teksta epistēmiskās polimodalitātes,⁶⁸ kas noraida neitrālā un universālā kategorijas. Gluži pretēji – dažādie teorētiskie atzari uzskatāmi parāda izvairīšanos no vispārīgu konceptu meklējumiem un jaunas superteorijas radīšanas. Priekšplānā izvirzās teoriju sintēzes un hibridizācijas piemēri.

Teksta interpretēšanas iespējas ir plašas, taču atbildība gulstas uz lasītāju. Pētnieka atbildība tādējādi balstīta iespējami precīzā sava izejas punkta raksturojumā, skaidri apzinoties riskus, ko ietekmē izvēlēta teorētiskā sistēma, lasītāja pieredze, literārās klišejas u. tml. faktori.

Pretēji strukturālismam postklasiskās stāstījuma teorijas nevirās no teksta antropomorfo elementu (implicītā autora, stāstītāju, fokusētāju, implicītā lasītāja) cilvēciskošanas, jo „lasīšanas ētikas gadījumā saikne starp tekstu un cilvēku dažkārt saprasta tik burtiski, ka teksts tiek uztverts kā dzīva būtne”⁶⁹.

Teksts nav un nevar būt pabeigts, ja lasītāja līdzdalībai atvēlēta tik liela nozīme. Teksts ir atvērts, to nav iespējams izlasīt pilnībā, jo „patiesā lasīšanas procesa ētika ir bezgalīga un nenoteikta”⁷⁰. Tādējādi stāstījuma kategorijas vairs netiek aplūkotas kā tekstam piemītošas vai tekstā atrodamas, bet gan norāda uz stāstījuma implicīto iedabu. Šīs kategorijas ir intencionālas jeb lasītāja radītas. Atgriešanos pie šā fenomenoloģiskā skatījuma veicinājusī gan lasītāja – reakcijas kritika (*reader-response criticism*), gan kognitīvā poētika.

1.6. Disciplīna bez robežām: antisistēmiskums un institucionalizēšana

Poststrukturālistu teorētiskās konstelācijas 20. gs. 70. un 80. gados stāstījuma jēdziena robežas noārdīja pilnībā, veicinot arī citu disciplīnu interesi. Naratoloģijas vēsturisko mantojumu un turpmāko attīstību pēc 90. gados piedzīvotās krīzes aprakstījuši gandrīz visi nozīmīgākie teorētiķi, kas joprojām aktīvi darbojas visai atšķirīgās disciplīnas jomās. Līdzās Deividam Hermanam, kas pieteicis postklasiskā

⁶⁸ Semantikā epistēmiskā modalitāte norāda teksta autora attieksmi pret izteikuma (sprieduma, apgalvojuma) saturu, izsakot nepieciešamību, iespējamību, varbūtību. Tādējādi mūsdienu naratoloģijas skatījumā autora attieksmi nav iespējams viennozīmīgi interpretēt, ņemot vērā lasītājam piešķirtās funkcijas.

⁶⁹ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 125.

⁷⁰ Miller J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987. Pp. 38–39.

posma sākumu naratoloģijā, sistēmiska rakstura pārskati rodami Ansgara Ninninga (*Ansgar Nünning*, 1959),⁷¹ Monikas Fludernikas (*Monika Fludernik*, 1957),⁷² Šlomitā Rimonas-Kenanas (*Shlomith Rimmon-Kenan*, 1942),⁷³ Volfa Šmida (*Wolf Schmid*, 1944), kā arī Jana Kristofa Meistera (*Jan Christoph Meister*, 1955)⁷⁴ un Džona Pīra (*John Pier*, 1945)⁷⁵ publikācijās. Lai gan šie mēģinājumi cietuši neveiksmi, vairums piesaukto autoru pauž optimistisku skatījumu par naratoloģijas kā visaptverošas disciplīnas turpmākajām attīstības iespējām, izsakot cerību, ka metodoloģiskā daudzveidība reiz saplūds vienotā sistēmā. Ironiski, ka šādus apgalvojumus izsaka tie autori, kuri jaunības entuziasmā apzināti tiecās pēc decentralizēta, antisistēmiska skatījuma.

Plašā interese par stāstījumu pētniecību veicinājusi arī naratoloģijas institucionalizēšanos. Pirmkārt, tas saistīts ar metodoloģijai veltītajiem izdevumiem: enciklopēdijām un vārdnīcām,⁷⁶ grāmatu sērijām,⁷⁷ akadēmiskajiem žurnāliem⁷⁸ un

⁷¹ Nünning Ansgar. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. In: Kindt T., Müller H.-H. (eds.). *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin/New York: de Gruyter, 2003. Pp. 239–275.

⁷² Fludernik Monika. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: Phelan J., Rabinovitz P. J. (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. Pp. 36–59; Fludernik Monika. Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory. *Anglistik*. 2000. No. 11.1. Pp. 83–96; Fludernik Monika, Richardson Brian. Bibliography of Recent Works on Narrative. *Style*. 2000. No. 34.2. Pp. 319–328.

⁷³ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. Pp. 134–149; Rimmon-Kenan Shlomith. How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology. *The Journal of Narrative Technique*. 1989. No. 19. Pp. 157–166.

⁷⁴ Meister Jan Christoph. Narratology. In: Hühn P., Pier J., Schmid W., Schönert J. (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009. Pp. 329–350; Meister Jan Christoph. Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin/New York: de Gruyter, 2003. Pp. 55–71.

⁷⁵ Pier John. Is There a French Postclassical Narratology? In: Olson G. (ed.). *Current Trends in Narratology*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011. Pp. 336–367.

⁷⁶ *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008; Prince G. *A Dictionary of Narratology*. 2nd ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

⁷⁷ Kā plašāk zināmās šeit jāmin šādas grāmatu sērijas: *Frontiers of Narrative* (University of Nebraska Press), *Narratologia* (De Gruyter), *Theory and Interpretation of Narrative* (The Ohio State University Press), *Cognitive Approaches to Literature and Culture* (University of Texas Press), *RABE/RAVEN: Research on Alternative Varieties of Explorations in Narrative* (Wissenschaftlicher Verlag).

⁷⁸ *Narrative* (Ohio State University), *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* (University of Nebraska Press), *Frontiers of Narrative Studies* (De Gruyter), *Journal of Narrative Theory* (Eastern Michigan University), *Diegesis* (University of Wuppertal), *Narrative Inquiry* (John Benjamins Publishing), *Narrative Works* (St. Thomas University), *The Intima: A Journal of Narrative Medicine* (Columbia University) u. c.

digitālajām platformām.⁷⁹ Otrkārt, kopš 90. gadiem Eiropā un Ziemeļamerikā ir nodibinātas vairākas starptautiskas organizācijas, kuru mērķis ir apvienot pētniekus, kas nodarbojas ar stāstījumu pētniecību, kā arī veidot dialogu starp atšķirīgām zinātņu jomām, kas pēdējo trīsdesmit gadu laikā pievērsušās stāstījumu izpētei.⁸⁰

Institucionālie uzdevumi vērsti uz pretrunu mazināšanu. Kā rakstā par naratoloģiju uzsvērusi ķīniešu pētniece Daņa Šeņa (*Dan Shen*, 1958): „Antagonismam starp stāstījuma poētiku un kontekstuālajām naratoloģijām nav reāla pamata.”⁸¹

Taču centieni definēt naratoloģijas kā disciplīnas robežas parāda pretējo: redzamāko pārstāvju skaidrojumos uzskatāmi atklājas uzskatu atšķirības, kas balstītas viņu simpātijās pret klasisko stāstījuma poētiku vai postklasisko hibriditāti. Š. Rimona-Kenana naratoloģiju raksturojusi kā „stāstījuma teorijas atzaru, kas tika izstrādāts 20. gs. 60. gados un 70. gadu sākumā galvenokārt Francijā tiešā strukturālisma un formālisma priekšgājēju aizgādībā”⁸². Savukārt D. Hermans jēdzienu „naratoloģija” lieto plašāk, faktiski aizstājot to ar stāstījuma studijām (*narrative studies*),⁸³ tādējādi aptverot gan strukturālo naratoloģiju, gan vairumu jauno stāstījuma pētniecības novirzienu, kas iziet ārpus literatūrzinātnes robežām, ko D. Hermans, kā jau tika minēts iepriekš, apzīmējis kā postklasisko posmu.

Lai gan D. Hermana centieni integrēt vienotā sistēmā dažādos stāstījuma pētniecības novirzienus un tradīcijas ir augstu vērtējami, viņa izvēlētā holistiskā pieeja rada iebildes. Jēdzieni „naratoloģija” un „stāstījuma studijas” nav lietojami kā sinonīmi.

Naratoloģija pārstāv literārā teksta pētniecību un nekad no šā virszdevuma nav atkāpusies – arī šobrīd pastāvošajā postklasiskajā periodā. Savukārt stāstījuma

⁷⁹ *Project Narrative*: <https://projectnarrative.osu.edu/>; *The Living Handbook of Narratology*: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>; *Unnatural Narratology*: <http://cc.au.dk/>.

⁸⁰ *International Society for the Study of Narrative*: <http://narrative.georgetown.edu/>; *European Narratology Network*: <http://www.narratology.net/>; *The Interdisciplinary Centre for Narrative Studies* (University of York, UK): <https://www.york.ac.uk/narrative-studies/>; *Centre for Interdisciplinary Research on Narrative* (St. Thomas University, Canada): <http://w3.stu.ca/stu/sites/cirn/index.aspx>; *The Centre for Narrative Research* (University of East London, UK): <https://www.uel.ac.uk/cnr/>; *Interdisciplinary Centre for Narratology* (University of Hamburg, Germany): <http://www.icn.uni-hamburg.de/>; *Center for Narratological Studies* (University of Southern Denmark): http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/c_narratologi; *Narratologies contemporaines* (Centre de recherches sur les arts et le langage – CRAL (CNRS-EHESS), Paris): <http://narratologie.ehess.fr> u. c.

⁸¹ Shen Dan. Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other. *Journal of Narrative Theory*. 2005. Vol. 35, No. 2. P. 164.

⁸² Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 157.

⁸³ *New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. D. Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999. P. 27.

studijas aptver plašāku pētījumu lauku, šķērsojot disciplīnu robežas, kuras nodarbojas ne vien ar tekstu izpēti šā jēdziena visplašākajā nozīmē, bet arī pievēršas stāstījumam kā kognitīvam fenomenam. Tādējādi starp šīm pieejām pastāv pakārtojuma attiecības, jo naratoloģija ir viens no stāstījumu pētniecības atzariem, kas nodarbojas ar literāra teksta uzbūves analīzi un tai atbilstošu teoriju izstrādi.

Daļa jauno pētniecības virzienu naratoloģijā piedāvājuši ne vien jaunus skatpunktus, bet arī izaicinājumus, taču rodas šaubas, vai šie virzieni vispār ir piederīgi disciplīnai un vai ir adekvāti tos saukt par naratoloģijām. Šaubas vistiešākajā mērā saistītas ar poststrukturālisma priekšnoteikumiem: postklasiskie virzieni netiecas pēc stingras metodoloģijas vai sistēmiskās skaidrības, kas visprecīzāk raksturo naratoloģiju tās klasiskajā fāzē.⁸⁴

Diezgan ticamu diagnozi šai situācijai noteicis Ansgars Ninnings:

„Tas, ar ko patiesībā mums jāsakaras, ir plašs hibrīda prakšu un pieeju klāsts, kas aizņem dažādas starptelpas, kuras ir pelnījušas būt kartētas daudz rūpīgāk. [...] Kamēr teorētiskais pamats vairumam postklasisko naratoloģiju saglabāsies nestabils, centieni tās integrēt vispārējā stāstījuma teorijā vai nu saskarsies ar nopietniem šķēršļiem, vai izrādīsies veltīgi. [...] Tomēr kartēm un modeļiem nevajadzētu radīt apjukumu par faktisko izpētes teritoriju naratoloģijā un stāstījuma teorijās kopumā.”⁸⁵

Šis secinājums šķiet precīzs vēl jo vairāk tāpēc, ka jaunās pieejas literāro tekstu pētniecībā nav fundamentāli mainījušas stāstījuma analīzes gaitu, bet gan sniegušas jaunu instrumentāriju satura interpretēšanā. Jāatzīst, ka tas ietver arī noteiktu risku. Naratoloģija ir bijusi un vēl joprojām saglabā savu nozīmi kā teksta interpretācijas disciplīna, kurā pētnieki nodarbojušies ar teksta vispārīgo likumsakarību izpēti. Jaunie virzieni poststrukturālo nostādņu iespaidā cenšas naratoloģiju transformēt par interpretācijas teoriju.⁸⁶ Šeit gan jāatzīmē, ka divpusējā polemika, ko izvērsis jauno pētniecības virzienu pārstāvji, ir ambivalenta: no vienas puses, tiek atzīts konsekventas metodoloģijas trūkums, taču, no otras puses, tā tiek pasniegta kā apzināta taktika, lai

⁸⁴ Nünning Ansgar. *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*. P. 262.

⁸⁵ *Ibid.* P. 263.

⁸⁶ Kindt Tom. *Narratological Expansionism and Its Discontents*. In: Heinen S., Sommer R. (eds.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin & New York: de Gruyter, 2009. P. 37.

grautu strukturālo mantojumu. Paradokss slēpjas tajā, ka kritizēto klasisko nostādņu vietā nav cita atbilstoša piedāvājuma. Ž. Ženeta terminoloģija, kas ir visrūpīgāk izstrādāta, lai arī saņēmusi kritiku un vairākus uzlabojumu piedāvājumus, joprojām tiek lietota, un, kā redzams, neviens no tās negrasās atteikties.

Jauno virzienu pārstāvji netiecas pēc fundamentālām pārmaiņām naratoloģijā, bet gan ērti lietojamiem interpretēšanas rīkiem, kurus A. Ninnings trāpīgi raksturojis kā „naratoloģiski informētas interpretācijas”⁸⁷.

„Stāstījums” vai „stāstījuma pavērsiens” humanitārajās zinātnēs ir rosinājis citu ekspansionistu nostāju, kas tiecas pārveidot stāstījuma teoriju par pamatdisciplīnu visām humanitārajām zinātnēm, kuras nodarbojas ar stāstījuma fenomenu dažādās kultūras sfērās. Jauno stāstījuma teoriju virzienus raksturo korpusa arguments: pastāvošās naratoloģijas paļaujas uz datu kopām, kas nav piemērotas, lai kalpotu par pamatu stabilas teorijas izveidei. Citiem vārdiem sakot, tekstu korpus, kas līdz šim ticis izmantots stāstījuma teorijās, ir vai nu pārāk mazs, vai pārāk nesabalansēts, vai arī tam piemīt abi faktori kopā.⁸⁸ Uz šā apgalvojuma pamata korpusa argumenta aizstāvji atbalsta naratoloģijas pārformulēšanu, kas balstītos pilnīgākos un reprezentatīvākos datos.

Korpusa arguments, kā atzīst vācu naratologs Toms Kints (*Tom Kindt*), ir vērsts pret Ž. Ženeta naratoloģisko sistēmu, atzīstot to par problemātisku un tādējādi aicinot to pārskatīt, jo esejā „Stāstījuma diskurss” viņš pievērsies tikai vienam literārajam stāstījumam – Marsela Prusta (*Marcel Proust*) romānam–epopejai „Zudušo laiku meklējot” (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927). Tikpat asi, kā uzsver T. Kints, postklasiskās naratoloģijas pārstāvji kritizē arī Franca Karla Šancela (*Franz Karl Stanzel*, 1923) pieeju stāstījuma teoriju attīstīšanā, paļaujoties vienīgi uz kanoniskajiem 18. un 19. gs. Rietumeiropas romāniem.⁸⁹ Šos pārmetumus var atspēkot, jo stāstījuma teorijās tādus hrestomātiskus tekstus kā M. Prusta „Zudušo laiku meklējot” vai klasiskos romānus izmanto heiristiskos⁹⁰ vai ilustratīvos nolūkos un teorijas tajos burtiskā nozīmē nav balstītas.

⁸⁷ Kindt Tom. Narratological Expansionism and Its Discontents. In: Heinen S., Sommer R. (eds.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin & New York: de Gruyter, 2009. P. 39.

⁸⁸ Ibid. P. 41.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Šajā gadījumā ar to izprasta ne vien rakstnieka radošās darbības īpatnību un likumsakarību izziņāšana, bet arī teorijas apguves metode, kas balstās uz palīgjaudājumu un uzvedinošu jautājumu uzdošanu.

Naratoloģijas kā disciplīnas pastāvēšana ir konstantu pārmaiņu priekšā arī 21. gadsimtā. Strukturālā mantojuma pārvērtēšana vēl joprojām nav beigusies, taču pilnīgu novēršanos no tā ir aizstājusi atsevišķu strukturālisma teorētisko ideju atdzimšana, īpaši kognitīvās pieejas pārstāvju darbībā, kuri pret Ž. Ženeta idejām nav tik noraidoši.⁹¹ Tikpat aktīvs ir arī hibridizācijas process, kas cenšas dažādo teoriju mutācijas procesā tuvoties utopijai par visaptverošu interpretācijas teoriju. Naratoloģijas institucionalizēšanās, veidojot plašu akadēmisko organizāciju un studiju programmu tīklu ar tām piesaistītām konferencēm un izdevumiem, jo īpaši pēdējo divdesmit piecu gadu laikā, ļāvusi tai kļūt par vienu no plašākajām un produktīvākajām disciplīnām, kas vieno atšķirīgu humanitāro un sociālo zinātņu pārstāvjus. Naratologu brālības pastāvēšana tuvākajos gados nav apdraudēta, kamēr vien tās līderi un aktīvākie biedri spēs piesaistīt jaunus dalībniekus no studentu vidus.

⁹¹ Kā piemēru šeit var minēt: Herman David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

2. STĀSTĪJUMS

„Un vai tas nav stāstījums, kad dzejnieks dod gan runas,
gan to, kas noticis starp šīm runām?”

Platons. *Valsts*, III, 6.

Lai arī stāstījuma jēdziens vairs netiek skaidrots kā lingvistisks fenomens vien, tā izpratni joprojām nosaka atsevišķi lingvistiski apstākļi. Neatkarīgi no izvēlētās zīmju sistēmas, analizējot stāstījuma objektu, iespējams nošķirt tā atsevišķās vienības – darbības jeb notikumus. Tādējādi **stāstījumu lingvistiskā nozīmē izprot kā reālu vai fiktīvu darbību jeb notikumu secību, ko saista cēlonība**. Kā atzīst Ž. Ženets, šo definīciju tradicionāli saista ar rakstītu tekstu.⁹²

Atšķirību starp notikumiem un to reprezentāciju nosaka stāstījuma un fabulas nošķirums, kam bijusi izšķiroša nozīme stāstījuma teorijās. Līdzās cēlonībai šeit jāņem vērā arī notikumu izkārtojums laikā jeb temporalitāte. Fabulā notikumi ir izkārtoti hronoloģiski, turpretī stāstījumā to izvietojumam nav ierobežojumu. Notikumu secības rekonstrukcija fabulā ir atkarīga no lasītāja apziņas intencionalitātes. Kā jebkura zīmju sistēma, stāstījums ietver arī saziņas jeb komunikatīvo līmeni starp darbību (notikumiem), to reprezentāciju (caur stāstītāju) un auditoriju.

Stāstījuma pirmās definīcijas veidojušās spēcīgā semiotikas un strukturālisma ietekmē, sākotnēji vēršot uzmanību uz mutvārdu un rakstītajiem tekstiem. 20. gs. otrajā pusē teksta jēdziens tika ievērojami paplašināts, iekļaujot arī neverbālas zīmju sistēmas; tas padarīja atvērtas arī stāstījuma jēdziena robežas.

2.1. Binaritātes

Binaritātes principu stāstījuma definēšanai strukturālisti aizguva gan no Ferdināna de Sosīra valodiskās zīmes modeļa, gan krievu formālistu fabulas un sižeta nošķiruma. Formalizācijas princips veicināja stāstījuma jēdziena iesakņošanos atšķirīgās humanitāro un sociālo zinātņu disciplīnās.

⁹² Genette Gérard. *Frontières du récit. Figures II*. Paris: Seuil, 1969. P. 49.

Stāstījuma reducēšana uz kauzāli saistītu darbību ķēdi rosina iebildumus: pirmkārt, stāstījuma skaidrojums acīmredzami pārvirzīts uz notikuma jēdzienu, otrkārt, cēlonības saikne starp notikumiem tiek padarīta par vispārēju stāstījuma nosacījumu.⁹³ Ne vien atsevišķas darbības un to cēloņsakarības, bet arī izklāsta veids (diskurss) un izvēlētais skatpunkts (perspektīva) nosaka izpratni par to, kas ir stāstījums. Tādējādi līdzās binaritātei stāstījuma jēdziena izpratnē vienlīdz svarīga ir arī skatpunkta problemātika.

Kā norāda Ž. Ženets, skaidri formulētā klasiskā stāstījuma definīcija rada labvēlīgus apstākļus pieņēmumiem, ka stāstījums ir dabiska, cilvēka apziņas dzīves neatņemama sastāvdaļa un ka pašsaprotama ir cilvēka rīcība, savu pieredzi fiksējot stāstījuma formā. To apliecina arī literāro žanru attīstības vēsture, izgaismojot noieta ceļu no eposa līdz pat romāna ekstrēmākajiem eksperimentiem. Taču literārās apziņas evolūcija – gluži pretēji – ir pievērsusi pētnieku un lasītāju uzmanību tām pazīmēm, kas attiecībā uz stāstījuma uzbūvi raksturojamas kā savdabīgas un mākslīgas; turklāt šādi stāstījumi nav ērti no interpretēšanas viedokļa.⁹⁴

2.1.1. *Mīmēsis vs. diegēsis*

Stāstījumā darbība tiek attēlota, pamatojoties uz diviem pamatprincipiem. Šī apgalvojuma pamatā ir jau Platona dialogā „Valsts” iztīrātais nošķirums starp mimēzi (gr. *μίμησις*, lat. *mīmēsis*) un diegēzi (gr. *διήγησις*, lat. *diegēsis*).⁹⁵ Naratoloģijā abi jēdzieni izskaidro divus darbības atveides principus: tiešu atveidojumu jeb imitāciju (mimēze) un darbības kopsavilkumu jeb rezumējumu no stāstītāja skatpunkta (diegēze).

Pēc Platona domām, mimēze un diegēze ir galēji pretstati. Arī stāstījumā to proporcijas ir atkarīgas no vairākiem nosacījumiem, tostarp žanru vēsturiskās attīstības. Prozas tekstos diegētiskā komponente ir prioritāra. Taču arī viena žanra robežās var pastāvēt būtiskas atšķirības to proporcijās (spilgts piemērs ir atšķirīgās romāna uzbūves formas).

⁹³ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 11.

⁹⁴ Genette Gérard. *Frontières du récit. Figures II*. Paris: Seuil, 1969. P. 49.

⁹⁵ Diskusijas par šo nošķirumu atrodamas arī dialogos „Sofists” un „Likumi”.

Platona piedāvātais nošķirums attīstīts, analizējot veidus, kā klausītājam (lasītājam) tika stādīti priekšā mītos attēlotie notikumi. Platons šeit nošķir trīs iespējamus veidus:

α) vienkāršu stāstījumu (*haples diēgēsis*), kurā dzejnieks runā no sevis, neizliekoties par kādu citu;

β) mimētisku stāstījumu, kurā dzejnieks runā tēlu balsīs (kā dramatisku sacerējumu gadījumā), tos atdarinot jeb izliekoties par tiem;

γ) apvienojot abas iepriekšminētās formas, brīvi pārejot no vienas uz otru pēc nepieciešamības, kā tas redzams ditirambos vai episkajā dzejā, kur stāstītāja balss mijas ar dramatisētām epizodēm jeb dialogiem.⁹⁶

Lai arī Platona attieksme pret mimētisko mākslu ir noraidoša, viņa skatījums uz mimēzes jēdzienu ir plašāks, nekā to ierasts interpretēt. Mimēze ir ne vien lingvistisks, bet arī filozofisks un kosmoloģisks koncepts,⁹⁷ tieši tamdēļ Platons to uzskata par tik bīstamu un ietekmējošu.

Aristotelis „Poētikā” mimēzes jēdzienu aplūko žanru teorijas kontekstā:

α) mimēze pārstāv māksliniecisko reprezentāciju dažādos mākslas žanros, tostarp literatūrā (episkajā dzejā, reliģiskajā dzejā un drāmā),⁹⁸ mūzikā, glezniecībā un horeogrāfijā;

β) mimēze ir ontogēnētiska kategorija;

γ) mimēze ir izziņas veids, kā izziņāt pasauli, tāpēc dzeju Aristotelis vērtē augstāk par vēsturi (un tādējādi nostājas opozīcijā Platonam), jo pirmā izteic vispārīgo, turpretī otrā – notikušo;

δ) mimētiskā māksla apvieno izziņu un baudu.⁹⁹

Kā redzams no iepriekš dotā uzskaitījuma, atšķirības Platona un Aristoteļa uzskatos meklējamas tieši mimēzes izpratnē. Aristotelim diegēze, ar ko šajā gadījumā tiek izprasts stāstījums, ir viens no diviem mimēzes jeb poētiskās imitācijas veidiem. Otrs veids ir tieša notikumu reprezentācija ar runas un kustību palīdzību. Līdz ar to Aristotelis nošķir epiku un drāmu. Kā parāda abu jēdzienu lietojuma vēsture, jau

⁹⁶ Platons. *Valsts*. Rīga: Zvaigzne ABC. 2001. III grāmata, 6.–7. §.

⁹⁷ „Mimēze tiek uzskatīta par valodas pasaules „mūžīgā modeļa” atspulgu filozofa uzskatos un attiecīgi materiālajās lietās.” Copley Paul. *Narrative*. London: Routledge, 2001. P. 57.

⁹⁸ Šeit Aristotelis tādējādi nošķir literatūras veidus.

⁹⁹ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jānis Roze, 2008. 4. un 9.§, kā arī Schaeffer Jean-Marie, Vultur Ioana. *Mimesis. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 309.

literatūras teorijas pašos aizmetņos antīkajā pasaulē sastopami divi atšķirīgi skatījumi, kur dieģēze ir pretstatīta mimēzei: gan kā tās antitēze (Platons), gan kā viens no tās veidiem (Aristotelis).¹⁰⁰

Tajā pašā laikā attiecībā uz stāstījuma veidu „Poētikas” 3. nodaļā Aristotelis atkārtoti Platona domas: „Autors var vai nu stāstīt pats – brīžiem būdams vēstītājs, brīžiem kļūdams par kādu citu, kā to dara Homērs, – vai arī vienmēr būdams pats, neaizstājot sevi ar citu, vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā.”¹⁰¹

Šis teorētiskais nošķīrums vēsturiski veidojis un nostiprinājis žanru klasifikāciju, kas ir spēkā vēl šodien, kuras pamatā ir divas skaidri nodalāmas izteiksmes (stāstījums, ko pārstāv ditirambi, un mimēze, kas pārstāvēta antīkajā drāmā), kā arī jaukta vai precīzāk, mainīga izteiksme, kas piederīga eposam.¹⁰²

Atšķirība starp Platona un Aristoteļa klasifikāciju nav krasa, bet ir balstīta jēdzienu lietojuma variācijās. Abas klasifikācijas līdzīgi traktē primāro nošķīrumu starp realitātes atveidojumu drāmas un stāstījuma formā. Abi filozofi ir vienprātis, ka pirmais no atveidojuma veidiem ir pilnībā imitējošs iepretī otram. Taču Platons vērsās arī pret Homēru, kuru uzskata par tikpat vainīgu klausītāju samaitāšanā kā pārējos dzejniekus, jo arī eposā netrūkst mimētisku situāciju, tādējādi atzīstot vien nepastarpinātu stāstījumu. Turpretim Aristotelis tragēdiju hierarhiski novieto virs eposa un Homēra daiļradē augstāk vērtē tās epizodes, kas vairāk pietuvojas dramatiskajai mākslai. Abas sistēmas tādējādi ir identiskas, izņemot atšķirīgos katra elementa vērtējumus: kā Platonam, tā Aristotelim stāstījums ir „atšķaidīts” literārās reprezentācijas veids, un no pirmā acu uzmetiena ir grūti saprast, kā abi filozofi nonākuši pie atšķirīgiem secinājumiem.¹⁰³

Literārās reprezentācijas kontekstā mimēze, kā to saprata antīkie domātāji, nav stāstījums, kas papildināts ar „runām”: tas ir stāstījums *per se* un šādu statusu arī saglabā. Platons pretstatīja mimēzi dieģēzei kā ideālu atdarinājumu iepretim nepilnīgam atdarinājumam; bet, kā Platons pats to aprakstījis arī dialogā „Kratils”, ideāls atdarinājums vairs nav atdarinājums, tā ir lieta pati par sevi, un galu galā pastāv

¹⁰⁰ Genette Gérard. *Frontières du récit. Figures II*. Paris: Seuil, 1969. P. 50.

¹⁰¹ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jānis Roze, 2008. 41. lpp.

¹⁰² Genette Gérard. *Frontières du récit. Figures II*. Paris: Seuil, 1969. P. 51.

¹⁰³ *Ibid.* P. 53.

tikai viens imitācijas veids, un tas ir nepilnīgs. Ž. Ženets šo secinājumu sublimējis šādi: „Mimēze ir diegēze.”¹⁰⁴

Mimēzes un diegēzes kombinācija ir romāna uzbūves neatņemama sastāvdaļa jau no tā pirmsākumiem. No vienas puses, romāns ir diegētisks žanrs, un šajā ziņā tas veido pretstatu drāmai, kas, būdama pilnībā mimētiska, kļūva par dominējošo literatūras veidu līdz pat 18. gs. beigām. Tāpēc tā nav nejaušība, ka stāstījuma teorija attīstījusies kopsolī ar romāna žanru.¹⁰⁵

Mūsdienu rakstnieki un autori mimēzes jēdzienu lieto visai atšķirīgās nozīmēs, drīzāk deskriptīvā, nevis normatīvā veidā. Ņemot vērā valodas filozofijas un strukturālisma mantojumu, mimēzi var skaidrot arī kā lingvistisku struktūru, kurā valoda atdarina pati sevi,¹⁰⁶ tādējādi mimēzes jēdziens šobrīd visbiežāk tiek attiecināts uz literāriem tekstiem, kas spēlējas ar fikcionalitāti, vai dokumentālajiem un zinātniskajiem žanriem.¹⁰⁷

Mimēzes un diegēzes nošķīrums ir nelīdzsvarots, ja vien, kā to darīja Platons, mimēzi neskaidro kā dialoga ekvivalentu, ar to uzsverot nevis imitācijas, bet transkripcijas nozīmi. Taču visprecīzākais skaidrojums mimēzei kā atdarinājuma formai būtu „citāts”. Tas acīmredzami nav tas, ko ar jēdzienu „mimēze” saprata grieķi, tāpēc Ž. Ženets stāstījuma kontekstā mimēzi aizstāj ar jēdzienu *rhésis* (no grieķu val. ‘runa, runas veids’). Līdz ar to stāstījumā pastāv tikai *rhésis* un *diégesis* – nošķīrums starp varoņu diskursu (stāstījumu par notikumiem) un stāstītāju diskursu (stāstīšanas aktu).¹⁰⁸ Šie secinājumi ir būtiski Ž. Ženeta radīto neoloģismu kontekstā, kas veltīti stāstītāju klasifikācijai attiecībā uz to mediācijas funkcijām tekstā un kas plašāk iztirzāti promocijas darba 3. nodaļā.

¹⁰⁴ Ibid. P. 56.

¹⁰⁵ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 15.

¹⁰⁶ „Tomēr stāstījums par notikumiem, lai kāds tas būtu, vienmēr ir stāstījums, proti, (šķietamā) neverbālā pārnesums verbālā formā: tādējādi tā attēlojums vienmēr ir attēlojuma ilūzija, kas, kā ikviena ilūzija, ir atkarīga no augstākā mērā mainīgām attiecībām starp informācijas raidītāju un saņēmēju.” (Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 186–187)

¹⁰⁷ Schaeffer Jean-Marie, Vultur Ioana. Mimesis. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 310.

¹⁰⁸ Genette Gérard. *Nouveau Discours du récit. Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 322.

2.1.2. *Telling vs. showing*

20. gs. sākumā binārajam nošķīrumam, kas attiecināms uz darbības atveidojumu, no jauna pievēršas arī Jaunās kritikas pārstāvis Persijs Laboks (*Percy Lubbock*, 1879–1965) grāmatā „Beletristikas arods” (*Craft of Fiction*, 1921). P. Laboks to veidojis Henrija Džeimsa (*Henry James*, 1843–1916) vēlinās prozas un teorētisko apceru iespaidā,¹⁰⁹ augstāk vērtējot stāstītāja nepastarpinātu notikumu atveidojumu (*showing*) pretēji stāstījuma veidam, kas balstīts vidutāja instancē starp notikumiem un to atveidojumu stāstījumā (*telling*).¹¹⁰ Mimēzes un dieģēzes aprises šeit ir acīmredzamas. P. Laboks nepastarpinātu atveidojumu (*showing*) savā grāmatā stāda priekšā kā ideālu, uz kuru autoriem būtu jātiecas. Balstoties paša izvirzītajā normā, viņš asi vēršas pret tādiem klasiķiem kā Henrijs Fīldings (*Henry Fielding*, 1707–1754), Viljams Tekerijs (*William M. Thackeray*, 1811–1863) un Čārlzs Dikenss (*Charles Dickens*, 1812–1870), kas izmantoja stāstītāja plašās iespējas, tostarp iejaukšanos notikumu gaitā un to komentēšanu.

Taisnības labad gan jāmin, ka notikumu tiešs atveidojums lasītāja acu priekšā, piemēram, dialogā, vien nosacīti uzskatāms par nepastarpinātu, jo arī atveidotās situācijas izvēli nosaka vai nu stāstītājs, vai arī implicītais autors. Platoniskā pārlicība, ka pastāv tīrs, nepastarpināts stāstījums, ir utopisks pieņēmums.

Hierarhisko skatījumu uz P. Laboka piedāvātajiem jēdzieniem asi kritizēja nākamo paaudžu literatūrzinātnieki. Čikāgas skolas pārstāvis Veins Būts (*Wayne C. Booth*, 1921–2005) uzsvēris abu stāstījuma paņēmienu līdzāspastāvēšanu, norādot uz atšķirīgiem retoriskiem paņēmieniem, kas tiek izmantoti prozas tekstos.¹¹¹ Faktiski abi stāstījuma paņēmieni ir galējās robežas, starp kurām rakstniekam ir iespēja izvēlēties, vai romāna pamatā ir vairāk dieģētisks vai mimētisks skatījums uz notikumiem. Turklāt abi reprezentācijas veidi ir vienmēr pastāvējuši līdzās, īpaši romāna žanrā, atsevišķos literatūras vēstures posmos kādam no tiem izvirzoties priekšplānā.

¹⁰⁹ „Ainu metode ir mans absolūts, mans imperatīvs, mana vienīgā pestīšana.” *Theory of Fiction: Henry James*. Ed. J. E. Miller. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972. P. 180.

¹¹⁰ Lubbock Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1968. Pp. 110–123.

¹¹¹ Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Pp. 8–9; Rabinovitz Peter J. *Showing vs. Telling*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 530.

Ž. Ženeta vēršanās pret nošķirumu ir bijusi vēl asāka, uzsverot literārā stāstījuma diegētisko raksturu *per se*, mimētiskos elementus tādējādi aplūkojot kā iluzorus, t. i., jebkurā gadījumā stāstītāja instances ietekmētus.¹¹²

Līdz ar šo nošķirumu naratoloģijā turpmākajos gadu desmitos aizsākās terminoloģiska diskusija gan franču strukturālismā (C. Todorova *histoire/discours*, Ž. Ženeta *histoire/récit/narration*), gan tā adeptos ASV (Sīmūra Četmena (*Seymour Chatman*, 1928–2015) *story/discourse*, Džeralda Prinsa (*Gerald J. Prince*, 1942) *narrated/narrating*), Nīderlandē (Mīkes Bālas (*Mieke Bal*, 1946) *histoire/récit/texte narratif*) un Izraēlā (Š. Rimonas-Kenanas *story/text/narration*). No vienas puses, pāreja no binārās pieejas uz trīsdaļīgu modeli ļāvusi konstatēt atsevišķus stāstījuma uzbūves elementus (izceļot, piemēram, skatpunkta problemātiku, nodalot stāstītāja un fokusētāja funkcijas u.tml.), kuru izpēte pavēra jaunas teksta interpretācijas iespējas. No otras puses, katrs nākamais teorētiķis piedāvājis savu jēdzienisko salikumu, nereti kādu no jēdzieniem lietojot pretējā nozīmē, kā redzams S. Četmena un M. Bālas gadījumā.

2.1.3. *Fabula vs. sižets*

Stāstījuma jēdziena izpratnē izšķiroša nozīme ir arī binaritātes *fabula vs. sižets* pretstatījumam. Kā fabulas, tā sižeta jēdziens krievu valodā tika lietots, vēl pirms krievu formālisti tam pievērsa pastiprinātu uzmanību. Turklāt praksē abi jēdzieni bieži tika lietoti pamīšus, jo nebija piesaistīti noteiktai metodoloģijai. Vairumā gadījumu sižeta jēdziens tika attiecināts uz atsevišķu stāstu vai stāstījuma struktūru kā tādu. Katrā ziņā sākotnēji šie jēdzieni tika attiecināti uz stāstījuma saturu, nevis veidu, kā tas izstāstīts. Atšķirības to turpmākajā lietojumā meklējamas formālistu teorētiskajās apcerēs, kur vairāk uzmanības veltīts sižeta jēdzienam, tādējādi mēģinot ieviest Viktora Šklovskā (*Viktor Borisovich Shklovskij*, 1893–1984) piedāvāto „savādošanas” (*ostranenie*) paņēmienu prozas teksta analīzē.¹¹³

V. Šklovskā piedāvātais jēdziens pirmoreiz aprakstīts 1916. gadā tapušajā esejā „Māksla kā paņēmiens” (*Iskusstvo kak prijom*), kas literatūras teorijas vēsturē pamatoti dēvēta par krievu formālistu manifestu. „Savādošanas” jēdzienu V. Šklovskis,

¹¹² Rabinovitz Peter J. *Showing vs. Telling*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 530.

¹¹³ Petrov Petre. *Fabula/Sjuzhet. The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Vol. 1. Ed. G. Castle. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011. Pp. 175–176.

pirmkārt, attiecina uz tekstā lietoto paņēmienu (sintaktisko, metrisku, tēlaino un retorisko) kopumu, kas pārveido ikdienas valodu poētiskajā. Šo procesu, līdzās iekļaujot arī tādus paņēmienus kā palēninājums un novirzīšanās no temata, viņš apzīmē kā lingvistisko savādošanu. Taču izmaiņas valodas līdzekļos attiecināmas arī uz lasītāja/skatītāja uztveri, kas savukārt noved pie uztveres savādošanas, ar literāra teksta starpniecību sniedzot jaunu skatījumu uz pasauli. Uztveres automatizācijas process un tā apstākļi tiek neitralizēti, taču lasītāja/skatītāja uztvere kļūst jutīga pret mākslas darba formu.¹¹⁴ Balstoties Edmunda Huserla (*Edmund Husserl*, 1859–1938) idejās par apziņas intencionalitāti, esejā noprotams, ka V. Šklovskis ievērojamu lomu piešķir uztvērumu analīzei, lai pamatotu būtiskāko, t. i., formu, kas ir mākslas darba radīšanas un izpētes objekts un estētiskais kritērijs.

Aristotelim fabula ir uz konflikta pamata balstīta darbība, savukārt krievu formālistiem tā apzīmē vienu notikumu vai savstarpēji saistītu notikumu kopumu. Sižets savukārt ir fabulas realizācija, notikumus izvietojot noteiktā kompozīcijā.

Sižeta jēdzienu pirms formālistiem savos pētījumos lietojis arī ievērojamais krievu salīdzināmās folkloristikas pārstāvis Aleksandrs Veselovskis (*Aleksandr Nikolaevich Veselovskij*, 1838–1906). Pēc viņa teiktā, sižeta uzbūvē iespējams nodalīt atsevišķas vienības jeb motīvus. Tie ir mazākie sižeta elementi, kuru saistījums veido garākas stāstījuma epizodes. Turklāt sižetu variācijas nosaka tieši atsevišķu papildinošu motīvu lietojums, tāpat atsevišķi motīvi var tikt paplašināti līdz sižeta apjomam. A. Veselovska motīvu teoriju augstu vērtēja Vladimirs Propps, norādot, ka „Veselovskim motīvs ir kaut kas primārs, bet sižets – sekundārs. [...] Sižets jau ir jaunrades izpausme, [motīvu] savienošana”¹¹⁵.

Viens no pirmajiem fabulas un sižeta nošķirumu aktualizē jau iepriekš minētais V. Šklovskis esejā „Sterna „Tristrams Šendijs” un romāna teorija” (*Tristram Shandy*” *Sterna i teorija romana*, 1921), taču izvērstu binārās opozīcijas skaidrojumu četrus gadus vēlāk piedāvā Boriss Tomaševskis (*Boris Viktorovich Tomashevskij*, 1890–1957). Rakstot par fabulu, viņš akcentē notikumu loģisko secību gan laika, gan cēloniskā sasaistē. Taču no apgalvotā netop skaidrs, vai B. Tomaševskis raksta par darbību kā tādu, kas norisinās reālajā laikā, vai tās atspoguļojumu. Taču, kā parāda arī V. Šklovskis izvēlētie piemēri esēju krājumā „Par prozas teoriju” (*O teorii prozy*, 1925),

¹¹⁴ Shklovskij V. *Iskusstvo kak priem. O teorii prozy*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1983. S. 9–25.

¹¹⁵ Propp Vladimir. *Morfologija volshebnoj ckazki. Istoricheskie korni volshebnoj ckazki*. Moskva: Labirint, 1998. S.14.

fabulas līmenim nav izšķirošas nozīmes stāstījuma uzbūvē, formālisti to izprot kā substrātu tām abstraktajām kategorijām, kas veido sižetu.

Dinamiskāku skatījumu uz fabulas un sižeta nošķirumu piedāvā Jurijs Tiņanovs (*Jurij Nikolaevich Tynjanov*, 1894–1943), aplūkojot montāžas kino. Pie fabulas līmeņa iespējams nonākt, atšķetinot sižeta samezglumus, taču filmas skatītāja estētiskā pieredze balstīta pieņēmumā, ka visa pamatā ir konkrēts (vienkāršs un skaidrs) stāsts.¹¹⁶ Atšķirībā no V. Šklovskā hierarhiskā skatījuma uz tekstveidi, kur fabula ir pakārtota sižetam un stāstījuma formēšanas process shematiski izriet no notikumu laika un cēloniskā satvara izjaukšanas, J. Tiņanovs tekstu izprot kā integrētu sistēmu, kurā ir iesaistīti visi elementi neatkarīgi no to funkcijām un iedarbīguma.

Sistēmisko skatījumu uz tekstu iezīmē arī B. Tomaševska atgriešanās pie A. Veselovska lietotā motīva jēdziena. Fabulu un sižetu B. Tomaševskis izprot kā divus atšķirīgus skatījumus uz motīvu kopumu, kas veido literāru tekstu. Sižetā motīvi izkārtoti faktiskā secībā, turpretī fabulas līmenī tos saista laika un cēloniskās attiecības. Tiktāl B. Tomaševskis turpina savu kolēģu atzinumus, taču nozīmīga ir viņa piedāvātā tematizācija, nošķirot saistītus un brīvus motīvus.

Saistītie motīvi ir būtiski literārā teksta integritātei, turpretī brīvie motīvi nav tik ierobežoti. Fabulas līmeni veido saistītie motīvi, turpretī sižetu – gan saistītie, gan brīvie. Piešķirot motīviem arī dinamiskās un statiskās funkcijas, B. Tomaševskis aktualizē fabulas un sižeta kvalitatīvās atšķirības.¹¹⁷

2.2. Stāstījuma universālā iedaba

Literārais stāstījums var pārstāvēt noteiktu teksta žanru (piemēram, eposs, stāsts, romāns), tāpat arī tikt attiecināts uz mazākām teksta vienībām – rindkopām vai atsevišķiem teikumiem.

Stāstījuma jēdziens ietver arī nosacījumus, kas vērsti uz sociālā konteksta jeb ideoloģijas izpratni. **Paplašinātais, pat apzināti izpludinātais stāstījuma jēdziens uzrāda epistemoloģiskas krīzes pazīmes:** humanitārajās zinātnēs kopumā nav ticības jēdzieniem, kas tiek lietoti zinātniskā diskusijā. Jēdzienu (tostarp arī stāstījuma) nozīme

¹¹⁶ Petrov P. *Fabula/Sjuzhet. The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Vol. 1. Ed. G. Castle. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011. P. 177.

¹¹⁷ Petrov P. *Fabula/Sjuzhet. The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Vol. 1. Ed. G. Castle. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011. P. 177.

tiek regulāri apšaubīta un paplašināta. Tāpat tiek apstrīdētas pašas zināšanas jeb atsevišķās epistēmas.

Šī situācija ir saistīta ne vien ar poststrukturālistu izvērsto zināšanu kritiku, bet arī jēdzienu migrāciju dažādās disciplīnās.¹¹⁸ Stāstījuma koncepts, brīvi šķērsojot zinātņu robežas, šķietami apliecinājis savu universālo iedabu attiecībā uz jebkādu cilvēcisko aktivitāti, jo īpaši kognitīvajiem procesiem, kas atbild par zināšanu pārtapšanu stāstījumā.

Heidens Vaits (*Hayden White*, 1928–2018) šo nozīmju formēšanos stāstījumos raksturojis kā vispārcilvēcisku (*generally human*), nevis kultūras noteiktu (*culture-specific*) raksturlielumu.¹¹⁹ Cilvēks pasauli uztver un arī komunicē ar stāstījumu starpniecību, lietojot kognitīvo procesu sistēmu¹²⁰ un tām atbilstīgās likumsakarības. Tādējādi stāstījums var tikt interpretēts kā prāta spēja jeb „dziļā struktūra” (jo īpaši par to iestājas mūsdienu neiroloģija), kas cilvēkam piemīt ģenētiski.¹²¹ Šo spēju eksistenci apliecina arī kognitīvie pētījumi, kas veltīti bērnu valodas attīstības izzināšanai, – trīs četru gadu vecumā bērns darbības vārdus sasaista ar lietvārdiem, veidojot pirmējus stāstījumus.¹²²

Šīs kognitīvās likumsakarības ir būtiskas arī literāro stāstījumu pētniecībā, ļaujot ielūkoties rakstnieka radošajā procesā un izvērtēt literārā darba uzbūves īpatnības. Struktūras, kas atkārtojas, liecina par noteiktiem mākslinieciskiem paņēmieniem, kas ir balstīti ne vien estētiskos pieņēmumos, bet arī kognitīvajos procesos, par kuriem autors darba radīšanās procesā apzināti nepiedomā. Taču nebūtu pareizi šīs struktūras uzskatīt par pirmējām, jo tās tādas nav. Teksti tiek rediģēti, veidojot vairākus kognitīvus uzslāņojumus, taču arī šajā situācijā var konstatēt paņēmienus, kas atkārtojas no teksta uz tekstu un liecina par konkrētā autora rakstības īpatnībām.

Ja stāstījums patiesi ir teksta pasaules un jēgas veidošanas pamats, ja stāstu stāstīšana ir universāla cilvēku savstarpējās komunikācijas pazīme, ja prāts ir pieejams caur tā producētajiem stāstiem, ja stāstījums cilvēkam palīdz samierināties ar

¹¹⁸ Kreiswirth Martin. Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences. *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*. Eds. M. Kreiswirth and T. Carmichael. Toronto: University of Toronto Press, 1995. Pp. 61–87; Kreiswirth Martin. Merely Telling Stories: Narrative and Knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today*, 2000, No. 21. Pp. 293–318.

¹¹⁹ White Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*, 1980, Vol. 7. No. 1. P. 5.

¹²⁰ Kognitīvo procesu sistēmu veido sajūtas, uztvere, uzmanība, atmiņa, domāšana un valoda.

¹²¹ Young Kay, Shaver Jeffrey. The Neurology of Narrative. *Substance*. 2001. No. 94/95. Pp. 72–84.

¹²² Abbott H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 3.

piedzīvotajām traumām, iegaumēt lietas, lai izstrādātu ar sevi saskaņotus tēlus, lai nomelnotu citus, lai attaisnotu netaisnību vai uzvarētu vēlēšanās, naratologiem būtu jābūt klātesošiem it visur, ne tikai analizējot stāstījuma formas, bet arī izzinot daudzveidīgās stāstījuma izmantošanas iespējas reālajā pasaulē.

Stāstījuma jēdziens pēdējā pusgadsimta laikā ir paplašināts tiktāl, ka grūti noteikt tā precīzās robežas. Centieni jēdziena skaidrojumu ierobežot ar zinātņu jomu nav produktīvi. Ne vien humanitārās un sociālās zinātnes šajā gadījumā ir apvienojušas pētniecisko instrumentāciju, bet arī atsevišķas eksakto zinātņu disciplīnas, joprojām apšaubīdamas pirmējo leģitimitāti, ar pārsteidzošu entuziasmu izmanto stāstījuma jēdzienu un no tā atvasinātos konceptus.

Kā jau iepriekš tika uzsvērts Ž. Ženeta uzskatu sakarā, stāstījumā atdarinājums nepastāv, jo, tāpat kā viss (vai gandrīz viss) literatūrā, tas ir valodas akts. Tāpēc stāstījumā atdarinājuma nav vairāk kā pašā valodā. Tāpat kā jebkurš verbālais akts, stāstījums var tikai informēt, pārraidīt nozīmes. Stāstījums nereprezentē (reālu vai fiktīvu) stāstu, tas to „izstāsta” jeb izsaka to valodas nozīmē, izņemot jau tajā pastāvošos verbālos elementus (piemēram, dialogus un monologus).¹²³

2.3. Naratīvs, vēstījums, stāstījums: jēdzienu lietojuma problemātika Latvijā

Pēdējo divu gadu desmitu laikā rakstus, kas veltīti naratoloģijas vēsturiskajai attīstībai, iespējams izdalīt kā atsevišķu žanru, kurā netrūkst publikāciju, kas veltītas gan nozīmīgākajiem teorētiķiem, gan atsevišķu valstu teorētiskajām skolām. Plašāk ir apcerētas tradīcijām bagātākās skolas, kas veidojušas naratoloģiju kā pašpietiekamu disciplīnu vai iezīmējušas jaunus, alternatīvus ceļus. Šīs apakšnodaļas mērķis ir raksturot un analizēt stāstījuma teoriju iesakņošanas Latvijā – laikā, kad to no pārējās Eiropas nodalīja dzelzs priekšgars. Pirmkārt, šeit aplūkota naratoloģijas sākotne Latvijā, raksturojot trīs būtiskākās prozas teorijai veltītās grāmatas, kas publicētas īsi pirms Padomju Savienības sabrukuma. Otrkārt, skaidrots jēdziena *narrative* tulkojums latviešu valodā, jo jau pirms naratoloģijas ideju iedīgļiem pastāvēja divi termini – „vēstījums” un „stāstījums”, kas pamīšus lietoti kā *narrative* ekvivalenti latviešu valodā, taču to lietojumā nereti vērojamas būtiskas atšķirības.

¹²³ Genette Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 320–322.

2.3.1. Vēstījums vs. stāstījums

Naratoloģijas iedīgļi latviešu literatūrzinātnē meklējami jau 20. gs. 80. gados, konkrēti – Harija Hirša (1937–2007) un Bronislava Tabūna (1928–2004) publikācijās, kas veltītas prozas teorijai. Abu teorētiķu uzskati vēl joprojām ietekmē jēdzienu „vēstījums” un „stāstījums” lietojumu latviešu valodā, turklāt viņu skatījums ir atšķirīgs – B. Tabūns lietojis „vēstījuma” jēdzienu, savukārt H. Hiršs minējis gan „vēstījumu”, gan „stāstījumu”, sākotnēji abus jēdzienus izmantojot kā sinonīmus, vēlāk ieviešot hierarhiskas attiecības starp tiem. Atšķirīgais piedāvājums lielā mērā veicinājis apjukumu literatūrzinātnieku vidū, joprojām daļa publikāciju abi jēdzieni tiek lietoti kā sinonīmi.

H. Hiršs minētos naratoloģijas elementus aplūkojis divās grāmatās – „Autora pozīcija romānā” (1980) un „Prozas poētika” (1989). Abas grāmatas satur terminoloģiskas neskaidrības, taču ar cieņu jāizturas pret H. Hirša centieniem iepazīstināt lasītāju ar jaunākajām teorētiskajām nostādnēm literatūrzinātnē – padomju gados tas nebija pašsaprotami, kā varētu šķist šobrīd.

H. Hirša uzskati balstīti krievu formālistu un jo īpaši Mihaila Bahtina (*Mihail Mihajlovič Bahtin*, 1895–1975) pētījumos, kas veltīti literārā stāstījuma analīzei. Taču krievu teorētiķu plejādi papildina arī R. Barta, P. Laboka, V. Būta, Dž. Prinsa, S. Četmena, Erika Auerbaha (*Erich Auerbach*, 1892–1957) u. c. Rietumu teorētiķu atziņas, kas manāmi paplašināja analītisko līdzekļu klāstu un piedāvāja citus skatpunktus uz latviešu literatūras klasiķu darbiem.

Abas grāmatas parāda arī H. Hirša kā teorētiķa uzskatu attīstības ceļu – sākot no centieniem izvairīties no padomju literatūrzinātnes dogmām, paliekot sistēmas noteiktajos rāmjos, grāmatā „Autora pozīcija romānā” līdz ideju pārskatīšanai un jaunu zināšanu ieplūšanai grāmatā „Prozas poētika”.

Literārā stāstījuma izpēti H. Hiršs aizsācis ar interesi par autora personas realizēšanos romānā, nodalot trīs kategorijas: autora tēlu (lietojot V. Būta terminoloģiju, šo kategoriju var apzīmēt kā implicītā autora instanci), stāstītāja tēlu un autora pozīciju,¹²⁴ ar ko domāta autora ētisko uzskatu realizācija romānā. Idejas par implicīto autoru un autora ētisko pozīciju H. Hiršs, visticamāk, pārņēmis no V. Būta

¹²⁴ Hiršs Harijs. *Autora pozīcija romānā*. Rīga: Zinātne, 1980. 12. lpp.

„Prozas retorikas”, to apliecina arī atsauces uz V. Būtu komentāru sadaļā. Pievērsoties prozas teksta uzbūvei, H. Hiršs šķir divas daļas: stāstījumu (jeb diegētisko komponenti) un personāža runu (jeb mimētisko komponenti).¹²⁵ Lai arī „stāstījums” un „vēstījums” lietoti kā sinonīmi, priekšmetu rādītājā „vēstījums” neparādās, dodot priekšroku stāstījuma un stāstītāja tēla jēdzieniem.

Pirmajā mēģinājumā H. Hiršs stāstījumu raksturo poētiski, izmantojot prozas stihijas metaforu: „Stāstījums ir prozas stihijas pamats, galvenais episkuma nesējs literatūrā. Tas ir paša autora, kāda īpaši ieviesta vai arī nosacīta stāstītāja, vai, beidzot, varoņa („es” forma) tiešs vēstījums par notikumiem, domām, pārdzīvojumiem.”¹²⁶

No tā var secināt, ka stāstījums ir autora realizētās prozas stihijas rezultāts, kas tiešā vai pastarpinātā veidā (caur stāstītāju vai tēlu) sevi konstituē. Nav šaubu, ka autors rada teksta pasauli. Vairāk mulšina varonim piedēvētais 1. personas stāstījums („es” forma), tādējādi 3. personas stāstījumu uztverot kā implicītajam autoram, nevis stāstītāja funkcijām piederīgu.

Stāstījuma uzbūvi H. Hiršs iedala trijās daļās: tēlojumā, pārstāstā un atkāpēs.¹²⁷ Šāds dalījums ir raksturīgs vairumam teorētisko tekstu, kas tapuši 20. gs. 70. un 80. gados un veltīti prozas tekstu kompozīcijas analīzei. Kā izņēmumu šeit var minēt Juriya Lotmana (*Jurij Mihajlovich Lotman*, 1922–1993) un Borisa Uspenska (*Boris Andreevich Uspenskij*, 1937) publikācijas.

Pēc H. Hirša domām, tēlojuma funkcijas ir plašas, atklājot gan tēlu domas un jūtas, gan darbību un tās apstākļus. Pārstāsts nodrošina stāstījuma paātrinājumu jeb akcelerāciju, sniedzot informāciju kopsavilkuma veidā, savukārt atkāpēs stāstījumā tiek lietotas, lai novirzītos no primārā stāstījuma komentēšanas nolūkos. Šajā dalījumā labi pamanāma padomju literatūrzinātnei raksturīgā reālistiskā stāstījuma izvirzīšana priekšplānā, akcentējot objektivitāti kā būtiskāko mākslinieciskās izziņas pamatnosacījumu.

Taču līdzās laikmeta nodevām H. Hiršs jau „Autora pozīcijā romānā” pieskaras skatpunkta problemātikai, raksturojot Ilzes Indrānes romāna „Cepure ar kastaņiem” (1966) uzbūvi: „Kaut gan stāstījums rit trešajā personā, romāna varoņi bieži iegūst savu patstāvīgu „balsi”, un ārējo redzes punktu nomaina iekšējais. Pie tam uztvēruma centrs

¹²⁵ Hiršs Harijs. *Autora pozīcija romānā*. Rīga: Zinātne, 1980. 13. lpp.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

visu laiku mainās, epizode redzama vispirms viena, pēc tam cita varoņa uztverē. Iekšējā centra maiņa dažkārt notiek pat vienas rindkopas robežās.”¹²⁸

Faktiski šajā fragmentā H. Hiršs pirmoreiz cenšas raksturot fokusēšanas lomu. Jāatzīmē, ka Ž. Ženeta eseja „Stāstījuma diskurss” nebija šā pētnieka rīcībā, to apliecina arī atsauces komentāru sadaļā, kā arī fakts, ka plašāks izvērsums, kas būtu attiecināms uz fokusēšanas problemātiku, tālāk neseko. Zīmīga ir sakritība, ka 1980. gadā, kad publicēts H. Hirša pētījums „Autora pozīcija romānā”, tiek izdots Ž. Ženeta hrestomātiskās esejas „Stāstījuma diskurss” tulkojums angļu valodā. Lai gan daudzi interesenti ārpus Francijas par šo eseju bija informēti, tieši 1980. gadā Ž. Ženeta teksts nonāca pie plašākas auditorijas. Lai arī H. Hiršam nebija pieejas Ž. Ženeta esejai, augstu vērtējami ir viņa centieni pievērst uzmanību skatpunkta problemātikai, kas parāda dažādo stāstījuma līmeņu sasaisti.

Sistemātisku skatījumu uz stāstījuma uzbūvi un funkcijām sniedz nākamā H. Hirša grāmata „Prozas poētika” (1989), kas iznāk vēsturiski sarežģītā laikposmā – atmodas gados. Redzams, ka ideoloģiskās nodevas ir atmestas, plašāks ir Rietumu teorētiķu darbu klāsts, uz kuriem H. Hiršs atsaucas zemsvītras piezīmēs. Grāmatas ievadā pirmoreiz parādās arī jēdzieniskais salikums „naratīva diskurss”.¹²⁹

Ievadā H. Hiršs arī izsaka šaubas par visaptverošas prozas poētikas iespējamību, atsaucoties uz beļģu semiotiķu apvienības ar kolektīvo pseidonīmu *Groupe µ* grāmatu „Vispārīgā retorika” (*Rhétorique générale*, 1970), kuras tulkojums krievu valodā tika publicēts 1986. gadā. Jo plašāks ir tekstu korpuss, jo grūtāk izvirzīt formālus kritējus, kas atbilstu tekstiem kopumā.¹³⁰ Zīmīgi, ka strukturālisma krīzi viņpus dzelzs priekšvara, pretēji citiem kolēģiem, H. Hiršs jau bija pamanījis un centies aprobēt arī savā grāmatā.

Vispirms H. Hiršs sāk ar jēdzienu konkretizāciju, prozas tekstu apzīmējot ar „vēstījumu”, kas attiecīgi veidots no „stāstījuma” un „personāža runas”.¹³¹ Autora „prozas stihiju”, kas veido prozas tekstu, H. Hiršs aizstāj ar vēstījuma „prozaisko raksturu”.¹³² Ar šī tēlainā jēdziena palīdzību viņš centies aprakstīt vēstījuma izteiksmi

¹²⁸ Hiršs Harijs. *Autora pozīcija romānā*. Rīga: Zinātne, 1980. 141.–142. lpp.

¹²⁹ Hiršs Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989. 5. lpp.

¹³⁰ Ibid. 5.–6. lpp.

¹³¹ Ibid. 9. lpp.

¹³² Ibid. 7. lpp.

un pievēršties tām izmaiņām, kas norisinās ar valodu literārā stāstījumā, atgādinot, ka valoda nosaka prozas darba konkrēto realitāti.

Lai gan stāstījuma definīcija šajā grāmatā netiek būtiski pārskatīta, H. Hiršs vērs uzmanību uz faktu, ka stāstījums pastāv ārpus prozas žanriem: „Stāstījumu gan sastopam arī liroepikā (eposā, poēmā, balādē, dzejas romānā), bet tur tam pilnīgi citāds raksturs un – raugoties no prozas viedokļa – daudz nenozīmīgāka loma, tas izskatās aprauts, reducēts, fragmentārs.”¹³³

Stāstījuma nozīme H. Hirša pētījumā piesauktajos episkās dzejas žanros gan tiek reducēta, lai arī zināms, ka stāstījums kā viens no darbības atveides paņēmieniem ir aplūkots jau Platona un Aristoteļa tekstos.¹³⁴ Stāstījums minētajos žanros ir tikpat nozīmīgs kā stingri noteiktā versifikācijas sistēma, to apstiprina jau vēsturiski senākie piemēri – Homēra eposi un tiem veltītā uzmanība jau kopš Platona. Taču H. Hiršs tieši šeit rod iespēju nošķirt dzeju no prozas, turoties pie apgalvojuma, ka stāstījumam episkajā dzejā „ir principiāli citāds (neprozisks) raksturs”¹³⁵. Iemesls šādam pārsteidzīgam apgalvojumam rodams H. Hirša uzskatos par prozas vēstījumu, kas „liekas dabisks un vienkāršs, līdzīgs parastai ikdienas runai”¹³⁶. Taču aprauta, fragmentāra un liriska var būt arī proza, īpaši gadījumos, kad autors apzināti nojauc jebkādas notikumu secības rekonstruēšanas iespējas. Tāpat stāstījums pastāv arī dramaturģijā, atšķirīgs ir vienīgi tā [mimētiskais] reprezentācijas veids.

Lai gan atsevišķi H. Hirša apgalvojumi rada iebildes, centieni apvienot krievu un nozīmīgāko amerikāņu un franču teorētiķu atziņas izpelnās cieņu ne vien vēsturiskā griezumā, bet arī mūsdienu skatījumā, kad tiek meklēti risinājumi strukturālās un kontekstuālās pieejas apvienošanai. M. Bahtina izteikumi ir rosinoši vairumam mūsdienu postklasiskās naratoloģijas pārstāvju, un H. Hiršs šīs idejas veiksmīgi aprobējis jau 20. gs. 80. gados.

Salīdzinājumā ar H. Hiršu, mazāka ietekme, raugoties no šodienas perspektīvas, ir B. Tabūna paustajām atziņām grāmatā „Prozas specifika” (1988). Līdzās galvenās prozas kategorijas pārskatīšanai B. Tabūns grāmatā pievērsies arī prozas izcelsmes un

¹³³ Hiršs Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989. 81. lpp.

¹³⁴ Par to izvērsta analīze sniegta iepriekšējā apakšnodaļā par mimēzes un dieģēzes nošķirumu stāstījuma jēdziena izpratnes kontekstā.

¹³⁵ Hiršs Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989. 9. lpp.

¹³⁶ *Ibid.* 77. lpp.

rakstnieka jaunrades procesa jautājumiem. Tuvāk iepazīstot B. Tabūna uzskatus, jāatzīst, ka no terminoloģijas viedokļa viņa izvēlēta pieeja laika pārbaudi neiztur.

Grāmatā „Prozas specifika” „vēstījums” līdzās M. Bahtina piedāvātajam „dialogisma” jēdzienam skaidrots kā īpaša prozas kategorija, kas nav attiecināma uz citiem literatūras veidiem. Par šī uzskata maldīgumu jau tika komentēts iepriekš arī H. Hirša izteikumu sakarā.

Plaša un poētiska ir arī B. Tabūna piedāvātā „vēstījuma” definīcija: „Vēstījums ir tā saturīgā vārda mākslas forma (mākslinieciskā valoda), kurā realizējas prozaiķa doma un kurā uzrakstīts vēstījošā sacerējuma teksts. Tā kā episkajā darbā vienmēr kaut kas notiek, tad tā vienmēr ir vēstījoša. Vēstījums ar savu stāstījuma intonāciju un sintaktisko struktūru prozas tekstu jau formas ziņā atšķir no pantā iekļautās liriskas teksta un arī no drāmas, kur teksts organizēts personāža tiešās runas formā.”¹³⁷

Pirmkārt, kā apliecina citētais izteikums, B. Tabūns vēstījumu izprot kā kategoriju, kurā stāstījuma līmenis (*narrative*) nav nošķirts no stāstīšanas akta (*narration*). Otrkārt, līdzīgi H. Hirša piedāvātajai definīcijai B. Tabūns „vēstījumu” un „stāstījumu” uztver un lieto kā sinonīmus. Treškārt, teksta intonācija un sintaktiskā struktūra prozas tekstu nenošķir no citiem literatūras veidiem, bet gan norāda uz atšķirīgu teksta līmeņu pazīmēm. Liriskas gadījumā vietā ir piesaukt gan verlibru, kas nebalstās stingras strofas nosacījumos, gan dzejprozu, kuras teksta izkārtojums un pieturzīmju lietojums vairāk atbilst prozas teksta nosacījumiem.¹³⁸ Savukārt prozas gadījumā atbilstošs piemērs, kas atspēko B. Tabūna stingro pieturēšanos pie sintakses aspekta, ir Mollijas Blūmas iekšējais monologs Džeimsa Džoisa (*James Joyce*, 1882–1941) romāna „Uliss” (*Ulysses*, 1922) pēdējā nodaļā. Dž. Džoiss neizmanto pieturzīmes (ja neskaita simbolisko daļījumu astoņos teikumus), taču teksta plūdums un liriskā intonācija, saikļus lietojot pieturzīmju vietā, vairāk atbilst dzejas, nevis prozas žanram. Visbeidzot, B. Tabūna izteikums, ka „episkajā darbā vienmēr kas notiek”, konkrēti attiecināms uz darbības jeb notikuma jēdzienu.

Turpinot ar vēstījuma struktūru, B. Tabūns pievēršas arī apziņas reprezentācijas problemātikai jaunāko laiku prozā, kad tiešo runu nav iespējams tik viegli nošķirt no vēstījuma: „Tradicionāli veidota prozas sacerējuma analizē varoņu tiešo runu, kas uzskatāmi nodalīta, nemēdz iekļaut vēstījuma struktūrā. Taču modernajā prozā, kur

¹³⁷ Tabūns Bronislavs. *Prozas specifika*. Rīga: Zinātne, 1988. 103. lpp.

¹³⁸ Vērdiņš Kārlis. *Bastarda forma*. Rīga: LU LFMI, 2011. 26.–33. lpp.

starp abām valodas sistēmām ir cieša mijiedarbe, kur stāstījums par notikumiem (tāpat kā tēlojums) cieši savijas ar personāža tiešo runu un veido daudzas pārejas un dialogisko kontekstu, vēstījuma struktūrā tiek iekļauts viss teksts.”¹³⁹

B. Tabūna pārdomas par vēstījuma struktūru pamatā balstītas reālistiskā romāna analīzes principos, taču šeit jāatzīmē, ka līdzās tiešajai un netiešajai runai jau 19. gs. romānos plaši lietota arī noģiedamā runa. Uzskatāms piemērs ir Gistava Flobēra (*Gustave Flaubert*, 1821–1880) romāns „Bovarī kundze” (*Madame Bovary*, 1857). Visi trīs apziņas reprezentācijas veidi literatūrā jau bija pārstāvēti pirms modernisma. Saprotams, ka ar „moderno prozu” B. Tabūns šeit apzīmē laikmetīgo literatūru, taču noģiedamās runas piemēri ir atrodamī arī viņa biežāk citēto latviešu rakstnieku tekstos, tostarp Andreja Upīša (1877–1970) un Regīnas Ezeras (1930–2002) romānos. Tāpat netop skaidrs, kur meklējama atšķirība starp kompozīcijas elementiem, ko B. Tabūns apzīmē kā „vēstījuma uzbūvi” un „sižeta kompozīciju”, ja no aprakstiem noprotams, ka tie apzīmē vienu un to pašu.

Protams, abi autori lieto 20. gs. 70.–80. gados aprobēto padomju literatūrzinātnes terminoloģiju, uz ko rakstā par naratoloģijas attīstību Latvijā norādījusi arī literatūrzinātniece Inguna Sekste.¹⁴⁰ Tāpat jāņem vērā fakts, ka gan H. Hiršs, gan B. Tabūns savas grāmatas rakstījuši žanru teorijas kontekstā. Lai gan literārā stāstījuma uzbūve ir viņu redzeslokā, virkne specifisko jautājumu, kas risina atsevišķas stāstījuma teorijas problēmas, ir palikuši ārpus tā. Atšķiras arī abu teorētiķu ambīcijas – ja H. Hiršs grāmatās centies apvienot dažādu valstu un laika periodos darbojušos teorētiķu atziņas, tad B. Tabūns teoriju sintēzē ir bijis pieticīgāks un vairāk balstījies krievu teorētiķu atziņās. Taču zīmīgs ir fakts, ka naratoloģijas idejas latviešu literatūrzinātnē izskan jau 20. gs. 80. gadu beigās – īsi pirms dzelzs priekš kara krišanas –, lai gan naratoloģija kā teorētiska disciplīna vārdā nosaukta netiek.

¹³⁹ Tabūns Bronislavs. *Prozas specifika*. Rīga: Zinātne, 1988. 103. lpp.

¹⁴⁰ Sekste Inguna. *Naratoloģija. Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. I. E. Kalniņa, K. Vērdiņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013. 175.–198. lpp.

2.3.2. Par „naratīva” jēdziena tulkojumu latviešu valodā

Tā kā stāstījuma teoriju idejas latviešu literatūrzinātnē sevi piesaka laikā, kad Rietumu pasaulē strukturālisms ir zaudējis savas spēcīgās pozīcijas, konsekvence pamatjēdzienu lietojumā nav panākta vēl šobrīd.

Viens no mēģinājumiem pievērsties šai problēmai saistās ar Renātes Kārkliņas (1973) publicēto rakstu Liepājas Universitātes rakstu krājumā „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 2011. gadā.¹⁴¹ Stāstījuma jēdziena problemātikai veltītais apskats veidots kā pārskats par dažādām stāstījuma definīcijām, taču nesniedz gaidīto kritisko izvērtējumu. R. Kārkliņa uzskata, ka humanitāro un sociālo zinātņu skatījums uz stāstījuma jēdzienu ir pārāk atšķirīgs, lai rastu pietiekami skaidru kopsaucēju jēdziena lietojumā. Pie šī pieņēmuma Latvijā pieturējušies kā literatūrzinātnieki, tā sociālo zinātņu pētnieki. Neatkarīgi no tā, vai raugāties uz stāstījumu mikroanalīzes līmenī kā notikumu (darbību) ķēdi, kuru saista cēlonība, vai – makroanalīzes līmenī – kā ideoloģisku konceptu vai kognitīvo procesu sistēmas sastāvdaļu, **stāstījums pēc savas izcelsmes ir lingvistisks fenomens un šo pamatfunkciju saglabā joprojām**. Ne teksta (kā zīmju sistēmas) semiotiskais paplašinājums, ne pētnieciskās (strukturālās un kontekstuālās) pieejas neatkāpjas no stāstījuma lingvistiskajiem nosacījumiem. Respektīvi, teksta (šī jēdziena visplašākajā nozīmē) analīze joprojām norisinās valodas robežās. Atšķirīgās metodes un dažādās definīcijas variācijas neizslēdz iespēju lietot stāstījuma jēdzienu starpdisciplināri. Lai gan jēdzienu lietojums parāda ciešo saikni starp naratoloģiju (*narratology*) un naratīva jeb stāstījuma studijām (*narrative studies*), ir būtiski tās nošķirt, jo ar literāru tekstu pētniecību nodarbojas tieši naratoloģija.

R. Kārkliņa uzsver, ka jēdzienu atšķirīgais lietojums parāda spriedzi, kas veidojas krievu formālisma un Rietumu naratoloģijas ietekmē.¹⁴² Šim vērojumam var piekrist, taču, kā jau tika paskaidrots iepriekš, jukas jēdzienu lietojumā vēsturiski veicinājuši paši lietotāji. Nekonsekvents ir R. Kārkliņas piedāvātais risinājums Ž. Ženeta triādes atveidojumā izmantot abus iespējamus tulkojuma variantus latviešu valodā – kā „vēstījumu”, tā „stāstījumu”. Manāms, ka raksta autore balstās H. Hirša piedāvātajā dalījumā, kur stāstījums ir viena no divām vēstījuma pamatsadaļām līdzās personāža

¹⁴¹ Kārkliņa Renāte. Par literatūrzinātnes terminu *naratīvs*, *narators*, *vēstījums* un *vēstītājs* lietojumu. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 16. Sast. Z. Gūtmane. Liepāja: LiePA, 2011. 211.–221. lpp.

¹⁴² Spriedze kā situācijas raksturojums attiecībā uz jēdzienu lietojumu rakstā minēts divreiz – 214. un 218. lpp.

runai. R. Kārkliņas raksta sākumā *narrating* tulkots kā „stāstīšana”,¹⁴³ kas varētu būt viens no iespējamajiem risinājumiem, bet raksta noslēgumā, piedāvājot jēdzienu skaidrojumu, ar *narrating* tiek apzīmēts „stāstījums”.¹⁴⁴ Neprecīzs ir arī Ž. Ženeta piesauktās triādes skaidrojums, jo oriģinālā „stāstīšana” jeb stāstīšanas akts tiek apzīmēts ar *narration* un šis pats termins saglabāts arī angļu tulkojumā. Tāpat, aplūkojot dažādos jēdzienu skaidrojumus, raksta autore nav pievērsusies ne etimoloģijai, ne citu pētnieku piedāvātajiem skaidrojumiem, tajā pašā laikā izdarot secinājumus, ka precīzākais „naratīva” jēdziena tulkojums latviešu valodā ir „vēstījums”.¹⁴⁵

Kritiski izvērtējot jēdzienu piedāvājumu, var noskaidrot, kurš no abiem latviešu valodā pastāvošajiem jēdzieniem būtu precīzākais tulkojums starptautiski lietotajam *narrative*.

Vārda „naratīvs” cilme un skanējums neapstrīdami ir latīnisks (*nārrāre* ‘stāstīt, [vēlreiz] pārskaitīt’). Tiek uzskatīts, ka tam pamatā ir protoindoeiropiešu sakne **ǵneh₃*- ‘zināt’.¹⁴⁶

Kā redzams, zināšanas un izveicība nepieciešama gan notikumu izstāstīšanā, gan to pārskaitīšanā. Abas nozīmes attiecībā uz stāstījumu ir būtiskas. Arī notikumi stāstījuma līmenī tiek pārstāstīti/pārskaitīti vēlreiz. Stāstītājs notikumu ķēdi (gan citā secībā) atkārto vēlreiz caur stāstīšanas aktu, bet lasītājs šos notikumus atkārtoti rekonstruē fabulas līmenī. Šīs nozīmes būs noderīgas, izvērtējot, kurš no abiem latviešu valodā pastāvējušajiem jēdzieniem nozīmes ziņā ir visatbilstošākais.

Jaunu jēdzienu iedzīvināšana latviešu valodā vienmēr ir bijis sarežģīts uzdevums. Svešvārdi nereti jau ir iesakņojušies valodā, kamēr tiek meklēti iespējamie tulkojuma varianti, turklāt pētnieciskā rakstā izteiktiem apgalvojumiem un secinājumiem tie piešķir „pārliciecināšanu” skanējumu. Slēpšanās aiz svešvārdiem ļauj izvairīties no skaidra domas formulējuma tekstā, kā arī no darba ar jēdzieniem, meklējot iespējamus tulkojuma risinājumus.

Jāņem vērā, ka jaunu jēdzienu ieviešana aprietē ir darbietilpīgs process. Pētnieks nevar būt pārliecināts, vai piedāvāto variantu lietos arī kolēģi. Lielais internacionālismu īpatsvars visbiežāk saistīts ar grieķu un latīņu cilmes jēdzieniem, taču šobrīd latviešu

¹⁴³ Kārkliņa Renāte. Par literatūrzinātnes terminu *naratīvs*, *narators*, *vēstījums* un *vēstītājs* lietojumu. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 16. Sast. Z. Gūtmane. Liepāja: LiePA, 2011. 212. lpp.

¹⁴⁴ Ibid. 218. lpp.

¹⁴⁵ Ibid. 215. lpp.

¹⁴⁶ De Vaan Michiel. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill, 2008, p. 267.

valodu īpaši ietekmē angļu valoda, kas plaši tiek lietota saziņā arī akadēmiskajās aprindās. Taču zinātniskajā aprītē jēdzieni nonāk arī no starpniekvalodām.

Patlaban lietoti tiek visi trīs jēdzieni. Sociālo zinātņu publikācijās biežāk pamanāms „naratīvs”, kas šķiet abstraktāks un šķietami izsaka vairāk nekā „vēstījums” vai „stāstījums”. Iespējams, ka „vēstījumā” izskan komunikatīvā komponente, kas sociālajās zinātnēs ir būtiska, savukārt „stāstījums” sociālo zinātņu pētniekiem vairāk saistās ar izteiksmes veidu vai literāro stāstījumu.

Jēdziens „vēstījums” ir darināts no darbības vārda „vēstīt”, kura saknes meklējamas senkrievu vārdā *вѣстѣмъ*. 17. gs. atvasinājums „savēstīt” lietots ar nozīmi ‘sasaukt’, ‘saaicināt’. No verba „vēstīt” jaunvārdus veidojis arī Atis Kronvalds – tie latviešu valodā tiek lietoti joprojām: „vēstule” (1869) un „vēsture” (1868). Pirms Kronvalda jaundarinājumiem ar nozīmi ‘vēsture’ lietots apzīmējums „stāsti” (sal. vācu *geschichte*) un no krievu valodas aizgūtais „istorija”, kura priekštecis ir grieķu *historia*.¹⁴⁷

„Vēstījuma” etimoloģijas sakarā jāmin arī jēdziens „vēsts”, kas aizgūts no senkrievu *вѣсть*, taču šeit jāpievērš uzmanība jēdziena lietojumam, kam ir izteikti komunikatīva nozīme: ‘ziņa, vēsts’; ‘zīme, signāls’; daudzskaitlī arī ‘jaunumi, valodas’. Aizgūtais jēdziens iekļauts arī 17. gs. vārdnīcās: Georga Manceļa „vēste”, Kristofora Fīrekera „vēsts”, Jāņa Langija „vēsta” un Ernsta Glika Bībeles tulkojumā: „mums šī vēste jir atnesta”, „laba vēsts no tāļas zemes”.¹⁴⁸

„Latviešu literārās valodas vārdnīcā” vārds „vēstījums” skaidrots kā ‘paveikta darbība no vārda *vēstīt*’, arī ‘ziņojums, stāstījums’. Otrs nozīmju loks skaidrots kā ‘valsts, valdības galvas, arī citas sabiedrībā nozīmīgas personas paziņojums, kurā aplūkots kāds svarīgs politisks (retāk cits) jautājums’¹⁴⁹. Šī nozīme naratoloģijas aspektā nav būtiska.

Jēdziens „stāstījums” ir darināts no darbības vārda „stāstīt”, kas savukārt atvasināts no darbības vārda „stāt”: „Pēc tradicionālā uzskata (Būga, Endzelīns, Leskīns), vārds ir verba *stostīt* paralēlforma, sākotnējā nozīme ir bijusi ‘(runājot) vairākkārt apstāties’. Taču pārtraukumi runā nav stāstīšanas raksturīga iezīme. Ticamāk, ka verba *stāstīt* pamatā ir ide. *stā-* nozīme ‘novietot, likt’, tātad *stāstīt*

¹⁴⁷ Karulis Konstantīns. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga: Avots, 1992. 516. lpp.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 8.sēj. Rīga: Zinātne, 1996. 406. lpp.

sākotnēji – ‘atkārtoti, vairākiem paņēmieniem novietot, likt’, **‘(runājot ar vārdiem) likt klausītāju priekšā tēlojamās ainas’** [izcēlums mans – J. O.]”¹⁵⁰

„Latviešu literārās valodas vārdnīcā” jēdziens „stāstījums” skaidrots gan kā ‘paveikta darbība, rezultāts’, gan kā ‘teksts, ko kāds veido, ir izveidojis stāstot’.¹⁵¹ Trešā nozīme attiecināma uz pašu stāstījuma objektu – ‘attēlojums, atveidojums (mākslā), kuram ir vēstījuma raksturs’. Arī šeit, kā redzams no piemēra, skaidrojot „stāstījuma” dažādās nozīmes, „vēstījums” lietots kā „stāstījuma” sinonīms.¹⁵²

Par labu „stāstījumam” kā precīzākajam jēdziena „naratīvs” tulkojumam latviešu valodā liecina arī verba „stāstīt” lietojuma nianse, no kurām būtiski atzīmēt četras:

- 1) ‘darīt zināmu (ko) mutvārdiem’;
- 2) ‘darīt zināmu (ko) rakstveidā; attēlot, parasti episkā daiļdarbā’;
- 3) ‘būt par (kāda satura, informācijas) avotu (piemēram, par tekstu, attēlu)’;
- 4) ‘būt par (kā) zīmi, pazīmi, pierādījumu, liecināt’.¹⁵³

Tāpat jāatzīmē, ka no darbības vārda „stāstīt” darināti vairāki naratoloģijai būtiski jēdzieni, to vidū „stāsts” – ‘episkās literatūras paveids, kam raksturīgs (parasti) vienkāršs sižets, maz darbības personu, notikumu ikdienišķums’; „stāstītājs” kā ‘darītājs, tas, kurš stāsta’; „stāstnieks” ar nozīmi ‘prozaīķis’, ‘rakstnieks’; un „stāstniecība” – ar to saprotot ‘stāstu kopumu, stāstu stāstīšanas un rakstīšanas tradīcijas viena autora, tautas vai laikmeta griezumā’.¹⁵⁴

Vārdu etimoloģija un lietojuma konteksts apliecina, ka „stāstījums” ir precīzāks tulkojums „naratīva” jēdzienam nekā „vēstījums”, apmierinot gan klasiskās, gan postklasiskās naratoloģijas prasības. Viena no būtiskākajām jēdziena „stāstījums” priekšrocībām ir atbilstība sintaktiskajai ekvivalencei stāstījuma gramatikā:

¹⁵⁰ Karulis Konstantīns. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga: Avots, 1992. 287.–288. lpp.

¹⁵¹ *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 7.2. sēj. Rīga: Zinātne, 1991. 187. lpp.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid. 188. lpp.

teikt → teikums;

stāstīt → stāstījums.

Tā kā stāstījums ir veidots no mikrostāstījumiem, kas savukārt balstīti darbības mazākajā vienībā, tad izprotama šīs kopsakarības kontekstā ir strukturālo naratologu izmantotā pieeja, teikuma sintaktiskās attiecības pārnesot uz stāstījumu. Turklāt arī teikumā var tikt ietverti vairāki mikrostāstījumi.

Atbilstošo jēdzienu tulkojums latviešu valodā varētu būt šāds:

narrative → stāstījums;

narrator → stāstītājs;

narration → stāstīšana jeb stāstīšanas akts;

metanarrative → metastāstījums jeb stāstījums, kas ietverts citā stāstījumā; darināts pēc līdzības ar jēdzienu „metavaloda” (valoda / zinātniskais korpuss, ar kuru tiek aprakstīta pati valoda).

3. STĀSTĪJUMA UZBŪVE A. NEIBURGAS PROZĀ

Stāstījuma pētniecības organons ir mantots no strukturālās naratoloģijas, konkrēti Ž. Ženeta esejām, kas apkopotas krājumos „Figūras” (*Figures I–III*, 1967–1972).¹⁵⁵ Īpaši nozīmīgs ir trešais krājums, kurā publicēta hrestomātiskā apcere „Stāstījuma diskurss”, kas veltīta Marsela Prusta epopejai „Zudušo laiku meklējot”.¹⁵⁶ Romāna analīzi Ž. Ženets šeit apvienojis ar teorētisku refleksiju, radot neoloģismus, kas turpmākajos gados ietekmē stāstījumu pētniecības attīstību citās nacionālajās skolās. Ž. Ženets vēlāk tapušajos esejas komentāros atzinis: „Jēdziens [naratoloģija], ko 1969. gadā piedāvāja Cvetans Todorovs, tiešām izplatījās līdz ar „disciplīnu”, kuru tas apzīmē, – mazos (ļoti mazos) apmēros Francijā, kur tā vietā priekšroku bieži vien dod seksualitāti stimulējošākai barībai, un daudzkārt vairāk citās valstīs, piemēram, Savienotajās Valstīs, Nīderlandē vai Izraēlā. Turpmākā bibliogrāfija to neapšaubāmi apliecinās.”¹⁵⁷

Nosauktajās valstīs ārpus Francijas meklējami Ž. Ženeta teorijas dedzīgākie sekotāji un kritiķi: ASV – S. Četmens, Nīderlandē – M. Bāla, Izraēlā – Š. Rimona-Kenana. Nosauktie autori, rakstot savus ievadus naratoloģijā, ne vien aprobējuši Ž. Ženeta piedāvāto terminoloģiju, bet, piedāvājot kritiskus papildinājumus, veicinājuši arī tās iesakņošanas akadēmiskajā vidē. Lai gan mūsdienā stāstījumu pētniecība orientēta uz stāstījuma konteksta pētniecību, Ž. Ženeta piedāvātie jēdzieni joprojām tiek plaši lietoti, gan raksturojot stāstījuma vispārīgo uzbūvi, gan pievēršoties atsevišķu literāro paņēmienu lietojumam.

Šeit jāatgādina, ka Ž. Ženets literāru tekstu aplūko kā trīsdaļīgu sistēmu, kas attiecīgi iedalās fabulas, stāstījuma un stāstīšanas akta līmeņos. Krievu formālistu binārā nošķiruma „fabula/sižets” aizstāšana ar trim teksta līmeņiem Ž. Ženetam deva iespēju precīzāk aprakstīt stāstītāja un tēla jeb fokusētāja līmeņus, kā arī piedāvāt niansētu laika analīzi stāstījumā.

Fabulas līmenis Ž. Ženeta sistēmā apzīmē attēloto notikumu kopumu. Šo abstrakto līmeni lasītājs izsecina un rekonstruē lasīšanas gaitā. Stāstījuma līmenis apzīmē mutvārdu vai rakstveida diskursu, kā šie notikumi ir izklāstīti. Savukārt

¹⁵⁵ Šeit gan jāpiebilst, ka līdz šim brīdim ir izdoti pieci „Figūru” sējumi, taču norāde sniegta uz pirmajiem trim, kas būtiski ietekmējuši naratoloģijas attīstību.

¹⁵⁶ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Pp. 67–268.

¹⁵⁷ Genette Gérard. *Nouveau Discours du récit. Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 293.

stāstīšanas akta līmenis apzīmē pašu stāstīšanas fenomenu, kad notikumi tiek izklāstīti no konkrētas perspektīvas, respektīvi, šajā līmenī vērojama komplicēta mijiedarbe starp stāstītāja un tēlu diskursiem.

Minētie trīs līmeņi ir pārstāvēti ne vien literāros, bet arī neliterāros tekstos. Ņemot par piemēru vēstures pētījumu, fabulas līmenis apzīmē vēsturiskos notikumus, stāstīšanas akts apzīmē vēsturnieka izvēlēto skatpunktu, no kura tiek interpretēti vēstures notikumi, bet stāstījuma līmenis apzīmē galarezultātu – rakstveida tekstu vai, piemēram, ierakstā fiksētu mutvārdu izklāstu.¹⁵⁸

Kā uzsver Ž. Ženets, literāro tekstu uzbūvē vēl joprojām labi saskatāms, ka stāstīšanas akts kā fenomens *per se* ir mantots no mutvārdu tekstiem, proti, stāstīšanas akts un stāstījums ir pastāvējuši līdzās ne vien mutvārdu, bet arī agrīnajos rakstītajos tekstos.¹⁵⁹ To apliecina arī citu naratologu pētījumos analizētie sengrieķu un agro viduslaiku eposi.¹⁶⁰

Šajā nodaļā ir iztirzāta un kritiski aplūkota Ž. Ženeta izstrādātā terminoloģija, kas izmantota praksē A. Neiburgas stāstu uzbūves analīzē.

Ž. Ženeta piedāvātais organons attiecināms uz formālo jeb modālo naratoloģijas atzaru, kas pievēršas laika problemātikai stāstījumā un stāstītāja/fokusētāja nošķīrumam un iezīmē būtisku pavērsienu stāstījumu pētniecībā.

Esejā „Stāstījuma diskurss” Ž. Ženets pievēršies tieši stāstījuma un stāstīšanas akta līmeņiem. Lai fabulas līmenī lasītājs spētu rekonstruēt notikumu secību un rast skaidrojumu likumsakarībām, kas šos notikumus savstarpēji saista, literārajā tekstā lasītājam sākotnēji ir pieejams autora radītais faktiskais teksts jeb stāstījuma un stāstīšanas akta līmeņi.

3.1. Laika analīze stāstījumā

Stāstījuma analīzei Ž. Ženets pirmām kārtām izšķir divas daļas, kuras iespējams aprakstīt ar konkrētiem jēdzieniem: laiku un fokusēšanu. Laika analīzei esejā veltītas pirmās trīs nodaļas, attiecīgi pievēršoties notikumu kārtības (*ordre*), ilgstamības (*durée*) un biežuma (*fréquence*) kategorijām.

¹⁵⁸ Genette Gérard. Nouveau Discours du récit. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 298.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Scholes Robert, Kellog Robert, Phelan James. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Pp. 17–56.

Laiku stāstījumā raksturo attiecības starp notikumiem (fabulas līmenī) un to atveidojumu tekstā (stāstījuma līmenī). Tā ir telpas, nevis laika dimensija. Stāstījuma temporalitāte ir saistīta ar lasīšanas procesu.¹⁶¹ Ž. Ženeta attīstītās laika teorijas aprisēs saskatāma arī M. Bahtina ideju ietekme, stāstījuma laiku raksturojot kā „pseido-laiku”, ko lasītājs piedzīvo empīriski, tekstu no jauna pārvēršot ilgumā.¹⁶² Taču Ž. Ženeta izstrādātie jēdzieni sniedz iespēju izziņāt konkrētus laika aspektus, kas līdz tam pieteikti vien abstraktu kategoriju līmenī.

3.1.1. Notikumu kārtība

Notikumu kārtību nosaka cēloniskās attiecības starp stāstījuma un fabulas līmeņiem, respektīvi, starp notikumu faktisko izkārtojumu stāstījumā un to hronoloģiju fabulas līmenī. Lai aprakstītu notikumu kārtību, Ž. Ženets piedāvā trīs precizējošas kategorijas: anahroniju (*anachronie*), attālumu (*portée*) un amplitūdu (*amplitude*).

Notikumu kārtību laikā iespējams rekonstruēt, ja zināms **sākotnējais jeb primārais stāstījums** (*récit premier*). Šeit jāatzīmē, ka primārais stāstījums nav tas pats, kas fabula. Stāstījumu lasītājs izziņina lineāri, taču tas nenozīmē, ka tekstā atspoguļoti visi notikumi, turklāt lineārā veidā. Ar sākotnējo stāstījumu apzīmē notikumus tagadnes laikā. Ja stāstījums ir rakstīts pagātnes formā, taču atspoguļo arī vēl kādus senākus notikumus, tad notikumu kārtības fiksēšanas nolūkos tuvāko pagātnes laiku analīzes procesā pieņem par tagadni.

Hronoloģiskās disonances starp fabulas un stāstījuma līmeņiem Ž. Ženets apzīmē kā **anahronijas** (*anachronies*), izdalot divus to tipus atkarībā no tā, vai notikums attiecināms uz pagātni (*analepsis*) vai nākotni (*prolepsis*).¹⁶³

Abi anahroniju tipi veido otru stāstījuma līmeni iepretī sākotnējam stāstījumam. Kā atzīst Ž. Ženets, hronoloģiskās disonances nav uzskatāmas par jaunievedumu, Rietumu literārajā tradīcijā tās lietotas jau Homēra eposos.¹⁶⁴

Ž. Ženeta piedāvātā notikumu marķēšana ir racionāls risinājums, taču zaudē savu praktisko izmantojamību brīžos, kad pagātnes notikumi nav pietiekami skaidri datēti,

¹⁶¹ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 46.

¹⁶² Genette Gérard. *Nouveau Discours du récit. Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 305.

¹⁶³ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 78–89.

¹⁶⁴ *Ibid.* Pp. 79–80.

kā, piemēram, atmiņu epizodēs, kas autobiogrāfiskos romānos nereti grūti nošķiramas cita no citas. Asociatīvajā prozā, kad autors apzināti izvairās no notikumu loģikas māksliniecisku apsvērumu dēļ, Ž. Ženeta piedāvātā sistēma nav izmantojama pilnā apmērā. Taču tie ir īpaši gadījumi. Franču literatūrā labi zināmi ir „jaunā romāna” pārstāvju, īpaši Alēna Roba-Grijē (*Alain Robbe-Grillet*, 1922–2008), eksperimenti (to izpētei citos darbos pievērsies arī Ž. Ženets). Tāpat latviešu literatūrā atrodami atsevišķu autoru radīti teksti, kuros notikumu kārtību pilnībā restaurēt nav iespējams, kā, piemēram, Aivara Ozoliņa (1957) un Margaritas Perveņeckas (1976) darbos, taču jāņem vērā, ka minēto autoru darbos atemporalitāte ir apzināts māksliniecisks paņēmieni. Tādējādi notikumus, kurus grūti nodalīt kā pagātnei vai nākotnei piederīgus, Ž. Ženets apzīmē ar jēdzienu **ahronija** (*l'achronie*).

Lai uzskatāmi fiksētu notikumu kārtību stāstījumā grafiskā veidā, Ž. Ženets tos apzīmē ar latīņu alfabēta lielajiem burtiem. Analepses notikumu ķēdē apzīmē ar kvadrātiekvām, bet prolepses – ar parastajām iekavām. Tādējādi atsevišķus notikumus iespējams fiksēt kā mikroanalīzes līmenī, atsevišķa teikuma vai rindkopas robežās, tā arī makroanalīzes līmenī, aplūkojot stāsta vai romāna uzbūvi atkarībā no teksta pētnieka ieceres.

A. Neiburgas stāstu uzbūves analīzē (sk. 1. tabulu) indeksi norāda uz notikumu secību fabulas līmenī. Indeksu lietojums nav patvaļīga izvēle, bet gan balstīšanās jaunākajos stāstījuma uzbūves pētījumos, kas integrē arī kognitīvās teorijas.¹⁶⁵ Stāsta „Peles nāve” uzbūves analīzei lietoti divu tipu indeksi, norādot uz notikumu kārtību ietvara (*frame*) un iegultajā (*embedded*) stāstījumā. Ja notikuma laiku nav iespējams precīzi noteikt (kā ahronijā), tad indeksa vietā norādīta jautājuma zīme. Tāpat stāstos „Peles nāve” un „Kurš pazina Jurīti?” lietoti ne vien lielie un mazie latīņu burti, bet arī grieķu alfabēta burti, lai apzīmētu atšķirīgus stāstījuma metadieģētiskos līmeņus. Kā to apliecinās arī citu stāstījuma elementu analīze pētījuma turpmākajā gaitā, stāsts „Kurš pazina Jurīti?” ir vissarežģītākais. Atsevišķiem stāstiem, ja tas ir bijis nepieciešams stāstījuma uzbūves raksturošanai, norādītas arī iterācijas. Tām veltītā analīze atrodama 3.1.3. apakšnodaļā.

¹⁶⁵ Sk. Herman David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. Pp. 211–262.

1. tabula. Notikumu kārtība A. Neiburgas stāstos

Nr. p. k.	Stāsta nosaukums	Publicēšanas gads	Formula
1.	Spīdēja saule	1985	$A_3 B_4 C_5$ iter D_6 iter E_7 iter F_8 [G_1] iter H_9 iter I_{10} iter J_{11} iter K_{12} L_{13} iter M_{14} iter N_{15} O_{16} iter P_{17} Q_{18} R_2
2.	Justiciāns	1985	iter $A_3 B_4 C_5 D_6$ [E_1] $F_7 G_8$ [H_2] $I_9 J_{10}$ $K_{11} L_{12}$
3.	Elīna ir laimīga	1985	A_5 [B_1] C_6 [D_2] E_7 [F_3] $G_7 H_8$ iter I_9 [J_4] iter K_{10} L_{11} (M_{15}) N_{12} O_{13} (P_{14})
4.	Kankāns maija vakarā	1988	[A_1] B_2 [C_3] $D_4 E_5$ [F_6]
5.	Notikums bez komentāra	1985	A_{18} [$B_7 C_{17} D_{16} E_{15} F_1 G_2 H_4 I_4 J_5 K_6 L_7$ $M_8 N_9 O_{10} P_{11} R_{12} S_{13} T_{14}$] U_{19}
6.	Kalnā kāpējs	1988	$A_1 B_2 - C_3 - D_4 E_5 F_6 G_7 H_8 I_9 J_{10} K_{11}$ $L_{12} - M_{13} N_{14} O_{15}$
7.	Zīmes	1988	A_3 [B_1] $C_4 D_5 E_6$ [$F G$] H [$I J_2 K_3$]
8.	Izbāzti putni un putni būros	1987	A_{34} [B_{23} [$C_{1,8}$] D_{24} [$F_{22;19;20}$] [$E_{21;13}$] F_{25} (G_{36}) H_{26} [$I_{5,7}$] J_{27} [K_9] [$L_{16;17;18}$] [M_{10}] [N_2] [$O_{4,5}$] [$P_{11,12}$] [Q_{14}] $R_{28} S_{29}$ [$T_{15;6}$] U_{30} V_{31} W_{32} X_{33}] Y_{35}
9.	Peles nāve	1988/2004	$A^2 B^1$ [a_3] b_5 [c_4] $d_6 e_7$ [$f_2 g_?$] ($h_{12} i_?$) [j_1] $k_8 l_9 m_{10} n_{11}$ $C^3 D^4 E^5$
10.	Kurš pazina Jurīti?	1990	[iter $a_3 b_4 c_1 d_2$ iter $A_?$ iter $B_?$ $\alpha C_?$ $D_{10} \beta$ $E_{22} \gamma$ iter $F_{25} \delta G_?$ ϵ iter H_{11} e_5 iter f_6 iter η $I_{14} g_7 h_8 i_9 K_{13} \lambda$ iter $L_{12} \mu$ iter $\pi G_{16} K_{17}$ $L_{18} \phi M_{19} N_{20} \omega O_{21} P_{23} Q_{24} R_{25} S_{26}$ $T_{27} U_{28} V_?$ $W_{29} X_{30} Y_?$]
11.	Vasaras pieraksti. Zona	1990/2004	$A_1 \bar{A}_2 B_3$ [C_4] $\check{C}_5 D_6 E_7 \bar{E}_8 F_9$ [G_{10}] G_{11} $H_{12} I_{13} \bar{I}_{14} J_{15} K_{16} \check{K}_{17} L_{18} \bar{L}_{19}$ (M_{20}) N_{21} $\bar{N}_{22} O_{23} P_{24} R_{25} S_{26} \check{S}_{27} T_{28}$ [U_{29}] \bar{U}_{30} V_{31} (Z_{32}) \check{Z}_{33} (X_{34})
12.	Zelta kurpes, aplis, mīlestība/Lellis	1990/2004	A_{10} [B_9] [C_6] $D_?$ [E_1] F_{11} [$G_2 H_3$] $I_{12} J_{13}$ [$K_7 L_4 M_5 N_8$] O_{14}
13.	Stāsts par Tilli un Suņu vīru	1991	iter $AB_4 C_5$ [$D_1 E_2 F_3$] $G_6 H_7 I_{8[\text{iter}]}$ J_9 $KL_{10} M_{11} N_{12} O_{13} P_{14} Q_{15}$
14.	Dzeltenais prieks	1993	$A_4 B_7 C_{11} D_5 E_8 F_6 G_{12} H_1 I_{13} J_2 K_{14} L_9$ $M_{15} N_3 O_{10} P_{16}$
15.	Mana izdomātā dzīve	1993/2004	$A_1 B_2 C_3 D_4$ ($E_?$) $F_5 G_6$ iter H_7 iter I_8 ($J_?$) iter K_9 ($L_?$) iter $M_{10} N_{11} O_{12} P_{13}$ iter Q_{14} $R_{15} S_{16}$ iter $T_{17} U_{18}$ (V_{19}) [$W_?$] iter X_{20}
16.	Sāra. Atmiņas	1993	A_{12} [$B_9 C_8 D_{10}$] $E_{13} F_{14} G_{15} H_{16}$ [I_1] J_{17} [K_2] L_{18} [M_3] N_{19} [O_4] P_{20} [Q_{11}] R_{21} S_{22} [T_5] $U_{23} V_{24}$ [W_6] X_{25} [Y_7] Z_{26}

17.	Melnais caurums	2001	iter A ₁ B ₂ (C _?) D ₃ E ₄ iter F ₅ G ₆ H ₇ I ₈ J ₉ K ₁₀ L ₁₁ M ₁₂ (N ₁₃)
18.	El ninjo	2002	A ₁₁ \bar{A} ₁₂ B ₁₃ C ₁₄ \check{C} ₁₅ D ₁₆ E ₁₇ \bar{E} ₁₈ F ₁₉ G ₂₀ [G ₄ H ₆ I ₇ \bar{I} ₉ J ₂] K ₂₁ \check{K} ₃ L ₈ [L ₁₀] M ₂₂ N ₂₃ N ₂₄ O ₅ P ₂₅ R ₂₆ S ₂₇ \check{S} ₂₈ T ₂₉ U ₁
19.	Provinces Euridīce	2003	A ₈ [\bar{A} ₁ B ₂] C ₉ \check{C} ₁₀ [D ₇] E ₁₁ (\bar{E} ₁₂) F ₁₂ G ₁₃ [G ₂ H ₃ I ₄ \bar{I} ₅ J ₆ K ₇] \check{K} ₁₄ L ₁₅ [L ₃ M ₆ N ₄] N ₁₆ [O ₅] P ₁₇ (R ₂₀) S ₁₈ \check{S} ₁₉
20.	Stum, stum	2003	A ₉ B ₁₀ [C _?] D ₁₁ [E ₈] F ₁₂ [G ₇ H ₂] I ₁₃ [J ₄ K ₅ L _?] M ₁₄ [N ₆] O ₁₅ P ₁₆ [R ₃] S ₁₇ T ₁₈ [U ₁] V ₁₉
21.	Pie blakus galdiņa	2003	A ₇ [B ₆] C ₈ D ₉ E ₅ [F ₁] G ₁₀ H ₁₁ I ₁₂ J ₁₁ K ₁₃ [L ₄] [M ₃] N ₁₄ (O ₁₅) P ₁₆ R ₁₇ [S ₂] T ₁₈ U ₁₉
22.	Māja ar sievieti	2004	A ₁₀ [B ₉] C ₁₁ D ₁₂ E ₁₃ F ₁₄ G ₁₅ H ₁₆ [I ₄] J ₁₇ [K ₈] L ₄ [M _? N ₆ O ₄ P ₅ R ₁ S ₂] T ₁₈ [U ₃] [V ₅] Z ₁₉
23.	Logi	2004	A ₁ B ₂ C ₃ D ₄ E ₅ F ₆ G ₇ H ₈ I ₉ J ₁₀ K ₁₁ L ₁₂ M ₁₃ N ₁₄ (O _?) P ₁₅ R ₁₆ S ₁₇ T ₁₈ U ₁₉ V ₂₀ Z ₂₁
24.	Polārzcvaigzne un Piena ceļš	2004	A ₁₂ B ₁₁ C ₁₃ D ₁₀ E ₁₄ [F ₈ G ₉] E ₂₄ H ₁₅ I ₁₆ [J ₁ K ₁₄ L ₅ M ₆ N ₇] E ₃₄ H ₁₅ [O ₂ P ₃ K ₂₄] H ₁₅ (R ₁₇) S ₁₈ T ₁₉ U ₂₀ V ₂₁ Z ₂₂
25.	Es redzu sevi	2004	A ₇ B ₁₁ C ₅ [C ₁ D ₂ E ₃] F ₄ G ₆ [H ₁₀] I ₈ [J ₉] K ₁₁ L ₁₂ M ₁₃ N ₁₄ O ₁₅ P ₁₆ R ₁₇
26.	Augstuma bailes	2004	A ₅ A ₁₆ A ₂₇ B ₈ [C ₃] D ₉ E ₁₀ F ₁₁ G ₁₂ H ₁₃ I ₁₄ J ₁₅ [K ₂] L ₁₆ M ₁₇ [N ₄] O ₁₈ [P ₁] Q ₁₉ (R _?) [S ₃] T ₂₀ U ₂₁ V ₂₂ W ₂₃ X ₂₄ Y ₂₅ Z _? Z ₁₂₆ Z ₂₂₇
27.	Tā vieta	2004	A ₂₁ [B ₁₂ C ₁₁ D ₇ E ₁₃ F ₁₀ G ₁₅ H ₉ I ₁₆ J ₅ K ₁₄ L ₆ M ₄ N ₁ O ₃ P ₁₇ R ₈ S ₂ T ₁₈] U ₂₀ V ₁₉ (Z ₂₂)
28.	Tādi vakari	2004	A ₁₀ B ₁ C ₂ D _? E ₁₁ F ₁₀ G ₁₂ H ₁₃ I ₃ J ₄ K ₅ L ₁₄ M ₁₅ N ₁₆ O ₉ P ₈ Q ₆ R ₁₇ S ₁₈ T ₇ U _? V ₂₀ W _? X _? Y ₁₉ Z ₂₁
29.	Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena	2005	A ₅ B ₆ [C _?] D ₇ [E ₁ F ₃ G ₂ H ₄ I _?] J ₈ K ₉ [L _?] M ₁₀ (N ₁₂) O ₁₁ [P ₅₋₁₁]
30.	Kolonija	2006	A ₂ [B ₁] C ₃ D _{iter.} E ₅ F ₄ G ₆ H ₇ I ₈ J ₉ K ₁₀ L ₁₁ M _{iter} N ₁₂ O ₁₃ P ₁₄ Q ₁₅ R ₁₆ S ₁₇ T ₁₈ U ₁₉ V ₂₀ W ₂₁ X ₂₂ Y ₂₃ Z ₂₄
31.	Kur es esmu	2011	A ₁₂ [B ₄] (C ₂₄) D ₁₃ [E ₁₁] F [G ₂ H ₃ I ₁] J ₁₅ K ₁₄ [L ₆] M ₁₆ N ₁₇ [O ₁₀] P ₁₈ [Q ₅] R ₁₉ S ₂₀ T ₂₁ (U ₂₅) V ₂₂ [W ₉ X ₈] Y ₂₃ [Z ₇]

Attiecībā uz **attālumu** (*portée*) starp primāro stāstījumu un anahronijām iespējams izdalīt iekšējas (*interne*), ārējas (*externe*) vai jauktas (*mixte*) analepses un prolepses. Tā kā Ž. Ženeta eseja „Stāstījuma diskurss” reizē veidota gan kā M. Prusta

romāna analīze, gan jaunu analīzes rīku pieteikums, attāluma kategorijas dalījumu ietekmējis M. Prusta savdabīgais rakstības stils. Lai izskaidrotu atbilstības starp apakškategoriju lietojumu, jāņem vērā, ka attālums (līdzīgi anahroniju nošķīrumam) ir cieši saistīts ar to, cik cieši konkrētais notikums ir piesaistīts sākotnējam stāstījumam. Vienas rindkopas robežās romāna stāstītājs spēj savērt dažādus pagātnes notikumus vai – gluži pretēji – atsevišķās epizodēs aizsteigties tagadnes notikumiem priekšā, tādējādi ar iekšēju analepsi vai prolepsi tiek apzīmēts notikums, kas iekļaujas sākotnējā stāstījuma robežās, savukārt ārēja prolepse vai analepse apzīmē notikumu, kas atrodas ārpus sākotnējā stāstījuma robežām. Ar jauktu analepsi tiek apzīmēts notikums, kas aizsācies pirms sākotnējā stāstījuma un noslēdzas tā robežās, bet jauktas prolepses gadījumā notikums ir aizsācies sākotnējā stāstījuma robežās un noslēdzas ārpus tā. A. Neiburgas stāstos pamatā lietotas iekšējas analepses. Ārējas un jauktas analepses uzskatāmi lietotas uzbūves ziņā komplicētākajos stāstos – „Izbāzti putni un putni būros”, „Notikums bez komentāra”, „Kurš pazina Jurīti?”, „Vasaras pieraksti. Zona”, „Dzeltenais prieks”, „Peles nāve”, „Lellis”, „Polārzvaigzne un piena ceļš”.

Ārējās analepses primārā funkcija ir informēt lasītāju par notikumu, kas atrodas ārpus sākotnējā stāstījuma robežām. Citādi ir ar iekšēju analepsi, kas iekļaujas sākotnējā stāstījumā, tādēļ iespējamās interferences jeb iejaukšanās gadījumus raksturo, nošķirot divus iekšējo analepšu tipus – heterodieģētisku un homodieģētisku.

Ar heterodieģētiskas analepses starpniecību lasītājs tiek iepazīstināts ar jaunu tēlu, proti, uzzina par notikumiem, kas norisinājušies pirms sākotnējā stāstījuma. Līdzīgā kārtā heterodieģētiska analepse var tikt lietota gadījumos, kad kāds no tēliem ilgstoši bijis ārpus redzesloka. Faktiski šīs analepses raksturo visai ierastus paņēmienus, kas plaši lietoti jau vēsturiski, Ž. Ženets vien tos iekļāvis savā teorētiskajā sistēmā.

Homodieģētiskas analepses gadījumā darbības virziens sakrīt ar sākotnējo stāstījumu, tādēļ saturiski, attiecībā uz notikumiem, to nav iespējams izdalīt kā atšķirīgu. Taču arī šīm analepsēm ir konkrēti uzdevumi. Lai to skaidrotu, Ž. Ženets piedāvā vēl divas apakškategorijas, kā pirmās izdalot pabeigtas analepses, kas stāstījumā aizpilda agrākas un īslaicīgas stāstījuma plaisas (*ellipsis*),¹⁶⁶ veicot „novēlotus” labojumus. Kā otrās tiek izdalītas paralipses (*paralipsis*), kuru raksturojoša pazīme ir atsevišķu stāstījuma elementu izlaišana, uzskatot tos par „mazāk svarīgiem”.

¹⁶⁶ Elipšu lietojums A. Neiburgas prozā raksturots nākamajā – 3.1.2. apakšnodaļā.

Noklusēšanas mērķis šajā gadījumā ir pateikt mazāk, nekā zināms.¹⁶⁷ Par paralipsi A. Neiburgas stāstā „El ninjo” varētu uzskatīt brīdi, kurā stāsta varonis atzīst, ka viņa skatienā ielaužas rūgtums, taču no stāstītāja puses netiek sniegts plašāks paskaidrojums, uzskatot šo informāciju par lasītājam mazsvarīgu.¹⁶⁸ Paralipses pretmets ir paralepse (*paralepsis*).¹⁶⁹ Tā A. Neiburgas prozā nav pārstāvēta.

Notikuma **amplitūda** jeb plašums raksturo atsevišķas analepses vai prolepses ilgstamību. Ž. Ženets analepšu ilgstamību apzīmē kā daļēju (*partielle*) vai pilnīgu (*complète*), atkarībā no tā, cik cieši tā saistīta ar sākotnējo stāstījumu.¹⁷⁰ Taču klasifikācijas var atšķirties, kā nīderlandiešu pētnieku Luka Hermana (*Luc Herman*, 1959) un Barta Verveka (*Bart Vervaeck*, 1958) gadījumā. Ja attiecīgā anahronija aptver vienu notikumu, to apzīmē kā precīzu (*punctual*), savukārt, ja anahronija aptver vairākus notikumus, to dēvē par ilgstošu (*durative*) vai pabeigtu (*complete*).¹⁷¹

A. Neiburgas prozā prolepses stāstījumā ir pārstāvētas retāk nekā analepses, un to funkcija paredz lasītāja uzmanības novirzīšanu no notikumu gaitas, lai radītu interesi, neziņu vai spriedzi par atsevišķu notikumu vai notikumu kopumu, par kuru esamību lasītājs jau ir informēts. Tāpat prolepses visbiežāk sastopamas pirmās personas stāstījumos, kad stāstītājs raksturo darbības, kas stāstījuma kontekstā norisināsies tālākā nākotnē, taču stāstītāja pieredzē jau saistās ar pagātņi un tāpēc ir paredzamas.

Lietotas arī analepses un prolepses, kas tiešā veidā nav attiecināmas uz stāstītāju, bet gan konkrēta tēla atmiņām, bailēm vai cerībām. Tēlam piesaistītās anahronijas nav atvasināmas kā novirzes no notikumu hronoloģijas. Tās turpina sākotnējo stāstījumu, jo pagātnes vai nākotnes notikumu veido tēla pārdzīvojumu saturs.

3.1.2. *Temps un ilgums (anisohronijas)*

Notikumu tempu jeb ilgumu stāstījumā raksturo attiecības starp stāstījuma laiku (SL) un notikumu laiku (NL) jeb tas, cik daudz laika aizņem pats notikums fabulas līmenī attiecībā pret laiku, kas nepieciešams tā izklāstam stāstījumā. Kā atzīst

¹⁶⁷ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Pp. 92–93.

¹⁶⁸ Neiburga Andra. *El ninjo*. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 45. lpp.

¹⁶⁹ Jahn Manfred. *Alteration*. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P.12.

¹⁷⁰ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P.101.

¹⁷¹ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 65.

Ž. Ženets, precīzi fiksēt stāstījuma laiku nav iespējams, jo teksta lasīšanas ātrums ir subjektīvs katalizators. Tādējādi rakstveida stāstījums eksistē pseidotemporalitātes robežās, un tā pastāvēšanu nosaka izpildījums deklamējot vai klusu lasot pie sevis.¹⁷² Viens no risinājumiem, kuru plaši lietoja strukturālisti, ir stāstījuma tempa mērīšana pēc teksta epizodei atvēlētā lapaspušu skaita. Šādi mērījumi ir noderīgi, veicot aprēķinus romānu analīzē, taču īsprozai šāds risinājums nav praktisks.

Tā kā neviens teksts nav izohrons jeb ar nemainīgu ātrumu, Ž. Ženets stāstījuma tempa analīzi klasificē pēc četriem anisohroniju (*anisochronies*) jeb ritma efekta veidiem, izdalot pauzi, ainu jeb dialogu, kopsavilkumu jeb paātrinājumu un elipsi. Lai tempa klasifikācija grafiskajā skaidrojumā būtu simetriska, jāpiesauc arī palēninājuma kategorija. Ž. Ženets esejā palēninājumu min kā starpposmu starp ainu un pauzi, taču īpaši to neizdala, tādējādi raksturojošās pazīmes iztirzājot saistībā ar pauzi kā galēju palēninājumu. Ne visi literārie stāstījumi, kas pievēršas tēlu apziņas procesa atspoguļojumam, ir lēni un monotoni plaši izvērsto aprakstu dēļ. Kā parāda M. Prusta romāna piemērs, stāstījuma temps, kuru katrs lasītājs izjūt atšķirīgi, neliēcina, ka stāstījumam trūkst dinamikas: „Lielās romānu ainas, jo īpaši Prusta daiļradē, galvenokārt tiek paildzinātas, izmantojot ārpusnaratīva elementus, vai pārtrauktas, izmantojot aprakstošas, nevis palēninātas pauzes. Turklāt pats par sevi saprotams, ka dialogu kā tādu nevar palēnināt.”¹⁷³ Tādējādi M. Prusta romānā dinamika meklējama veidā, kā savstarpēji tiek saistītas atmiņu epizodes, restaurējot tās tagadnes laikā.

Pārskatāmu ritma efektu veidu vizualizāciju piedāvājuši nīderlandiešu teorētiķi: L. Hermans un B. Verveks izstrādājuši skalu, kur grafiskā veidā attēlotas gan anisohronijas, gan to raksturojošās deskriptīvās formulas, kuras savukārt pēc Ž. Ženeta tālāk attīstījusi M. Bāla:¹⁷⁴

¹⁷² Genette Gérard. Nouveau Discours du récit. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 313–314.

¹⁷³ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 130.

¹⁷⁴ Bal Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Pp. 99–101. Sk. arī: Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 61; Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 129–130.

nepieciešamību hipotētiskās analepses nodalīt no netiešajām, ja to funkcijas faktiski ir līdzvērtīgas.

A. Neiburgas prozā elipsēm ir īpaša nozīme, tās raksturo viņas stila savdabību. Elipsu lietojums turklāt nelīdzinās pieejai, kas raksturīga detektīvromānu autoriem, kad ar to palīdzību no lasītāja tiek slēpti atsevišķi notikumi, kas attiecināmi uz nozieguma norisi. A. Neiburga elipses izmantojusi, lai veidotu pārrāvumus starp atsevišķiem notikumiem vai plašākiem notikumu segmentiem varoņu dzīvē, kā tas redzams stāstos „Lellis”, „Dzeltenais prieks”, „Provinces Euridīče”, „Tā vieta” un „Tādi vakari”. Īpaši izdalāmi ir dienasgrāmatas formā rakstītie stāsti, kuros elipses nodala atsevišķus ierakstus, – „Zīmes”, „Izbāzti putni un putni būros”, „Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena”, bet jo īpaši spilgti stāstā „Vasaras pieraksti. Zona”. Tāpat elipses A. Neiburga prasmīgi izmantojusi kā rīku, kas pārslēdz lasītāja uzmanību no viena fokusētāja uz otru, tāpēc šeit vietā ir piesaukt stāstus „Justiciāns”, „Elīna ir laimīga”, „Kalnā kāpējs”, „Augstuma bailes”, „Polārzvairgzne un piena ceļš”, „Es redzu sevi”, bet jo īpaši „Logi” un „Kurš pazina Jurīti?”, kas, ņemot vērā arī citus aspektus, kuri tiks aplūkoti turpmākajā pētījuma gaitā, uzskatāms par uzbūves ziņā sarežģītāko stāstu.

Notikumu, kas fabulas līmenī aizņem ilgāku laiku, taču stāstījuma līmenī tiek reducēts, apzīmē kā paātrinājumu (*accélération*) jeb kopsavilkumu (*résumé*). Šis paņēmiens teksta autoram ļauj novirzīt lasītāja uzmanību no mazāk būtiskiem notikumiem, nereti tos reducējot līdz teikumam vai īsai rindkopai. Līdz pat 19. gs. beigām kopsavilkums, īpaši romāna žanrā, bija ierasta pāreja starp divām ainām, stāstījuma ritmam veidojoties no dialogu un kopsavilkumu mijas.¹⁸¹ A. Neiburga kopsavilkumus pamatā lietojusi kopā ar tiešajām elipsēm, tādējādi efektīvi pārslēdzot lasītāja uzmanību uz nākamo ainu, piemēram, stāstā „Kalnā kāpējs”: „Aizskrēja Lieldienas, pienāca un pagāja Vasaras svētki.”¹⁸² Izvērstāki kopsavilkumi A. Neiburgas stāstiem nav raksturīgi. Tas skaidrojams gan ar izvēlēto žanru – īso stāstu –, gan to, ka stāstu pamatā visbiežāk ir konkrēts notikums vai notikumu ķēde, kas raiti virza darbību uz priekšu, tādēļ plašāki kopsavilkumi nav nepieciešami.

Ainas (*scène*) jeb dialoga situācijā notikums aizņem līdzvērtīgu laiku, cik nepieciešams tā izlasīšanai. Šeit gan jāpiebilst, ka vienādības zīme starp notikuma laiku

¹⁸¹ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 131.

¹⁸² Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Stāsti. Rīga: Liesma, 1988. 86. lpp.

un stāstījuma laiku ir relatīva, jo abu laiku attiecības nav pilnīgi identiskas. Laiks, kas veltīts dialogam starp stāsta vai romāna varoņiem, būs garāks nekā laiks, ko lasītājs velta tā izlasīšanai pie sevis. Pēc dažu teorētiķu domām, arī detalizēts notikumu izklāsts būtu aplūkojams kā līdzvērtīgs ritma efekts, kad notikuma un stāstījuma laiks ir vienāda garuma.¹⁸³ Izņemot stāstu „Kankāns maija vakarā”, kas pilnībā veidots no dialogiem un atklāj notikumus un tēlu savstarpējās attiecības lasītāja acu priekšā,¹⁸⁴ A. Neiburga dialogus stāstos lietojusi maz, dodot priekšroku iekšējā monologa formai vai no ekstradieģētiskas–heterodieģētiskas pozīcijas veidotam stāstījumam. Būtiskāka vieta stāstos ierādīta fokusētāju maiņai, kas ļāvis izvairīties no plašākiem dialogiem, taču reizē noteicis arī A. Neiburgas rakstības stila īpatnības.¹⁸⁵

Palēninājumā (*ralentissement*) notikuma laiks ir īsāks par stāstījuma laiku. Šis paņēmiens tiek izmantots spriedzes radīšanas nolūkā. Notikums tiek palēnināts, taču stāstījuma līmenī norisinās gluži pretējs efekts: lasītājs strauji palielina lasīšanas tempu un koncentrē savu uzmanību notikuma izzināšanai. A. Neiburgas prozā palēninājumi visbiežāk sastopami vides un tēlu raksturojumos, īpaši debijas krājumā „Izbāzti putni un putni būros” publicētajos stāstos, kā arī tēlu iekšējo monologu filozofiskajās atkāpēs, kas attiecināmas uz krājumā „Stum stum” publicētajiem stāstiem („Stum, stum”, „El ninjo”, „Lellis”, „Es redzu sevi” un „Tā vieta”), kā arī periodikā publicētajiem stāstiem („Dzeltenais prieks” „Kurš pazina Jurīti?”), kas krājumā netika iekļauti.

Pauze (*pause*) ir galējs palēninājums, kas noved pie darbības vai attēlotā notikuma pārtraukšanas. Lai gan A. Neiburgas stāstiem raksturīgs atvērts fināls un lasītājs tiek atstāts neziņā, stāstu finālu būtu maldīgi interpretēt kā pauzi, jo notikums stāsta gaitā netiek palēnināts, bet gan atstāts bez atrisinājuma.

No lasītāja skatpunkta paātrinājuma un palēninājuma lietošana var šķist kā svarīguma rādītājs attiecībā uz atsevišķām ainām, pieņemot, ka būtiskiem notikumiem

¹⁸³ Lubbock Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1968. Kayser Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: A. Francke, 1948; Lämmert Eberhart. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1955; Even Joseph. *Milon Munahei Hasiporet*. Jerusalem: Akademon, 1978.

¹⁸⁴ „Dominējošā balss ir karnevāliskā, tā skan personāžu runā ar sarunvalodas stilu, vienkāršrunas vārdiem, ne pārāk intelektuālo diskusiju, ko veido īsas piezīmes, apspriežot pasniedzējus un izsakot savu attieksmi un izjūtas, bieži vien nepaplašinātos teikumos. To pavada ballītei raksturīga karnevāliska darbība, kas kulminē kankāna un ražas novācēju dejā ar pārgērbšanos. Nopietnā balss piesaka tādas tēmas kā modernā ārzemju māksla, par kuru studenti šaubās, vai pasniedzēji ko dzirdējuši, un kas ir galvenais arguments apgalvojumam par novecojušo apmācību sistēmu, kā arī jautājumu par saknēm.” (Meškova Sandra. Andras Neiburgas agrīnā proza vēlinā padomju perioda kontekstā. Ozoliņš Jānis (sast.). *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Rīga: LU LFMI, 2018. 25. lpp)

¹⁸⁵ Skatpunkta problemātika plašāk iztirzāta 3.2. apakšnodaļā.

parasti atvēlēta lielāka uzmanība, bet mazāk svarīgais ietverts kopsavilkumā.¹⁸⁶ Taču A. Neiburga nereti rīkojusies pretēji, izvērsti aprakstot triviālus notikumus, lai panāktu ironisku efektu. Aprakstītie anisohroniju veidi un to dažādas kombinācijas stāstījumā konstituē ritmu. Regulāra paātrinājuma un palēninājuma lietošana stāstījumam piešķir dinamiku, un šos rīkus A. Neiburga pārvaldījusi meistarīgi.

3.1.3. Biežums

Biežuma kategorija apzīmē atkārtojuma attiecības starp notikumu un tā atveidi stāstījumā. Ja notikums stāstījuma līmenī parādās tikpat bieži, cik reižu tas ir noticis, Ž. Ženets to apzīmē kā singulatīvu. Ja notikums fabulas līmenī noticis vienu reizi un tāpat vienu reizi fiksēts stāstījumā, to saprot kā vienkārša singulatīva gadījumu, savukārt, ja notikuma atkārtošānās ir tikpat bieži fiksēta stāstījuma līmenī, to saprot kā daudzskaitlīgu singulatīvu. Būtiski ir daudzskaitlīgu singulatīvu nejaukt ar repetitīvu: ja notikuma atkārtošānās attiecas kā uz fabulas, tā arī stāstījuma līmeni. Singulatīvs ir plaši sastopams ikvienā stāstījumā. A. Neiburgas stāstos singulatīvs notikums nereti lietots kā stāstījuma pamats, kas stāsta turpmākajā gaitā tiek attīstīts. Šo paņēmieni A. Neiburga lietojusi jau pirmajās publikācijās – stāstos „Spīdēja saule”, „Justiciāns”, „Kankāns maija vakarā”, „Notikums bez komentāra”. Augstā meistarības pakāpē šis paņēmiens lietots stāstos, kas publicēti periodikā laikā no 1988. līdz 1993. gadam, un stāstu krājumā „Stum stum” (2004) – „Kurš pazina Jurīti?”, „Peles nāve”, „Pie blakus galdiņa”, „El ninjo”, „Lellis” un „Augstuma bailes”.

Atkārtotus notikumus, kas stāstījuma līmenī atveidoti vienreiz, respektīvi, tiek vispārināti, Ž. Ženets sauc par iteratīviem. Visbiežāk iteratīvi literārā stāstījumā raksturo tēla paradumus un īpašības. Stāstījumā iteratīvi nereti apvienoti ar singulatīviem, un šādu piemēru netrūkst arī A. Neiburgas prozā, kā to apliecina piemērs no stāsta „Notikums bez komentāra”: „Viņš tomēr bija tāds maziņš, tāds saņurcīts, nu pārlietu. Tāds izspūris. Un bārdā viņam vienmēr bija kāds krikums. Un viņš allažin staigāja vienās un tanīs pašās drēbēs, kopš nomira mamma.”¹⁸⁷ Ž. Ženets šādus iteratīvus izprot kā iekšējus (*interne*), ja tie nepārkāpj singulatīvi aprakstītā notikuma laika robežas. Ja laika robežas attiecībā uz singulatīvi aprakstīto notikumu tiek

¹⁸⁶ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 58.

¹⁸⁷ Neiburga Andra. Notikums bez komentāra. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 71. lpp.

paplašinātas vai vispārinātas, to apzīmē kā ārēju (*externe*) iteratīvu.¹⁸⁸ A. Neiburgas prozā ārēji iteratīvi atrodami stāstos, kas veidoti dienasgrāmatas formā, kā, piemēram, stāstā „Vasaras pieraksti. Zona”: „Neskaitu dienas, guļu un ēdu, mazgāju veļu un ravēju.”¹⁸⁹ Atsevišķos stāstos A. Neiburga izmantojusi arī iteratīvā stāstījuma iespējas, ar to saprotot nevis atsevišķu notikumu vispārinājumu, bet gan iteratīvu izteiksmi, kas ievada lasītāju stāstā attēlotajos notikumos. Ž. Ženets, analizējot romānu „Zudušo laiku meklējot”, to izceļ kā M. Prustam raksturīgu paņēmienu, ko mantojušas turpmākās rakstnieku paaudzes. Meistarīgi to izmantojusi arī A. Neiburga stāstos „Justiciāns”, „Notikums bez komentāra”, „Izbāzti putni un putni būros”, „Stāsts par Tilli un Suņu vīru”, „Dzeltenais prieks”, „Polārzvaigzne un piena ceļš”, „Kur es esmu”. Īpašs ir stāsts „Provinces Euridīče”, kurā autore savijusi singulatīvo notikumu (interviju televīzijā) ar iteratīvām ainām no stāsta varones dzīves.

Trešais atkārtojuma attiecību veids ir repetitīvs, kad notikums, kas fabulas līmenī ir noticis vienu reizi, stāstījuma līmenī tiek atkārtots vairākkārt. Repetitīvi ir viegli pamanāmi un piesaista lasītāja uzmanību, un to intensīvs lietojums, piemēram, asociatīvos tekstos, ietekmē arī stāstījuma ritmu. A. Neiburga repetitīvus stāstos lietojusi bieži, tie uzskatāmi par viņas rakstības stilam piederīgu iezīmi. Tie funkcionē gan kā stāstītājus un tēlus raksturojošas frāzes, gan kā stāstījuma ritmu veidojoši elementi. Repetitīvu lietojums uzskatāmi parādās formas ziņā eksperimentālajos stāstos, kas tapuši laikā no 1988. līdz 1993. gadam: „Kurš pazina Jurīti?”, „Peles nāve” „Dzeltenais prieks”, „Mana izdomātā dzīve”. Repetitīvi lietoti vairākos krājuma „Stum stum” stāstos: „Tā vieta”, „Augstuma bailes”, „Polārzvaigzne un piena ceļš” un „Stum, stum”, kā arī stāstā „Kolonija”, kas formas un sižeta elementu ziņā līdzinās stāstam „Peles nāve” un publicēts pēc „Stum stum” iznākšanas.

Domājot par biežuma kategoriju, jāņem vērā, ka nevienu notikumu nevar atkārtot, ievērojot visus tā aspektus, un atkārtots teksta segments iegūst jau citu nozīmi, kuru nosaka tā jaunā atrašanās vieta un konteksts. Tāpat būtiski ir atzīmēt, ka atkārtojumi nav tikai māksliniecisks paņēmiens, bet arī domāšanas konstrukcija, kurā tiek atsijātas specifiskās īpašības, kas konkrētu notikumu ļauj sasaistīt ar līdzīgiem gadījumiem.

¹⁸⁸ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 150.

¹⁸⁹ Neiburga Andra. *Vasaras pieraksti. Zona. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 55. lpp.

3.2. Skatpunkta problemātika

„Prombūtne ir absolūta,
klātbūtnei ir dažādas pakāpes.”

Ž. Ženets. *Stāstījuma diskurss*

Skatpunkta jēdziens literāra teksta analīzes kontekstā raksturo veidu, kā (implicītais) autors, stāstītājs vai tēls raugās uz attēlotajiem notikumiem – kā vērotājs no malas vai to līdzdalībnieks. Pirmais, kas aptvēra šī fenomena plašās iespējas, bija amerikāņu rakstnieks Henrijs Džeimss (*Henry James*, 1843–1916). Rakstot priekšvārdus saviem romāniem, kas sākotnēji tapa prozas daudzsējumu izdevumam (1909), bet vēlāk tika apkopoti grāmatā „Romāna māksla” (*The Art of the Novel*, 1934), viņš pievērsās arī skatpunkta teorijai. Uz H. Džeimsa secinājumiem laika gaitā balstījusies virkne amerikāņu teorētiķu – P. Labokss, Klīents Brukss (*Cleanth Brooks*, 1906–1994), Roberts Pens Vorens (*Robert Penn Warren*, 1905–1989), Normens Frīdmens (*Norman Friedman*, 1925–2014) un V. Būts. Līdzās amerikāņu pētniekiem jāmin arī zviedru literatūras teorētiķis Bertils Rombergs (*Bertil Romberg*, 1925–2005) un austrietis F. K. Štancelss, kurš nodarbojas ar angļu literatūras pētniecību.¹⁹⁰

Pretēji saviem priekšgājējiem, Ž. Ženets skatpunktu izprot kā divu atšķirīgu parādību hibrīdu, kurā saplūdinātas stāstītāja un tēla instances, tādējādi esējā „Stāstījuma diskurss” viņš stāstītāju (kas stāsta?) nošķir no fokusētāja (kas redz?). Ž. Ženeta teorijas kontekstā stāstītājam ir balss funkcija, savukārt fokusēšana raksturo perspektīvu, caur kuru notikumi un tēli tiek uztverti. Tādējādi fokusēšana apzīmē perceptuālu pozīciju, kas norāda, cik daudz un ko zina stāstītājs, neatkarīgi no tā, kurš (stāstītājs) šo pozīciju izsaka vārdos.

¹⁹⁰ Lubbock Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1968; Brooks Cleanth, Warren Robert Penn. *Understanding Fiction*. New York: F.S. Crofts & Co., 1943; Friedman Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical concept, *PMLA*. 1955. No. 70. Pp.1160–1184; Friedman Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1975; Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983; Romberg Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Transl. Michael Taylor and Harold H. Borland. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962; Stanzel Franz Karl. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*. Vienna: Wilhelm Braumüller, 1955; Stanzel Franz Karl. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Transl. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

3.2.1. Fokusētāju tipoloģija

Kopumā Ž. Ženets izšķir trīs fokusētāju tipus: nulles fokusēšanā (*focalisation zéro*) stāstītājs zina vairāk nekā tēli (stāstītājs > tēls), turklāt stāstītāja uztvere nav piesaistīta kādam no tēliem. Iekšējā fokusēšanā (*focalisation interne*) stāstītājs ir viens no tēliem (stāstītājs = tēls) un ir iesaistīts aprakstītajos notikumos, tos redz un uztver. Savukārt ārējā fokusēšanā (*focalisation externe*) stāstītāja zināšanas par tēlu iekšējo dzīvi ir ierobežotas, jo stāstītāja uztvere nav saistīta ar kādu konkrētu tēlu (stāstītājs < tēls).

Līdzās fokusētāja pozīcijai attiecībā pret stāstījumu tikpat nozīmīgs kritērijs fokusētāja raksturošanā ir noturība jeb stabilitāte. Ja stāstījumā fokusētājs nemainās, to apzīmē kā nemainīgu (*fixe*), ja stāstījumā ir divi fokusētāji, to dēvē par mainīgu (*variable*), bet, ja fokusētāju skaits ir lielāks, – par daudzskaitlīgu (*multiple*).¹⁹¹

Stāstījumā fokusēšanai ir izšķiroša nozīme lasītāja iesaistīšanā tekstā, attīstot gan spriedzi, gan identificēšanos ar kādu no tēliem. Līdz ar to fokusēšanas lietojums parāda veidus, kā teksta autors var manipulēt ar lasītājam pieejamo informāciju.

Ar paralipsi (*paralipsis*) Ž. Ženets apzīmē gadījumu, kad informācija apzināti tiek noklusēta, pastāstot mazāk. Iekšējās fokusēšanas gadījumā stāstītājs var noklusēt svarīgas darbības vai pārdomas, kas saistās ar tēlu–fokusētāju, lai ierobežotu zināšanas par notiekošo un atklātu izlaistās detaļas vēlāk, veicot pavērsienu stāstījumā un līdztekus arī lasītāja priekšstatos.

Pretējs ir paralepses (*paralepsis*) gadījums, kad tiek pateikts vairāk, nekā nepieciešams vai atļauts. Ārējās fokusēšanas gadījumā tā izpaužas kā stāstītāja iejaukšanās tēla apziņā ar papildu informāciju, kas neizriet no tēla pieredzētā konkrētajā brīdī un ir attiecināma uz tālāku nākotni. Iekšējās fokusēšanas gadījumā tā var būt nejauša informācija par kāda cita tēla domām, kas nav attiecināma uz tēla–fokusētāja apziņu, vai arī informācija, ko fokusējošais tēls konkrētajā situācijā nevar redzēt.¹⁹²

Raksturojot fokusēšanas veidus, Ž. Ženets nenošķir subjektu–fokusētāju no fokusējamā objekta. Šo nošķirumu piedāvājusi M. Bāla. Subjekta/objekta nošķiršana fokusēšanas teorijas kontekstā ļauj precīzāk izvērtēt stāstītāja sniegtās informācijas ticamību atkarībā no tā, vai fokusētājs ir viens vai vairāki, tāpat izzinot arī atsevišķā

¹⁹¹ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 206–207.

¹⁹² *Ibid.* P. 211–213.

fokusētāja attieksmi pret uztverto objektu. Tādējādi fokusēšana ir katalizators tam, vai lasītājs var uzticēties stāstītāja sniegtajai informācijai vai ne. Jāpiebilst, ka Ž. Ženets šo nošķirumu uzskatīja par nevajadzīgu izvērsumu, kas sarežģī viņa izstrādāto jēdzienu sistēmu. M. Bālas veikto teorijas revīziju Ž. Ženets aroganti raksturojis kā autores jaunradi, kam ar viņa atklājumiem nav tiešas saistības.¹⁹³

Tikpat strīdīgs ir Ž. Ženeta izdalītais nulles jeb auktoriālais fokusētājs. Ne vien pēc M. Bālas, bet arī pēc Š. Rimonas-Kenanas domām, ārējā fokusēšana Ž. Ženeta piedāvātajā sistēmā attiecināma uz uztveri, kas parāda ārējās pasaules reālības un tādējādi ir saistīta ar uztverto objektu, nevis fokusētāju. **Nulles fokusēšana pēc būtības ir ārējā fokusēšana**, ja ņem vērā, ka stāstītājs zina vairāk nekā tēli, tātad raugās uz notikumiem un citiem tēliem no ārējas perspektīvas. Ž. Ženets šo fokusēšanas tipu nodalījis atsevišķi, jo nulles fokusēšanas gadījumā stāstītājs spēj ielūkoties arī tēlu iekšējā pasaulē, taču no ārējās fokusēšanas to atšķir tas, ka šāds stāstītājs ir klasificējams kā vizziņošs. Pēc piesaukto kritiķu domām, nulles un ārējās fokusēšanas apvienošana vienā kategorijā nav konfliktā ar iekšējās fokusēšanas nosacījumiem, jo nulles fokusēšanā stāstītājs ar fokusēto objektu neidentificējas, kā tas ir iekšējās fokusēšanas gadījumā.¹⁹⁴

Iekšējās un ārējās fokusēšanas nošķiršana nav viennozīmīga, īpaši gadījumos, ja teksts satur vairākus stāstījuma līmeņus, turklāt fokusēšanas pozīcija šādā gadījumā var mainīties. Ja ietvara jeb primārais stāstījums veidots no iekšējās perspektīvas, tad iegulto stāstījumu līmenī tā jau būs ārējā fokusēšana: „Iekšējās un ārējās fokusēšanas maiņa vienmēr ir klātesoša stāstījuma tekstos. Tā ir ideāli piemērota manipulēšanai ar lasītāju, kurš bieži nemana, ka informācija ir filtrēta caur tēla vai stāstītāja uztveri. Tā rezultātā lasītājs tēla sniegto subjektīvo informāciju var uzlūkot kā objektīvu, kuru sniedz objektīvs (*detached*) stāstītājs.”¹⁹⁵

Īpaši sarežģīta stāstījuma analīzes kontekstā ir situācija, kad stāstītāja apziņa saplūst ar tēla uztveri un nav no tās nodalāma. Tāpēc ir vietā atgādināt, ka stāstītājs

¹⁹³ Genette Gérard. Nouveau Discours du récit. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. P. 347–352.

¹⁹⁴ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 74; Bal Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Pp. 142–61; arī Jahn Manfred. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstruction a Narratological Concept. *Style* 30. No.2. 1996. Pp. 241–267.

¹⁹⁵ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 73.

vienmēr ir vairāk informēts par tēliem, pat ja fokusētais tēls ir viņš pats, un tas attiecas ne vien uz stāstījumu pirmajā, bet arī trešajā personā.¹⁹⁶

Visbiežāk fokusēšana ir saistīta ar konkrētu stāstījuma uzbūves daļu, kas var būt ļoti īsa, un nereti fokusētāji nav tik skaidri nodalāmi, kā to aprakstījis Ž. Ženets. Kā piemēru šim apgalvojumam var minēt A. Neiburgas stāstu „Elīna ir laimīga”, kas maskēts kā ārējā fokusēšana, jo stāstītājs šķietami lūkojas uz stāsta varoņu – Elīnas un Žurkas – privātās dzīves notikumiem no malas, izmantojot 3. personas stāstījumu. Iedziļinoties stāsta uzbūvē, top skaidrs, ka līdz pat stāsta beigām fokusēšana norisinās iekšēji, atspoguļojot notiekošo no Elīnas pozīcijas. Stāsta finālā A. Neiburga atklāj arī Žurkas jūtas un pārdomas, padarot viņu par otru fokusētāju. Stāstījuma dinamiku finālā pastiprina fokusētāju maiņa ne vien rindkopas, bet arī atsevišķu teikumu robežās, būtiski ietekmējot lasītāja priekšstatus par Elīnu.

Lai iekšējo fokusēšanu nošķirtu no ārējās, Ž. Ženets iesaka ņemt vērā kritēriju, ko R. Barts izcēlis savā definīcijā, raksturojot personas stāstījuma veidu, respektīvi, vai iespējams pārveidot attiecīgo stāstījuma fragmentu no trešās personas uz pirmo.¹⁹⁷ Ja tas ir iespējams un situācija no tā nemainās, fokusēšana ir iekšēja, ja ne, – ārēja. Ž. Ženets gan brīdina, ka, pārbaudot fokusētāja pozīciju, nevajadzētu jaukt fokusētāju ar stāstītāju, kuri paliek nošķirti arī 1. personas stāstījumā gadījumos, kad abas instances ir sapludinātas vienā tēlā (izņēmums ir iekšējais monologs pirmās personas tagadnes formā).¹⁹⁸

Tomēr, pat ja tēls un 1. personas stāstītājs sakrīt, atšķirība starp iekšējo un ārējo fokusēšanu saglabājas. Ja stāstošais „es” aplūko kaut ko, ko izdarījis pieredzošais „es” un ainu uztver stāstošais „es”, tad fokusēšana ir ārēja. Ja ainu uztver pieredzošais „es”, tad fokusēšana ir iekšēja.

Iekšējās un ārējās fokusēšanas nošķirums nav atkarīgs no izmantotās gramatiskās personas. Fokusēšanas tipus nevajadzētu jaukt ar stāstītāju tipiem. Iekšējie un ārējie fokusētāji var gan iedziļināties lietās, gan uztvert tās virspusēji. Emociju novērošana, kognitīvas darbības un psiholoģiskas detaļas liecina par stāstītāja iedziļināšanos tēlā. Ja to uztver objektīvs stāstītājs, fokusēšana ir ārēja, ja uztvērējs ir tēls, tad – iekšēja.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 210–211.

¹⁹⁷ Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966. No. 8. P. 20.

¹⁹⁸ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 210.

¹⁹⁹ Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. Pp. 73–74.

2. tabulā apkopoti analīzes rezultāti, kas parāda lietotos fokusētāju tipus un to noturību A. Neiburgas stāstos.

2. tabula. Fokusēšanas tipi un to noturība A. Neiburgas stāstos

Nr. p. k.	Stāsta nosaukums	Publicēšanas gads	Fokusētāja/ fokusētāju noturība	Fokusēšanas tips
1.	Spīdēja saule	1985	nemainīga	iekšējais
2.	Justiciāns	1985	daudzskaitlīga	ārējais
3.	Elīna ir laimīga	1985	mainīga	iekšējais
4.	Kankāns maija vakarā	1988	nemainīga	ārējais
5.	Notikums bez komentāra	1985	nemainīga	iekšējais
6.	Kalnā kāpējs	1988	daudzskaitlīga	ārējais
7.	Zīmes	1988	nemainīga	iekšējais
8.	Izbāzti putni un putni būros	1987	mainīga	iekšējais
9.	Peles nāve	1988/2004	nemainīga	iekšējais
10.	Kurš pazina Jurīti?	1990	daudzskaitlīga	abi – iekšējais un ārējais
11.	Vasaras pieraksti. Zona	1990/2004	nemainīga	iekšējais
12.	Zelta kurpes, aplis, mīlestība / Lellis	1990/2004	mainīga	abi – iekšējais un ārējais
13.	Stāsts par Tilli un Suņu vīru	1991	daudzskaitlīga	ārējais
14.	Dzeltenais prieks	1993	nemainīga	iekšējais
15.	Mana izdomātā dzīve	1993/2004	nemainīga	iekšējais
16.	Sāra. Atmiņas	1993	mainīga	iekšējais
17.	Melnais caurums	2001	nemainīga	ārējais
18.	El ninjo	2002	mainīga	abi – iekšējais un ārējais
19.	Provinces Euridīce	2003	nemainīga	ārējais
20.	Stum, stum	2003	nemainīga	iekšējais
21.	Pie blakus galdiņa	2003	nemainīga	iekšējais
22.	Māja ar sievieti	2004	nemainīga	iekšējais
23.	Logi	2004	daudzskaitlīga	ārējais
24.	Polārzvaigzne un Piena ceļš	2004	daudzskaitlīga	ārējais
25.	Es redzu sevi	2004	mainīga	iekšējais
26.	Augstuma bailes	2004	mainīga	abi – iekšējais un ārējais
27.	Tā vieta	2004	nemainīga	iekšējais
28.	Tādi vakari	2004	daudzskaitlīga	iekšējais
29.	Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena	2005	nemainīga	iekšējais
30.	Kolonija	2006	nemainīga	ārējais
31.	Kur es esmu	2011	daudzskaitlīga	ārējais

17 stāstos fokusēšanas tips ir iekšējs, 10 stāstos – ārējs, bet 4 stāstos pārstāvēti abi fokusētāju tipi viena stāsta robežās.

Atsevišķi aplūkojot abus stāstu krājumus, kā arī periodikā publicētos stāstus, secināms, ka pirmajā stāstu krājumā „Izbāzti putni un putni būros” dominē iekšējā fokusēšana, kas sastopama 5 no kopumā 8 stāstiem. Izmaiņas attiecībā uz fokusētāju lietojumu vērojamas 8 stāstos, kas publicēti periodikā no 1988. līdz 1993. gadam jeb laikā pēc debijas krājuma izdošanas līdz pirmā daiļrades posma beigām, kad A. Neiburga pārtrauc aktīvu literāro darbību. Lai arī joprojām dominē iekšējā fokusēšana, kas konstatējama 5 stāstos, A. Neiburga, eksperimentējot ar jaunu, fragmentētu stāstījuma uzbūves formu, 2 stāstos izmantojusi arī abus fokusēšanas tipus viena teksta robežās. Ārējā fokusēšana šajā periodā sastopama tikai vienā stāstā. Krājuma „Stum stum” fokusēšanas tipu analīze, ietverot arī 4 iepriekš periodikā publicētos stāstus, kurus autore iekļāvusi stāstu krājuma kompozīcijā, parāda, ka 9 stāstos joprojām dominē iekšējā fokusēšana, 3 stāstos lietoti abi fokusēšanas tipi un vēl 3 stāstu gadījumā – ārējā fokusēšana.

Iekšējās fokusēšanas noturību nosaka arī viena fokusētāja lietojums, kas attiecināms uz 16 stāstiem. 7 stāstos lietoti divi fokusētāji, bet 8 stāstos – 3 un vairāk fokusētāju. Taču, kā apliecina 2. tabulā apkopotie analīzes rezultāti, ne visos gadījumos iekšēja perspektīva saistāma tikai ar vienu fokusētāju un otrādi.

Fokusēšana A. Neiburgas prozā nenoliedzami ir viens no spēcīgākajiem instrumentiem, kuru rakstniece prasmīgi lietojusi, lai manipulētu ar lasītājam pieejamo informāciju. Iegūtie rezultāti pamato A. Neiburgas īsprozas suģestējošo iedarbību uz lasītāju, jo fokusēšanas tipu un noturības variēšana autorei devusi iespēju veidot daudzšķautņainu notikumu un tēlu iekšējās pasaules izklāstu, pietuvojoties lasītājam tiktāl, ka stāstījums šķiet ne vien pārlicinošs, bet arī personīgs. Tāpat analīzes rezultāti parāda, ka rakstnieces daiļradē būtisks ir laika periods no 1988. līdz 1993. gadam, kad viņa maina savu rakstības veidu, tostarp dažādojot fokusēšanas iespējas. Jaunatklājumi tiek pilnasinīgi un pārlicinoši izmantoti krājumā „Stum stum”.

3.2.2. Fokusēšanu raksturojošie papildu katalizatori

Fokusēšanas funkcijas stāstījuma analīzes kontekstā ir daudz plašākas – to parāda Š. Rimonas-Kenanas papildinājumi Ž. Ženeta piedāvātajai sistēmai. Strukturālisti, tostarp arī Ž. Ženets, fokusēšanas kritērijiem, kas skar stāstījuma satura analīzi,

nepievērsās, jo tas nozīmētu novirzīties no dziļo, vispārīgo struktūru izpētes. Ja fokusētāju identificēšana ļauj spriest par stāstījuma uzbūves īpatnībām, tad satura analizē būtiski ir arī citi fokusēšanas aspekti. Šos fokusēšanu raksturojošos papildu katalizatorus Š. Rimona-Kenana raksturojusi kā fokusēšanas šķautnes jeb fasetes (*facetes*).

Fokusēšanu tādējādi raksturo percepcijas, psiholoģiskie un ideoloģiskie katalizatori. Percepcijas gadījumā uz fokusētāju attiecināmi arī laika un telpas nosacījumi.²⁰⁰

Ja fokusētājs ir saistīts ar stāstītāju, taču ieņem objektīvu pozīciju attiecībā pret attēlotajiem notikumiem, respektīvi, nav tajos iesaistīts, tad fokusētāja **telpiskais skatījums** var būt panorāmisks (*panoramic*) vai simultāns (*simultaneous*). Panorāmisks skatījums visbiežāk sastopams stāstījuma sākumā vai beigās vai atsevišķās zīmīgās epizodēs. Literatūras vēsturē šāds paņēmiens plaši lietots 18. un 19. gs. angļu, franču un krievu romānistikā. A. Neiburgas tekstos panorāmisks vai simultāns skatījums, pirmkārt, sastopams stāstos, kas fokusēti no ārējas perspektīvas vai kur izmantotas abas – kā ārējā, tā iekšējā – perspektīva (skatīt 2. tabulu). Otrkārt, tas attiecināms arī uz stāstiem, kas fokusēti no iekšējās perspektīvas: kā spilgtākos piemērus var minēt stāstus „Spīdēja saule” un „Pie blakus galdiņa”. Ja stāstītājs–fokusētājs uz attēlotajiem notikumiem raugās no iekšējās perspektīvas, viņa skatījums uz attēlotajiem notikumiem telpiskā ziņā raksturojams kā ierobežots (*limited*). Šeit minami tie A. Neiburgas stāsti, kur lietota dienasgrāmatas forma: „Zīmes”, „Izbāzti putni un putni būros”, „Vasaras pieraksti. Zona”, „Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena”. Izņēmuma situācijas ir brīži, kad tēls, atrodoties slēgtā telpā, spēj aprakstīt notiekošo uz ielas, raugoties pa logu vai izejot uz ielas pats, tādējādi kļūdamas par aculiecinieku. Šādā gadījumā stāstītājs–fokusētājs spēj no subjektīvas pozīcijas pārslēgties uz objektīvu.²⁰¹

Š. Rimona-Kenana gan nav apsvērusi iespēju, ka tēls, caur kuru tiek fokusēts notiekošais, var iztēloties to, kas notiek ārpus viņa redzesloka, ņemot vērā, ka iztēle līdzās maņām arī ir iesaistīta fokusētāja uztveres procesos.²⁰² Tas attiecināms arī uz atsevišķiem fokusētājiem A. Neiburgas prozā, kad stāstījumā tiek iekļauta sapņu

²⁰⁰ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. Pp. 79–87.

²⁰¹ Ibid. Pp. 79–80.

²⁰² Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 76.

pieredze, kā, piemēram, stāstos „Kurš pazina Jurīti?“, „Dzeltenais prieks“, „El ninjo” un „Augstuma bailes”. Iztēlošanās kā notikumus konstituējoša darbība ir būtiska arī stāstā „Mana izdomātā dzīve”, kas veido stāstījuma karkasu.

Attiecībā uz laiku ārējā fokusēšana visbiežāk ir panhroniska (*panchronic*), ja fokusētājs nav identificējams, vai retrospektīva (*retrospective*), ja fokusētājs apraksta paša piedzīvotos notikumus (kā autobiogrāfiskajā prozā). Ārējā fokusēšana visbiežāk ir simultāna (*simultaneous*), fokusētājs tādējādi spēj raudzīties uz notikumiem neatkarīgi no tā, vai tie attiecināmi uz pagātņi, tagadni vai nākotni. Pretējs gadījums ir iekšējā fokusēšana, kas ir sinhrona (*synchronous*) un vienmēr ir saistīta ar tagadnes laiku.²⁰³ Lai arī A. Neiburgas stāstos izmantotas visas laika modelēšanas iespējas, stāstu uzbūvi pamatā nosaka retrospektīvais skatījums uz pagātnes notikumiem, kas nereti tiek komentēts tagadnes laikā.

Taču rakstnieces iespējas attiecībā uz notikumu attēlošanu kļūst tikai plašākas, ja ārējā fokusēšana tiek pārslēgta uz iekšēju. Spilgts piemērs ir komplicētais no A. Neiburgas stāstiem „Kurš pazina Jurīti?”. Jau stāsta sākumā lasītājs noprot, ka hierarhiski augstākstāvošais no četriem stāstītājiem labi zina, kā atrisināsies aprakstītie notikumi, taču, fokusējot tos no trīs iesaistīto personu iekšējās pozīcijas, ierobežo savu skatījumu un stāstījuma gaitā ir apslēpts, izņemot vien pāris situācijas, kad atļaujas zemākstāvošo stāstītāju izteikumus komentēt. Šajā gadījumā izvēlēta stratēģija aprakstīt notikumus, vadoties pēc tiem nosacījumiem, kas bijuši pieejami notikumu norises laikā. Retrospektīvais skatījums tiek nomainīts pret ierobežotu, lai stāsta gaitā lasītājam radītu spriedzi. Līdzās stāstam „Kurš pazina Jurīti?” šis paņēmiens meistarīgi lietots vēl trijos stāstos, kas iekļauti krājumā „Stum stum”, – „Lellis”, „El ninjo” un „Augstuma bailes”.

Fokusētāja **psiholoģiskie katalizatori** raksturo tā kognitīvo (*cognitive*) un emocionālo (*emotive*) saikni ar attēlotajiem notikumiem. Kognitīvie procesi izpaužas kā zināšanas, pieņēmumi, pārliecība un atmiņas darbība. Tādējādi ārējās un iekšējās fokusēšanas gadījumā iespējams runāt par fokusētāja neierobežotajām (*unrestricted*) vai ierobežotajām (*restricted*) zināšanām attiecībā uz attēlotajiem notikumiem. Ārējā fokusēšanā fokusētājam ir pieejama neierobežota informācija par notiekošo, tāpēc šo fokusētāju apzīmē kā vizinošu (*omniscient*). Ja ārējs fokusētājs savas zināšanas

²⁰³ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 80.

ierobežo, tā pamatā ir retoriski apsvērumi, līdzīgi kā iepriekš minētajā stāstā „Kurš pazina Jurīti?”. Iekšējā fokusēšana ir ierobežota, jo fokusētājs ir iesaistīts notikumos un nespēj uz tiem raudzīties objektīvi no malas.²⁰⁴

Fokusētāja emocionālo piesaisti attēlotajiem notikumiem raksturo tas, cik objektīvs (neitrāls, neiesaistīts) vai subjektīvs (iesaistīts, ieinteresēts) tas ir pret attēlotajiem notikumiem un personām. Balstoties Borisa Uspenska secinājumos, kas aprakstīti grāmatā „Kompozīcijas poētika” (*Поэтика композиции*, 1970), Š. Rimona-Kenana vērš uzmanību uz lingvistisko norāžu nozīmi tekstā, kas ļauj nošķirt fokusēto objektu no fokusētāja un līdz ar to izdarīt secinājumus par fokusētāja emocionālo piesaisti.²⁰⁵ Tā kā A. Neiburgas fokusētāju vairākums piederīgi iekšējās fokusēšanas tipam, visbiežāk tie attiecībā pret attēlotajiem notikumiem un to dalībniekiem ir subjektīvi. Īpaši gadījumi ir trīs jau iepriekš minētie stāsti „Kurš pazina Jurīti?”, „Lellis” un „El ninjo”, kuros A. Neiburga pārslēgšanos no ārējās uz iekšējo fokusēšanu, un otrādi, lietojusi kā apzinātu māksliniecisku paņēmienu. Lasītājs šādā gadījumā tiek nostādīts īpaši neērtā situācijā, jo lēmums par notikumu patiesumu ir jāpieņem pašam, vadoties no pretrunīgiem viedokļiem, kas nereti viens otru izslēdz vai iekļauj apsūdzību melos, kā gadījumā ar Jurīša draudzeni Kārenu stāstā „Kurš pazina Jurīti?”.²⁰⁶

Ideoloģiskā nostāja fokusēšanā var izpausties tieši (*explicit*) vai netieši (*implicit*), turklāt tā var būt skaidri, nepārprotami formulēta (*unequivocal*) vai daudz balsīga (*polyphonic*). Minētie kritēriji atkarīgi no fokusētāju skaita – jo vairāk fokusētāju, jo plašāks viedokļu klāsts, no kura lasītājam jāsecina stāstījumā paustās ideoloģiskās nostādnes. Fokusētājiem bagātākie A. Neiburgas stāsti ir „Kurš pazina Jurīti?”, „Logi” un „Kur es esmu”, kur fokusētāju skaits ir pat lielāks par trim. Taču atsevišķos gadījumos arī viena tēla–fokusētāja uzskatu interpretācija var sagādāt grūtības, kā, piemēram, stāstos „Peles nāve”, „Zīmes” un „Notikums bez komentāra”.²⁰⁷ Kā atzīst Š. Rimona-Kenana, tēls savus uzskatus var paust ne vien vārdos, bet arī ar savu uzvedību. Turklāt uzskatu paušana attiecināma ne vien uz fokusēšanu, bet arī stāstīšanas akta līmeni.²⁰⁸

²⁰⁴ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. Pp. 81–83.

²⁰⁵ Ibid. P. 83.

²⁰⁶ Izvērsta stāsta kontekstuālā analīze sniegta promocijas darba 4.3.1. apakšnodaļā.

²⁰⁷ Stāstu analīze sniegta attiecīgi promocijas darba 3.3.1., 4.2.1. un 4.3.1. apakšnodaļā.

²⁰⁸ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 84.

Tādējādi fokusēšana nav attiecināma uz stāstījuma līmeni vien, nošķirums atkarīgs no tā, vai fokusētājs ir tēls vai stāstītājs. Ja fokusētājs ir tēls, tad tā uztvere ir tikpat cieši saistīta kā ar fabulas, tā stāstījuma līmeni. Savukārt, ja fokusētājs ir stāstītājs, tad fokusēšana ir tikai viens no retoriskajiem paņēmieniem, kas ir stāstītāja rīcībā stāstīšanas aktā.

3.2.3. Stāstītāju tipoloģija

Balss jeb stāstītāja instance ir piederīga stāstīšanas akta līmenim. Ja stāstījumam ir vairāki līmeņi, tad stāstītāju, kas atrodas hierarhiski augstākajā pozīcijā (piemēram, ietvara stāstījumā), apzīmē kā ekstradiēģētisku (*extradiégétique*). Otrā līmeņa stāstītāju, kas ir saistīts ar teksta pasauli un virs kura atrodas ekstradiēģētiskā stāstītāja instance, apzīmē kā intradiēģētisku (*intradiégétique*), bet trešā līmeņa (intra-intradiēģētisko) stāstītāju – kā metadiēģētisku (*métadiégétique*). Vienkāršākais veids, kā analīzes gaitā noteikt stāstītāja tipu attiecībā pret stāstījuma līmeni, ir uzdot jautājumu, vai pastāv vēl kāds cits augstākas instances stāstītājs.

Lai atsacītos arī no tradicionāli lietotā stāstītāju nošķiruma pēc gramatiskās personas, kas, viņaprāt, ir neprecīza un invarianta, stāstītāju tipoloģijā Ž. Ženets piedāvā citus jēdzienus:

„Romāna autoram nav jāizvēlas starp divām gramatiskām formām, bet gan diviem stāstījuma stāvokļiem (kuru gramatiskās formas ir tikai mehāniskas sekas) – izstāstot stāstu kādam no „tēliem” vai stāstītājam, kurš nav viens no tiem. Tādējādi pirmajā personā esošu darbības vārdu klātbūtne stāstījumā var norādīt uz divām ļoti atšķirīgām situācijām, kuras gramatiski nav nodalāmas, bet stāstījuma analīzē ir jānošķir, – paša stāstītāja norāde uz sevi kā tad, kad Vergilijs raksta: „Dziedu par cīņām un vīru...”²⁰⁹, un personas vienādība starp stāstītāju un tēlu, kad Krūzo raksta: „1632. gadā es dzīvoju Ņujorkā...” Jēdziens „pirmās personas stāstījums”, protams, attiecas vienīgi uz otro no minētajām situācijām, un šī asimetrija apliecina tā neprecizitāti.”²¹⁰

²⁰⁹ Vergilijs. Eneida. Tulk. A. Ģiezens. *Senās Romas literatūras antoloģija*. Rīga: Zvaigzne, 1994. 181. lpp.

²¹⁰ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 252.

Tādējādi Ž. Ženets stāstītāju tipus iedala arī pēc to līdzdalības stāstījumā: ja stāstītājs attēlotajos notikumos nav iesaistīts un vēsta par tiem kā vērotājs no malas, to apzīmē kā heterodieģētisku (*hétérodiégétique*). Savukārt, ja stāstītājs ir viens no tēliem, kas vēsta par pieredzēto, to apzīmē kā homodieģētisku (*homodiégétique*). Tā kā homodieģētiskais stāstītājs var būt ne vien protagonistis, bet arī aculiecinieks, tos iespējams izdalīt atsevišķi. Pirmo no abiem Ž. Ženets apzīmē kā autodieģētisku (*autodiégétique*), otrajam tipam atsevišķu jēdzienu nepiemērojo. ²¹¹ Šobrīd naratologu vidū attiecībā uz homodieģētisku stāstītāju–aculiecinieku tiek lietots termins „allodieģētisks” (*alldiegetic*). ²¹²

Apvienojot Ž. Ženeta piedāvātos aprakstošos jēdzienus, kopumā iespējams izšķirt četrus stāstītāju pamattipus: ekstradieģētisku-heterodieģētisku, ekstradieģētisku-homodieģētisku, intradieģētisku-heterodieģētisku un intradieģētisku-homodieģētisku stāstītāju.

Vairāki klasiskie 18. un 19. gs. romāni, to vidū H. Fīldinga „Stāsts par Tomu Džonsu atradeni” (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749) vai Onorē de Balzaka (*Honoré de Balzac*, 1799–1850) „Gorio tēvs” (*Le Père Goriot*, 1835), veidoti no ekstradieģētiskas-heterodieģētiskas perspektīvas. Stāstītāji ir informēti ne vien par tēlu slēptākajām domām un jūtām, bet arī pārzina notikumu norisi vairākās lokācijās vienlaikus. Kā atzīst Š. Rimona-Kenana: „Tieši viņu prombūtnē no stāsta un to augstākās stāstījuma autoritātes attiecībā uz šo prombūtni piešķir šādiem stāstītājiem īpašību, kas bieži dēvēta par „viszinību”. „Viszinība”, iespējams, ir pārspīlēts jēdziens, jo īpaši attiecībā uz mūsdienu ekstradieģētiskajiem stāstītājiem.” ²¹³

M. Prusta romāna „Zudušo laiku meklējot” varonis Marsels ir heterodieģētisks-homodieģētisks stāstītājs. Šeherazāde no „Tūkstoš un vienas nakts pasakām” pārstāv intradieģētisku-heterodieģētisku stāstītāju, savukārt Odiseja piedzīvojumi Homēra eposā no IX līdz XII grāmatai ir aprakstīti no intradieģētiska-homodieģētiska stāstītāja pozīcijām. ²¹⁴

3. tabulā apkopoti analīzes rezultāti, kas parāda A. Neiburgas izvēlētos stāstītāju tipus, to skaitu un dzimumu.

²¹¹ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 252–253.

²¹² Herman Luc, Vervaeck Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. P. 84.

²¹³ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 98.

²¹⁴ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 255–256.

3. tabula. Stāstītāju tipi, to skaits un dzimums

Nr. p. k.	Stāsta nosaukums	Publicēšanas gads	Stāstītāju tips	Dzimums	Skaits
1.	Spīdēja saule	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	siev.	1
2.	Justiciāns	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	nav nosakāms	1
3.	Elīna ir laimīga	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	nav nosakāms	1
4.	Kankāns maija vakarā	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	nav nosakāms	1
5.	Notikums bez komentāra	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	siev.	1
6.	Kalnā kāpējs	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	nav nosakāms	1
7.	Zīmes	1988	ekstradieģētisks-homodieģētisks	vīr.	1
8.	Izbāzti putni un putni būros	1987	ekstradieģētisks-homodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	siev.	2
9.	Peles nāve	1988/2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	siev.	1
10.	Kurš pazina Jurīti?	1990	ekstradieģētisks-heterodieģētisks (nosaka stāsta ietvaru), intradieģētisks-homodieģētisks (klasesbiedrene) un divi metadieģētiski-homodieģētiski (Kārena un Jurītis) stāstītāji	ekstradieģētiskā stāstītāja dzimums nav noteikts, pārējo stāstītāju dzimums ir skaidrs – 2 sievietes (Kārena un klasesbiedrene) un vīrietis (Jurītis)	4
11.	Vasaras pieraksti. Zona	1990/2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	siev.	1
12.	Zelta kurpes, aplis, mīlestība/ Lellis	1990/2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	ekstradieģētiskā jeb augstākā līmeņa stāstītāja dzimums nav nosakāms. Intradieģētiskā	2

				līmeņa stāstītājs ir vīrietis	
13.	Stāsts par Tilli un Suņu vīru	1991	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	nav nosakāms	1
14.	Dzeltenais prieks	1993	ekstradieģētisks- homodieģētisks	siev.	1
15.	Mana izdomātā dzīve	1993/ 2004	ekstradieģētisks- homodieģētisks	siev.	1
16.	Sāra. Atmiņas	1993	ekstradieģētisks- heterodieģētisks un intradieģētisks- homodieģētisks	ekstradieģētiskā jeb augstākā līmeņa stāstītāja dzimums nav nosakāms. Intradieģētiskā līmeņa stāstītājs ir vīrietis	2
17.	Melnais caurums	2001	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	nav nosakāms	1
18.	El ninjo	2002	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	nav nosakāms	1
19.	Provincēs Euridīce	2003	ekstradieģētisks- heterodieģētisks;	siev.	1
20.	Stum, stum	2003	ekstradieģētisks- homodieģētisks	siev.	1
21.	Pie blakus galdiņa	2003	ekstradieģētisks- homodieģētisks	siev.	1
22.	Māja ar sievieti	2004	ekstradieģētisks- homodieģētisks	vīr.	1
23.	Logi	2004	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	nav nosakāms	1
24.	Polārsvaigz ne un Piena ceļš	2004	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	nav nosakāms	1
25.	Es redzu sevi	2004	abi ir ekstradieģētiski- homodieģētiski	siev.	2

26.	Augstuma bailes	2004	intradieģētisks- homodieģētisks un ekstradieģētisks- heterodieģētisks	Intradieģētiskais- homodieģētiskais stāstītājs ir sieviete; ekstra- dieģētiskā-hetero- dieģētiskā stāstītāja dzimums nav nosakāms	2
27.	Tā vieta	2004	ekstradieģētisks- homodieģētisks	vīr.	1

28.	Tādi vakari	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	siev.	1
29.	Ieraksts dienasgrām atā. Svētdiena	2005	ekstradieģētisks-homodieģētisks	siev.	1
30.	Kolonija	2006	ekstradieģētiska-heterodieģētiska	siev.	1
31.	Kur es esmu	2011	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	nav nosakāms	1

25 stāstos A. Neiburga izmantojusi vienu stāstītāju, attiecīgi 6 stāstos izmantoti 2 un vairāk stāstītāju.

Aplūkojot stāstus, kuru pamatā ir viens stāstītājs, abi izplatītākie stāstītāju tipi pārstāvēti vienlīdz bieži: 13 stāstos izmantots ekstradieģētisks-heterodieģētisks stāstītājs, bet 12 stāstos – ekstradieģētisks-homodieģētisks stāstītājs.

Kā jau iepriekš tika norādīts fokusētāju analīzē, komplicētākais piemērs arī stāstītāju skaita ziņā ir stāsts „Kurš pazina Jurīti?“, kurā izmantoti 4 stāstītāji. Stāsta ietvaru nosaka ekstradieģētisks-heterodieģētisks stāstītājs, nākamais hierarhiski ir intradieģētiskais-homodieģētiskais stāstītājs jeb klasesbiedrene. Fragmenti, kuros dzirdama Jurīša un Kārenas balss, ir attiecināmi uz metadieģētisko jeb trešo stāstījuma līmeni un tādējādi raksturojami kā metadieģētiski-homodieģētiski stāstītāji. Par to liecina pirmā un otrā līmeņa stāstītāju piezīmes un komentāri.

Metadieģētiskais līmenis iezīmēts vēl četros citos gadījumos: stāstā „Provinces Euridīče” reklāmas teksti iekļaujas metadieģētiskajā līmenī, taču nav attiecināmi uz atsevišķu stāstītāju, jo tiek fokusēti Euridīches acīm. Stāstā „Augstuma bailes” uz metadieģētisko līmeni attiecas Sokolovas jeb intradieģētiskās-homodieģētiskās stāstītājas sarakstītais dzejolis un sapņa izklāsts. Savukārt stāstā „Tādi vakari” uz metadieģētisko līmeni attiecināmi stāstītājas sapņi un „mīļotā” rakstītās ziņas, bet stāstā „Kolonija” – galvenās varones lūgšanas. Ir būtiski piebilst, ka visi metadieģētiskā līmeņa teksti pasniegti uzskatāmi, jo A. Neiburga tos formatējusi slīprakstā.

Intradieģētiskais-homodieģētiskais stāstītājs sastopams 5 stāstos, pirmo reizi A. Neiburga to lietojusi jau krājuma „Izbāzti putni un putni būros” titulstāstā. Intradieģētiska-heterodieģētiska stāstītāja piemēru A. Neiburgas prozā nav.

Atsevišķi aplūkojot abus stāstu krājumus, kā arī periodikā publicētos stāstus, secināms, ka pirmajā stāstu krājumā „Izbāzti putni un putni būros” pamatā izmantots viens stāstītājs un tā divi izplatītākie tipi: 4 stāstos izmantots ekstradieģētiskais-

heterodieģētiskais stāstītājs, bet 3 stāstos – ekstradieģētiskais-homodieģētiskais stāstītājs. Titulstāstā izmantoti divi stāstītāji – ekstradieģētiskais-homodieģētiskais un intradieģētiskais-homodieģētiskais, un, kā jau tika minēts iepriekš, šis stāsts arī ir pirmais, kurā A. Neiburga lietojusi vairāk nekā vienu stāstītāju.

Izmaiņas A. Neiburgas rakstībā vērojamas stāstos, kas publicēti periodikā laikā no 1988. līdz 1993. gadam. A. Neiburgas eksperimenti ar jaunu, fragmentētu stāstījuma uzbūves formu ietver arī komplicētāku stāstītāju lietojumu. Stāsts „Kurš pazina Jurīti?” šīs apakšnodaļas sākumā jau tika raksturots kā komplicētākais piemērs, turklāt ne vien attiecīgajā periodā, bet arī A. Neiburgas daiļradē kopumā. Ne velti G. Berelis augsti vērtējis šī perioda stāstus to nosacītības dēļ, un būtiska loma nosacītības veidošanā līdztekus fokusēšanai ir tieši stāstītāja instancei. Trijos stāstos lietota ekstradieģētiska-heterodieģētiska un intradieģētiska-homodieģētiska stāstītāju kombinācija, tikpat reizi arī ekstradieģētisks-homodieģētisks stāstītājs, bet divos stāstos – ekstradieģētisks-heterodieģētisks stāstītājs.

Krājuma „Stum stum” stāstītāju tipu analīze, ietverot arī četrus iepriekš periodikā publicētos stāstus, kurus autore iekļāvusi krājuma kompozīcijā, parāda, ka vienlīdz bieži izmantoti gan ekstradieģētiski-heterodieģētiski (7 stāstos), gan ekstradieģētiski-homodieģētiski (7 stāstos) stāstītāji, 3 stāstos lietoti divi stāstītāji, divos no tiem lietota ekstradieģētiska-heterodieģētiska un intradieģētiska-homodieģētiska stāstītāju kombinācija, bet vienā gadījumā – stāstā „Es redzu sevi” – lietoti divi ekstradieģētiski-homodieģētiski stāstītāji.

10 stāstos, kuru pamatā ir viens stāstītājs, stāstītāja dzimums nav nosakāms, 14 stāstos tā ir sieviete, 3 stāstos – vīrietis. 4 stāstos, kuros ir divi un vairāk stāstītāju, ekstradieģētiskā-heterodieģētiskā stāstītāja dzimums nav nosakāms, taču pārējo stāstītāju dzimums ir konstatējams. Tā, piemēram, stāstā „Kurš pazina Jurīti?” līdzās neidentificējamajam stāstītājam hierarhiski zemāk pakārtoti ir vīrietis, kurš ir stāsta galvenais varonis, un divas sievietes; stāstos „Lellis” un „Sāra. Atmiņas” hierarhiski zemāk pakārtotie stāstītāji, kuri arī ir stāsta varoņi, ir vīrieši, savukārt stāstā „Augstuma bailes” intradieģētiskā-homodieģētiskā stāstītāja ir sieviete. Divos stāstos, kas veidoti no divu stāstītāju skatpunkta („Izbāzti putni un putni būros” un „Es redzu sevi”), abas ir sievietes. Stāstītāju dzimuma noteikšana ir būtiska stāstu tuvlasījumam, kas sniegts promocijas darba 4. nodaļā.

Līdzās fokusēšanai arī stāstītāju instances pārvaldīšana A. Neiburgas prozā nenoliedzami ir viens no instrumentiem, kuru rakstniece prasmīgi lietojusi, lai

ietekmētu lasītājam pieejamo informāciju. Iegūtie rezultāti līdzīgi kā fokusēšanas gadījumā pamato A. Neiburgas meistarību, apstiprinot hipotēzi, ka laika periodā no 1988. līdz 1993. gadam nobriest viņas rakstības stils, tiek dažādots stāstītāja instances lietojums, kas lietots arī krājumā „Stum stum” publicētajos stāstos.

3.2.4. Stāstītājus raksturojošie papildu katalizatori

Līdzīgi kā fokusēšanas gadījumā, arī stāstītāju funkcijas raksturo vairāki papildu katalizatori. **Laika attiecībās starp stāstīšanas aktu un notikumu norisi** Ž. Ženets izšķir četras iespējas. Pirmkārt, tradicionāli par notikumiem tiek pavēstīts, kad tie ir jau notikuši (*ultérieure*), lietojot pagātnes formu. Otrkārt, par notikumiem var pavēstīt arī priekšlaikus (*antérieur*), ja stāstītājs spēj paredzēt notikumu norisi vai ir par to informēts un ar nodomu stāda tos priekšā arī lasītājam. Treškārt, notikumi var tik pavēstīti simultāni (*simultanée*), t. i., notikumu norises laiku vienādojot ar stāstīšanas akta laiku. Šādu paņēmieni plaši lietoja modernisma autori. Ceturkārt, notikumi var tikt atveidoti iestarpinātā veidā (*intercalée*), t. i., pagātnes notikumu nenorobežojot no stāstīšanas akta, kas norisinās tagadnē. Šis veids ir pārstāvēts dienasgrāmatu un vēstuļu formā rakstītajos literārajos sacerējumos.²¹⁵ A. Neiburgas stāstos par notikumiem pamatā vēstīts pagātnē vai arī iestarpināti (ja stāstījuma uzbūves pamatā ir dienasgrāmatas forma).

Vēsturiski plašāk analizētais katalizators ir stāstītāja **redzamība**, īpaši amerikāņu teorētiķu darbos. S. Četmens savu klasifikāciju balstījis ne vien ietekmīgās Čikāgas skolas tradīcijās, bet arī centies to piesaistīt Ž. Ženeta piedāvātajai sistēmai. Stāstītāja redzamību raksturo binārā opozīcija „redzams/apslēpts”. Gadījumos, kad stāstītājs nav viegli pamanāms, tas nenozīmē, ka stāstījums pastāv bez stāstītāja instances. Tā kā stāstījums ir veidots no valodas materiāla, tajā lielākā vai mazākā mērā konstatējama arī stāstītāja redzamība.

S. Četmens stāstītāja redzamības intensitātes noteikšanai tekstā izdala sešas pazīmes. Pirmkārt, stāstītāja instance ir manāma brīžos, kad tiek sniegts vides raksturojums. No tā nespēj izvairīties pat visapslēptākie stāstītāji, piemēram, Ernests Hemingvejs (*Ernest Hemingway*, 1899–1961). Ja lugā vai kinofilmā vides apstākļus

²¹⁵ Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 229.

iespējams parādīt tieši, tad stāstījuma vide tekstā tiek raksturota ar valodas palīdzību un šo darbību veic tieši stāstītājs.

Otrkārt, stāstītājs ir manāms brīžos, kad lasītājs tiek iepazīstināts ar tēliem. Tikai stāstītājam ir pieejamas zināšanas par tēlu, un to priekšā stādīšana lasītājam, izvēršot vai ierobežojot pieejamo informāciju, ir viens no spēcīgākajiem instrumentiem stāstītāja rīcībā.

Treškārt, stāstītāja redzamību raksturo kopsavilkumi jeb pārskati. Stāstītājs lasītājam stāda priekšā būtiskākos notikumus, savukārt epizodes starp tiem tiek nereti aprakstītas rindkopas vai dažu teikumu apjomā. Notikumu izvēle stāstījuma gaitā lasītājam rada iespēju izdarīt secinājumus par pašu stāstītāju.

Ceturtkārt, stāstītājs var sniegt autoritatīvu vērtējumu par tēliem. Ja iepazīstināšanā lasītājam tiek sniegts pirmais priekšstats, visbiežāk aprakstot izskatu vai rīcību konkrētajā epizodē, tad šajā gadījumā stāstītājs tēlu raksturu konkretizē, izvēloties pazīmes, kas sniedz vispārinātu rezumējošo un līdz ar to vērtējošo skatījumu.

Piektkārt, stāstītājs var aprakstīt to, ko tēli nav atklājuši savās domās vai dialogos. Šāda rīcība no stāstītāja puses var būt neapzināta vai tiklab tīša ar vēlmi ietekmēt lasītāju ar informāciju, kuras patiesumu konkrētajā brīdī nevar ne apstiprināt, ne noliegt. Stāstītājs tādējādi kontrolē stāstījuma pasauli, un viņa rīcībā ir pieejama visa nepieciešamā informācija, kas lasītājam tiek dota, izejot no stāstītāja izvēlētās stratēģijas tēlu raksturojumā. To, vai informācija ir patiesa vai aplama, var konstatēt turpmāko notikumu gaitā.

Sestkārt, stāstītāja rīcībā ir komentāri, turklāt tie var būt attiecināti kā uz notikumiem, tā stāstīšanas aktu kā procesu. Komentāri var izpausties kā notikumu interpretācija, kas bieži sniedz priekšstatu ne vien par notikušo, bet arī pašu stāstītāju, kas šos notikumus interpretē. Taču stāstītāja personisko nostāju vislabāk atklāj vērtējumi un vispārinājumi.²¹⁶

Kā zīmīgi secinājusi Š. Rimona-Kenana: „Atšķirībā no interpretācijas vērtējums un vispārinājums ir attiecināts uz stāstu, savukārt komentārs par stāstījumu attiecas nevis uz attēloto pasauli, bet gan uz tās attēlošanas problemātiku.”²¹⁷

²¹⁶ Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978. Pp. 219–253.

²¹⁷ Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002. P. 102.

Stāstītājs komentēšanas nolūkos var izmantot arī atsauces, kā to darījis Semjuels Bekets (*Samuel Beckett*, 1906–1989) romānā „Vats” (*Watt*, 1953), – tādējādi kritikai tiek pakļauts ne vien attēlotais, bet arī pats attēlošanas veids.

Šeit gan ir jāatzīmē, ka stāstītāja redzamību nevajadzētu jaukt ar klātbūtni. **Stāstītāja instance vienmēr ir pārstāvēta, pat ja to nav viegli pamanīt**, tāpat stāstītājam nav jābūt homodieģētiskam, lai būtu redzams.

4. tabulā apkopoti analīzes rezultāti, kas raksturo stāstītāju redzamību A. Neiburgas stāstos.

4. tabula. Stāstītāju redzamība

Nr. p. k.	Stāsta nosaukums	Publicēšanas gads	Stāstītāja tips	Stāstītāja redzamība
1.	Spīdēja saule	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
2.	Justiciāns	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts
3.	Elīna ir laimīga	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts
4.	Kankāns maija vakarā	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts
5.	Notikums bez komentāra	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
6.	Kalnā kāpējs	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts
7.	Zīmes	1988	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
8.	Izbāzti putni un putni būros	1987	ekstradieģētisks-homodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	abi redzami
9.	Peles nāve	1988/ 2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts, izņemot pirmo teikumu, kas ļauj noprast stāstītāja dzimumu
10.	Kurš pazina Jurīti?	1990	ekstradieģētisks-heterodieģētisks, intradieģētisks-homodieģētisks un divi metadieģētiski-homodieģētiski stāstītāji	izņemot ekstradieģētisko-heterodieģētisko stāstītāju, kurš ir apslēpts, pārējie ir redzami
11.	Vasaras pieraksti. Zona	1990/ 2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams

12.	Zelta kurpes, aplis, mīlestība/ Lellis	1990/ 2004	ekstradieģētisks- heterodieģētisks un intradieģētisks- homodieģētisks	ekstradieģētiskais- heterodieģētiskais stāstītājs apslēpts, par intradieģētiskā- homodieģētiskā stāstītāja ārieni un izjūtām lasītājs ir informēts no augstākstāvošā stāstītāja
13.	Stāsts par Tilli un Suņu vīru	1991	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	redzams
14.	Dzeltenais prieks	1993	ekstradieģētisks- homodieģētisks	redzams
15.	Mana izdomātā dzīve	1993/ 2004	ekstradieģētisks- homodieģētisks	redzams
16.	Sāra. Atmiņas	1993	ekstradieģētisks- heterodieģētisks un intradieģētisks- homodieģētisks	ekstradieģētiskā līmeņa stāstītājs ir apslēpts, savukārt intradieģētiskā līmeņa stāstītājs ir redzams
17.	Melnais caurums	2001	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	apslēpts
18.	El ninjo	2002	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	apslēpts, ja neskaita pāris komentārus, kuros ir pamanāmāks
19.	Provinces Euridīče	2003	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	apslēpts
20.	Stum, stum	2003	ekstradieģētisks- homodieģētisks	redzams
21.	Pie blakus galdiņa	2003	ekstradieģētisks- homodieģētisks	redzams
22.	Māja ar sievieti	2004	ekstradieģētisks- homodieģētisks	redzams
23.	Logi	2004	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	apslēpts
24.	Polārsvaigzn e un Piena ceļš	2004	ekstradieģētisks- heterodieģētisks	apslēpts, ja neskaita pāris komentārus, kuros ir pamanāmāks
25.	Es redzu sevi	2004	abi ir ekstradieģētiski- homodieģētiski	redzami
26.	Augstuma bailes	2004	intradieģētisks- homodieģētisks un	redzams ir intradieģētiskais-

			ekstradieģētisks-heterodieģētisks	homodieģētiskais stāstītājs, ekstradieģētiskais-heterodieģētiskais stāstītājs ir klātesošs, bet apslēpts
27.	Tā vieta	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
28.	Tādi vakari	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
29.	Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena	2005	ekstradieģētisks-homodieģētisks	redzams
30.	Kolonija	2006	ekstradieģētiska-heterodieģētiska	redzams
31.	Kur es esmu	2011	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	apslēpts

14 stāstos, kuru pamatā ir viens stāstītājs, stāstītājs ir redzams, 11 stāstos – apslēpts. 4 stāstos, kuros ir divi vai vairāk stāstītāju („Kurš pazina Jurīti?”, „Lellis”, „Sāra. Atmiņas” un „Augstuma bailes”) ekstradieģētiskais-heterodieģētiskais stāstītājs ir apslēpts, taču zemāk pakārtotie stāstītāji – redzami.

Būtisks katalizators stāstītāja novērtēšanā ir tā **uzticamība**. Iemesli, kas rada šaubas par stāstītāja uzticamību, visbiežāk saistīti ar tā vērtību sistēmu, personisko ieinteresētību vai ierobežoto informāciju, kas tam ir pieejama. Stāstījuma kontekstā uzticamība rada šaubas, ja, pirmkārt, stāstītāja viedoklis ir pretrunā ar pieejamajiem faktiem, otrkārt, ja darbības (notikumu) atrisinājums parāda, ka stāstītāja iepriekš izteiktie spriedumi ir bijuši maldīgi, un, treškārt, ja stāstītāja lietotā valoda satur iekšējas pretrunas. Taču stāstītāja uzticamību ir grūti konstatēt situācijās, kad tiek lietota ironija. Ja stāstītājs, no vienas puses, šķiet neuzticams, taču, no otras puses, viņa balsī saklausāma pašironija, robeža starp uzticamību un neuzticamību ir grūti novelkama.

5. tabulā apkopoti analīzes rezultāti, kas komentāru formā raksturo stāstītāju uzticamību A. Neiburgas stāstos.

5. tabula. Stāstītāju uzticamība A. Neiburgas stāstos

Nr. p. k.	Stāsta nosaukums	Publīcēšanas gads	Stāstītāju tips	Stāstītāju uzticamība
1.	Spīdēja saule	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Stāstījums fokusēts bērna acīm, taču pati stāstītāja ir pieaugusi sieviete. Subjektīvais stāstījums

				<p>viēš uzticību, jo notikumi un tēli atklāti detalizēti, taču bez „pieaugušā” stāstītāja komentāriem, saglabājot bērniības atmiņu fokusu</p>
2.	Justiciāns	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	<p>Stāstītājs stāsta ievadā, lietojot iteratīvu, sniedz detalizētu un ticamu Zemeņu ielas nama ļaužu ikdienas dzīves raksturojumu. Vēlāk, atspoguļojot konkrētās dienas notikumus, tā skatījums ir ierobežots. Tiek lietota arī paralipse, jo ne tēli, ne lasītājs nezina, kurš ir pakāris Jūlītes kaķi</p>
3.	Elīna ir laimīga	1985	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	<p>Uzticams, jo stāstītājs fokusē abu galveno tēlu skatījumu vienam uz otru</p>
4.	Kankāns maija vakarā	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	<p>Uzticams, jo stāstījuma lielākā daļa balstīta dialogos, sniedzot vien īsu situācijas raksturojumu stāsta sākumā un beigās</p>
5.	Notikums bez komentāra	1985	ekstradieģētisks-homodieģētisks	<p>Nav uzticams, jo ir ne vien notikumu lieciniece, bet arī iesaistītā persona</p>
6.	Kalnā kāpējs	1988	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	<p>Uzticams daudzo fokusu dēļ. Zīmīgi, ka fokusēts tiek ne vien caur galveno tēlu, bet arī no apkārtējo ļaužu skatpunkta, kas provocē atsevišķu notikumu gaitu, taču lasītājam sniegta iespēja izprast notikumus padziļināti.</p>

7.	Zīmes	1988	ekstradieģētisks-homodieģētisks	<p>Uzticams, kaut arī galvenais tēls pats ir iesaistīts notikumos, kurus lasītājam stāsta no subjektīvas pozīcijas. Nav pretrunu faktos, tāpat arī lietotā valoda nesatur iekšējas pretrunas</p>
8.	Izbāzti putni un putni būros	1987	ekstradieģētisks-homodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	<p>Ekstradieģētiskā stāstītāja lasītājam pauž savas šaubas par teksta autentiskumu, t. i., ka atrastā klade būtu raksturojama kā dienasgrāmata, tāpēc intradieģētiskais stāstītājs nav uzticams. Jāņem vērā arī tas, ka ar ekstradieģētiskā stāstītāja palīdzību A. Neiburga sevi</p>

				nodala no stāstījuma kā patstāvīgas vienības
9.	Peles nāve	1988/ 2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticamības pakāpi grūti konstatēt, jo lietota ironija
10.	Kurš pazina Jurīti?	1990	ekstradieģētisks-heterodieģētisks (nosaka stāsta ietvaru), intradieģētisks-homodieģētisks (klasesbiedrene) un divi metadieģētiski-homodieģētiski (Kārena un Jurītis) stāstītāji	Ekstradieģētiskais-heterodieģētiskais stāstītājs apšaubu un komentē Jurīša klasesbiedrenes stāstījumu, kas ir visa stāsta pamats. Klasesbiedrene savukārt apšaubu Kārenas teikto. Jurīša sapņi un dīvainības arī ir fantasmagoriski. Un arī par visaugstāk stāvošo ekstradieģētisko-heterodieģētisko stāstītāju ir pārāk maz informācijas. Redzams, ka A. Neiburga centusies visiem līdzekļiem panākt noslēpumainību visos stāstījuma līmeņos
11.	Vasaras pieraksti. Zona	1990/ 2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Uzticams, lai arī galvenais tēls pats ir iesaistīts notikumos, kurus lasītājam stāsta priekšā no subjektīvas pozīcijas
12.	Zelta kurpes, aplis, mīlestība/ Lellis	1990/ 2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	Ekstradieģētiskais-heterodieģētiskais stāstītājs ir uzticams, vien pāris vietās konstatējami vērtējoši izteikumi, bet tie kopumā nerada šaubas par stāstītāja uzticamību. Intradieģētiskā-homodieģētiskā stāstītāja sniegtā informācija ir emocionāla faktu interpretācija, tā sniedz nojausmu par tēla pārdzīvojumiem, taču nerada pārlicību, ka fakti ir pilnībā ticami
13.	Stāsts par Tilli un Suņu vīru	1991	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams. Stāstītājs pārstāv vizuālo stāstītāja tipu, kas ir informēts par tēlu domām un jūtām un sniedz simultānu skatījumu uz notikumiem
14.	Dzeltenais prieks	1993	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Nav uzticams. Stāstītāja fantazē, pārspīlē, lieto ironiju. Stāsts nav orientēts uz to, ka lasītājam būtu jātic attēlotajiem notikumiem
15.	Mana izdomātā dzīve	1993/ 2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Jau stāsta nosaukums piesaka, ka stāstītāja nav uzticama. Līdzīgi kā stāstā „Dzeltenais prieks” stāstītāja fantazē, pārspīlē, lieto ironiju. Stāsts

				nav orientēts uz to, ka lasītājam būtu jātic attēlotajiem notikumiem
16.	Sāra. Atmiņas	1993	ekstradieģētisks-heterodieģētisks un intradieģētisks-homodieģētisks	Uzticams, lai arī galvenais tēls pats ir iesaistīts notikumos, kurus lasītājam stāsta priekšā no subjektīvas pozīcijas
17.	Melnais caurums	2001	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams. Stāstītājs pārstāv vizinošu stāstītāja tipu, kas ir informēts par tēlu domām un jūtām un sniedz secīgu notikumu izklāstu
18.	El ninjo	2002	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams, attiecībā pret stāsta varoni empātisks, saprotošs, pat maigs
19.	Provinces Euridīče	2003	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams. Stāstītājas balsī jūtama gan ironija, gan emocionāla piesaiste stāsta varonei. Euridīčes valoda un uztvere, cik var noprast no atsevišķām frāzēm, nav tik poētiska un tēlaina kā stāstītājas balss
20.	Stum, stum	2003	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Uzticams. Stāsta varone ir iesaistīta notikumos, kurus lasītājam stāsta priekšā no subjektīvas, pašironiskas pozīcijas. Nav citu pretrunu izklāstā minētajos faktos vai cita skatījuma, lai būtu pamats apšaubīt stāstītājas teikto

21.	Pie blakus galdiņa	2003	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Stāstītāja ir daļēji uzticama, nereti dod mājienu, ka, būdama rakstniece, spēj attēlot notikumus patiesāk nekā dzīvē: „Tas bija ļoti parasts stāsts, kurā es klausījos tikai ar vienu ausi, un man likās, ka es viņai to varētu izstāstīt labāk nekā viņa man. Man jau sen likās, ka es zinu par dzīvi visu, izņemot pašu galveno.” (Neiburga Andra. <i>Stum stum</i> . Rīga: Valters un Rapa, 2004. 33. lpp.)
22.	Māja ar sievieti	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Lai arī stāstītājs pats ir iesaistīts notikumos, lasītāja priekšā tie

				atklāti detaļās, iekļaujot pašanalīzi, kas vietumis robežojas ar grēksūdzi, tādējādi stāstītāju iespējams interpretēt kā uzticamu
23.	Logi	2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams, notikumi izklāstīti no 6 fokusētāju pozīcijām
24.	Polār-zvaigzne un Piena ceļš	2004	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams, notikumi izklāstīti no 3 fokusētāju pozīcijām
25.	Es redzu sevi	2004	abi ir ekstradieģētiski-homodieģētiski	Uzticams, jo abu stāstītāju domas un vērtējumi vienai par otru pašos pamatos nenonāk pretrunā, bet gan iezīmē paaudžu atšķirīgo skatījumu
26.	Augstuma bailes	2004	intradieģētisks-homodieģētisks un ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Lai arī apjomīgākā stāstījuma daļa ir intradieģētiskās-homodieģētiskās stāstītājas skatījums uz notikumiem, tos neapšaubā ekstradieģētiskā-heterodieģētiskā stāstītāja balss stāsta finālā, kas vēsta par ārsta veikto pašnāvību. Detaļa par matu šķipsnu liecina, ka jūtas starp pacienti un ārstu ir patiesas un nav Sokolovas izdomas auglis
27.	Tā vieta	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Lai arī stāstītājs pats ir iesaistīts notikumos, lasītāja priekšā tie atklāti detaļās, iekļaujot pašanalīzi, kas vietumis robežojas ar grēksūdzi, tādējādi stāstītāju iespējams interpretēt kā uzticamu
28.	Tādi vakari	2004	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Nav iespēju pārbaudīt notikumu ticamību, jo stāstījumā ievīti arī sapņi un vienā situācijā stāstītāja arī atzīstas, ka samelojusi. Taču nav arī pamata stāstītāju uzskatīt par neuzticamu, jo metadieģētiskajā līmenī parādās arī vārdos nenosauktā „mīļotā” teksti
29.	Ieraksts dienasgrām atā. Svētdiena	2005	ekstradieģētisks-homodieģētisks	Nav iespēju pārbaudīt notikumu ticamību, jo stāstījumā ievīti arī sapņi, stāstītāja apgalvo, ka kino un literatūrā notikumi attēloti patiesāk nekā dzīvē. Tāpat viņa sevi apšaubā, tostarp vienā no retajiem notikumiem, par kuru lasītājs uzzina ārpus

				pašrefleksijas, stāstot par autoavāriju, kurā cietusi kopā ar draudzeni: „Redziet, cik drausmīgi banāla aina, atkal pavisam neīsta, vai tādai vispār var noticēt?” (Neiburga Andra. Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena. <i>Karogs</i> . 2005. Nr. 2. febr. 59. lpp.)
30.	Kolonija	2006	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams. Stāstītājs pārstāv vizuālo stāstītāja tipu, kas ir informēts par galvenās varones domām un jūtām, sniedzot secīgu notikumu izklāstu
31.	Kur es esmu	2011	ekstradieģētisks-heterodieģētisks	Uzticams. Notikumi izklāstīti no 5 fokusētāju pozīcijām

21 stāstā A. Neiburgas radītie stāstītāji vieš uzticību, pārējos 10 stāstos ir iemesls stāstītājus raksturot kā neuzticamus. Zināmas likumsakarības ir vērojamas atsevišķos stāstītāju tipos. Intradieģētiski-homodieģētiski stāstītāji ir mazāk uzticami, pretēji kā tas ir ekstradieģētisko stāstītāju gadījumā, jo kā tēli tie paši ir iesaistīti notikumos, ar kuriem iepazīstina lasītājus no subjektīvām pozīcijām.

3.3. Telpas metafora kā stāstījuma uzbūves organizēšanas paņēmiens

Kopš Džordža Leikofa (*George Lakoff*, 1941) un Marka Džonsona (*Mark Johnson*, 1949) fundamentālā pētījuma²¹⁸ metaforas jēdziena izpratne ir ievērojami paplašināta, valodas poētiku aplūkojot kognitīvo procesu kontekstā. Stāstījuma un metaforas teorētiskus vieno uzskats, ka cilvēks pasauli uztver un izprot ar stāstījumu un metaforu starpniecību. Šis nosacījums ir attiecināms arī uz literārajiem stāstījumiem, kur teksts funkcionē vairākos līmeņos starp autora un lasītāja instanci.

Stāstījumā metafora funkcionē trijos dažādos līmeņos. Tā kā metaforu lietojums var būt ne vien radošs, bet arī konvencionāls, stāstījumā metafora var tikt lietota ne vien kā trops, bet arī kā runas figūra, kas piederīga ikdienas valodai. Dž. Leikofs un M. Džonsons norāda uz piemēriem, kad par dzīvi un mīlestību tiek runāts kā par ceļojumu vai kad strīds tiek raksturotas kā karš.²¹⁹ Šādos gadījumos metaforai ir

²¹⁸ Lakoff George, Johnson Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.

²¹⁹ Ibid. Pp. 3–6.

retoriska loma. To pamanāmību vai apslēptību ietekmē arī citi spēcīgi tropi, piemēram, ironija vai hiperbola.²²⁰

Stāstījumā metaforai var būt arī vispārīgāka lingvistiskā loma. Plašāk tā analizēta kognitīvās poētikas aspektā, izzinot, kā autora veiktās izvēles valodā atspoguļo tā skatījumu uz apkārtējo pasauli (*mind-style*).²²¹ Taču metafora var funkcionēt kā stāstīšanas akta (*narration*) veids, un šādā gadījumā tai ir strukturāla loma attiecībā uz stāstījuma izkārtojumu un organizāciju. Stāstījumiem var būt arī iekšējas metaforiskas struktūras, piemēram, ja viens stāstījums ir iestrādāts citā. Ja varonis reflektē par metaforiskajām attiecībām starp abiem stāstījuma līmeņiem, tiek būtiski paplašināts nozīmju lauks, kas atstāj ietekmi uz lasītāju. Atsevišķi stāstījuma žanri, kā, piemēram, alegorija un parabola, jau norāda uz stāstījuma metaforisko struktūru. Šis paņēmieni ir pārstāvēti arī dažos A. Neiburgas stāstos, taču līdz šim plašāk nav analizēti.

3.3.1. Būra metafora

Stāstījumā konceptuālās metaforas ir piederīgas balss jeb stāstītāja instancei, taču, kā jau tika iepriekš norādīts, ir līdzdalīgas stāstījuma struktūras formēšanā. A. Neiburgas prozā atsevišķos stāstos šāda funkcija piešķirta būra metaforai. Kā atzīmējusi M. Fludernika, kas būra metaforu pētījusi angļu klasiskās dzejas un romāna kontekstā, cietuma kā ieslodzījuma vietas vizuāla sasaiste ar būri ir salīdzinoši jauna parādība. Britu cietumi bija ar mūra sienām, restes pirmoreiz lietotas ASV cietumu arhitektūrā.²²²

Putnu būra kā cietuma semantika laika gaitā ir tikusi paplašināta, attiecinot to gan uz prāta un ķermeņa dihotomiju (prāts ir cietums, ķermenis ir cietums), gan telpiskām dislokācijām (istaba/māja/pilsēta/kaps ir cietums), gan eksistenciālām reālijām (laulība ir cietums, dzīve ir cietums). Būris cilvēku attiecībās iezīmē arī psiholoģisko pazīmju loku, kas saistīts ar kontroles zaudēšanu: bailēm, bažām, izmisumu u. tml. Zaudējot

²²⁰ Steen G. Metaphor. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008. P. 306.

²²¹ Sk. Halliday Michael A. K. Linguistic function and literary style: an enquiry into the language of William Golding's 'The Inheritors'. *Literary Style: A Symposium*. Ed. by S. Chatman. New York: Oxford University Press, 1971. Pp. 330–365; Fowler Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977; Bockting Ineke. Mind Style as an Interdisciplinary Approach to Characterization in Faulkner. *Language and Literature*. 1994. No. 3. Pp. 157–174.

²²² Fludernik Monika. The Cage Metaphor: Extending Narratology into Corpus Studies and Opening it to the Analysis of Imagery. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009. P. 114.

racionālas būtnes pazīmes, ieslodzītais tiek pielīdzināts dzīvniekam un tiek izolēts no sabiedrības, ja tiek uzskatīts par bīstamu vai tādu, kas neievēro sabiedrības normas, vai arī pats sevi izolē pašaisardzības nolūkos.²²³

A. Neiburgas prozā būra metafora visuzskatāmāk pieteikta krājuma „Izbāzti putni un putni būros” titulistāstā, kas veltīts mātes un meitas attiecībām. Būris šeit apzīmē gan telpu (PSRS, Sibīrija, istaba komunālajā dzīvoklī utt.), gan eksistenciālas kategorijas abu varoņu savstarpējās attiecībās (mīlestība/naids, dzīves jēgas meklējumi), gan stāsta struktūru.

Stāstījuma uzbūve veidota pēc ietvara kompozīcijas principa. Ar stāsta varoni nesaistītas personas (ektradieģētiskas-homodieģētiskas stāstītājas) rīcībā nonāk dienasgrāmata, kuras saturs tiek atklāts lasītājam ar stāsta varones Katrīnas (intradieģētiskas-homodieģētiskas stāstītājas) balsi. Par ietvara stāstījuma personu zināms vien tas, ka viņa apmetusies dzīvoklī, kur kādreiz dzīvojusi Katrīna un viņas māte. Priekšmeti, kuriem stāstā piešķirta simboliska nozīme, to vidū papagaiļa izbāzņim, kas atrasts skapī līdzās dienasgrāmatai, anonīmās pirmā līmeņa stāstītājas acīs nav vērtības. Taču tieši priekšmetiskā pasaule A. Neiburgas prozā atklāj būtiskas detaļas par varoņu dzīvi, kas pirmajā brīdī apzināti tiek pasniegtas kā maznozīmīgas.

Dienasgrāmata aptver trīs ierakstus, no kuriem pirmais ir apjomā garāks un iepazīstina lasītāju ar Katrīnas un viņas mātes dzīvi. Šeit gan jāatzīmē, ka stāsta notikumus lasītājs uzzina no Katrīnas skatpunkta.

Telpas līmenī būra metafora stāstā attiecināma, pirmkārt, uz dzīvi PSRS. Elzas naids pret režīmu saistīts ar izsūtījumu uz Sibīriju, kas ir bijis pārbaudījums ne vien fiziski, strādājot smagu darbu, bet arī psiholoģiski. Ne mazāk sāpīga ir bijusi atgriešanās Latvijā: attiecības ar vīrieti izsūtījumā, kuras izjūk brīdī, kad viņš atgriežas pie Latvijā palikušās ģimenes, impulsīva rīcība, pieņemot lēmumu par sveša bērna adoptēšanu, un dzimtai konfiscētais īpašums Rīgā, kas pārvērsts komunālajā dzīvoklī, pāridarījumu pārvērtis noturīgā naidā.

Arī komunālais dzīvoklis kļuvis par būri ne vien atmiņām par kādreizējo labklājību, bet arī par cīņas arēnu ar audzumeitu. Kā divi plēsīgi zvēri abas sievietes vēršas viena pret otru, izmantojot psiholoģisku teror. Abu attiecībās novērojama psiholoģiskais sadomazohisms tās saista spēcīgāk nekā iespējamā mīlestība abu starpā.

²²³ Fludernik Monika. The Cage Metaphor: Extending Narratology into Corpus Studies and Opening it to the Analysis of Imagery. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009. Pp. 111–115.

Latviešu literatūrā šis stāsts ir viens no retajiem precedentiem, kad tik niansēti un atklāti risināts mātes un meitas attiecību konflikts.

Katrīna šo cīņu uzskata par netaisnīgu, jo tā norisinās „mātes teritorijā” – apdzīvotās istabas ir piepildītas ar mātes pagātnes atmiņām, savukārt pašai Katrīnai bērnības atmiņu par Sibīriju nav, gluži tāpat kā piesaistes mātes pagātnes pasaulei.

Istabas, kuras abas sievietes apdzīvo, piepildītas ar pagātnes godību – mantām, kuras mātes mātai Luīzei izdevies saglabāt. Katrīna šajos priekšmetos saskata mātes nomācošo ietekmi. Tumšās ozolkoka mēbeles, smagos zīda aizkarus, bronzas un sudraba priekšmetus viņa izjūt kā drūmus un vecmodīgus: „Šīs grabažas, kā klusībā tās lamāju. Tās liedza elpot. Lika izjust mazvērtības kompleksu. Bez tam – it kā simbolizēja visu, kas saistīts ar māti, ar viņas dzīvi pirms kara, ar to laiku, kura garu māte tik spītīgi centās saglabāt mūsu istabā un sevī.”²²⁴

Cīņa pret šo mātes pasauli izpaužas kā košu priekšmetu pirkšana. Izvēlēta taktika gan cieš acīmredzamu sakāvi – krāsainie stikla un plastmasas izstrādājumi sniedz gandarījumu pirkšanas brīdī, taču tiem nav pievienotās vērtības. Šīm lietām nav piesaistītu atmiņu.

Attiecības ar māti Katrīnai liedz pilnvērtīgi veidot attiecības ar vīriešiem. Pirmo draugu Egonu viņa pamet tādēļ, ka viņas mātei Elzai pret viņu ir simpātijas. Otrais partneris Dainis, ar kuru Katrīnai izveidojas ciešāka emocionāla saikne, vērš uzmanību uz Katrīnas pašas izvēli, tīkksminoties par savām ciešanām: „Dainis saka, tas esot nenormāli – tik daudz domāt par sevi. Tas esot pat egoistiski. Es centrējot sevi pasaules vidū, pārāk tieši visu uz sevi attiecinot, izceļot savus pārdzīvojumus un savu dzīvi, savu jūtu sarežģītību un iedomāto dziļumu kā kaut ko neparastu, īpašu... Dažreiz viņš pat apgalvo, ka esmu iemīlējusies sevī.”²²⁵

Būra analogija parādās brīdī, kad Elza Katrīnai uzdāvina papagaili. Meita šo putnu neieredz un vēlas tā nāvi, jo tas, viņasprāt, savas augstprātīgās izturēšanās dēļ ne vien pieņēmis mātes raksturu, bet arī kļūst par tās mīluli. Pēc putna nāves māte to padara par priekšmetu. Izbāznis Katrīnai kārtējo reizi atgādina par mātes pieķeršanos lietām, par atmiņām un varas attiecībām, kas viņai ir pār šiem priekšmetiem. Un tieši šajā brīdī

²²⁴ Neiburga Andra. *Izbāzti putni un putni būros*. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 148. lpp.

²²⁵ *Ibid.* 157. lpp.

Katrīnas balsī izskan stāsta nosaukumā pieteiktā metafora: „Izbāztiem putniem būri nav vajadzīgi.”²²⁶

Alegorijas principu kā stāstījuma strukturēšanas paņēmieni A. Neiburga izmantojusi stāstā „Peles nāve”. Lamatās notvertās peles ciešanās stāsta varone saskata līdzību ar pašas iekšējiem pārdzīvojumiem, turklāt šī līdzība tiek regulāri uzsvērtā visa stāsta garumā. Ar pelēku peli sabiedrībā nereti tiek salīdzinātas sievietes, kas neizceļas sava dzimuma pārstāvju vidū, respektīvi, kuras „pietiekami” nerūpējas par savu „sievišķību”. Taču pelēkās krāsas konotācija attiecināma ne vien uz stāsta varones subjektīvajām izjūtām, bet arī apkārt notiekošo, attēlojot Trešās atmodas laika notikumus un sabiedrību. Dzīvi pelēku padara deficīts, atklātībā nākušie vēstures fakti par deportācijām uz Sibīriju, aktuālās politiskās norises un „nacionālais jautājums” – cittautiešu un latviešu dzīve un līdzāspastāvēšana Rīgā. Par to signalizē tekstā izmantotie izteikumi krievu valodā, kad stāsta varone atrodas sabiedriskā transporta pieturā vai trolejbusā.

Lai gan tiek uzsvērts, ka stāsta varone neatbilst sabiedrības priekšstatiem par funkcijām, kuras sievietei ir jāveic kā sievai un mātei (par ko viņa sevi acīmredzami šausa), par noslieci uz intelektuālām pārdomām liecina viņas refleksīvā darbība, pievēršoties gan vēstures faktu, gan politiskās situācijas interpretēšanai. Stāstītājas provokatīvais tonis, atklājot jaunās sievietes iekšējās pārdomas, parāda atšķirīgos scenārijus, kā iespējams raudzīties uz vēstures notikumiem ģimenes kontekstā:

„Es tiešām nezinu, kā tu tagad jūties, līdzīga ir tikai mūsu šodienai, ne pagātnei. Vai tavi vecāki ir represēti 1941. vai 49. gadā vai varbūt – paši bijuši represētāji? Varbūt tavs tēvs bijis leģionā? Bet varbūt – partizānos? Nedrebi, mīļā, – varbūt viņš šāvis žīdus? Varbūt pa pieneņu pļavu ķerstījis uz Sibīriju izsūtīšanai nolemtus bērnus? Un tava vecmāmiņa – vai viņa nav bijusi pagrīdē jau cara laikā (Jēzus, cik viņai gadu?), vai 37. viņu tikko nenošāva, vai 43. viņa nenorāvās par žīdu slēpšanu (to pašu, kurus varbūt šāva tavs vectēvs)? Vai viņu neaizsūtīja pēc kara atkal? Nezinu, nezinu, vēsture sniedz pārāk plašas iespējas, variantu ir simtiem, es labāk pieņemšu, ka tavu ģimeni tas viss nav skāris, tavi vecāki nav tikuši izsūtīti un bijuši par jaunu, lai pamanītos kādu nogalināt.”²²⁷

²²⁶ Neiburga Andra. Izbāzti putni un putni būros. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 161. lpp.

²²⁷ Neiburga Andra. Peles nāve. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 101.–102. lpp.

Neatbildētie jautājumi domu plūdumu strauji pārvirza uz tikpat nestabilo politisko situāciju ar ne mazāk kritisku stāstītājas iebildi (kas acīmredzami orientēta uz lasītāja viedokļa ietekmēšanu) par to, ka stāsta varonei šajā pārmaiņu laikā trūkst iniciatīvas iesaistīties notikumos: „Un arī tu pati nekur negribi iesaistīties. Demonstrācijā, ieraugot *to* karogu, tev notirpa kājas, un likās – tūdaļ kāds šaus. Tu gribi mieru, tikai mieru. Tu drusciņ paļaujies uz Gorbačovu un dikti uz Peteru. Tev bail no varmācības, tu negribi, lai tev sit pa seju. Tas ir ļaunākais, ko vari reāli iztēloties.”²²⁸

Alegorijas princips stāstā realizēts mērķtiecīgi. Par to liecina gan stāsta nosaukuma izvēle, gan gredzenveida kompozīcija, gan poētiskās norādes lasītājam par līdzībām starp mirušo peli un stāsta varoni:

„Peles nepatikšanas līdz ar to bija beigušās, bet tavas tikai sākās.” (97. lpp.) „Pelēm jāmirst, spriedums nav pārsūdzams, dzīve ir nežēlīga un liktenis – nepielūdzams.” (98. lpp.) „Kuņģis tev sāp aizvien stiprāk. Ak kungs, cik gan cilvēks var izciest? Kā pele? Vairāk?” (102. lpp.) Visizturīgākās esot žurkas. Nez kā ar pelēm? Tu noskurinies. Sāpes pieņemamas spēkā. (Bet pie sāpēm var pierast.) Pie visa var pierast, – tu domā.” (105. lpp.) „Tev sāk sāpēt vēl nejaukāk. Kas? Čūla? Ak, nu nespiediet, mīlīši, nespiediet tik briesmīgi, es taču arī esmu cilvēks! Tāda kā stīpa ap vidu, visa kuņģa platumā... Degoša stieple. Kaut tikai nekļūtu slikti, tu domā. Kaut taču atlaistos.” (106. lpp.)²²⁹

Šajā stāstā A. Neiburga prasmīgi izmantojusi otrās personas stāstījuma iespējas, tādējādi atklājot ne vien varones iekšējos pārdzīvojumus, bet arī stāstītājas kritisko skatījumu uz notikumiem. Turklāt ar izvēlēto stāstījuma formu stāsta pasaulē tiek iesaistīts arī lasītājs.²³⁰ Lai gan notikumi attēloti no ekstradieģētiskas perspektīvas, stāstītāja sevi nenorobežo no tēla, gluži pretēji – jau ar pirmo teikumu norāda uz savu ciešo saikni ne vien ar tēlu, bet arī lasītāju: „Tu (varbūt es? – tam nav sevišķas nozīmes,

²²⁸ Neiburga Andra. Peles nāve. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 102. lpp.

²²⁹ Neiburga Andra. Peles nāve. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. Lappuses norādītas iekavās pie citātiem.

²³⁰ Par šo tēmu sk. arī Sekste Inguna. „Tu (varbūt es?)”. Otrās personas vēstījums Andras Neiburgas prozā. In: Ozoliņš Jānis (sast.). *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Rīga: LU LFMI, 2018. 78.–83. lpp.

jo mēs jūtam un dzīvojam līdzīgi, bet, ja tā nav, tad labāk nelasi manu stāstu) – tu gaidi trolejbusu, kurš ilgi nenāk, un atkal atceries to nelaimīgo peli, peli lamatās.”²³¹

Izvēlētā „tu” uzrunas forma ir viens no retoriskajiem paņēmieniem, ko autore izmanto savā labā. Stāstījuma adresāts ir lasītājs, kuram tiek rādīta viņa paša dzīve.²³² Identificēšanās pakāpe ir atkarīga no lasītāja personiskās pieredzes. Zināšanas un veids, kā stāstītājs komentē stāsta varones reflektīvo darbību, sniedz priekšstatu, ka „Peles nāvē” stāstītājs arī ir sieviete, respektīvi, stāstītāja.

Stāstā attēlotie notikumi norisinās četrās dažādās lokācijās. Lai precīzi raksturotu stāstījuma uzbūvi, ar lielajiem burtiem apzīmēta notikumu secība stāstījuma makrolīmenī četrās atšķirīgajās lokācijās, bet ar indeksiem – notikumu izkārtojums fabulas līmenī. Ar mazajiem burtiem apzīmēta notikumu secība stāstījuma mikrolīmenī jeb rīta cēliens dzīvoklī. Atšķirīgās indeksu pozīcijas norāda uz notikumiem makrolīmenī un mikrolīmenī.

Stāvot trolejbusa pieturā (A), stāsta varone atceras notikumus, kas norisinājušies no rīta komunālajā dzīvoklī (B). Slazdā ir iekritusi pele (a), kuru viņa pamana brīdī, kad gatavo brokastis (b). Stāstītājas izvēlētās taktikas dēļ seko izvērsta refleksija par to, vai sievietei ir pieejama vanna vai duša. Šo epizodi stāstītāja izmanto, lai lasītāju iepazīstinātu ar viņas dzīves apstākļiem un sociālo statusu. Ja raugās uz šo notikumu no izkārtojuma viedokļa, mikroanalīzes līmenī atklājas vēl viena analepse – mazgāšanās izlietnē (c). Seko atgriešanās pie brokastu epizodes (d), šajā brīdī stāsta varone vīram pavēsta par peles nāvi (e) un lūdz atbrīvoties no tās. Aprakstot virtuves iekārtojumu un varones ģimenes stāvokli, atklājas notikums, kas noticis vēl pirms peles nāves, – „pārējie ģimenes locekļi jau aizbraukuši uz jūrmalu, kur irē mazu šķūnīti” (f). Ar radio starpniecību lasītājs tiek informēts par ārējiem notikumiem, kuru norises laiks īsti netiek konkretizēts: „klusī uzgrieztais radio čukstus vēsta par kādu Olainē izplūdušu indīgu gāzi vai Dubultos izgāztu etiķskābi”²³³ (g). Stāstītāja uzrāda arī iespējamās saimnieciskās darbības, kas varētu notikt tuvākā nākotnē (veļas mazgāšana (h) un zemeņu cenas (i)), un vīra atmiņas par meiteni, kas vakar redzēta ejam pa ielu (j). Pele sakustas (k), seko īss dialogs starp stāsta varoni un viņas vīru (l). Viņa raud (m), bet

²³¹ Neiburga Andra. Peles nāve. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 97. lpp.

²³² Hiršs Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989. 75. lpp.

²³³ Neiburga Andra. Peles nāve. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 98. lpp.

„pēc raudāšanas [...] sāk sāpēt kuņģis [n], truli un vienmuļi, pēdējā laikā tas notiek aizvien biežāk”²³⁴.

Kā parāda mikroanalīze notikumiem, kas norisinās dzīvoklī, arī vienas lokācijas robežās A. Neiburgai ar izvēlēto stāstītāja stratēģiju izdodas kondensēt ļoti plašu notikumu spektru. Notikumu izkārtojumu varētu raksturot šādi:

$$A^2 B^1 [[a_3] b_5 [c_4] d_6 e_7 [f_2] [g_?]] (h_{12} i_?) [j_1] k_8 l_9 m_{10} n_{11}] C^3 D^4 E^5.$$

Atgriešanās tagadnē notiek zādžības brīdī, kad stāsta varone tiek aplaupīta pieturā (C), uz ko norāda klātesošie nozieguma aculiecinieki. Tālāk seko brauciens trolejbusā (D), kur ar iekšējās fokusēšanas palīdzību lasītājs ne vien uzzina par notikumiem transportlīdzeklī, bet arī tuvāk iepazīst stāsta varones izvērstās pārdomas par pagātnes un tagadnes notikumiem. Izkāpšana no trolejbusa (E) notiek brīdī, kad stāsta varonei kļūst nelabi un pastiprinās spazmatiskās sāpes vēderā. Īsi pirms saņemšanas stāsta varone kļūst par aculiecinieci kautiņam, kurā „trīs mazi puikas sit vienu vēl mazāku”²³⁵.

Stāsta noslēgums ir atvērts. G. Berelis to uzskata par vienu no paņēmieniem, kas raksturīgs A. Neiburgas prozai kopumā: „Stāsti paliek it kā nepabeigti – nekas netiek pateikts un izskaidrots „līdz galam”.”²³⁶ Visticamāk, spazmatiskās sāpes izraisa kuņģa čūla, par to lasītājam ir pieejamas norādes arī tekstā.²³⁷ Taču izmantotais alegorijas paņēmiens parāda stāsta varones piedzīvoto atklāsmi: dzīve ir būris, no kura iespējams izlauzties vien tad, ja iestājas nāve.

3.3.2. *Nomale jeb aizmirstā galvaspilsēta*

„Tu esi Tu un savā vietā.
Rīga. Aizmirstā galvaspilsēta.”

A. Neiburga. *Aizmirstā galvaspilsēta*

Stāstu krājumā „Izbāzti putni un putni būros” trāpīgi aprakstītas 20. gs. 80. gadu reālījas (izņēmums ir pirmais stāsts „Spīdēja saule”, kurā bērna acīm aprakstīta Zeļļu

²³⁴ Ibid. 99. lpp.

²³⁵ Ibid. 107. lpp.

²³⁶ Berelis Guntis. *Latviešu literatūras vēsture: no pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. 295. lpp.

²³⁷ Neiburga Andra. *Peles nāve. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 106. lpp.

ielas nama iemītnieku dzīve Pārdaugavā 20. gs. 60. gados). A. Neiburga raksta par Rīgu, kuru labi pazīst un kur ir dzīvojusi pati, detaļu izvēle rada pārlicinošu ticamības pakāpi.

Izjūtu ziņā līdzīgi pirmajam stāstu krājumam Rīga portretēta arī 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā periodikā publicētajos stāstos, no kuriem trīs – „Mana izdomātā dzīve”, „Vasaras pieraksti. Zona” un „Peles nāve” – iekļauti arī nākamajā krājumā „Stum stum”. Otrais stāstu krājums iezīmē ne vien laika, bet arī telpas maiņu, no Pārdaugavas pārceļoties uz dzīvi centrā, kas dislocēta robežās no Kaļķu ielas līdz viesnīcai „Latvija” un no Centrāltirgus līdz klusajam centram. Arī pēdējā publicētajā stāstā „Kur es esmu” izvēlēta Esplanādes apkārtnē divdesmitajos gados, portretējot linu fabrikanta Anša Bertrama ģimeni, aiz kuras vaibstiem manāmi Neiburgu dzimtas pārstāvji.²³⁸ Divi stāsti – „Vasaras pieraksti. Zona” un „Stum, stum” – norisinās Miķeļtorņa apkārtnē – lauku mājās Kurzemes piekrastē, kur rakstniece pavadījusi vasaras ārpus pilsētas.

Rīgai, līdzīgi kā citām galvaspilsētām, kas aprakstītas latviešu literatūrā, piedēvētas divas sejas: līdzās iespējām piepildīt sapņus un mainīt līdzšinējo dzīvi tā bieži raksturota kā vieta, kas arī pazudina un samaitā. A. Neiburga šo centra un perifērijas dialektiku aprakstījusi no abām pozīcijām, daļā stāstu vairāk vai mazāk uzskatāmi paredzot varoņu atgriešanos dzimtajā vietā, pirms tam gūstot neaizstājamu pieredzi. Pilsēta viņas radītajos stāstos neatklājas tikai kā ielu nosaukumi, parki vai sabiedriskās iestādes. Rīga tēlota kā trauslu savstarpēju attiecību, pat atkarību tīmeklis, kuram piedēvētas jaunas nozīmes gan vizuāli, raksturojot ēku nobružātību un kādreizējo greznību, krāsas un smaržas, gan sociāli – ar bērnu rotaļām pagalmos un pieaugušo konfliktiem aiz slēgtām durvīm. Par nesenās vēstures pieredzi atgādina komunālie dzīvokļi, kopējā ateja kāpņu telpā un privātās telpas ierobežotība. Taču autorei šie nosacījumi ir pateicīgi, lai stāstītāju un tēlu acīm lūkotos apkārt un veidotu stāstījumu, kurā lasītājs jūtas personīgi iesaistīts.

Rīgas centram A. Neiburgas stāstos pretstatīta pilsētas nomale, kurai piederīga jūtas arī pati rakstniece: „Es jau patiesībā neesmu rīdziniece. Pārdaugaviete. Nomales meitene. Smilšainu pagalmu, pieneņu un ziedošu ābeļu bērns. Un tādi mēs esam Tev viss vairums – no Āgenskalna, Ilģuciema, no Sarkandaugavas. No Kundziņsalas un Grīziņkalna. No Maskavas forštates. Vai mums maz piederi Tu, lepnā – vāciskā,

²³⁸ Neiburga Andra. Kur es esmu. *Mēs. XX gadsimts*. Rīga: Dienas grāmata, 2011. 59.–71. lpp.

zviedriskā, krieviskā?”²³⁹ Namu noplukušās fasādes ļauj apjaust ne vien zudušo greznību, bet arī pelēcīgo realitāti pēc neatkarības atgūšanas 90. gadu sākumā: „Mana nabaga pilsēta ir kā nogurusi paveca sieviete pēc varmācīga mīlas akta ar klaidoni, kurš nav pat samaksājis. Smiņķis no sejas ir nost, un kādreiz tik greznais tērps – savazāts un saplēsts.”²⁴⁰ Nomales vizuālais raksturojums cieši saistīts ar stāstu varoņiem; tās ir pārapdzīvotas vai – gluži pretēji – pamestas mājas ar nolupušu, neparastu vai dīvainu fasādi un šai vizualitātei tikpat piederīgiem iemītniekiem. Stāstā „Spīdēja saule” apdzīvotā vide ir „visparastākā Pārdaugavas īres māja – četri stāvi, mūra sienas, mazi lodziņi un dzeltena, nolupusi fasāde”²⁴¹. Suņu vīra dzīvesvieta „Stāstā par Tilli un Suņu vīru” vietējo iedzīvotāju žargonā tiek dēvēta par „brūno māju”.²⁴² Tāpat A. Neiburga šo ēku raksturo, lietojot tādus apzīmējumus kā „vecs koka būcenis” un „māja, kurā neskan cilvēku balsis un bērnu smiekli, kur sestdienu vakaros neklaigā radio un svētdienās trepju telpās neizplūst cepešu un sutinātu kāpostu smaržas”²⁴³. Stāstā „Justiciāns” par darbības vietu izvēlēta rozā māja, kuru apdzīvo veci, vientuļi cilvēki. Lai arī „māja ir nokrāsota rozā, bet soliņi pagalmā ir gaiši zili, viss šeit izskatās tāds pelēcīgs un noplucis”²⁴⁴. Taču visas minētās mājas apdzīvo neparasti iemītnieki. Tie ir vienkārši cilvēki, taču to īpatnības tos cieši saista ar apkārtējo vidi.

Nomalei raksturīgās krāsas, smaržas un nobružātība atrodama arī klusā centra apkārtnē, jaunajai dzejniecei stāstā „Es redzu sevi” pastaigājoties netālu no ostas: „Noplukušās krāsas – brūns, pelēkzaļš, gaiši zils, zemas durvis ar vecām masīvām slēdzenēm, durvis, pa kurām, šķiet, neviens nav staigājis simtu gadu, un tomēr tie cilvēki taču kaut kā tiek iekšā savās mājās.”²⁴⁵ Raksturotā vide, kas pilna patinas, pabalējušu krāsu un pazīstamu smaržu, atgādina stāstā „Spīdēja saule” aprakstīto omulību. Tādējādi jau pirmajā stāstā pieteiktā nomalei raksturīgā noplukusī estētika atrodama A. Neiburgas tekstos gan 90. gados periodikā, gan vēlāk krājumā „Stum stum”. Piemēram, stāstā „Pie blakus galdiņa” nomales sajūtas rodamas tepat, centra tuvumā. Stāsta varone apmeklē kafējnicu, kurā citkārt nebūtu iegājusi, ja nemeklētu piedzīvojumus, taču kafējnicas interjers pastāsta daudz ne vien par kafējnicas

²³⁹ Neiburga Andra. Aizmirstā galvaspilsēta [eseja]. *Diena* (pielikums *SestDiena*). Nr. 50. 1993. 13. marts. 9. lpp.

²⁴⁰ Neiburga Andra. Vasaras pieraksti. *Zona. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 62. lpp.

²⁴¹ Neiburga Andra. Spīdēja saule. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 6. lpp.

²⁴² Neiburga Andra. *Stāsts par Tilli un Suņu vīru*. Rīga: Balta, 1991. 3. lpp.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Neiburga Andra. Justiciāns. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 35. lpp.

²⁴⁵ Neiburga Andra. Es redzu sevi. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 171. lpp.

apmeklētājiem, bet arī netieši raksturo stāsta varoni pašu: „Kurš normāls cilvēks gan apmeklē kafējnīcas tirgu un dzelzceļa staciju tuvumā? – plastmasas galdi, ķēmīgi svečturīši, tumša finiera paneli, viegla savecējušu cigarešu dūmu un piedegušas eļļas smaka, pelēcīgi gaļas salāti vitrīnā, apkaltušas picas gabali, ko piedāvā uzsildīt mikroviļņu krāsnī.”²⁴⁶

Nomalē dzīvojošie ir informēti par apkārtējo kaimiņu privāto dzīvi, bet centrā mītošie jūtas atsvešināti, tiem tīkama šķiet svešu dzīvju novērošana, nekautrējoties pārkāpt arī pieklājības robežas. Stāstā „Logi” lasītājs līdz ar katru no tēliem novēro kādu citu no mājas iemītniekiem: „Bet kaut kur augstāk – vēl augstāk par māju jumtiem, par katedrāles kupolu, par viesnīcas „Latvija” Sky bāru, vēl augstāk par debesīm kāds visu to vēroja. Vieta vērošanai bija ļoti laba, notiekošais pavērās kā uz skatuves no operas beletāžas ložas. Garlaicīgi, – kāds nodomāja un nolaida priekškaru.”²⁴⁷ Ir skaidrs, ka stāstītājas balss raksturo Dievu. A. Neiburgas pozīcija pret stāstu varoņu dzīvi ir neslēpti ironiska.

Lietotās izteiksmes ziņā A. Neiburga piederīga groteskas tradīcijai literatūrā, aprakstītās vides un tēlu raksturojumā savienojot glīto ar nobružāto, dabisko ar mākslīgo, reālistisko ar pārdabisko.²⁴⁸ Apkārtējo vidi viņa glezno vārdiem, taču robusti. Mākslā (konkrēti – rūpnieciskajā dizainā) gūtā izglītība jaušama viņas precīzajos vides aprakstos, vērībā un detaļās, kas sniedz priekšstatu par veselumu arī sajūtu līmenī. Vides tēlojums ir spilgta liecība pārmaiņām, kas skāra Rīgu astoņdesmito gadu otrajā pusē un deviņdesmito gadu sākumā. Pilsētvides semantika prasmīgi atklājas asredzīgos vērojumos, kas skaidrojams ar autores personīgo pieredzi noteiktā dzīvesvietā. Līdzīgi Edvarda Hopera (*Edward Hopper*, 1882–1967) gleznām, urbānā vide A. Neiburgas prozā neizslēdz vientulību un eksistenciālas pārdomas par dzīves jēgu. Aprakstos izmantotās krāsas un smaržas vienlīdz attiecināmas kā uz vidi, tā arī uz tēliem un to izjūtām.

²⁴⁶ Neiburga Andra. Pie blakus galdiņa. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 26.–27. lpp.

²⁴⁷ Neiburga Andra. Logi. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 124. lpp.

²⁴⁸ Tēlu analīze sniegta promocijas darba 4. nodaļā.

4. MASKULĪNĀS SUBJEKTIVITĀTES KRITIKA

A. NEIBURGAS PROZĀ

Kritiķi Andras Neiburgas radītos tēlus raksturojuši kā dīvaiņus, neveiksmīnīkus un dzīves apdalītos, taču rakstniecei ar literāra teksta starpniecību izdevies fiksēt nozīmīgas pārmaiņas sabiedrībā, izmantojot dialogisku pieeju, kas balansē starp nosacīto un konkrēto, grotesko un reālo. Šajā nodaļā analizēts veids, kā konkrētajos vēsturiskajos apstākļos tikusi konstruēta maskulinitāte un kādas ir bijušas tās attiecības ar „citādo”.

Nozīmīgākie A. Neiburgas stāsti, kas tapuši 20. gs. 80. un 90. gadu mijā, nostāda vīriešus sarežģītā situācijā. Tālaika vēsturiskie notikumi veicināja maskulīnās subjektivitātes krīzi: pirmkārt, daļa vīriešu nespēja piemēroties sabiedrībā pastāvošajiem stereotipiem, kas attiecināmi uz vīrišķību, turpretim citi nespēja pieņemt to, ka šie stereotipi jebkad varētu zaudēt savu nozīmi, piedāvājot citus rīcības scenārijus; otrkārt, kļuva iespējams rakstīt par „citādā” diskursu, kura eksistence tika apzināti noklusēta un apspiesta. Šajā nodaļā analizētie stāsti sniedz ieskatu plašākā jautājumu lokā, kas saistās ar vīrišķās subjektivitātes formāciju. Nodaļā mēģināts parādīt, kā šī subjektivitāte tiek dekonstruēta, izmantojot sievišķo skatpunktu, un kādi ir izmantotie paņēmieni šādas subjektivitātes veidošanā. Vīrišķībai piedēvētie stereotipi šajā nodaļā analizēti kā daļa no subjekta identitātes veidošanas rīkiem. Vislabāk šo priekšstatu sniedz tieši nenormatīvie piemēri, kas parāda vīrišķības kā sociālas konstrukcijas dabu un tās sarežģīto saikni ar seksualitāti.

4.1. „Par vīrieti nepiedzimst, par vīrieti kļūst”

„Androcentriskais redzējums sevi uzspiež kā neitrālu, un tam nav nepieciešamības sevi izteikt diskursos, kuru mērķis ir leģitimēt.”

Pjērs Burdjē. *Maskulīnā dominēšana*

„Dzimtes normas ir absolūti iluzoras, tās nav iespējams iemiesot.”

Džūdita Batlere. *Dzimtes nemiers*

Lai gan vīrišķības diskurss ir apmēram divus gadsimtus sens koncepts, kas veidojies apgaismības ideju ietekmē, maskulinitātes studijas ir salīdzinoši jauns starpdisciplināras izpētes virziens, kura sākotne datējama ar 20. gs. 70. gadiem. Jau otrā viļņa feminisma teorētiķes ar Simonu de Bovuāru (*Simone de Beauvoir*, 1908–1986) priekšplānā norādīja uz maskulinitāti kā „normu”, kas pretstatīta „citādam” jeb feminitātei, tādējādi uzsverot, ka Rietumu kultūrā dzimtes kategorija (*gender*) attiecināta tikai uz sievietēm. Kā norādījis Pjērs Burdjē (*Pierre Bourdieu*, 1930–2002), maskulinitāte valodā un sociālajā uztverē nav tik skaidri marķēta kā feminitāte.²⁴⁹ Atkāpes no „neredzamās”, „pašsaprotamās”, maskulīnās normativitātes vienmēr tikušas marginalizētas, veidojot jaunas identitātes un subkultūras. Savas neatbilstības dēļ citādais ticis ne vien norobežots, bet arī apspiests un kontrolēts. Šāds jaunradītais identitātes piemērs ir homoseksuāli, kuru citādība tika marķēta 19. gadsimtā. Citējot Mišelu Fuko (*Michel Foucault*, 1926–1984), kas šo diskursa maiņu raksturojis grāmatas „Seksualitātes vēsture” (*Histoire de la sexualité*, 1976) 1. sējumā: „Sodomists bija likumpārkāpējs, homoseksuālists tagad ir suga.”²⁵⁰

Tajā pašā laikā citādība maskulinitātei bijusi nepieciešama, lai pašdefinētos. Esejā „Sava istaba” (*A Room of One's Own*, 1929) Virdžīnija Vulfa (*Virginia Woolf*, 1882–1941) to raksturojusi, izmantojot spoguļa metaforu: „Visus šos gadsimtus sievietes ir kalpojušas par spoguļiem, kuriem piemīt maģiskā un brīnišķīgā spēja atainot vīrieša ideālu divreiz lielāku nekā patiesībā. [...] Lai kā spoguļi tiktu izmantoti civilizētā sabiedrībā, tiem ir būtiska loma jebkurā varmācīgā vai varonīgā darbā.”²⁵¹

Maskulinitātes reprezentācijai Rietumu kultūrā vienmēr bijusi divējāda iedaba: tā balstījies uz jau kultūrā pastāvošām formām, tajā pašā laikā konstruējot jaunas. Šādas pārmaiņas ilustrē dižciltīga vīrieša tēls viduslaiku un jauno laiku mijā, kad bruņinieku nomainīja sievišķīgāka vīrieša prototips, kas savu kulmināciju sasniedza 17. gs. galma kultūrā. 19. gs. revolūciju laiks un nacionālais romantisms reabilitēja vīrišķību, kas pašapliecinās, veicot politiskus apvērsumus un karojot. Taču līdztekus svārstībām maskulinitātes pazīmju izvēlē, kas gadsimtu gaitā raksturojušas vīrieša tēlu, vienmēr būtisks ir bijis antīkās mākslas radītais ķermeņa ideāls. Ja renesanses un klasicisma kontekstā ķermeņa proporcijas ir bijušas būtiskas pašos

²⁴⁹ Bourdieu Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998. P. 15.

²⁵⁰ Fuko Mišels. *Seksualitātes vēsture. 1. Zinātgriba*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 33. lpp.

²⁵¹ Vulfa Virdžīnija. *Sava istaba*. Rīga: Atēna, 2002. 44. lpp.

mākslas darbos, tad, sākot ar 19. gs. otro pusi, šīs proporcijas no mākslas tika pārceltas dzīvē.²⁵²

Rietumu sabiedrībā pēdējos divos gadsimtos vīrietība atrodas pastāvīgā „krīzes situācijā”, neslēpjot tās nenoteiktību un ievainojamību. Tajā pašā laikā līdzāspastāvošs ir vīrieša ķermeņa kults, kur muskuļi un fizisks spēks sasaistīts ar veselīgu dzīvesveidu.

Fiziskās kultūras nostiprināšanos jau kopš 19. gs. otrās puses veicināja gan izglītības iestādes, kas pievērsa aizvien lielāku uzmanību audzēkņu atlētiskumam kā neatņemamai vīrišķības sastāvdaļai, gan militāra rakstura ievirzes jauniešu organizācijas, kā arī atjaunotā olimpiskā kustība.²⁵³ Arī viens no fiziskās kultūras (*culture physique*) popularizētājiem un ideologiem Francijā Edmons Debonē (*Edmond Desbonnet*, 1867–1953) 20. gs. sākumā aicināja uz ķermeņa kultūras atjaunotni, asi vērsoties pret ierēdņiem un kantoru darbiniekiem, kas nepievērš pienācīgu uzmanību sava ķermeņa fiziskajai sagatavotībai.²⁵⁴ Savu artavu ķermeņa kulta eskalācijā piešķīra arī autoritārie režīmi, kas fizisko sagatavotību vistiešākajā mērā saistīja ar militarizāciju, karu un rekreāciju.²⁵⁵

Modernās maskulinitātes ķermeņa ideālu raksturo kultūrista muskuļotais augums. Šādai hiperbolizētai vīrietībai Rietumu kultūrā iepriekš līdzvērtīga precedenta nebija.²⁵⁶ Tāpat muskuļu spēks tiek saistīts ar patriotismu, un par visaptverošu fenomenu to ir padarījusi Holivuda. Masu skatos muskuļoti vīri sastopami jau 20. gs. 50. gadu vēsturiskajās filmās. Taču visplašāk hipermaskulinitāte reprezentēta, sākot ar 80. gadiem,²⁵⁷ pieaugot ne vien trenāžieru zāļu un aerobikas popularitātei, bet arī speciāli vingrošanai veidotajiem raidījumiem un filmām, kuru varoņi reprezentēja hipertrofētus ķermeņus. Filmas ar Arnolda Švarcenegera (*Arnold Schwarzenegger*, 1947) un Silvestra Stallones (*Sylvester Stallone*, 1946) piedalīšanos ir uzskatāmākie

²⁵² Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. Pp. 24–25.

²⁵³ Baubérot Arnaud. *One Is Not Born Virile, One Becomes So. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 473–478.

²⁵⁴ Desbonnet Edmond. *Les rois de la force. Histoire de tous les hommes forts depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*. Paris: Berger-Levrault, 1911. P. 10.

²⁵⁵ Chapoutot Johann. *Fascist Virility. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 473–478.

²⁵⁶ Courtine Jean-Jacques. *Brawn in Civilization. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 587.

²⁵⁷ *Ibid.* Pp. 588–589.

piemēri populārajā kultūrā. Ar masu mediju starpniecību šie stereotipi nostiprinājušies plašā auditorijā un joprojām tiek lietoti visdažādāko preču mārketinga kampaņās.

Spēks un tā izmantošana visbiežāk saistīta ar vīrišķību un tās vizuālo tēlu. Vēsturiski tās bija medības, kaujas un sporta spēles, bet mūsdienās par maskulīnākajiem sporta veidiem tiek uzskatīti futbols, regbijs, bokss un dažādās cīņas mākslas, kur brutalitāte izvirzās priekšplānā sacensībai.²⁵⁸ Kā norāda P. Burdjē, vienlīdz nozīmīgi maskulinitātes atribūti ir drosme, paškontrolē un seksuālā potence, kurai līdzās vienmēr pastāvējušas bailes par ķermeņa ievainojamību, seksuālu nespēju un morālu sabrukumu.²⁵⁹

Attiecībā uz ķermeni akcentējamas arī citas vīrišķības pazīmes, to vidū ķermeņa apmatojums, dzimumloceklis un testosterons. Muskuļota ķermeņa ideāls gan kļuvis par vienu no maskulinitātes lamatām, jo vairums vīriešu tam neatbilst. Heteronormatīvā maskulinitāte izvairās arī no atsevišķiem ar seksualitāti saistītiem ķermeņa aspektiem, to vidū – krūtsgaliem un prostatas.²⁶⁰ Cīņai pret citādo (un tātad femīno), tāpat kā potences uzturēšanai maskulinitātes kontekstā, vienmēr veltīta pastiprināta uzmanība, un šis temats joprojām tiek uzskatīts par jūtīgu.²⁶¹ Novēcošana mūsdienu vīrietības diskursā tiek izprasta kā patoloģija, tādējādi cīņa pret vecuma izpausmēm ārējā izskatā, impotenci un nāvi jau nereti robežojas ar apsēstību.²⁶²

Dzīves laikā vīrietis kļūst par vīrieti vairākkārt, jo **maskulinitāte kā sociāli determinēta un nestabila kategorija tiek iegūta vai zaudēta, nevis bioloģiski pārmantota**. Arī S. de Bovuāra, vērojot jaunākās paaudzes feminisma teorētiķu interesi par maskulinitāti, savu hrestomātisko formulu pārfrāzēja pati: „Par vīrieti nepiedzimst, par vīrieti kļūst.”²⁶³ Šādu izpratni veicināja arī poststrukturālistu idejas un argumentācijas stratēģijas, ko savos pētījumos izmantojuši gandrīz visi par maskulinitāti rakstošie teorētiķi.

Līdz ar liberalizācijas procesu un dzimumu līdztiesības jautājuma aktualizēšanu Rietumu kultūrā savu nozīmi zaudējis maskulinitātes strukturālais

²⁵⁸ Courtine Jean-Jacques. Brawn in Civilization. *A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 589.

²⁵⁹ Bourdieu Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998. P. 75–76.

²⁶⁰ Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. Pp. 1–12.

²⁶¹ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. P. 68.

²⁶² Courtine Jean-Jacques. Brawn in Civilization. *A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 593.

²⁶³ Beauvoir Simone de. *Tout compte fait*. Paris: Galimard, 1972. P. 497.

pamats, kas vēsturiski attiecināts uz ekonomisko neatkarību, ģeogrāfisko mobilitāti un dominējošo stāvokli ģimenē.²⁶⁴ Arī politiskā stabilitāte un ekonomiskā izaugsme pēc Otrā pasaules kara nav mazinājusi spriedzi, kas attiecināma uz maskulinitāti mūsdienu sabiedrībā. Ne vien strādnieku, bet arī vidusslāņa pārstāvju vidū jau drīz pēc kara identificējama atsvešinātība, kuru raksturo tādas izjūtas kā bezspēcība jeb kontroles trūkums pār veikto darbu, bezjēdzība, veicot specializētus uzdevumus, bet neredzot kopainu, izolācija, nespējot identificēties ar darba devēju un tā izvirzītajiem mērķiem, kā arī grūtības integrēties ārpus darba vides.²⁶⁵

Tektoniskas izmaiņas maskulinitātes izpratnē rosināja pētījumi socioloģijā un psiholoģijā, kā arī pavērsiens domāšanā feminismā, apzinoties, ka patriarhālā sistēma ir tikpat represīva pret atsevišķām vīriešu grupām kā pret sievietēm un ka no tās gūtais labums ir vīriešu mazākumam, kas ar ideoloģisku un ekonomisku rīku palīdzību „patriarhālas dividendes” izdala pārējām vīriešu grupām, tādējādi ņemot pār tām virsroku. Tāpat pārāk izplūdis vairumam jaunākās paaudzes teorētiku šķīta patriarhālisma jēdziens, kas pārāk vispārīgi apzīmēja represīvos mehānismus sabiedrības dažādajās struktūrās.

4.1.1. Maskulinitāti raksturojošās kategorijas

Austrāliešu pētniece Reivina Konela (*Raewyn W. Connell*, 1944)²⁶⁶ grāmatā „Maskulinitātes” (*Masculinities*, 1995) izšķīrusi četras maskulinitāti raksturojošās kategorijas: hegemoniju, subordināciju, līdzdalību un marginalizāciju.²⁶⁷

Hegemonijas jēdzienu R. Konela pārņēmusi no marksisma teorētiķa Antonio Gramši (*Antonio Gramsci*, 1891–1937), kas to lietojis, raksturojot valdošās šķiras ietekmi uz vērtību sistēmas un tikumu veidošanu, padarot to par vispārpieņemtu pasaules redzējumu arī citām sabiedrības grupām. Saskaņā ar R. Konelas uzskatiem katrā no vēstures periodiem kāda no maskulinitāti pārstāvošajām grupām izvirzās priekšplānā, attiecīgo vērtību sistēmu padarot par normu jeb vispārpieņemtu redzējumu. Taču ne vienmēr maskulīnās hegemonijas priekšstāvji ir politiskās un ekonomiskās

²⁶⁴ Kimmel Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: The Free Press, 1997. Pp. 298–299.

²⁶⁵ Ibid. P. 264.

²⁶⁶ Kopš 2006. gada teorētiķe ir mainījusi savu dzimumidentitāti. Iepriekš viņa bijusi pazīstama kā Roberts Konels (*Robert W. Connell*).

²⁶⁷ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. Pp. 76–81.

varas pārstāvji. Biežāk šo īpašību kopumu pārstāv fikcionāli tēli (īpaši literatūrā un kino), kā arī tos atveidojušie aktieri, savukārt varas pārstāvji paši atrodas visai tālu no ideāla iemiesojuma dzīvē.²⁶⁸

Kā atzīst R. Konela, valsts pārvaldē, armijā un biznesa vidē hegemoniskās maskulinitātes pozīcijas vēl joprojām tiek uzturētas ar korporatīvajām saitēm, kuras satricināt nav izdevies arī opozicionāriem, kas iestājas par vienlīdzību neatkarīgi no dzimuma, rases, reliģiskās pārliecības, seksuālās orientācijas vai nespējas (*dissability*). Lai gan šo vērtību uzturēšana vairāk saistīta ar pretenzijām uz varu, ietekmes noturēšana neizslēdz vardarbību, kas šo varas pozīciju un attiecīgās vērtības leģitimē.²⁶⁹

Subordinācijas jēdziens raksturo dominējošās grupas izmantotās stratēģijas, lai īstenotu savu hegemoniskās varas pozīciju. Tā var būt politiska izslēgšana, ekonomiska rakstura diskriminācija, apvairošana, vardarbība (no iebaidīšanas līdz pat slepkavībai), turklāt ne vien kā individuāla izpausme, bet arī valstiski atbalstīta rīcība. Taču, kā norāda R. Konela, šādas stratēģijas vērstas ne vien pret homoseksuāliem, bet arī heteroseksuāliem vīriešiem. Šajā gadījumā dominējošā grupa bieži izmanto dažādus verbālus apvairojumus („memmesdēliņš”, „pienapuika”, „lupata”, „brīļlainais”, „zubrila” u. tml.), kas simboliski tiek vērsti pret subordinētās grupas sievišķīgajām īpašībām un attiecīgi neatbilstību pieņemtajai „normai”.²⁷⁰ Taču minētā „norma” ir ne vien abstrakts un nekonkrēts, bet arī mainīgs īpašību kopums, ko faktiski nav iespējams definēt bez „citādā” premeta, kas arīdzan ir mainīgs. Tādējādi „normas” un „citādības” binārās attiecības pastāv ciešā saistībā ar bināro struktūru „dominēšana/subordinācija”.

Lai gan vairākums vīriešu gūst labumu no hegemonijas realizācijas, ko R. Konela apzīmē kā „patriarhālās dividendes”, tiešā veidā tā attiecināma uz vīriešu mazākumu, kas atrodas varas pozīcijā. Tādēļ šeit jāņem vērā apstākļi, kā varas attiecībās tiek iesaistīti pārējie vīrieši. R. Konela šādas attiecības starp vīriešu grupām apzīmē kā līdzdalību (*complicity*).²⁷¹ Kā piemēru var minēt sportu, kas konstituē priekšstatu par maskulinitāti divos līmeņos. No vienas puses, sportista ķermenis un attiecīgi viņa fiziskās dotības iemieso maskulīno ideālu; no otras puses, interese par sportu un līdzjušana raksturo pārējo vīriešu iesaistītību jeb līdzdalību šī maskulīnā

²⁶⁸ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. Pp. 77–78.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid. Pp. 78–79.

²⁷¹ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. Pp. 79–80.

projekta uzturēšanā. Ne velti uzņēmumi, kuru valdēs skaitliskā vairākumā ir vīrieši, labprātāk ziedo tieši sporta atbalstam.

Stereotipi par maskulinitāti sabiedrības apziņā tiek kultivēti, ne vien pievēršoties vīriešu ķermeņa praksēm un seksualitātei, bet arī meklējot ģenētiskus skaidrojumus vardarbībai un vēlmei karot. Līdzās šādiem ideoloģizētiem bioloģiskajiem skaidrojumiem īpaša uzmanība tiek vērsta uz pedagoģiskajiem tekstiem, kas veltīti zēnu audzināšanai. Šādos tekstos ideoloģiskais saturs realizēts, izmantojot mītu, attēlu, diskursa u. c. semiotisko un sociālo formu plašās iespējas.²⁷²

Uz bioloģisku skaidrojumu konstruēšanu norādījis arī P. Burdjē grāmatā „Maskulīnā dominēšana” (*La domination masculine*, 1998), vēršot uzmanību uz paradumiem (*habitus*), kuru atkārtota praktizēšana attiecībā uz vīrieša ķermeni tos padara par dabiskām, vīrieša ķermeni raksturojošām pazīmēm.²⁷³ Īsi apgriezti mati sabiedrības apziņā var šķist dabiska vīrieša ķermeņa prakse, taču pie priekšstatiem, kas tuvina šo pieņēmumu bioloģiskai pazīmei, ir novedusi tikai šīs prakses atkārtošana.²⁷⁴

4.1.2. Maskulinitātes definēšanas stratēģijas

Maskulinitātes ideoloģiskais saturs nereti tiek pieteikts kā brīvība, taču patiesā brīvība rodama vien izvēlē – pieņemt vai noraidīt konkrētās maskulinitātes formas.²⁷⁵

Kā apstiprina arī M. Fuko vēlinie pētījumi – „Uzraudzīt un sodīt” (*Surveiller et punir*, 1975) un jo īpaši „Seksualitātes vēsture” –, varas struktūras maskulinitātes kontekstā tiek realizētas ar diskursu palīdzību, veidojot pretstatu pieņemtajiem kritērijiem. Maskulinitātes jēdziens ir atkarīgs no „citātajām” zīmju sistēmām, un šādu sistēmu potenciālais saraksts ir neierobežots. Tādējādi maskulinitātes jēdzienam nav iespējams definēt pietiekami skaidri, ja tas vienmēr mainās līdz ar jaunu komponentu iesaisti.

Tikpat paradoksālā veidā maskulinitāte spēj sevi definēt, ne vien pretnostatot sevi citātajam, bet arī atsevišķos gadījumos integrējot atsevišķus tā aspektus. Īpaši tas attiecināms uz zīmju sistēmas elementiem, kas bijuši piederīgi, piemēram,

²⁷² Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. Pp. 21–22.

²⁷³ Bourdieu Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998. P. 14, 61–63.

²⁷⁴ Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 94.

²⁷⁵ *Ibid.* P. 25.

homoseksuāļu identitātei: auskaru nēsāšana, ādas bikses un jakas, rozā krāsas krekli u. tml. Lai gan heteroseksuāla maskulinitāte šīs zīmes pārveido, tajā pašā laikā tā arī konfrontē pati sevi, jo atšķirības starp heteroseksuālo un homoseksuālo maskulinitāti nav skaidri nodalāmas un pamatoti raksturojamas kā izplūdušas.²⁷⁶

Jebkādi ideoloģiskie centieni maskulinitāti padarīt par iepriekš dotu vien norāda uz tās nestabilitāti un dialogiskajām attiecībām ar citiem jēdzieniem, pret kuriem maskulinitāte sevi definē. Maskulinitāte vienmēr ir dialogiskās attiecībās ar citādo. Heteroseksuāls vīrietis sevi pozicionē kā pretstatu homoseksuālai maskulinitātei, izsakot homofobiskas piezīmes vai izvairoties no intimitātes situācijām ar citu vīrieti, baidīdamies, ka sabiedrība to varētu traktēt kā homoseksualitāti. Taču arī attiecībās ar sievietēm uzsvērti maskulīni vīrieši var apvaldīt savas mačo izpausmes, reaģējot uz sabiedrības kritiku vai, gluži pretēji, nocietinot sevi vēl vairāk.²⁷⁷ Tāpat maskulinitātes komplicēto iedabu parāda arī homosocialitāte, jo pastāv aizspriedumi, ka tuvās un draudzīgās attiecībās vīriešu starpā vienmēr pastāv homoseksuālas pieķeršanās risks.

Maskulinitātes jēdzienam nav viennozīmīga skaidrojuma, tāpēc mūsdienu feminisma teoriju kontekstā tiek aktualizēts šā jēdziena lietojums daudzskaitlī. Maskulinitāti konstituē ne vien dzimuma, dzimtes un seksualitātes trīspusīgās attiecības, bet arī rases, etnicitātes, nācijas un sociālās (Latvijas gadījumā – ekonomiskās) noslāņošanās jautājumi.

Rietumu kultūrā priekšstatus par maskulinitāti pārstāv ļoti atšķirīgi prototipi: antīkās pasaules atlēta idealizētā ķermeņa reminiscences rodamas mūsdienu kultūrista muskuļotajā ķermenī. Džentlmeņa, dendija un metroseksuāļa rūpes par ārieni saimējamas klasicisma laikmeta galminieka femīnajās kvalitātēs. Bet mūsdienu ģimenes apgādnieks, kura aizbildnis ir romiešu *pater familias*, pelna pietiekami daudz, lai realizētu savu „amerikāņu sapni” un spētu atļauties māju priekšpilsētā ar tai piederīgiem atribūtiem un sievu mājsaimnieci, kas savu laiku pilnībā velta bērniem. Arī militārists (no kareivja līdz ģenerālim), domātājs (filozofs vai jurists) un ārpus normatīvā sociālā konteksta pastāvošie prototipi (vecpūsis, kovbojs, dumpinieks un disidents) parāda tikai daļu plašā prototipu spektra, ko iespējams attiecināt uz maskulinitāti.²⁷⁸

²⁷⁶ Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 38.

²⁷⁷ Ibid. P. 43.

²⁷⁸ Ibid. Pp. 224–225.

Džūdita Batlere grāmatā „Ķermeņi ar nozīmi” (*Bodies that Matter*, 1993) vīrišķā dzimuma piešķiršanu raksturo kā diskursīvu procesu. Bērns iegūst dzimumu brīdī, kad vecāki viņa dzimumpiederību izsaka valodā. Tiklīdz dzimums tiek artikulēts, bērns ne vien kļūst par vīrieti, bet arī turpmākajā dzīvē par tādu tiek uzskatīts. Tādējādi Dž. Batlere vērs uzmanību uz to, ka vīrietība (*maleness*) ir konstrukcija, kas eksistē kultūrā pirms dzimuma piešķiršanas valodiski, taču tiešas pieejas šāda pirmslingvistiskā stāvokļa izziņai nav.²⁷⁹

Šeit gan jāatzīmē, ka vīrišķība ir briedumu raksturojoša pazīme (angļu valodā lietotais jēdziens *virility* jau norāda uz abām jēdziena nozīmēm – vīrišķību un briedumu), kas attiecināma uz patriarhālajā sistēmā vīrietim piemērotajām sociālajām lomām (vīrs, tēvs un ģimenes galva). Jauns vīrietis veic virkni rituālu, lai sasniegtu šo statusu. Taču vīrišķības diskursa tālāknoodošanā būtiskākā loma ir tieši ģimenei un tās ekonomiskajam un sociālajam stāvoklim, no kā izriet arī principi un tradīcijas, kā konkrētajā ģimenē zēni tiek audzināti.²⁸⁰

Vispārīgi raksturojošu pazīmju meklējumi vēl joprojām atbalso 19. gs. beigām raksturīgo diskursu, kas tika vērsti uz maskulinitātes pozīciju nostiprināšanu un tādējādi pret dzimumu līdztiesības atzīšanu. Ne velti mūsdienās tiek pārskatīti socioloģijas, antropoloģijas un psihoanalīzes klasiku izteikumi, kas attiecības starp dzimumiem interpretējuši patriarhālas sistēmas ietvaros. Kā atzinis Maikls Kimmels (*Michael Kimmel*, 1951), bailes no feminizācijas vīriešus ir vajājušas ilgi, un to pamats vistiešākajā mērā ir saistīts ar konkurenci attiecībā uz varas pozīciju, un pēdējā gadsimta laikā šīm pārmaiņām vispilnīgāk iespējams izsekot tieši literatūrā, kino un televīzijā.²⁸¹

4.2. Homosociālā iekāre un attiecību trīsstūri

Maskulinitāte funkcionē trīspusējā modelī ar dzimumu un seksualitāti. Šā modeļa pamatelementus formulējusi Īva Kosovska Sedžvika (*Eve Kosofsky Sedgwick*,

²⁷⁹ Butler Judith. *Bodies that Matter*. London & New York: Routledge, 1993. Pp. 1–5, 27–31.

²⁸⁰ Baubérot Arnaud. *One Is Not Born Virile, One Becomes So. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 468–469.

²⁸¹ Kimmel Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: The Free Press, 1997. Pp. 320–321.

1950–2009) hrestomātiskajā monogrāfijā „Starp vīriešiem: angļu literatūra un vīriešu homosociālā iekāre” (*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, 1985), kas aizsāka maskulinitātes dziļo struktūru izzināšanu literāro un kultūras studiju kontekstā. Viens no vīriešu radītajiem modeļiem, kas plaši reprezentēts Rietumu literārajā kanonā un kas raksturo homosociālās attiecības to starpā, ir erotiskais trīsstūris starp sievieti un diviem vīriešiem.²⁸² 4.2.1. un 4.2.2. apakšnodaļā tuvlasījumā analizēti divi A. Neiburgas stāsti – „Zīmes” (no krājuma „Izbāzti putni un putni būros”) un „Lellis” (no krājuma „Stum stum”) –, kur minētais attiecību modelis risināts divos atšķirīgos iekāres diskursos. Pirmajā stāstā tā ir sāncensība starp diviem heteroseksuāliem vīriešiem, no kuriem viens ir pusaudzis, kura seksualitāte formējas stāstā aprakstīto notikumu gaitā. Otrajā stāstā varonis apzinās savu iekāri, kas orientēta uz savu dzimumu, taču, nespējot to pilnībā pieņemt, veido komplicētu iekāres dialektiku, kurā ietvertas arī attiecības ar sievieti. Abos stāstos sieviete ir objekts, caur kuru tiek risinātas attiecības, taču paši vīrieši nebūt nav spilgti hegemoniskās maskulinitātes paraugi – gluži pretēji, viņu vīrišķības pilnvērtīgai realizācijai trūkst daudz komponentu.

4.2.1. *Spēles ar zīmēm*

Stāsts „Zīmes” veidots kā sešpadsmit gadu veca zēna invalīda dienasgrāmata, kuras irdenajā struktūrā atklājas maskulīnās subjektivitātes formācija. Aprakstītie notikumi, kuros iesaistīts jauns pāris – vīrietis un sieviete –, atklāj pusaudža atmodināto seksualitāti, kas sākotnēji izpaužas kā apbrīns un pieķeršanās sievietei un vēl jo sarežģītākas attiecības ar viņas partneri, kurā zēns saskata ne vien konkurentu, bet arī pilnasinīgi nerealizēto vīrišķību. Arī šajā stāstā A. Neiburga izmanto sev raksturīgos paņēmienus, attēlotos notikumus fokusējot iekšēji un izmantojot ekstradieģētiska-homodieģētiska stāstītāja pozīciju. Zēna dienasgrāmatā fiksētie notikumi ir bez konkrēta datējuma.

Zēns zīmju izlikšanu uztver kā spēli. Dienu no dienas, izmantojot dzīvesvietā un tās apkārtnē pieejamos priekšmetus, viņš azartiski cenšas pievērst jaunā pāra uzmanību. Taču šī spēle ir pārbaudījums ne vien viņa izdomai, bet arī ķermenim:

²⁸² Sedgwick Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985. Pp. 21–27.

„Protams, būtu labi, ja tas notiktu ātrāk, man ir grūti to katru rītu visu izdarīt, lielu attālumu veikšanai neesmu piemērots, bet viņiem patīk aizklīst tālu, un zīmēm visur jābūt jau priekšā. [...] Vakaros kājas smeldz nezturami, bet es mierinu sevi ar domu, ka ilgi tas nevar vilkties, drīz, pavisam drīz viņiem tās jāpamana.”²⁸³

Izliktās zīmes jaunais pāris ilgi nepamana, turklāt zīmju izlikšanai traucē arī dažādi apstākļi. Ideālas situācijas nav nekad. Zīmes ir grūti izlikt, jo traucē gan saule, gan lietus, gan grūtības pārvietoties, gan arī nevērīgi cilvēki, dzīvnieki un pastāvīgās bailes tikt pieķertam zīmju izvietošanas brīdī.

Pāra nevērība pret izliktajām zīmēm zēnu padara dusmīgu, taču ļauj arī fantazēt par abu savstarpējām attiecībām. Būdams cilvēks ar kustību traucējumiem, viņš ir kautrīgs, nespēj adekvāti komunicēt un uz viņam izrādīto uzmanību visbiežāk reaģē ar norobežošanos vai ignoranci. Taču katrā tuvības brīdī viņš kāri tver ikvienu vārdu.

Zēna uztveri un psiholoģisko stāvokli raksturo arī iespaidi no lasītajām grāmatām. Pat zinādams jaunās sievietes īsto vārdu (viņu sauc Elza), viņš tai piedēvē citu vārdu – Ingeborga, kas aizgūts no Bernharda Kellermana (*Bernhard Kellermann*, 1879–1951) tāda paša nosaukuma romāna (1906). Zēns iztēlē ne vien piešķir Elzai citu vārdu, bet arī idealizē viņas ķermeņi. Viņa dienasgrāmatas ieraksti liecina par bruņinieku literatūras cienīgiem ideāliem. Zēns literāro tekstu iespaidā sievieti uztver kā sublimētas mīlestības objektu atbilstoši kurtuāzās literatūras estētikai – dāma ir „iekārta un nerasniedzama, un bieži vien iekārta tieši tāpēc, ka nerasniedzama”²⁸⁴. Sentimentalitātē balstītajai „augstajai” mīlai stāstītājs pieredzes trūkuma dēļ vēl nepiedēvē seksuālu konotāciju, un tikpat nozīmīgs elements šajā romantizētajā situācijā ir grūtību pārvarēšana, izliekot zīmes, un pacelšanās pāri dzīves ikdienišķumam. Kā apgalvo Umberto Eko: „20. gadsimtā netrūka arī psihoanalītiski iekrāsotu diskusiju par iekšējām pretrunām kurtuāzajā mīlestībā, kas sievieti vienlaikus iekāro un atraida, jo tajā iemiesots mātes tēls vai arī tāpēc, ka bruņinieks narcistiski iemīlas pats savā spoguļattēlā, ko saredz dāmā.”²⁸⁵

Stāsta rosinātās reminiscences ar bruņinieku romāna estētiku apliecina arī stāstījuma uzbūve, kas veidota kā monologs, kurā varonis ne vien fiksē savus iekšējos pārdzīvojumus, bet arī detalizēti raksturo darbības vidi un pārējo tēlu ārieni.

²⁸³ Neiburga Andra. *Zīmes. Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 111.–112. lpp.

²⁸⁴ Eko Umberto. *Skaistuma vēsture*. Rīga: Jānis Roze, 2009. 161. lpp.

²⁸⁵ *Ibid.* 163. lpp.

Maskulinitātes problemātika stāstā pieteikta vairākos līmeņos. Pirmkārt, tā saistīta ar zēna ķermeni, pret kuru viņš izjūt nepatiku ne vien kustību ierobežotības, bet arī sabiedrības attieksmes dēļ, jo apkārtējo žēlums un labvēlīgā izturēšanās pastāv līdzās vainas apziņai un centieniem viņu izolēt. Otrkārt, zēna maskulinitātes formāciju raksturo arī tas, kā viņš uzlūko sievietes ķermeni.

Arī zēna māte vasaru pie jūras izmanto kā zēna izolēšanas veidu gan no sabiedrības, gan ģimenes dzīves. „Svaigais gaiss” un „burvīgā vieta” ir tikai atrunas, kuru patieso nozīmi zēns ir sapratis – māte vēlas atgūt savu privāto dzīvi.

Brīdī, kad zēns pirmoreiz klātienē sastopas ar jauno pāri, viņš novērtē abu fiziskos dotumus. Ja sievietes salīdzināšanā ar gulbi jaušama viņas ķermeņa idealizācija, tad attiecībā uz vīrieša ķermeni apmatojums šķiet kaut kas svešs un nepiedienīgs: „Viņa kājas, viņa arī baltie, bet druknie, biezu rūsaganu spalvu noaugušie lieli un apmēram 46. izmēra sporta čības. [...] Cauri viņa „tīkla” kreklīņam nepakļāvīgi un nepieklājīgi spraucas tādi paši rudi matiņi, pareizāk sakot, sari – kā uz lieliem.”²⁸⁶

Zēnu ieraudzītā aina satriec, jo viņš pamana, ka būtiska vīrišķības pazīme ir apmatojums. Izjustais kauns par sava ķermeņa kuslumu un apmatojuma trūkumu iedarbina aizsargmehānismu, kas funkcionē kā noliegums. Veidojoties ciešākam kontaktam starp sievieti un zēnu, ziņkārība pārtop konkurencē par sievietes uzmanību. Savu „konkurentu” zēns turpmāk nievājoši apzīmē kā „spalvaino”.

Sāncensība starp abiem vīriešiem nav burtiska, jo zēns labi apzinās sava ķermeņa ierobežotību. Sarežģītu šo situāciju padara fakts, ka zēns vīrietī saskata ne vien sāncensi, bet arī ideālu, kuram vēlētos līdzināties. Sāncensība, lai cik komiska šajā situācijā tā arī šķīstu, ķermeņa fiziskās ierobežotības un kautrības dēļ liedz zēnam izteikt, ka patiesībā viņš izjūt apbrīnu pret „spalvaino” un gribētu tam līdzināties. Šī informācija paliek otrajā plānā, jo stāstītājs plašāk raksturo Elzas ārieni, kas neapšaubāmi tiek idealizēta, jo zēns izjūt arvien lielāku pieķeršanos. To veicina arī gandarījums, ka izliktās zīmes viņa visbeidzot pamana. Taču tas nemazina arī vīrieša ārienei veltīto uzmanību, lai gan vārdos tā tiek izteikta skopāk: „Vīrietis... man slinkums viņu aprakstīt. Varu teikt tikai to, ka viņa ģimīs bija sarkans un viņš bija tik neviltots savos vārdos. Un drusciņ odu pēc sviedriem.”²⁸⁷ Pieķeršanās pārtop iztēlotā

²⁸⁶ Neiburga Andra. *Zīmes. Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 116. lpp.

²⁸⁷ *Ibid.* 117. lpp.

mīlestībā, un apbrīns, ko zēns sākotnēji izjūt pret vīrieti, pārtop īpatnā konkurencē, kurā sieviete kļūst par objektu attiecību risināšanā.

Zīmīgajā epizodē stāsta finālā iereibusī, piedzīvojumu kāres vadītā Elza dodas pie zēna, kura izrādīto uzmanību uztver kā romantisku piedzīvojumu. Taču epizode gluži pretēji cerētajam parāda situācijas komisko pusi. Zēnam nav attiecīgas pieredzes, lai realizētu savu iekāri, turklāt šķērslis tam ir nevis viņa ķermenis, bet gan pieredzes trūkums un bērnišķība. Zīmju izlikšana un tēlainie apraksti, kuros fiksēta jūra, laikapstākļi un ikdienas gaitas, parāda viņa sapņainos, sentimentālos priekšstatus par pasauli, kurā sievietes parādīšanās ir ierastās rutīnas izjaukšana. To var skaidrot kā bruņniecisku dāmas idealizēšanu, taču zēns ne psiholoģiski, ne arī fiziski nav gatavs tuvībai. Tas, ka sieviete ir pievērsusi viņam uzmanību, atnākusi pie viņa, lai pavadītu nakti (šeit nevar nepamanīt reminiscenci uz trubadūru liriku, konkrēti – albu), sasniedz viņa iztēles robežas. Tālejošāka mērķa nav, turklāt viņu atgrūž sievietes reibums.

4.2.2. Dzimtes melanholija un iekāres noliegums

Motīvs, kurā parādās pāra un jauna vīrieša attiecību trīsstūris, attīstīts arī krājumā „Stum stum” publicētajā stāstā „Lellis”, taču šeit vīrišķības diskursam ir citas aprises, jo stāsta varonis nav zēns pubertātes vecumā, bet gan jauneklis, kura iekāre turklāt vērsta uz vīrieša ķermeni.

Jau ar pirmajiem teikumiem lasītājs ierauga stāsta varoni visai pazemojošā situācijā – brīdī, kad viņš izrāpjas no atejas bedres, kurā iekritis nejauši, atstājot balles zāli. Vispārējais riebums, ko rada mēslu smaka, pastiprina arī riebumu pret sevi un savu ķermeni. Šo sajūtu kāpina arī uzmanības trūkums un greizsirdība uz jaunu mīlnieku pāri – vīrieti un sievieti, ar kuriem, kā noprotams, stāsta varonis ir ieradies ballē. Taču greizsirdības iemesls nav klasiskais mīlas trīsstūris, bet gan identitātes krīze: galvenais varonis vēlas būt piederīgs vīriešu pasaulei, taču aprakstītā nespēja gūt seksuālu piepildījumu ar sievieti atklāj pretējo – iekāri uz vīrieša ķermeni.

Lai lasītājam atklātu stāsta varoņa iekšējo pārdzīvojumu komplicēto iedabu, A. Neiburga izmantojusi metastāstījuma iespējas. Stāsts veidots no 13 atsevišķiem fragmentiem, aprakstot notikumus gan no ārējas, gan iekšējas perspektīvas, tādējādi pārslēdzot lasītāja uzmanību no viena stāstījuma reģistra uz otru ar divu atšķirīgu stāstītāju palīdzību.

A. Neiburgas prozai raksturīgs paņēmiens ir ietvara stāstījuma pamatā izmantot atsevišķu notikumu, kuru caurauž stāsta varoņa pārdomas vai atmiņas un to analīze. Izvērstākas rindkopas mijas ar īsākām, tādējādi fragmentētā stāstījuma uzbūvē akcentējot atsevišķas detaļas, kuru nozīme atklājas stāsta kopainā.

Ietvara stāstījums ir veidots kā hronoloģiska notikumu ķēde: varonis iekrīt atejas bedrē un, izrāpies no tās, dodas mājup, sava izskata dēļ izjūdzams pazemojumu garāmgājēju priekšā. Viņš nomazgājas dušā, atguļas uz dīvāna, klausās mūziku un dzer kafiju, pārdomājot tuvāko dienu plānus. Pēc tam malko konjaku, smēķē, kādam mēģina piezvanīt (konkrētas norādes par to lasītājam netiek dotas), bet stāsta beigās atgriežas izejas pozīcijā – balles zālē, kuru viņš pametis pirms iekrišanas atejas bedrē.

Ja minētais ietvara stāstījums ar gredzenveida kompozīciju veidots no viszinoša un ieinteresēta stāstītāja skatpunkta, tad varoņa iekšējie pārdzīvojumi atklāti ar metastāstījumiem. Būtiski atzīmēt, ka A. Neiburga metadieģētiskā līmeņa skatpunktus dažādojusi, izmantojot gan subjektīvas (autodieģētiskas), gan novērojošas (heterodieģētiskas) pozīcijas. Atsevišķos gadījumos abas minētās pozīcijas sapludinātas ar noģiedamās runas starpniecību arī vienā fragmentā. Pāreju starp stāstītāju kā tēlu, kas iesaistīts notikumos, un stāstītāju ārpus notikumiem, kurš ietekmē lasītāja uztveri, jo nav neitrāls, uzrāda arī regulāra stāstījuma gramatisko personu (es – tu – viņš) maiņa.

Atsevišķi aplūkojot ietvara stāstījumā iekļautos metastāstījumus, kā viena no būtiskākajām jāmin epizode ar lelli – rotaļlietu ar androgīnu ķermeņa uzbūvi, bez ģenitālijām, ar kuru stāsta varonis tiek identificēts: „Lellis nepārprotami bija „viņš”, puika, bet lellim nebija krāniņa. [...] Radās aizdomas, ka eksistē vēl kāda trešā dzimte, ar kuru viņam līdz šim vienkārši nav izdevies sastapties.”²⁸⁸

Lellis ir īpaša rotaļlieta. Atmiņas par lelli uzjundī arī atmiņas par māti, ne velti stāsta varonis abus nosauc par labākajiem bērnības draugiem. Leļļa fiziskais apraksts sniedz priekšstatu par tā ārieni, un stāsta varonis vienmēr ir vēlējies uzzināt, kas atrodas leļļa iekšienē, taču nekad to nav uzdrīkstējies. Lellis ir varoņa līdzinieks, draugs, totēms, arī robežšķirtne attiecībās ar ārējo pasauli. Brīdī, kad māte mirst, stāsta varonis savu pieķeršanos apliecina, viņas zārkā ievietojot lelli un tādējādi apbedījot to kopā ar mātes ķermeni. Šajā brīdī lellis pilda arī seksuāli konotēta objekta funkciju, jo slepus tiek ievietots zārkā mātei starp kājām.

²⁸⁸ Neiburga Andra. *Lellis. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 148. lpp.

Mātes nāve stāsta varonim ir spēcīgs satricinājums ciešās emocionālās saiknes dēļ: „Mamma vienmēr bija blakus, vienmēr saprotoša, gādīga, ļoti pazīstama, uz mammu varēja paļauties, mamma bija taisnīga, mamma bija emocionāla, viegli smējās un raudāja [...]. Mamma bija viņa pasaule, arī viņas draudzenes no rajona avīzes piederēja šai pasaulei, tās arī bija labas un pazīstamas.”²⁸⁹

Attiecības ar māti raksturotas labvēlīgi, viņa nav slēpusi no dēla sava mainīgā garastāvokļa iemeslus, savu ķermeni. Sieviešu pasaule, kurā līdzās mātei ir arī četras tantes – Lilija, Sarma, Elīza un Taņa –, ar saviem stāstiem veidojušas varoņa priekšstatus par vīriešiem: „Prieki bija tik reti kā vispār vīrieši šajā pasaulē. Vīrieši parādījās un pazuda, tie bija lieli un nesaprotami, reizē biedēja un vilināja, bet tieši ap viņiem griezās pasaule.”²⁹⁰

Šajā sieviešu pasaulē acīmredzami trūkst tēva instances, vien īsajā fragmentā, kur lasītājs uzzina dažus stāsta varoņa biogrāfijas faktus, parādās norāde, ka „tēvs ģimenē nedzīvo”²⁹¹. Taču A. Neiburgas skatījums nav vienpusīgs un atklāj ko vairāk par freidiskās psihoanalīzes hrestomātiskajiem paraugiem. Ne vien stāsta varoņa seksualitāte, bet arī psihe nav pilnvērtīgi attīstījusies, faktiski tā ir iestrēgusi bērnības fāzē. Mātes nāve iezīmē melnholijas situāciju, kad mīlētais objekts ir zaudēts un varonim ir jāsamierinās ar šo situāciju, taču sēru nav.²⁹²

Bēru organizēšana un mātes draudzeņu mierināšana atņem stāsta varonim iespēju sēras izjust pašam. Lai gan pirmo reizi mūžā viņam patstāvīgi jāuzņemas atbildība, saasinātais melnholijas stāvoklis liek meklēt citu mīlestības objektu mātes vietā. Taču jāņem vērā, ka varoņa melnholija nav saistīta ar mātes nāvi vien. Stāsta tēma ir apmēram 30 gadu veca vīrieša nerealizētā seksualitāte, kas pakāpeniski atklājas kā sarežģīts melnholijas precedents. Par to esejā „Sēras un melnholija” (*Trauer und Melancholie*, 1917) un grāmatā „Ego un Id” (*Das Ich und das Es*, 1923) rakstījis Zigmunds Freids (*Sigmund Freud*, 1856–1939), taču provokatīvu lasījumu šiem hrestomātiskajiem tekstiem piedāvājusi Džūdita Batlere grāmatas „Dzimtes nemiers” 2. nodaļā, pievēršoties dzimtes problemātikai mūsdienu kontekstā:

²⁸⁹ Neiburga Andra. Lellis. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 149. lpp.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid. 147. lpp.

²⁹² „Pacietīgi klausoties melnholiķa neskaitāmajās un dažādajās pret sevi vērstajās apsūdzībās, galu galā nav iespējams atvairīt iespaidu, ka pat visvardarbīgākās no šīm apsūdzībām tikpat kā nemaz neattiecas uz pašu pacientu, bet ar nelielām korekcijām atbilst kādam citam – kādam, ko pacients mīl vai ir mīlējis, vai ko tam vajadzētu mīlēt.” (Freud S. Mourning and Melancholia. *Complete Psychological Works Of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Vintage, 2001. P. 248)

„Homoseksuālas noslogošanas, iekāres un mērķa vienlaicīgs noliegums, kuru izraisa sociālais tabu un kurš tiek īstenots dažādās attīstības stadijās, noved pie melanholiskas struktūras rašanās, kas sekmīgi iekļauj gan šo mērķi, gan objektu ķermeniskā telpā jeb „kapenēs”, ko cilvēks izveido caur pastāvīgu noliegumu. Ja heteroseksuāls homoseksualitātes noliegums noved pie melanholijas un melanholija darbojas ar iekļaušanas starpniecību, tad neatzītā homoseksuālā mīlestība tiek saglabāta, kultivējot pretēji definētu dzimtes identitāti. Citiem vārdiem sakot, neatzītā vīrieša homoseksualitāte kulminē sakāpinātas un spēcīgas vīrišķības formā, kas sievišķo atzīst par neiedomājamu un vārdos neizsakāmu.”²⁹³

Savas seksuālās iekāres scenārijus stāsta varonis attiecina uz Annu – sievieti, ko viņš projicē kā savas mīlestības objektu, lai gan lasītājam drīz kļūst skaidrs, ka stāsta varonis „gribētu būt” vīrišķīgs un „gribētu iekārot” Annu, taču viņa ir tikai starpnieks starp stāsta varoni un neizzināmo, noslēpumaino vīriešu pasauli. Viņš vēlas fiziskus kontaktus – pieskārienus, glāstus, kas raisa pirmēju seksuālu uzbudinājumu, taču viņš atļaujas pieskarties vienīgi Annai:

„Atceries to rītu Jūrmalā. Mēs peldējām līdz bojām, pēc tam kaili gulējām smiltīs, mēs, visi trīs, es pats jūs savedu kopā, es priecājos par jūsu augumiem, tie bija tik skaisti, pat gulbji ūdensmalā nebija skaistāki un baltāki, tie bija vēsi no jūras ūdens un smaržoja pēc joda un sāls, tu iesmējies, kad uzliku roku tev uz krūts – nu, beidz! – tu teici; bet viņam pieskarties es neiedrošinājos, lai gan ļoti gribēju; es mīlu mīlestību, Anna, taču tu to nesaproti, tu nekad neesi sapratusi, ka mīlestība ir pārāk liela, lai to paturētu divi. Tikai divi vien.”²⁹⁴

Stāsta varonim vīriešu pasaule šķiet noslēpumaina arī ķermenisku apsvērumu dēļ. Lai gan viņš pats ir vīrietis, neskaidrā dzimtes identitāte viņā rada spēcīgu iekāri pret vīrieša ķermeni, ko viņš vēlētos iepazīt, taču sociālais tabu to liedz. Nožēla par to izskan arī epizodēs, kurās stāsta varonis retoriski vērsas pie Annas:

²⁹³ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 99. lpp.

²⁹⁴ Neiburga Andra. Lellis. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 150. lpp.

1. „Tikai mirkli, kad iztēlojos tevi ar tavu draugu – es pat sajutu viņa ādas smaržu un sviedru sāļumu –, manī kas atdzīvojās. Diemžēl es nespēju viņa tēlu ilgi noturēt sevī.”
2. „[...] Es gribētu būt tavā vietā, Anna, tu man to nenovēli.”
3. „Es varēju garā pārdzīvot visas tavas ciešanas un laimes mirkļus, bet mans ķermenis nespēja izjust trīsas, kas pārvērš tavu ādu smilšpapīrā, sajūtot viņa rokas pirmo pieskārienu zem palaga.”²⁹⁵

Vien īsā, teikumu garā piebildē nojaušams, ka stāsta varonis zaudējis nevainību. Seksuālais akts noticis dabā, taču no pavēstītā netop skaidrs, kāds ir bijis partnera dzimums. Lasītājs to var nojaust, bet nespēj izzināt ierobežotās informācijas dēļ. Zīmīgi, ka atmiņas par piedzīvoto seksuālo aktu uzplaiksnī brīdī, kad stāsta varonis atceras mātes bēres. Uzdrīkstēšanās par to domāt liecina par cerībām, nepiepildītām alkām. Šīs alkas varonis vēlas piepildīt caur Annu. Taču piepildījums nav iespējams, to nekompensē arī vuārista pozīcija. Vīrišķības pieņemšana neizdodas, jo kā vīrietis viņš nespēj reaģēt uz Annas pieskārieniem, viņu tie neuzbudina.

Uzaudzis sieviešu pasaulē, stāsta varonis savu ķermeni izjūt kā sievišķu. Pieskārieni rada uzbudinājumu, taču, pretēji kā gadījumā ar Annu, šos pieskārienus spēj uzlādēt viņš pats. Homoerotiskās fantāzijas veido kompleksa tēlu sistēma: „...viņš noglāstīja savas krūtis, vēderu, gurni bija karstāki par ūdeni, atmiņā atausa bālais akordeonists zāles stūrī un tad nezina kādēļ māte un vecā, muļķīgā lelle.”²⁹⁶

Stāsta varonis baidās iepazīt sevi, ne velti pirms leļļa ieguldīšanas mātes zārkā viņš nespēj atārdīt šuves, lai ielūkotos tā anatomiskajā uzbūvē. Lai gan māte un lellis ir apbedīti, tie joprojām ir klātesoši, liecinot par neatzītām, atliktām sērām, tādējādi caur atmiņām atdzīvinot to klātbūtni „kaut kur „ķermenī””²⁹⁷. Stāsta varonis to izprot kā mīlestību, lai gan šī pieķeršanās drīzāk raksturo neskaidro izpratni par savu seksualitāti: „Ir skaidrs, ka homoseksuālis, kuram heteroseksuāla iekāre šķiet neiedomājama, tikpat labi var saglabāt šo heteroseksualitāti caur melanholisku iekļaušanas struktūru kā nekad neatzītas, neapraudātas mīlestības iemiesojumu un identifikāciju.”²⁹⁸

²⁹⁵ Neiburga Andra. Lellis. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 147., 151., 152. lpp.

²⁹⁶ Ibid. 148. lpp.

²⁹⁷ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 96. lpp.

²⁹⁸ Ibid. 99. lpp.

Šeit gan jāiebilst, ka varoņa kā homoseksuāļa marķēšana ir pārāk vienkārša, lai izskaidrotu viņa identitātes komplicēto iedabu. Varonis apzinās, ka ir vīrietis, taču savu ķermeni jutekliski izjūt kā sievišķu.²⁹⁹ Kā jau tika minēts iepriekš, stāsta varonis uzaudzis bez tēva un nekad nav identificējies ar vīriešu pasauli. Zaudējot māti (pirmo mīlestības objektu), varonis savu aizliegto iekāri internalizē, lai remdētu zaudējuma sāpes. Kā atzīst Dž. Batlere, internalizācija ir arī stratēģija, kā atdzīvināt un paturēt zaudēto objektu, līdz iekšējās pretrunas tiks atrisinātas.³⁰⁰

Nākamais posms ir iekāres novirzīšana: „Gadījumos, kad tiek aizliegta heteroseksuāla savienība, tiek noliegts objekts, taču ne iekāres modalitāte, tādējādi iekāre tiek novirzīta no šī objekta uz citiem pretējā dzimuma objektiem.”³⁰¹

Šeit jāatgriežas pie jau iepriekš aprakstītajām galvenā varoņa attiecībām ar Annu. Pieķeršanās mātei tiek novirzīta uz Annu (otrais mīlestības objekts) un viņas draugu, taču stāsta varonim tas neizdodas, jo objekts, kuru viņš patiesi iekāro, ir Annas draugs, kurš pārstāv neizzināto vīriešu pasauli, kas tikusi mistificēta mātes un viņas draudzeņu sarunās. Tādējādi Anna ir iekāres instruments, ar kuru piesaistīt vīrieti.

Epizodēs, kas veidotas kā stāsta varoņa retoriska vērtēšana pie Annas, noprotams, ka viņa sievišķīgums un pieķeršanās Annas draugam ir pamanīta. Sākumā Annu šīs pazīmes uzjautrina, vēlāk izraisa nepatiku. Lai gan lasītājam tiek darītas zināmas Annas izjūtas, tas, ko patiesībā jūt un domā Anna, nav izzināms, jo minētās epizodes stāsta varonis pats, nevis Anna vai kāds neitrāls stāstītājs no malas. Tādējādi priekšstats par Annu un viņas „nežēlību” balstīts varoņa subjektīvajos pārdzīvojumos.

Lai gan stāsta varoņa iekāre ir vēsta uz vīrieti, viņš sevi neasociē ar vīrišķo dzimti, tāpēc varoņa seksualitātes raksturošanai vispiemērotākais ir tieši androseksualitātes jēdziens, ar kuru apzīmē interesi par vīriešiem un maskulinitāti ārpus ierastās dzimumu binaritātes un tai piesaistītajiem iekāres marķieriem „heteroseksuāls”/„homoseksuāls”.

Sarežģīto starpsituāciju, kurā atrodas stāsta varonis, veicinājuši ne vien ģimenes apstākļi, bet arī sabiedrību reglamentējošā heteronormativitāte.³⁰² Tādējādi ar

²⁹⁹ Neiburga Andra. Lellis. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 148. lpp.

³⁰⁰ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 88. lpp.

³⁰¹ Ibid. 84. lpp.

³⁰² „Diskursi, kas jo īpaši apspiež ikvienu no mums – lesbietes, sievietes un homoseksuālus vīriešus –, ir tie diskursi, kas nešaubīgi pieņem, ka sabiedrību – jebkuru sabiedrību – veido heteroseksualitāte.” (Wittig Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992. P. 24)

šī stāsta starpniecību A. Neiburga atklājusi ne vien atsevišķa indivīda melanholijas stāvokli „kā maksu par stabilām dzimtes identitātēm”³⁰³, bet arī netieši attēlojusi situāciju 20. gs. 90. gadu sākumā, kad nenormatīvai seksuālajai identitātei nav publiskas reprezentācijas.

4.3. Svārstīgie, jūtīgie vīrieši

Stāstā „El ninjo” varonis, nogūlies pludmales smiltīs, vēro garāmejošos cilvēkus, taču redz vien to, kas parādās viņa redzeslokā – divus puskailus vīriešus robežsargu formās, pāri – vīrieti un sievieti, kuri savas ārienes dēļ viņa iztēlē pārtop par krievu zinātnieku un tā optimistisko sievu, kā arī meiteni „ar sarkanu bumbu, pelēkā bikšu kostīmā”³⁰⁴. Viņš neredz, kam meitene met šo bumbu, taču turpat, acu priekšā, pamana pamestus priekšmetus: „Tukšu kokakolas pudeli. Cigarešu *Camel* paciņu, pa pusei ieputinātu smiltīs. Akmeni.”³⁰⁵ Ierobežoto redzeslauku paplašina atmiņas, kurās manāma stāstītāja instances iejaukšanās. Skatiens šajā stāstā pielīdzināts pieskārienam, kas kairina iztēles darbību. Un skatīšanās tīksmei jeb skopofilijai (*scopophilia*) šeit ir estētisks raksturs. Stāsta situācijā varonis, kurš lasītājam tiek stādīts priekšā kā rakstnieks, sāk apjaust vārdu ierobežotās spējas tvert esamību. Mirkļa izjūtām piejaucējas atmiņas, kas veicina viņa noslēgšanos sevī un pašanalīzi. Z. Freids skopofiliju uzskata par dabisku laikposmā, kad attīstās bērna personība un vērošanai (pētīšanas dziņai) ir būtiska nozīme pasaules izzināšanā.³⁰⁶ Turpmākajā dzīvē šī ziņkāre sublimējas vai nu estētiskā baudā (kā stāsta varonim), vai arī pārtop neirozē. Žaka Lakāna (*Jacques Lacan*, 1901–1981) psihoanalītiskās teorijas kontekstā skopofilija attiecināma uz baudu būt cita redzētam.³⁰⁷ Arī Žana Pola Sartra (*Jean-Paul Sartre*, 1905–1980) raksturotajā „būt-cita-skatītam” situācijā indivīds kļūst par objektu, kas pakļauts cita spriedumam. Visbeidzot P. Burdjē skatienam piedēvē simbolisku spēku, norādot, ka novērtējuma priekšnosacījumiem ir jābūt atpazīstamiem abām iesaistītajām pusēm – ne vien tam, kurš skatās, bet arī tam, kas tiek novērots.³⁰⁸

³⁰³ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 99. lpp.

³⁰⁴ Neiburga Andra. *El ninjo. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 49. lpp.

³⁰⁵ Neiburga Andra. *El ninjo. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 50. lpp.

³⁰⁶ Freids Zigmunds. *Seksuālā dzīve*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2014. 80. lpp.

³⁰⁷ Lacan Jacques. *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*. New York: W.W. Norton, 1990. P. 86.

³⁰⁸ Bourdieu Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998. P. 71–72.

Skatīšanās tīksme stāsta varoņa gadījumā iekļauj arī estetizētu jūsmošanu par garām skrienošo robežsargu atlētiskajiem augumiem:

„Apģērbtas gan bija tikai viņu lejasdaļas – haki krāsas plankumainās platās biksēs un smagos šņorzābakos, – muguras kailas, skūtie pakauši slaidi pārauga spēcīgos kaklos, un kakli – muskuļotos brūnos plecos, viņi atgādināja kentaurus, tik skaudra pretruna starp lielisko tvirto kailumu un bezveidīgi ietērpto apakšu, bet kājas tiem tomēr klausīja un lieliski nesa tālāk sviedros mirdzošos torsus, tie dzīvoja savu dzīvi tālu no kājām, un, ja tikai vēl iedomājas – ko katrs no viņiem tobrīd domāja, juta un kādus atstāja nospiedumus citu cilvēku „esos”, ak dies, – tikai pāris neuzmanīgu domu, un kāds jau būs pavisam citāds, nekā gribējis būt.”³⁰⁹

Taču šī ķermeņa estētikas apjūsmošana līdz ar stāstītāja izvēlēto filtru tiek normalizēta, uzsverot, ka stāsta varonis „nemīlēja vīriešus fiziski, tas ir – nebija ar viņiem gulējis [...], – bet viņš nespēja nenovērtēt viņu augumu daili un viņu bērnišķīgo vājumu un neaizsargātību, tik aizkustinošu un stipru, jo tik rūpīgi un fanātiski slēptu.”³¹⁰

„El ninjo” varonis ietilpst A. Neiburgas „svārstīgo un jūtīgo” vīriešu tēlu galerijā, kurā līdzās intelektuāļiem, māksliniekiem un uzņēmējiem atrodami arī bezpajumtnieki, invalīdi, pašnāvnieki un homoseksuāļi; viņi ir gan pilsētnieki, gan provinces iedzīvotāji. Visbiežāk negaidīts notikumu pavērsiens pārsteidz viņus nesagatavotus. Un atsevišķos gadījumos šie negaidītie dzīves triecieni pārtop neirozēs vai pat noved pie pašnāvības.

A. Neiburgas iedziļināšanās tēlos mēdz būt tik precīza, ka tuvojas psihoanalīzei. Tēlu atklāsmē krustojas atšķirīgas identitātes (dzimums, seksualitāte, vecums, fiziskā (ne)spēja, etniskā piederība, reliģiskā pārliecība, kultūras vērtības, politiskie/ideoloģiskie uzskati), tāpat nozīmīga loma psihes procesu attēlojumā piešķirta sapņiem. Būtiski ir piebilst, ka A. Neiburga tēlu analīzes procesu uztic lasītājiem pašiem, piedāvājot fragmentētu tekstu ar atvērtu finālu, kas visbiežāk veidots no subjektīva skatpunkta kā tēla atzišanās vai pašatklāsme.

Stāstos attēloto vīriešu maskulinitāte nav monolīta, gluži pretēji – kā tas atklājas arī „El ninjo” gadījumā – tā ir svārstīga, jūtīga, ievainojama, ķermeniska un, kā

³⁰⁹ Neiburga Andra. *El ninjo*. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 43.–44. lpp.

³¹⁰ *Ibid.* 45. lpp.

redzams no visa iepriekš uzskaitītā, izteikti femīna: „Ar ausi, piekļautu zemei, viņš sajuta trokšņus tās vēderā, zemes sirds dunu un zemes gāzes, un tādu kā burbuļošanu, un tādas kā lēnas konvulsijas vai bērniņa kustēšanos, – tālu, vēl ļoti tālu, kā atbalsis tam, kas notika viņā pašā; var jau būt, ka tās bija viņa gāzes un viņa sirds, un šalkoņa viņa paša ausīs, reizēm tik grūti bija atšķirt sevi no pasaules.”³¹¹

Dažu kritiķu skatījumā, un tā savā rakstā apgalvo arī Arno Jundze (1965), A. Neiburgai trūcis prasmes veidot vīriešu tēlus: „A. Neiburgai „tradicionāli neveicas” ar „es” formā veidotajiem darbiem, kuru galvenais varonis ir vīrietis. Traucējošais tajos nebūt nav tas, ka stiprā dzimuma pārstāvji autorei parasti ir ja ne dzimuši neveiksminieki, tad vismaz krietni dīvaiņi. A. Neiburgas tēlojumā pietrūkst pārliecības un motivācijas. (Izņēmums ir tie darbi, kur personāžus – vīriešus – raksturo sievietes, kā, piemēram, „Notikums bez komentāra” un „Kurš pazina Jurīti?”.)”³¹²

Neiecietība pret A. Neiburgas „trauslajiem” vīriešu tipāžiem šeit skaidrojama kā norobežošanās no neērtiem raksturiem, uz kuriem nav attiecināmi ierastie stereotipi: fizisks spēks, atlētisks ķermenis, varonība, redzami sasniegumi dzīvē, emociju apslāpēšana u. tml. Attīstot tēlu raksturus un to iekšējo pasauli, A. Neiburga spējusi vīrišķās un sievišķās rakstura iezīmes sakausēt vienotā veselumā, katram atsevišķam tēlam izvēloties vispiemērotākās proporcijas, kuras nosaka stāsta iekšējā loģika. A. Jundzem šķiet, ka A. Neiburgai trūkst prasmes veidot pirmās personas stāstījumu, taču stāstu uzbūves analīze liecina par pretējo. Kā savā recenzijā par debijas krājumu „Izbāzti putni un putni būros” atzinis arī G. Berelis: „Līdzsvars starp tvirtu formu un satura bezgalību, iespējams, ir viena no labas prozas būtiskākajām pazīmēm. Neiburgai piemīt šī līdzsvara izjūta, un viņa, šķiet, ir vienīgā no jaunajām prozaikēm, kura atsakās no konkrēta gadījuma aprakstniecības, skarbuma kā vienīgās alternatīvas iepriekšējai prozai – par labu vispārinātajam konkrētajā, par labu poētiskajai daudznozīmībai.”³¹³

Nav noslēpums, ka vairākos tēlos autore spoguļojas pati, pieņemot vīrieša identitāti. Arī stāstā „El ninjo” iekļauti biogrāfiski motīvi, kas attiecināmi uz A. Neiburgu pašu un ir atrodami intervijās.³¹⁴ Viņa izjūta nepatiku pret uzstājību no

³¹¹ Neiburga Andra. *El ninjo*. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 43. lpp.

³¹² Jundze Arno. Andra Neiburga. *Latviešu rakstnieku portreti, 70.–90. gadi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. 82. lpp.

³¹³ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

³¹⁴ Zandere Inese, Tīrons Uldis. Es esmu izdomāta [intervija ar Andru Neiburgu]. *Rīgas Laiks*. 1994. Nr. 12. 22.–27. lpp.; Mazvērsīte Daiga. Noktirne [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 2.–4. lpp.; Verhoustinska Henrieta. Iekšēji esmu pilnīgs psihs [saruna ar rakstnieci]. *Lilit*. 2011. Sept. Nr. 9. 10.–19. lpp.

kolēgu un lasītāju puses, ka viņai pieklātos rakstīt vairāk. „El ninjo” atrodama izvērsta epizode, kurā stāsta varonis reflektē par savu vietu rakstniecībā un kurā sadzirdama arī A. Neiburgas pašas atbilde uz šo tik bieži uzdoto jautājumu: „Un tā viņš pārtrauca rakstīt; nu, var jau būt, ka tas bija tikai slinkums; viņš pārtrauca rakstīt, bet ne sacerēt, stāsti dzīvoja viņā,³¹⁵ un viņš tos rakstīja uz iekšu, sev, viņš vairs neredzēja vajadzību likt tos uz papīra un spiest lasīt citiem, katram pašam jālasa savi stāsti, galu galā. Daži viņam pārmeta nerakstīšanu, viņi teica – tev jāraksta, jo tu vari, bet vīrietis sen vairs nedomāja, ka viss, ko cilvēks var, viņam ir arī jādara, jau kopš tās sievietes ne.”³¹⁶

Ir pamats pieņēmumam, ka stāsta varoņa tēlā pamanāmi arī mākslinieka Andra Brežes (1958) vaibsti. Šī apgalvojuma mērķis nav atsegt tēlu tiktāl, lai noteiktu atbilstības dzīvē, – tas ir ne vien lieki, bet nav pat iespējams, paturot prātā, ka A. Neiburgai būtisks ir sākotnējais impulss, tādējādi arī vērojumi ir pakārtoti stāsta iekšējai loģikai un izteiksmes plūdamam. Lai arī stāstā uzsvērts varoņa jūtīgums, kas neatbilst stereotipu kopumam par vīrietību, epizode, kurā atklājas varoņa seksuālās attiecības ar sievietēm, raksturots arī šo seksuālo sakaru vardarbīgums:³¹⁷

„Dažreiz viņš kļuva varmācīgs seksā, dažreiz – ja kāda viņam atgādināja to sievieti, pret kuru viņš vienmēr bija bijis maigs kā jērs un kurai tuvojies kā templim. Ieraudzījis kādu atblāzmu no šī tempļa citā, viņš metās to graut un postīt, viņš bez žēlastības slaktēja templī patvērušās svešticīgās un viņu zīdaiņus, viņš dzēra karstas asinis no altāru kausiem un sāļas asaras no akām, ar milzīgu spēku viņš taranēja un dragāja vārtus un mūrus, bet viņš nekad nelaupīja, nekad – viņš pameta ieņemto pilsētu no rīta, rāmi padzēris kafiju un apēdis kruasānu, kādam putnam uz palodzes nekustīgu un nosodošu aci viņu vērojot, un pats, mazliet pārsteigts, slepšus uzlūkoja iekarotāja armijas atstātos zilumus un brūces tempļa miesā.”³¹⁸

Šī epizode ir būtiska ne vien stāsta varoņa, bet arī stāstītāja instances raksturošanai, jo top skaidrs, ka tā ir sieviete, kurai ir ne vien zināšanas par stāsta varoni,

³¹⁵ Drīz pēc rakstnieces nāves ģimenes pārstāvji atklājuši nepabeigta romāna manuskriptu, kas veltīts viņas bērniem un kurā iezīmēti dažādi viņu turpmākās dzīves attīstības scenāriji. Rakstnieces meita ir solījusi, ka promocijas darba autoram būs pieeja manuskriptam, lai ar to iepazītos, domājot par turpmākiem pētījumiem.

³¹⁶ Neiburga Andra. *El ninjo*. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 48. lpp.

³¹⁷ Vardarbības tēmas teorētiskie aspekti un tās reprezentācija A. Neiburgas prozā plašāk aplūkota 4.3.1. apakšnodaļā.

³¹⁸ Neiburga Andra. *El ninjo*. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 46. lpp.

bet, visticamāk, arī kopīga pieredze, kas lasītājam plašāk neatklājas. Jau iepriekš atsevišķos izteikumos jaušama gan viņas ironiskā attieksme, raksturojot kā varoni, tā arī cilvēkus, kas nonāk viņa redzeslokā, gan aizplīvuroti rakstot par kādu sievieti viņa dzīvē, kas ļauj izteikt pieņēmumu, ka tā varētu būt viņa pati: „Un kāda sieviete viņā bija atstājusi dziļāku nospiedumu, nekā viņš vēlētos, viņš bija māls tās sievietes rokās un plūstoša smilts, un ūdens, un nobijies bērns; viņš lidoja, kad tam lika, un, kad tam lika, viņš gulēja zemē un bija zemāks par zāli, un pateicīgs, kad viņa gāja tam pāri. Jau pirms tam viņš nezināja, kas pats ir, bet viņam vismaz bija nojausma.”³¹⁹

Tematiski stāsts saistāms ar agrāk tapušo „Vasaras pieraksti. Zona”, kas krājumā „Stum stum” seko pēc „El ninjo”, lai gan presē publicēts četrpadsmit gadus pirms krājuma iznākšanas.³²⁰ Abus stāstus vienojošs motīvs ir vēlme izjust fizisku un garīgu saikni ar dabu, un par šo sajūtu nozīmi A. Neiburga izteikusies arī intervijā žurnālam „Rīgas Laiks”: „Man ir bijis tāds mirklis, kad es gulēju – mēs ar draudzeni aizbraucām uz kādu ezeriņu netālu no Talsiem, dzīvojām teltī, es uzkāpu kalniņā – gulēju uz vēdera zālē, un tā bija tāda sajūta! Kalniņš bija tāds apaļš, kā zemeslode, un es uz viņa guļu, un saule... Banāli, bet tāda sajūta – es nevaru to aizmirst.”³²¹

Personīgā pieredze šeit sapludināta ar iztēles darbību tiktāl, ka atrodas uz robežas starp autobiogrāfisko un fikcionālo, analītisko un juteklisko.

4.3.1. Uz robežas starp īstenību un ilūziju

„Mani ir vajājuši kodolsapņi.”

Andra Neiburga

A. Neiburgas radīto vīriešu tēlu galerijā īpaša vieta atvēlēta autsaideriem, kuru ideālisms pretstatīts apkārtējās, materiālās pasaules realitātei. Lasītājs nereti kļūst par notikumu līdzzinātāju vai aculiecinieku, īpaši gadījumos, kad lietots pirmās un otrās personas stāstījums vai arī ja vienā stāstā izmantoti vairāki fokusētāji.

Stāstā „Notikums bez komentāra”, kas vēsta par 36 gadus jaunu vīrieti, komunālā dzīvokļa iemītnieku, kurš negaidīti izdara pašnāvību, stāstītāja instance

³¹⁹ Neiburga Andra. *El ninjo. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 45. lpp.

³²⁰ Neiburga Andra. *Vasaras pieraksti (zona). Avots*. Nr. 10. 1990. 12.–17. lpp.

³²¹ Zandere Inese, Tīrons Uldis. *Es esmu izdomāta [intervija ar Andru Neiburgu]. Rīgas Laiks*. 1994. Nr. 12. 22.–27. lpp.

uzticēta kaimiņienei – viņa ir vienīgā aculieciniece un notikušajā iesaistītā persona, kas izmeklētāja priekšā (un šādā pozīcijā ir nostādīts lasītājs) izklāsta savu versiju par notikušo. Viņas naivais stāstījums, kurā jaušams gan šoks, gan vēlme distancēt sevi no stāsta varoņa rīcības un tās iespējamajiem cēloņiem, iepazīstina lasītāju ar notikumiem un reizē iesaista to analīzes procesā, liekot izvērtēt viņas dotās liecības patiesumu. Stāstījums atklāj pašu stāstītāju: viņas pieķeršanos, līdz galam nepieņemtās jūtas un mātišķās rūpes, tajā pašā laikā arī greizsirdību, nicinājumu un augstprātību, kurā jaušams izglītības un kultūras izpratnes trūkums. Lai arī stāstītājas balsī jau sākumā izskan apgalvojums, ka „īsti gudrs viņš gan nebija”, stāsta gaitā lasītājs šo apgalvojumu var pavērst pret pašu stāstītāju.

Pašnāvības iemesls nav viennozīmīgs, tāpēc ir pārsteidzīgi attiecināt to vienīgi uz neatbildētām romantiskām jūtām. Varoņa psihe stāvokli stāstā var raksturot kā bipolāru, nomāktībai mijoties ar pacilātu garastāvokli. Zīmīgi, ka stāstītājas kontakts ar jauno vīrieti norisinās tieši krīzes brīžos. Un tie ir vienīgie brīži, kad viņai ir tieša pieeja informācijai par notikumiem viņa dzīvē. Komunālā dzīvokļa apstākļos kaimiņiene pamatā atrodas novērotājas pozīcijā un no šāda skatpunkta sniedz arī savu liecību (stāstījumu), taču atsevišķos gadījumos viņa ar savu viedokli būtiski ietekmējusi notikumu gaitu.

Stāsta fināls lasītāju rosina pārdomām par dzīves jēgu, kas A. Neiburgas prozā ir bieži sastopams motīvs un savu kulmināciju sasniedz krājumā „Stum stum”. Tēlu attieksme pret to ir dialogiska, jo ikdienas reālijās viņi meklē apliecinājumu savai eksistencei, lai arī nespēj tam līdz galam noticēt. Šos meklējumus nenoliedzami raksturo izmisums, taču pārsteidzīgs šķiet Agneses Irbes (1976) apgalvojums, ka A. Neiburgas prozā trūkst cerības.³²²

„Notikumā bez komentāra” varonis modelēts kā grotesks tēls, viņa raksturošanas funkciju piešķirot neuzticamai stāstītājai, kura, neraugoties uz jau piesaukto kultūrizglītības trūkumu, spēj būt pašironiska. Stāstījuma uzbūvi raksturo vairāku līmeņu līdzāspastāvēšana un līdz ar to arī lasījumu iespējas.

Lakoniskais izklāsts, notikumu samezģlojums, kas saistāms ar liktenīgās sievietes (Venēras) parādīšanos stāsta varoņa dzīvē, temps, negaidītais atrisinājums, kā arī lasītāja ziņā atstātā notikumu analīze ļauj pieskaitīt šo stāstu noveles žanram. Daži

³²² Skatīt izteikumu uz aizmugurējā vāka rakstu krājumam: Ozoliņš Jānis (sast.). *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Rīga: LU LFMI, 2018.

A. Neiburgas stāsti ir pateicīgi piemēri, domājot par noveles žanru 20. un 21. gs. mijas latviešu literatūrā, taču pārsteidzīgi būtu to skatīt kā autores apzinātu konceptu. Intervijās un arī personīgās sarunās A. Neiburga vienmēr uzsvērusi, ka stāsti rakstīti vienā piegājienā, bieži visu izšķīris pirmais teikums un labojumi tajos veikti reti.³²³ Pretēji tiem latviešu autoriem, kas uzsvēruši vairākkārtīgu teksta pārrakstīšanu kā laba galarezultāta nosacījumu, A. Neiburgas koncentrētā un tūlītējā pieslēgšanās teksta pasaulei ir pretstatā šo autoru kultivētajam mītam.

Zīmīga stāsta interpretācijā ir būra metafora,³²⁴ kas pieteikta arī stāstu krājuma nosaukumā – „Izbāzti putni un putni būros”. Stāstītāja uzver, ka dzīvokli stāsta varonis pametis reti. Izlūkšana pa logu interpretējama arī kā izklūšana brīvībā. Un viens no būriem, kura eksistenci stāsta kontekstā lasītājs apjauš visai tieši, ir Padomju Savienība. Stāsta varonis ne vien sapņo par Grieķiju un, kā nojaušams, līdzās filozofijas tekstiem iepazīst aizliegto literatūru, bet arī tiek pretstatīts ar sistēmu visumā apmierinātajai stāstītājai: „Kas tevi, muļķi, uz Grieķiju laidīs, es prasu, bet šis tik zibina acīm un smeļ. Ņemšot mani līdzī. Tur esot gaiši zila jūra un vēl nez kas. Un dižgaru ēnas, saprotiet. Paldies, es saku, jūra ir visur zila, un man pilnīgi pietiek ar vienu dižgaru un viņa ēnu blakusistabā, bez tam Grieķijā valda kapitālisms, cik man zināms. Paldies.”³²⁵

Tāpat stāsta varonis svin arī Ziemassvētkus, kurpretī lasītāja (izmeklētāja) priekšā kaimiņiene taisnojas, ka šajos svētkos „egļīti nededzina”.³²⁶

Recenzijā par stāstu krājumu „Izbāzti putni un putni būros” G. Berelis trāpīgi raksturo A. Neiburgas izvēlēto rakstības manieri: „Neiburga atsakās no visuzinošā un visuredzošā autora lomas un uz notiekošo lūkojas it kā no iekšpuses, modelēdama nereti mazliet dzīves apdalītu cilvēku pasaules skatījumus. Katrs stāsts ir tikai viens no iespējamajiem variantiem – raugoties no citas puses, aina būtu savādāka.”³²⁷

G. Bereļa sacīto nepieciešams precizēt no teorētiskā viedokļa – tas nav autors, bet gan stāstītājs, ar kura instanci A. Neiburgai izdevies ne vien modelēt pašu stāstu, bet arī ērcināt tā adresātu – lasītāju, līdz galam neatbildot uz urdošajiem jautājumiem par notikumu patiesumu, taču svarīgs ir G. Bereļa rakstītais turpat tālāk recenzijā, ka

³²³ To autore bieži paudusi personīgās sarunās ar promocijas darba autoru.

³²⁴ Sk. promocijas darba 3.3.1. apakšnodaļu.

³²⁵ Neiburga Andra. Notikums bez komentāra. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 73. lpp.

³²⁶ *Ibid.* 80. lpp.

³²⁷ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

„visas šīs variantu iespējas un svārstīšanās uz ticamības robežas uzsver stāstu nosacīto raksturu, kam savukārt šķietami pretī nostatās sīki iezīmētās sadzīviskās reālijas”³²⁸.

D. Īvāns rakstā „Komentārs notikumam” stāsta varoni interpretē kā „puķu bērnu” – hipiju, kas, tuvojoties četrdesmit gadu vecumam, ir vīlies savos ideālos un ir atsvešināts no apkārtējās realitātes. Turklāt hipija destruktīvo tēlu D. Īvāns sazmē kāda vārdā nenosaukta dzejnieka – laikabiedra – aprisēs, kam patiesi nav nekāda sakara ar A. Neiburgas stāsta varoni:

„Vēl tagad, piemēram, vienu no viņiem nereti redzu kādreiz populāra jaunā dzejnieka veidolā. Atšķirībā no sešdesmitajiem gadiem šī „mūžīgā jaunekļa” izspūrušajos matos jau rēgojas sirmums. Bet acis joprojām kā brīvajam ērglim kvēlo tikpat nerimtīgā sapņainībā kā pirms gadu desmitiem. Kādreizējo minibrunču meitēnu pie sāniem gan nomainījis panku skuķis, un abi – kā toreiz –, nelielā ķirsī būdami, kaut kur traucas. Kur? Laikam arī viņi paši nezina. Daļēji nerealizējušies, daļēji nodzērušies, daļēji garīgajā attīstē apstājušies jaunekļi.”³²⁹

D. Īvāna piedāvātā stāsta interpretācija, kā savā recenzijā raksta G. Berelis, ir „nepilnīga, ja ne aplama”³³⁰, un līdzīgi daļai citu 20. gs. 80. gados tapušo recenziju, kas veltītas A. Neiburgas prozai, visai plāpīga. D. Īvāns paļaujas uz stāstītājas notikumu izklāstu, pat neapsverot ironijas un pašironijas klātesamību, kas veic dubulta atsvešinājuma funkciju. Tajā pašā laikā piesauktie epitēti, to vidū „hedonists”, kas kaimiņienes izpratnē vienādojams ar perversiju („tak laikam kaut kas līdzīgs pediņam”³³¹), stāstā lietots ar ironijas pieskaņu, un pat tas nojaušams stāsta varoņa attieksmē, lai arī pastarpināti – stāstītājas interpretācijā. Jaunā vīrieša atturīgais dzīvesveids – istaba, kas tiek dēvēta par „mucu”, tās pašas drēbes, kas nav mainītas kopš mātes nāves, nevīžīgā attieksme pret savu ārieni („bārdā viņam vienmēr bija kāds krikums”³³²) un nevērība pret materiālajiem labumiem nepadara viņu par viennozīmīgu hēdonistu. Ne velti tekstā pavīd (Sinopes) Diogēna vārds. Stāsta varonis nav tik viengabalains, kā to atklāj D. Īvāna tuvlasījums. Tāpat varoņa invaliditāti un pašnāvību D. Īvāns interpretē kā laikmeta zīmi, secinot, ka „bojāgājušā vīrieša dzīves apstākļi,

³²⁸ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

³²⁹ Īvāns Dainis. Komentārs notikumam. *Kritikas gadagrāmata*. 18. laidniens. 1991. 231.–232. lpp.

³³⁰ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

³³¹ Neiburga Andra. Notikums bez komentāra. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 73. lpp.

³³² *Ibid.* 71. lpp.

personiskā drāma [...] neliekas tik nopietna, lai meklētu sev galu”³³³. Kā recenzijā jau uzsvēris G. Berelis, A. Neiburgas „rokakstam piemīt krietna nosacītības deva”³³⁴. D. Īvāns šo nosacītību ignorē un stāstu izmanto kā ilustrāciju, vēršoties pret „kādas paaudzes daļas garīgo sabrukumu, nespēju realizēties īstajā vietā, veidā un laikā”³³⁵ brīdī, kad, viņaprāt, visefektīvākā rīcība ir pilsoniskā aktivitāte, nevis noslēgšanās: „Toreiz tiešām ieraušānās sevī, savās un domubiedru personīgajās ambīcijās varbūt bija labāka nekā urravas par to, kas ir pretrunā ar īstenību. Taču kas zina – vai tad, ja šie gaišie jaunieši, kas neapmierinātību pret dzīvi izteica, nīkdami Doma laukumā, Putnu dārzā, „Kazā”, būtu darījuši kaut ko noteiktāku, mēs būtu tik dziļi grimuši?”³³⁶ Ne mazāk ironisks D. Īvāna pretenciozās interpretācijas kontekstā šķiet A. Neiburgas vēlāk intervijā sacītais, ka viņas paaudze nespēja iekļauties atmodai raksturīgajā pacēlumā un „rakstīt pēkšņi kaut ko „urrāpatriotisku”³³⁷. Un arī vairākums „dusmīgo meiteņu”, to vidū arī A. Neiburga, izvēlējās paklusēt, nevis moralizēt.

Stāstā „Kurš pazina Jurīti?”, kas līdzās citiem 20. gs. 90. gadu sākumā tapušajiem stāstiem parāda būtiskas pārmaiņas arī stāstījuma uzbūvē, lasītājs nostādīts sarežģītā situācijā stāsta interpretēšanas iespējās.

Stāsts veidots, izmantojot četrus skatpunktus: Jurīša vēstuļu melnrakstu, klasesbiedrenes stāstījumu, draudzenes Kārenas liecības un vien atsevišķās teksta norādēs konstatējamu ekstradieģētisku-heterodieģētisku stāstītāju, kas nosaka stāsta ietvaru un vienā situācijā apšaubā un komentē klasesbiedrenes stāstījuma patiesumu.

Arī šeit A. Neiburga par pamatu ņem vienu notikumu, šajā gadījumā klasesbiedru salidojumu, kurā negaidītais pavērsiens ir dabas parādība īsi pirms rītausmas, ar kuras palīdzību viņai izdevies visus četrus stāstījuma līmeņus savīt kopā. Patiesais, izdomātais un pārdabiskais stāsta realitātē nav viennozīmīgi nodalāms. Jurīša personību var interpretēt no psihiatrijas pozīcijām, taču tas sniegtu vien medicīnisku eksplikāciju viņa šizofrēnijai, tāpat no psihoanalīzes interpretācijas viedokļa zīmīga ir mātes pašnāvība, kad Jurītis ir vien trīs gadus vecs: „Atmiņas par šo notikumu bija ikdienišķas un fragmentāras, bet tā jēga – noslēpumaina.”³³⁸ Līdzīgā kārtā ap centrālo

³³³ Īvāns Dainis. Komentārs notikumam. *Kritikas gadagrāmata*. 18. laidniens. 1991. 233. lpp

³³⁴ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

³³⁵ Īvāns Dainis. Komentārs notikumam. *Kritikas gadagrāmata*. 18. laidniens. 1991. 231. lpp.

³³⁶ *Ibid.* 233. lpp.

³³⁷ Jēruma-Grīnberga Jana. Proza nav mirusi: Andra Neiburga stāsta. *Brīvā Latvija* [Londona]. Nr. 37. 1991. 7. okt. 2. lpp.

³³⁸ Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 49. lpp.

notikumu izkārtojas pārējās atmiņas, kuras atklāj un atsevišķos gadījumos komentē četri minētie stāstītāji.

Ar Jurīša ārieni un ģimenes stāvokli lasītājs tiek iepazīstināts jau stāsta sākumā: „Viņš bija tāds pasesns puika, bet līdz skolai to nepārdzīvoja, arī pirmajās klasēs vēl ne, jo viņi bija trīs tādi pasesni, un viņi turējās kopā. Tā kā viens no viņiem, neraugoties uz resnumu, bija dūšīgs kauslis, tad klase šo trijotni cienīja.”³³⁹

Sākotnēji visi trīs zēni pārstāv subordinēto grupu, pret kuru cieņa ir tikai kaušļa fiziskā spēka dēļ, taču kauslis sāk nodarboties ar sportu, tauku vietā audzē muskuļus un, raugoties no maskulinitātes diskursa pozīcijām, tiek „normalizēts”. „Briļļainais” sasniedz augstus rezultātus mācībās, bet Jurīti izmaiņas neskar.

Bērņības vasaras ārēji šķiet laimīgas: Majori, tā pati veranda, kuru ģimene irējusi kopš agras bērņības, un vecmāmiņa – Jurīša tuvākais cilvēks. Sasniedzis 15 gadu vecumu, viņš iemīlas kādā meitenē, kura, lai arī tiek uzsvērts, ka par to nekad neuzzina, stāsta gaitā atklājas kā viena no stāstītājām, ar kuras starpniecību lasītājs Jurīti iepazīst. Taču uzmanīgu dara piezīme, ka viņš „sāka redzēt atomsapņus”³⁴⁰. Un šie sapņi kļūst par viņa dzīves realitātes sastāvdaļu, kuru, viņaprāt, iespējams ietekmēt, trenējot savu iztēli.

Zīmīga ir kāda epizode intervijā, kuru A. Neiburga sniegusi žurnālam „Rīgas Laiks” 1994. gadā, trīs gadus pēc stāsta publikācijas: „Vakaros mani vajā murgainas vīzijas. Man ir briesmīgi dzīva iztēle, es nespēju vēl kaut ko īsti iedomāties, kā jau to ieraugu. Visas iespējamās katastrofas jau esmu pārdzīvojusi. [...] Mani ir vajājuši kodolsapņi.”³⁴¹

Būtiska šeit ir ne vien sasaukšanās ar stāstu un, konkrēti, Jurīša neparasto iztēli, bet arī veids, kā šī personīgā pieredze vīriešu tēlos tiek iestrādāta un padarīta ticama. Stāstītājas, kas atklāj šos jūtīgo vīriešu tēlus, parasti ir sievietes. Turklāt zīmīga ir A. Neiburgas izvēle stāstītāju teikto subjektivizēt tiktāl, ka to sacītais lasītājā vieš neuzticību. Šāda funkcija piešķirta Kārenas stāstījumam, un svarīgi, ka šo priekšstatu lasītājā rada klasesbiedrene, kuras pašas sacīto vienā gadījumā, kā jau tika minēts, apšaubā arī ekstradiēģētiskā stāstītāja. Ir pamats arī to interpretēt kā sievieti.

³³⁹ Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 48. lpp.

³⁴⁰ *Ibid.* 49. lpp.

³⁴¹ Zandere Inese, Tīrons Uldis. Es esmu izdomāta [intervija ar Andru Neiburgu]. *Rīgas Laiks*. 1994. Nr. 12. 27. lpp.

Klasesbiedrenes skatījumā Jurītī, „ārēji tik necilajā resnī, slēpās dziļa un jūtīga dvēsele”³⁴². Atsaucoties uz jau iepriekš tuvlasījumā izteikto apgalvojumu, vīrišķās un sievišķās rakstura iezīmes arī šeit sakausētas stāsta mākslinieciskajai iecerei atbilstošās proporcijās, kur autores personīgā pieredze sublimēta tēla femīnajās kvalitātēs. Līdzās iztēlei un sapņiem A. Neiburga Jurīša tēlā reflektē par bērnības atmiņu zūdamību. Vēstules melnrakstā Jurītis raksta: „Savu bērnību patiesībā esmu tik pamatīgi aizmirsis, ka reizēm jau sāku šaubīties, vai tāda man vispār bijusi.”³⁴³ Atsevišķās intervijās A. Neiburga uzsvērusi, ka neko no savas bērnības neatceras,³⁴⁴ turpretī citās minējusi faktus, kuri zinoša lasītāja priekšstatos sasaistās ar atmiņu tēlojumu stāstā „Spīdēja saule”.³⁴⁵ Tāpat arī ekstradieģētiskās stāstītājas balsī, raksturojot Jurīša centienus sevi pilnveidot sapņu radīšanā, jaušamas A. Neiburgas pārdomas par savas rakstības izkopšanu: „Pirmkārt, izrādījās, ka viņa sapņi vēl ir visai nekonkrēti, neizkopti, sižetiski saraustīti. Otrkārt – nācās paškritiski atzīt, ka viņa sapņu dzejai nekādas literāras vērtības nav. [...] Arī saturs nepārsniedza sadzīvisku situāciju līmeni. Jurītis to apjauta un sāka apzināti attīstīt tēlainos sapņus, ar laiku (gadiem) sasniegdams līmeni, kas atļāva sākt domāt par tādām niansēm kā krāsas, forma un stils.”³⁴⁶

Stāsta uzbūve nav tikai formas vingrinājums, bet ir cieši saistīta ar Jurīša sapņu irdeno struktūru. Tajā pašā laikā visi fragmenti veido vienotu, uztveramu veselumu. Līdzīgi iepriekš analizētajiem stāstu varoņiem, Jurītis pārstāv mākslinieciskās personības tipu ar attīstītu iztēli un emocionalitāti. Un šāda jūtīguma iemesls nereti ir saasinājums vai trauma, kas A. Neiburgas stāstu varoņos pāriet garīga rakstura traucējumos un slimībā. Ārēji tas izpaužas kā norobežošanās no apkārtējās sabiedrības.

Mīklaina ir arī Jurīša nāve: vai tā ir pašnāvība („Daži teica – ar pārgrieztām vēnām, citi – pakāries.”³⁴⁷) vai arī maģiskā reālisma cienīgs atrisinājums, ja Jurītim

³⁴² Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 53. lpp.

³⁴³ Ibid. 52. lpp.

³⁴⁴ „Man veseli pagātnes posmi izkrīt no atmiņas. Satieku savu klases biedru Juri Pakalniņu, viņš stāsta brīnumu lietas par to, kas bijis, – neko neatceros.” (Tone Arta. Starp banalitātēm laipojot jeb Latviešu mīti un varoņteikas [saruna ar A. Neiburgu]. *Una*. 2000. Nr. 8. 10.–14. lpp.) „Tagad man liekas – es aizvien vairāk attālinos no bērnības. Beigbedera *Franču romānā* bija tāda vieta, kas ļoti sakrita ar manām sajūtām: viņš raksta, ka neatceras savu bērnību. Nav tā, ka es pavisam neatcerētos, bet es neatceros sevi kā personu. Viņš raksta, ka visas laimīgās bērnības ir garlaicīgas.” (Verhoustinska Henrieta. Iekšēji esmu pilnīgs psihs [saruna ar rakstnieci]. *Lilit*. 2011. Sept. Nr. 9. 10.–19. lpp.)

³⁴⁵ „Man bija saulaina bērnība, visi par mani rūpējās un briesmīgi lutināja. Turklāt biju vienīgais bērns un man netrūka nekā, cik nu vispār tajos laikos varēja netrūkt, neko dižu vecāki nepelnīja.” (Mazvērsīte Daiga. Noktime [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 2.–4. lpp.)

³⁴⁶ Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 54. lpp.

³⁴⁷ Ibid. 61. lpp.

patiesi izdevies veikt „atgriezenisku procesu – savu reālo „es” pārvērst sapnī”³⁴⁸? Pāri paliek vien ķermenis: vieglāks, nekā klasesbiedri domājuši, nesot Jurīša zārku bērēs. Kā apgalvojis arī G. Berelis: „Neiburga teksts allaž ir atvērts.”³⁴⁹ Un šo paņēmienu A. Neiburga prasmīgi lietojusi arī šajā stāstā. Turklāt arī Jurīša nāvi iespējams interpretēt kā izklūšanu no īstenības jeb reālās dzīves būra.

4.3.2. *Dzīves jēgas meklējumi*

Stāstā „Augstuma bailes” pa logu izlec nevis 16 gadu jaunā psihiatriskās klīnikas paciente Sokolova, bet viņas ārsts. Ārējas līdzības šeit pamanāmas ar stāstu „Notikums bez komentāra”. Arī šajā stāstā ar stāstītājas acīm un domām lasītājs iepazīst ārstu, pret kuru viņa izjūt reizē pārākuma izjūtu, žēlumu un sirsnību. Jaunās meitenes stāstījums ir pašironisks, pat cinisks, gan par vairākkārtīgajiem mēģinājumiem atņemt sev dzīvību un veikto abortu, gan ārstu, kura tēls tiek arī seksualizēts: „Dakteris nesmird pēc vīrieša. Man ir tikai sešpadsmit gadu, bet es zinu, kā smird vīrietis. Stāsta, ka sabiedrībā viņš esot ļoti rupjš. Draugu, citu dakteru sabiedrībā. Kad iereibis. Tādi jau tie dakteri ir. Ar īpaši cinisku humora izjūtu. Viņam ir četrus gadus vecs dēliņš, šim vīrietim krietni gadus, tas puika visu noklausās un reiz slimnīcas pavārītei esot pateicis: iedod paostīt pežu.”³⁵⁰

Līdz pat pavērsiena brīdim stāsta notikums šķiet triviāls – pēdējā vizīte pie ārsta pirms meitenes došanās mājās. Taču A. Neiburga notiekošo ārsta kabinetā tēlojusi ar drāmas tehnikas cienīgiem līdzekļiem – slēgta telpa, kurā sniegti precīzi priekšmetu un situāciju apraksti, komentējošas remarkas, dialogi, kuros būtiskais meklējams nepateiktajā, kā arī repetitīvi, kas tekstu padara poētiski blīvu un ietekmē stāstījuma ritmu: „Kamēr viņš raugās ārā pa logu, es paņemu no viņa rakstāmgalda šķēres – kāda nolaidība, kāda nepiedodama nolaidība – atstāt uz galda šķēres šādā iestādē! –, un – nē, es negriežu vēnas, es neuzbrūku viņam no mugurpuses un neieduru tās kaklā. Ha. To visu es varētu izdarīt. Tā, joka pēc, lai redzētu, kas pēc tam notiks. Bet es tikai nogriežu sev pamatīgu šķipsnu no melno biezo matu ponija uz pieres. Pilnu sauju.”³⁵¹

³⁴⁸ Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 60. lpp.

³⁴⁹ Berelis Guntis. *Latviešu literatūras vēsture: no pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. 295. lpp.

³⁵⁰ Neiburga Andra. Augstuma bailes. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 184.–185. lpp.

³⁵¹ *Ibid.* 185. lpp.

Nogriezto matu kumšķi ārsts lūdz meitenei atstāt viņam. Tas ir pēdējais objekts, ko viņš satausta kabatā, pirms izkrīt pa logu.

Ārsta nāves kontekstā zīmīgs ir stāstam dotais nosaukums – „Augstuma bailes”. Meitenei tās piemīt, un lēciens no augstuma viņai šķiet nepiepildāms dzīvības atņemšanas veids. Ārstam tas izdodas, jo viņa kabineta logam priekšā nav restu. Viņa nāve poētiski sasaucas ar V. Vulfas romāna „Deloveja kundze” (*Mrs. Dalloway*, 1925) varoņa Septimusa Smita nāvi – galvenās varones vietā mirst kāds cits. Šo līdzību ar V. Vulfas romānu ir vietā piesaukt šī stāsta gadījumā arī tāpēc, ka A. Neiburga tajā sniegusi referenci uz V. Vulfas pašnāvību, kuru meitene reiz mēģinājusi atkārtot, slīcinoties ar akmeņiem kabatās.

Deloveja kundzes pārdomas par Septimusa Smita nāvi ļauj saprast arī A. Neiburgas varoņa izdarīto izvēli: „Nāve ir izaicinājums. Nāve ir mēģinājums saprasties, cilvēki jūt, ka būtību nevar sasniegt, būtību, kas noslēpumaini vairās no viņiem, tuvība šķir, sajūsma gaist, un cilvēks paliek viens. Nāve ir apskāviens.”³⁵²

Arī ārsts izeju no paša piesauktās ikdienas nenožīmības rutīnas atrod, izlecot pa logu. Dzīves jēga nav meklējama tur, kur to ierasts meklēt. Konkrētāk nekā citos stāstos tas izskan meitenes vārdos: „Man ir tikai sešpadsmit gadu, bet es zinu, ka jēga nevar būt nekas tāds, ko var pazaudēt. Vai atņemt. Ne darbs. Ne manta. Ne mīļotais. Ne bērns.”³⁵³ Taču ārsta un viņa pacientes saikne, iespējams, slēpj ko nepierādāmu, grūti tveramu, kas nolasāms vien mājienos par iespējamām savstarpējām jūtām. Par to liecina gan meitenes sentimentālais sapnis, kurā redzamā roka pieder ārstam, gan neveiklā atvadišanās bez intimitātes medmāsas klātbūtnes dēļ.

Stāstā „Tā vieta” A. Neiburga izmantojusi labi pārbaudītus motīvus, kas atrodami arī citos viņas stāstos: bērnības atmiņu tēlojumu ar referenci uz stāstu „Spīdēja saule”, precīzus sadzīvisko reāliju aprakstus, nobrieduša vīrieša psiholoģisko krīzi, kas, līdzīgi kā iepriekš aplūkotojos piemēros, ir pamatā impulsīvai rīcībai. Stāsta varonis kļūst par bezpajumtnieku – arī šis motīvs atrodams mazāk zināmajā stāstā „Sāra. Atmiņas” –, taču veiktās izvēles pamatā ir traumatiska pieredze, nevis sociāli apstākļi.³⁵⁴

³⁵² Vulfa Virdžīnija. *Deloveja kundze*. Rīga: Daugava, 1998. 179. lpp.

³⁵³ Neiburga Andra. *Augstuma bailes. Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 190. lpp.

³⁵⁴ Izvērstu stāsta „Sāra. Atmiņas” analīzi no kultūras materiālisma kritikas pozīcijām veicis Kārlis Vērdiņš rakstā „Mīlēšanās žalūziju ēnā: materiālisms Andras Neiburgas 1993. gada stāstos”, kas publicēts rakstu krājumā *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Sast. Jānis Ozoliņš. Rīga: LU LFMI, 2018. 41.–42. lpp.

Līdztekus tam, ka stāsts atklāj vēl vienu jūtīga vīrieša tēlu, „Tā vieta” ir būtisks piemērs skaidri formulētam stāstījuma struktūras konceptam, par kuru A. Neiburga izteikusies arī intervijā, kas sniegta četrus gadus pirms stāsta publikācijas grāmatā: „Literatūrā man nekad nav patikusi daudzvārdība, līdz galam pateikta doma un noformulētas idejas. Man pašai nekad nav piemētusi tāda misijas apziņa, ka man noteikti kaut kas jāpavēsta. Mirkļa fiksēšana, zemteksti – jā.”³⁵⁵

Līdzīgi M. Prusta Madlēnas cepuma epizodei, pavērsiena situācija ārēji ir ikdienišķa – stāsta varonis savas četrdesmitās dzimšanas dienas rītā ēd omleti. Un piedzīvotajā tagadnes mirklī, vērojot uz dakšas uzdurto omletes gabaliņu, atskārš pagātnē notikušā nozīmi: „Es – kurš pēkšņi vairs nebiju tikai es *šis*, bet arī es – *tas*, – es biju apvienojies vienā veselā ar savu pagātņi. Jūs nemūžam to nesapratīsiet, jo jūs spējat atrasties tikai tagadnē un pagātņi vien fragmentāri atcerēties.”³⁵⁶

Slāni pa slānim, pārdomām tagadnē mijoties ar atmiņu epizodēm, tiek atsegta bērnības trauma – jaunākā brāļa nāve, kas šķietami bijusi aizmirsta jeb, lietojot no psihoanalīzes patapināto jēdzienu, – izstumta no apziņas: „Jūs varbūt neticēsiet, ka četrdesmit gadu vecs vīrietis var nezināt, jā – faktiski patiešām nezināt – ka viņam ir bijis brālītis, kurš noslēcis četru gadu vecumā. Bet tā ir. Jo šī fakta pieminēšanai biogrāfijā vai sarunā ar draugu nav pilnīgi nekāda sakara ar īstu zināšanu. Tas jums ir tikai kā grāmatā izlasīts stāsts par kādu citu. Bet pēkšņi tas drausmīgi sāpēja.”³⁵⁷

Atmiņām šeit piejaucēta arī vainas izjūta. Pirmajā brīdī šķiet, ka vieta, kurā stāsta varonis vēlas atgriezties, ir jaunā ģimenes māja, kas būvēta „gaišākas nākotnes vārdā”³⁵⁸. Vismaz tā to formulējuši viņa vecāki. Taču zemes gabals ēkas celtniecībai piešķirts netālu no vietas pie upes, kur noslēcis brālis. Atkalatgriešanās pie mājas būvniecības procesa un vizuālā apraksta izskaidro stāsta varoņa nespēju šo traģisko notikumu formulēt vārdos. Abas vietas viņa apziņā saplūdušas kopā un nav nodalāmas viena no otras.

Pametis ģimeni un kļuvis par bezpajumtnieku, stāsta varonis apmetas iespējami tuvu „vietai, kuras nav”, cerībā, ka reiz tā atkal atdzims: „Dažreiz es caurām dienām nekur neeju, vēroju tiltu, automašīnas, gājējus. Klausos tilta un upes dunā. Un gaidu. Viens mirklis mani te atveda – tā tad kaut teorētiski jāpastāv iespējai, ka pienāks

³⁵⁵ Tone Arta. Starp banalitātēm laipojot jeb Latviešu mīti un varoņteikas [saruna ar A. Neiburgu]. *Una*. 2000. Nr. 8. 12. lpp.

³⁵⁶ Neiburga Andra. Tā vieta. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 204. lpp.

³⁵⁷ Neiburga Andra. Tā vieta. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 205. lpp.

³⁵⁸ *Ibid.*

cits mirklis, kurā nejauši apvienosies virkne sīku, atsevišķi nenozīmīgu, bet pilnīgi nepieciešamu apstākļu un atvērsies kādas durvis uz to vietu. Kur atkal būšu es un tēvs, un māte, un Kārlēns, un visi. Un viss būs pa īstam.”³⁵⁹

Stāsta varonis sevi saista ar konkrēto pagātnes daļu, nespējot no tās atbrīvoties, un tāpēc jūtas atsvešināts no tagadnes. Savās atmiņās traumatisko situāciju, kas saistās ar brāļa nāvi, viņš izdzīvo atkārtoti, un šī pārdzīvojuma atrisināšana un pārstrāde³⁶⁰ nešķiet iespējama. Vainas apziņa šeit cieši saistīta ar nepārvarētām sērām, ir pamats to interpretēt pat kā patoloģisku sēru formu.³⁶¹ Lai arī stāsts, kas, raksturīgi A. Neiburgai, paliek „atvērts” un lasītājam konkrētas atbildes nesniedz, ir noprotams, ka „mājas” stāsta varonim nav ēka, kuru viņš cēlis kopā ar vecākiem, bet gan atmiņās idealizētās bērniības ainas par ģimenes dzīvi pirms brāļa zaudēšanas.

4.4. Vardarbīgā maskulinitāte

„Man ir bail no sāpēm, no vardarbības, no slimībām.”

Andra Neiburga

Stāstu „Kalnā kāpējs” par Jēkabu jeb Jēkapeli A. Neiburga veidojusi kā īsu, hronoloģisku notikumu ķēdi, kas savirknēta četros tematiskos blokos. Pirmais no tiem veltīts Marijai, Jēkapeļa mātei, aprakstot notikumus pirms dēla dzimšanas. Jau ar pirmajiem teikumiem stāstītājs liek nojaust Marijas seksualitātes uzplaukumu, bet vecāsmātes raganīgie pareģojumi brīdina par karstu, apokaliptisku vasaru ar negaidītiem notikumu pavērsieniem. Marijas pielūdžējs – traktorists Jāzeps – raksturots kā izpalīdzīgs, „smagos, mālu aplipušos zābakos un vējā sasarkušām acīm”³⁶². Savu vīrietību viņš apliecina, būdams izpalīdzīgs lauku darbos, un savas jūtas ļauj noprast vien īsās frāzes, kad viņš Marijā raugās „teļa acīm” un dažkārt atļaujas „uzlikt roku uz Marijas rokas”³⁶³. Lasītājam tiek radīts priekšstats, ka Jāzeps ir vienkāršs, lādžīgs un strādīgs vīrs, kura „delnas bija asas kā zirgu skrāpji un smaržoja pēc zemes un kūts” gluži tāpat kā viņa iecerētajai līgavai. Taču Marija nevēlas samierināties ar iepriekš

³⁵⁹ Neiburga Andra. Tā vieta. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 210. lpp.

³⁶⁰ Sk. Freids Zigmunds. Fiksācija uz traumu, bezapziņa. *Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007. 200. lpp.

³⁶¹ Plašāk par sēru un melnholijas stāvokļa nošķirumu gan Z. Freida psihoanalītiskajā teorijā, gan A. Neiburgas prozā skatīt apakšnodaļu 4.2.2. „Dzimtes melnholija un iekāres noliegums”.

³⁶² Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 86. lpp.

³⁶³ Ibid.

paredzamu dzīvi laukos, tāpēc pieņem lēmumu doties uz Rīgu. Lasītājam netiek atklāti notikumi, kas norisinās pilsētā, par tiem var nojaust vien īsā epizodē stāsta pirmās daļas beigās, kad Marija pārrodas mājās. Pieņemdama Jāzeps bildinājumu, viņa atklāj, ka ir stāvoklī. Šo faktu viņš uztver emocionāli ne vien kā pašcieņas, bet arī savas vīrietības aizskārumu: „Jāzeps sagrāba Mariju aiz delma, bet tūdaļ atlaida vaļā. Pret mīlestības bērnu viņš roku nevarēja pacelt.”³⁶⁴

Trauslā savstarpējās uzticēšanās robeža šajā mirklī tiek pārkāpta, norādot uz pirmajām vardarbības pazīmēm, kas šajā konflikta situācijā ir apslāpētas.

Kā to apliecina arī stāsta uzbūve, pirmās vardarbības izpausmes mājas apstākļos šķiet „neredzamas” un par tām zina vien varmāka un tā upuris.³⁶⁵ Iespējams izšķirt vairākus līmeņus, kas parāda, kā paplašinās cilvēku loks, kas uzzina par notiekošo. Pirmie aculiecinieki ir bērni. Nākamais loks aptver radniekus un draugus, kas pamana gan fiziskās sekas uz upura ķermeņa, gan psiholoģiskās pārmaiņas. Brīdī, kad vardarbības izpausmes pārkāpj privātās telpas robežas, konfrontācijas situācijas pieredz gan kolēģi, gan nejauši iesaistītie, un šis ir pēdējais brīdis, kad konfliktu risināšanā iesaistās arī sociālie darbinieki un policisti, ja kāds no tuvākajiem lokiem to nav veicinājis agrāk.³⁶⁶

Daļa vīriešu vardarbību izmanto, lai saglabātu dominējošo stāvokli.³⁶⁷ Vardarbības rīki, kas tiek vērsti pret sievietēm, iekļauj gan verbālu ietekmēšanu no ķircināšanas līdz draudiem, gan fiziskus uzbrukumus, tostarp uzmākšanos, izvarošanu, miesas bojājumus, kas rada ne vien psiholoģiskas, bet arī fiziskas traumas, ar kurām nākas sadzīvot, jo tās nav iespējams aizmirst. Vardarbīgo maskulinitāti nepārstāv vīriešu vairākums, taču tie, kas uzbrūk sievietēm, uzskata, ka viņiem ir šādas tiesības, kuras pamato hegemoniskajai maskulinitātei raksturīgā pārākuma ideoloģija.³⁶⁸

Sākot ar stāsta „Kalnā kāpējs” otro daļu, kad lasītājs tiek iepazīstināts ar galveno varoni un zīmīgākajām ainām no viņa bērnības un agrīnajiem pusaudža gadiem, Jēkapelis vairākās epizodēs tiek atspoguļots kā aculiecinieks vardarbībai pret māti:

³⁶⁴ Neiburga Andra. *Kalnā kāpējs. Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 88. lpp.

³⁶⁵ Welzer-Lang Daniel. *Les hommes violents*. Paris: Payot, 1991. P. 128.

³⁶⁶ Virgili Fabrice. *Virilities on Edge, Violent Virilities. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 424.

³⁶⁷ Vardarbība ir arī vīriešu pārstāvētās politikas sastāvdaļa (militārie konflikti, bruņoti uzbrukumī, slepkavības), tāpat vardarbība tiek lietota kā instruments atsevišķu indivīdu vai grupu izslēgšanai un kā pašapliecināšanās citu vīriešu priekšā.

³⁶⁸ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. Pp. 83–84.

„Tēvs sēc, māte elš, istaba līgojas. – Kas viņš bija?... Kas viņš bija?... tēva aizžņaugtā balss. Jēkabs dzird sitienus, tie mijas ar citām, neizprotamām skaņām. [...] – Kas viņš bija! Kas viņš bija! Visu cauri nakti. Astoņu gadu vecumā, kad Jēkapelis sāk iet skolā, viņam jau ir četras māsas. Tomēr Jēkapeli māte mīl visvairāk. Kad tēvs dienā paceļ roku pret māti, Jēkapelis metas starpā. Viņu tēvs nesit, tikai atsviež sānis kā pupu kūli. Nekad nesit.”³⁶⁹

Fokusējot šos notikumus ar Jēkaba acīm, lasītājs pieredz situāciju, kad pret Mariju vērsta fiziska vardarbība, kas ietver sišanu, izvarošanu un psiholoģisku teroru. Jāzepts cenšas ne vien noskaidrot Jēkaba tēva identitāti, bet arī „salauzt” Marijas pretstāvēšanu, lai tiktu atzīta viņa autoritāte. Vardarbīgas seksuālās attiecības laulāto starpā nav pienākums, ko jebkādā veidā attaisnotu pēcnācēju radīšana. Vien salīdzinoši nesenā pagātnē seksuālā vardarbība laulībā atzīta kā pastāvoša un tiek nosodīta. Nereti konfliktā iesaistītie to noliedz, ja vien netiek nepārkāptas privātuma robežas, kad par to uzzina plašāka sabiedrība.³⁷⁰

Taču jāņem vērā, ka sievas neuzticība bieži tiek izmantota par ieganstu, lai attaisnotu vīra praktizēto vardarbību. Alkoholisms, tāpat kā jebkurš cits atkarības veids, vardarbības apstākļus tikai pastiprina, taču reti ir to patiesais cēlonis.³⁷¹ Varmākas savu rīcību attaisno, balstoties patriarhālas sabiedrības priekšstatos par dzimumu lomām, kur sieva ir pakļauta vīram, kas ir tiesīgs sodīt savu sievu par nepaklausību un pārkāpumiem. Kā apliecina arī pētījumi socioloģijā un psiholoģijā, nereti sievietes tiek sistas arī par to, ka, varmākas ieskatos, netiek pienācīgi veikti mājas darbi.³⁷²

Arī bērni ir ne vien liecinieki vecāku konfliktiem, bet nereti arī paši kļūst par vardarbības upuriem. Tirānija ģimenes locekļus ietekmē ne vien fiziski, bet arī psiholoģiski, un šādos apstākļos vardarbība nereti kļūst par iemācītu uzvedības modeli. Kā atklājas stāsta turpmākajā gaitā, tāds ir arī Jēkaba gadījums.³⁷³

Vardarbību ģimenē eskalē arī apkārtējās sabiedrības nosodījums ar ne mazāk nežēlīgām izpausmēm – izsmiešanu („Vai ta šis, tavs Jēzuliņš, ar kājām pa ūdensvirsu

³⁶⁹ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 89. lpp.

³⁷⁰ Virgili Fabrice. Virilities on Edge, Violent Virilities. *A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 417.

³⁷¹ Virgili Fabrice. Virilities on Edge, Violent Virilities. *A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. P. 421.

³⁷² Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. P. 213.

³⁷³ Virgili Fabrice. Virilities on Edge, Violent Virilities. *A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 420–421.

iet nemāk?”³⁷⁴), apmelošanu („Fermā zūd lopbarība... Kur raugās sabiedrība?”³⁷⁵) un Jāzepa vīrietības apšaubīšanu („Ciemā runā, ka Marija esot pametusi Antonu un satiekoties ar Pēteri vecajā kaltē. Un kā tik tas Jāzepts to pacieš?”³⁷⁶). Tā kā Jāzepts, pēc ciema ļaužu ieskatiem, nespēj gūt virsroku pār savu sievu, tas liek apšaubīt viņa vīrietību ne vien sociāli, bet arī no seksuālās performances viedokļa.

Zīmīgi, ka Jēkaba skolotājas nosodošajā rakstā, kas tiek publicēts vietējā avīzē, akcentēts alkoholisms ģimenē, zagšana un no tā izrietošie nelabvēlīgie apstākļi augošajiem bērniem. Nereti, apsūdzot kādu alkoholismā, personai tiek atņemta daļa atbildības, vardarbības cēloņus tādējādi norakstot uz atkarību rēķina. „Vardarbīgais alkoholiķis ilgu laiku ir bijis daļa no [sociālās] ainavas.”³⁷⁷

Vardarbība tiek noklusēta, lai gan Marijas ķermenis par to liecina. Arī apkārtējiem vīriešiem, kuri vērsas pret Jāzepu kā ragnesi, rokas pacelšana pret Mariju ir norma. Jo īpaši tādēļ, ka par ragnesi viņš kļuvis vairākkārt. Īpaši skaudri tas atklājas epizodē, kur stāstījums kārtējo reizi fokusēts Jēkapeļa acīm: „– Ej Marij! – kāds iesaucas un uzsvilpj. Cits nokliedz jēlu teicienu. Māte apstājas un lēni pagriež galvu atpakaļ. Tēvs viņai vakar pārsitis muti, lūpas uztūkušas un krevelainas, tomēr viņa izskatās skaista. Māte apstājas un lēni pagriež galvu atpakaļ, un Jēkapelis redz, ka viņas sejā nav ne kauna, ne dusmu. Acis, valšķīgas un dedzinošas, pievēršas lielajam smējējam, pār lūpām veļas vārdi, vēl rupjāki par tikko dzirdētajiem, sakāmā beigās noslāpst puisu smieklu rēcienos.”³⁷⁸

Jāzepa vardarbīgā rīcība vēsta ne vien pret Mariju, bet arī cilvēkiem, kurus ciema tenkotāji padarījuši par līdzdalībniekiem ģimenes drāmā. Lai arī vārdos tieši stāstītājs to nepasaka, lasītājam top skaidrs, ka skolotājas logus ar akmeņiem, visticamāk, izdauzījis Jāzepts un arī Antona sadursana un pēc tās sekojošā Jāzepa pazušana ir savstarpēji saistīti notikumi.

Audžutēva praktizētā vardarbība pret māti un abu vecāku alkoholisms nenoliedzami ietekmē Jēkapeļa personības veidošanos. Māte ir viņa tuvākais cilvēks ģimenē, taču ētiskās vērtības un amata prasmi Jēkapelim iemāca Galdnieks, kurš nav līdzdalīgs apkārtējo vīriešu praktizētajā maskulinitātē un stāstā pilda „trūkstošā tēva”

³⁷⁴ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 88. lpp.

³⁷⁵ Ibid. 91. lpp.

³⁷⁶ Ibid. 93. lpp.

³⁷⁷ Virgili Fabrice. *Virilities on Edge, Violent Virilities. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 423–424.

³⁷⁸ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 92. lpp.

funkciju. Galdnieka fizisko nespēju (*dissability*) kompensē viņa cilvēciskums un savaldība: „Dīvains vecis, maza auguma, bet stiprs. Kreisajai rokai trūkst divu pirkstu līdz kreisajam kauliņam. Pēdējā laikā viņš sāk zaudēt acu gaišumu, strādājot paļaujas uz tausti. Ļoti tūrīgs un stipri uztraucas, ja vājās redzes dēļ nav pamanījis savā apģērbā kādu traipu.”³⁷⁹

Pusaudža gados vīrietības stereotipi atbalsojas arī Jēkaba rīcībā. Viņš smēķē, lai kļūtu vīrišķīgāks, iemīlas par sevi vecākā meitenē un cenšas pietuvoties ciema sabiedrībai, kas jau kopš dzimšanas viņu ir atstūmusi. Kulminācijas punkts stāstā ir brīdis, kad Jēkapelis paceļ roku pret māti. Zīmīgi, ka šajā epizodē viņš pirmoreiz no stāstītāja puses tiek nosaukts par Jēkabu, turklāt vardarbība pret māti tiek raksturota kā liecība viņa pieaugšanai: „Jēkabs aizved māti mājās un piekauj. Viņam ir jau sešpadsmit gadu, sev pašam nemanot, viņš kļuvis par vīru.”³⁸⁰

Pastāv atšķirības sociālo zinātņu pētnieku vidū par to, kā interpretēt vardarbības cēloņus. Psihologi norāda uz individuālo patoloģiju nozīmi, kas vardarbīgu uzvedību skata traucētu personības procesu kontekstā. Sociologi savukārt uzsver sociālā konteksta un jo īpaši hegemoniskās maskulinitātes nozīmi. Taču abas pieejas savstarpēji neizslēdz viena otru, un to mijiedarbe sniedz pat plašākas interpretācijas iespējas.³⁸¹

Ja psihoanalīzes sākotnē, kā norāda M. Kimmels, viens no vīrietības apdraudējumiem bija zēna pārāk ciešā saikne ar māti, tad mūsdienu feministiskās psihoanalīzes pārstāvji uzskata, ka zēnu audzināšana nereti ietiecas otrā galējībā: zēni no mātes tiek nošķirti tiktāl, ka tie neapgūst emocionālās iemaņas (iejūtību, rūpes, atbildību, emocionālo atsaucību), kas ir īpaši svarīgas ne vien attiecību, bet arī dzimumu vienlīdzības kontekstā.³⁸² Un zīmīgi, ka zēna identificēšanos ar māti parasti pārtrauc viņa pati. Kā piemēru šeit var minēt kultūrā plaši izplatīto iebildi: „Zēni neraud!” Ja Z. Freida psihoanalīzei būtisks bija tēva tēls, tad kopš 20. gs. 70. gadu vidus feministiskās psihoanalīzes pārstāves ir vērsušas uzmanību uz māti, rakstot par zēnu

³⁷⁹ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 91. lpp.

³⁸⁰ Ibid. 94. lpp.

³⁸¹ Virgili Fabrice. *Virilities on Edge, Violent Virilities. A History of Virility*. Ed. by A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Translated by K. Cohen. New York: Columbia University Press, 2016. Pp. 429–430.

³⁸² Kimmel Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: The Free Press, 1997. P. 318.

nošķiršanu no sievišķības pirmsedipālajā fāzē, kas raksturo ciešās attiecības starp māti un bērnu.³⁸³

Stāsta „Kalnā kāpējs” trešajā daļā notikumi norisinās Rīgā, pievēršoties Jēkaba vidusskolas un studiju gadiem. Viņš cītīgi mācās vakarskolā, piestrādā galdniecībā, dzīvo taupīgi, lai krātu naudu, un palīdz veikt saimnieciskus darbus mītnes vietas īpašniecei – vecāsmātes māsīcai Annai. Izmaiņas skar arī Jēkaba ārieni: „Viņš bija kļuvis plecīgs un vīrišķīgs, mantojis mātes platos kaulus, dzina bārdu un audzēja ūsas. Pīpēt vairs nepīpēja – tas izmaksā pārāk dārgi.”³⁸⁴ Anna pārņem Jēkaba audzināšanu, uzsverot gan materiālo vērtību nozīmi dzīvē („Vara un nauda. Tās abas dod cilvēkam visu.”³⁸⁵), gan iejaucoties viņa privātajā dzīvē, kad viņš sāk tikties ar Magdu („Nemeklē, pati atskries!”³⁸⁶), kas arī pārcēlusies no laukiem uz Rīgu, lai mācītos pārdevējuursos. Par savu seksuālo performanci Jēkabs jūtas „lepns un gandarīts”³⁸⁷.

Taču iekļaušanās pilsētas jauniešu vidū sagādā cita veida izaicinājumus: „Ar tiem, kas nāca no laukiem, Jēkabs ielaisties negribēja, bet pārējie savukārt neizrādīja vēlēšanos ielaisties ar viņu. Radās arī apgērba problēma. Jēkabs ievēroja, ka vairums studentu dalās divās daļās – vieni, kas staigā „firmā”, otri – uzvalkos ar komjauniešu nozīmītēm. Jēkabs izvēlējās uzvalku (tas likās lētāk un cienījamāk). Un iemācījās apdomāt katru vārdu.”³⁸⁸

Šī epizode parāda, ka iekļaušanās pilsētā saistīta ar cita veida maskulinitāti, kuru konstituē materiālās vērtības un sociālais statuss. Tās iespaidā Jēkabs arvien vairāk atsvešinās no ģimenes, neapmeklē vecāsmātes bēres, tā vietā nosūtot naudu. Retāk pienāk arī vēstules no mātes, un Jēkabs ievēro, ka tās ir „pilnas ar gramatiskām kļūdām”³⁸⁹.

Pašam nemanot, viņš apgūst pilsētnieka manieres un iedraudzējas ar Andreju („talantīgs, laisks puisis no „džinsainajiem””³⁹⁰), kura ģimenes labklājība Jēkabā raisa apbrīnu. Lauku zēna dzīvesstāsts Jēkaba jaunieģūtājiem paziņām šķiet neparasts. Savu vīrietību Jēkabs konstruē pārliecinoši, un pilnveidotais stāstījums pat snobiskajiem

³⁸³ Chodorov Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press, 1978. Dinnerstein Dorothy. *The Marmaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, 1976.

³⁸⁴ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 96. lpp.

³⁸⁵ Ibid. 97. lpp.

³⁸⁶ Ibid. 98. lpp.

³⁸⁷ Ibid. 97. lpp.

³⁸⁸ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 98. lpp.

³⁸⁹ Ibid. 99. lpp.

³⁹⁰ Ibid.

pilsētas jauniešiem šķiet aizraujošs un tiek rezumēts Andreja māsas Ilgas apgalvojumā, ka „tajā pākī kaut kas ir”³⁹¹.

Jēkabam izdodas iekļauties jaunajā sabiedrībā, to novērtē gan apkārtējie studenti, gan pasniedzēji. Tāpat viņš cenšas apvaldīt lauku maskulinitātei raksturīgās izpausmes – spļaušanu un kaušanos, taču tas nav attiecināms uz viņa vīrieša seksualitāti. Jēkabs priekšroku dod Ilgai ar augstāku sociālo statusu, nevis Magdai, kuru stāstītājs, fokusējot Jēkaba domas, raksturo kā dumju un vulgāru. Magdas pieķeršanās Jēkabam un neplānotā grūtniecība ir apgrūtinājums („kuce nebija piesargājusies”³⁹²), kuru uzņemas atrisināt Anna. Viņa izturēšanās pret jauno sievieti replicē audzītēva izturēšanos pret māti. Arī Jēkabs pats ir neplānotas grūtniecības bērns, un šajā brīdī stāsts kļūst didaktisks, jo ilūzijas par Rīgu kā iespēju pilsētu sagraust, apliecinot to, cik ļoti pilsēta maina dzīvi jauniem cilvēkiem, kas ieradušies no laukiem. Šis motīvs A. Neiburgas prozā parādās atkārtoti.³⁹³ Un, kā redzams arī šajā stāstā, līdzīgā situācijā ir bijusi arī Marija, par ko Jēkabam pastāsta Anna: „Tava māte bija muļķe. Būtu toreiz bijuse bišķi gudrāka, būtu mani klausījusi, i dzīvotu pa Rīgu cepuri kuldama, četrīstabu dzīvoklis, mašīna vis. A nekā. Aizskrēja atpakaļ, dura.”³⁹⁴

Pēc Magdas aborta Jēkabs attiecības uztur ar abām jaunajām sievietēm, taču tas neturpinās ilgi. Tā kā audzītēvs pret māti vienmēr izturējies kā varmāka, šo pašu modeli apguvis arī Jēkabs, nespējot sevi valdīt, kad Ilga neļaujas viņa seksuālajai uzmācībai. Pretēji Magdas padēvējumam Ilga aizstāvas, iesitot ar pelnu trauku. Reakcija uz atteikumu pilnībā replicē apstākļus Jēkaba ģimenē. Apgūtās manieres tiek atmestas kā nebijušas, un uz āru izlaužas apspiests aizvainojums: „Jēkabs viņu rupji un ar baudu izlamāja un aizgāja, skaļi noblīkšķinādams durvis. Lamāšanās bija drusku nomierinājusi, bet ne pilnīgi. Mājās ejot, viņš piekļauvēja pie Magdas loga. Kādam jāsamaksā.”³⁹⁵

Incidents ar Ilgu kļūst par iegānu, kuru viņas brālis Andrejs izmanto, lai izstumtu Jēkabu no sabiedrības. Tas kļūst par iemeslu slimības saasinājumam, kas veidojies ne vien no garīgas, bet arī fiziskas pārpūles: „Skatoties grāmatā, gar acīm joņoja melni plankumi, ikkatrs troksnītis atbalsojās galvā desmitkārt. Viss traucēja –

³⁹¹ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 100. lpp.

³⁹² Ibid. 102. lpp.

³⁹³ Uzskatāmākie piemēri ir „Stum, stum” un „Provinces Euridīče”. Plašāk par Rīgas attēlojumu A. Neiburgas stāstos lasāms promocijas darba nākamajā nodaļā.

³⁹⁴ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 97. lpp.

³⁹⁵ Ibid. 103. lpp.

soļi uz ielas, ūdens pilēšana no krāna, malkas zāgēšana kaut kur blakus ielā, Annas sēcošā klātbūtne otrā istabā.”³⁹⁶

Lai gan slimība vārdā nosaukta netiek, Jēkaba uztveres un izziņas traucējumi liecina par šizofrēniju. Grūtības koncentrēties pastiprina niknumu un vēlmi norobežoties no apkārtējās sabiedrības. Viņš pamet universitāti un dzīvi pilsētā.

Jēkaba atgriešanās dzimtajā ciemā pēc astoņiem prombūtnes gadiem ir sakāves atzīšana. Ja ciemats Jēkaba prombūtnes laikā ir attīstījies, tad dzimtās mājas šo gadu laikā ir nolaistas, jo to uzturēšanai, kā uzsver arī stāstītājs, trūcis vīrieša roku. Atgriešanās uzjundī gan apkārtējo ļaužu ziņkari („Nu kāds ir, cik tālu ticis? Diez cik naudas ķešā?”), gan nievas („Vai t’ re, ko. Marijas Jēzuliņš pārradies.”³⁹⁷), progresē arī slimība. Jēkabs norobežojas gan no sabiedrības, gan tuvākajiem – mātes un Magdas. Abas sievietes Jēkaba acīs šķiet tikpat panīkušas un nekoptas kā dzimtās mājas. Traģiskais stāsta fināls, kurā māte apjēdz dēla neprātu, veidots kā līdzība ar Kristus Golgātas ceļu, tādējādi pamatojot personvārdu semantiku, kas saistīta ar Bībeles mītu.

G. Berelis recenzijā, kas veltīta A. Neiburgas debijas krājumam „Izbāzti putni un putni būros”, krājuma kontekstā šo stāstu raksturojis kā neveiksmi, kritizējot Bībeles mīta ilustratīvo lietojumu:

„Te ir tikai mīta apspēlēšana tā ārējās atribūtikas līmenī. Alūzijas ir pārāk viennozīmīgas un caurspīdīgas [...]. Stāsts ir ilustrācija paņēmienam, un evaņģēlisko alūziju atšķaidīšana ar raupjām reālijām šķiet vairāk naiva un komiska nekā komiski groteska, kas raksturīgi citiem Neiburgas stāstiem. Starp Bībeles leģendu ētisko piesātinātību un stāsta patukšo vēstījumu rodas plaša, kuru citkārt novērstu ironija – bet „Kalnā kāpējā” tās pietrūkst. Glābj metaforas, glābj frāzes veidojums (kas gan nav izturēts līdz beigām) – autore raksta kā ar teiksmojošu vērienu – ja vasara ir karsta, tad tik karsta kā vēl nekad; ja Jāzeps mīl Mariju, tad tik cieši kā neviens; ja vecāmāte izdzīvojusi prātu, tad tik efektīvi kā melodrāmā. Tāpat nevar noliegt veiksmīgu kompozīciju. [...] Tomēr stāstam pietrūkst tā būtiskā patiesības grauda, bez kura vēstījums nepārtop literatūrā.”³⁹⁸

³⁹⁶ Neiburga Andra. Kalnā kāpējs. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 104. lpp.

³⁹⁷ Ibid. 106. lpp.

³⁹⁸ Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 42. 21. okt. 6. lpp.

G. Berelim literārā nosacītība vērtējumā bijusi svarīgāka par reālajām, kuras stāsta kontekstā aktualizējusi A. Neiburga. Vardarbība nav nedz naiva, nedz komiska, nedz tikai stāsta tapšanas laikam piedēvējama sociālā realitāte. A. Neiburga to risinājusi pietiekami sarežģīti, pievēršoties gan sociālās vides ietekmei, gan galvenā varoņa individuālajai patoloģijai, tajā pašā laikā neieslīgstot garos un aprakstošos tēlu psihes attēlojumos. Stāstījuma vērtība meklējama mājienos, noklusētajos notikumos un tēlu pārdzīvojumos, kompozīcijā. Taču G. Berelim var piekrist, ka Bībeles mītu nav izdevies līdz galam saliedēt ar sociāli nelabvēlīgās ģimenes portretējumu. Stāsta īpašā vērtība meklējama prasmīgā stagnācijas perioda vīrietības krīzes tēlojumā, un to iespējams novērtēt vien ar laika distanci.

Vardarbība kā nelabvēlīgā ģimenē auguša bērna apgūts uzvedības modelis prasmīgi atklāta stāstā „Justiciāns”, kas vēsta par vecu ļaužu apdzīvotu namu Zemeņu ielā.

Puikas parādīšanās stāstā ir tikpat negaidīta kā negaiss, kas pirms brīža pārsteidzis nama iedzīvotājus. A. Neiburga izmanto vienu no spēcīgākajiem paņēmieniem literatūrā, kad slēgtā vidē tiek ievests jauns varonis, kura funkcija ir pavērst notikumu gaitu negaidītā virzienā.

Zēns vecīšiem šķiet jaunāks par saviem gadiem, taču jau viņa pirmajā ārienes raksturojumā zīmīgi ir stāstītāja sniegtie mājieni, kas mudina lasītāju iedziļināties apstākļos, kurus vecie ļaudis ignorē:

„Puika kā jau puika, gadi deviņi desmit, izmirkušā treniņtērpā un plikām kājām. Puikas matu cekuls pelēko smilšu krāsā, ģimīs vienos vasaras raibumos, pats tāds vājiņš un nosalis. Un smaيدا tā, ka nevar saprast, tā kā sirsnīgi un tā kā drusku viltīgi, un var redzēt, ka viens zobs viņam izsists. Pār puikas vaigu no deniņiem līdz zodam stiepjas garš nobrāzums un pie uzacs – rēta. Nē, to visu vecīši, protams, pirmajā brīdī nepamana. Viņi redz tikai puiku vispār, puiku uz smilšu kastes, un mitrais gaisms puikam apkārt saules staros noslēpumaini virmo.”³⁹⁹

Kā redzams no stāstītāja norādes, vecīši neievēro būtiskas detaļas, kas uzmanīgu dara stāsta lasītāju. Miesas bojājumi zēna ārienē liecina par iespējamu vardarbību ģimenē vai konfliktsituācijām ar vienaudžiem, tāpat viņš ir noslēgts un uz vecīšu

³⁹⁹ Neiburga Andra. Justiciāns. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 44.–45. lpp.

jautājumiem atbild izvairīgi. Izprašāšana šķiet mulsinoša abām pusēm, taču nama iemītnieki vēlas parūpēties par negaidīto viesi un savā namā ielaiž svešinieku, uzticēdamies pieņēmumam, ka zēns vēl ir bērns un viņiem pāri nenodarīs. Līdz ar visu iedzīvotāju izrādītajām rūpēm lasītāji iepazīst arī nama iekšieni, un jo īpaši „turīgās” īpašnieces Marijas dzīvokli, kuras dēla sūtītās paciņas no Amerikas cītīgi krātas „lielajā skapī”. Šāda uzticēšanās atklāj personiskas detaļas un veco ļaužu lētticību. Mēģinot izzināt ko vairāk par zēnu, kurš turpina būt tikpat atturīgs un vārdos skops kā iepriekš, atklājas, ka viņu sauc par Justiciānu. Vārda semantikai stāstā nenoliedzami ir būtiska nozīme. Zīmīgi, ka viņš uzstājīgi neļauj savu vārdu īsināt, padarīt personīgāku, kad vecīši viņu uzrunā par Justu (lat. *iustus* ‘taisnīgs, likumīgs’; tēlainā nozīmē jēdziens apzīmē tādas īpašības kā ‘taisns’ un ‘tiešs’).

Un Justiciāns ir tiešs, jo vēlas palikt pie vecīšiem pa nakti un no visiem iespējamajiem kandidātiem izvēlas tieši Jūlīti, kas savā dzīvoklī mitinās ar runci. Marija cenšas noskaidrot, ko par šādu notikuma pavērsieni teiks zēna vecāki, taču atbilde un stāstītāja sniegtie mājieni lasītājam vēsta ko vairāk: „Justiciāns nicīgi sverkšķa muti: – Nemeklēs. – Bet kā tad tā? – Aizbraukuši, nu. – Var just, ka šī pratināšana puikam nemaz nepatīk. Viņš nepacietīgi dīdās uz krēsla un īgni caur pieri pablenž te vienā, te otrā. Aizbraukuši un atstājuši tādu bērnu vienu? Kaut kas te nav labi, vecīši rausta plecus. Dūša visiem papēžos. Bet Jūlīte gan neparko negrib tik vienkārši padoties.”⁴⁰⁰

Lai gan vecīšiem būtu jāvēršas pie sociālā darbinieka, un zēna sniegtās atbildes pilnībā pamato šādu rīcību, rūpes un palīdzība bērnam konkrētajā situācijā šķiet svarīgākas par neatbildētajiem jautājumiem. Tēmai par bērnu, kas nāk no nelabvēlīgas ģimenes un nonāk sveša cilvēka aprūpē, A. Neiburga pievērsusies arī vēlāk tapušajā „Stāstā par Tilli un Suņu vīru”.⁴⁰¹

Princīša nāve ir ne vien varmācīga rīcība pret kaķi un viņa saimnieci Jūlīti, bet arī pret visiem nama iedzīvotājiem kopā, kuru labestība atdarīta ar ļaunu. Vecīši notikušo nespēj saistīt ar Justiciānu, nav arī aculiecinieku, taču lasītājam, saslēdzot kopā stāstā sniegtos pavedienus, top skaidrs, ka vainīgais nevar būt neviens cits kā zēns.

Trāpīgs šajā sakarā ir G. Bereļa vērojums: „A. Neiburgas stāsti „Justiciāns”, „Notikums bez komentāra”, „Zīmes” apraujas mirklī, kad būtu jāseko kliedziem. Tā

⁴⁰⁰ Neiburga Andra. Justiciāns. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988. 48. lpp.

⁴⁰¹ Neiburga Andra. *Stāsts par Tilli un Suņu vīru*. Rīga: Balta, 1991.

vietā – klusums.”⁴⁰² Šo paņēmieni A. Neiburga lietojusi arī vēlāk tapušajos stāstos, kas publicēti gan periodikā 90. gadu sākumā, gan krājumā „Stum stum”, parādot tā neizsmeļamās iespējas.

4.5. *Post scriptum*. Sieviešu maskulinitāte

Vērtējot vīriešu tēlus A. Neiburgas prozā, pamatots ir jautājums, vai tiem pretstatīti vienlīdz spēcīgi sieviešu tēli. Vairāk uzmanības veltīts sievišķās pieredzes reprezentācijai rakstībā.⁴⁰³ Taču A. Neiburgas prozā divos stāstos – „Stum, stum” un „Provinces Euridīce” – reprezentēta arī heteroseksuālu sieviešu maskulinitāte, kas līdz šim palikusi ārpus redzesloka, visticamāk, teorētiskās metodoloģijas trūkuma dēļ.

Interpretēt maskulinitāti kā vīrieša ķermenim nepiesaistītu fenomenu nenožīmē, ka raksturojošās pazīmes burtiski tiek pārceltas no vīrieša uz sievietes ķermeni.⁴⁰⁴ Arī par sieviešu maskulinitāti kā fenomenu var reflektēt, jēdzienu lietojot daudzskaitlī, jo līdzīgi kā vīriešiem tā nav hermētiska un aptver atšķirīgas pieredzes un subkultūras, turklāt to ir vieglāk pamanīt, jo kultūrā tā nav tik plaši reprezentēta kā vīriešu maskulinitāte. Sociālā konstruktīvisma pieejas kontekstā, un tāda ir arī šī pētījuma ievirze, dzimte ir performatīvs raksturlielums: „Dzimte nav nedz dzimuma radīta, nedz arī tik noteikta kā dzimums. Šāds šķērums, kas pieļauj, ka dzimte var būt daudzkārtīga dzimuma interpretācija, jau tādējādi potenciāli apstrīd subjekta vienību.”⁴⁰⁵

Sieviešu maskulinitātes atzīšana nenoliedzami rada trauksmi sabiedrības vairākuma priekšstatos, kas balstīti dzimuma stereotipos par to, kas ir sieviete un kādai

⁴⁰² Berelis Guntis. Alternatīvas un ačgārnības. Pārdomas par groteskas un absurda elementiem latviešu prozā. *Kritikas gadagrāmata*. 17. laidziens. Rīga: Liesma, 1990. 192. lpp.

⁴⁰³ Dubiņa Ieva. Bībeles lasījumi modernajā latviešu sieviešu prozā. *Latvijas Universitātes Raksti*. 732. sēj. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. 2008. 146.–153. lpp.; Dubiņa Ieva. Stāsta un dzīves mijiedarbe. *Versija par...* *Latviešu literatūra 2000–2006*. Rīga: Valters un Rapa/LU LFMI, 2007. 72.–110. lpp.; Kārkla Zita. Sieviete jaunākajā latviešu īsprozā nacionālās kultūrientitātes aspektā. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 17. Sast. E. Lāms. Liepāja: LiePA, 2012. 142.–147. lpp.; Kārkla Zita. *Sieviete latviešu prozā ģinokritikas aspektā*. Promocijas darbs. Rīga: LU, 2015; Meškova Sandra. Andras Neiburgas agrīnā proza vēlinā padomju perioda kontekstā. *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Sast. J. Ozoliņš. Rīga: LU LFMI, 2018. 14.–30. lpp.; Kārkla Zita. Sevis iztēlošanās: sievietes Andras Neiburgas stāstos. *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Sast. J. Ozoliņš. Rīga: LU LFMI, 2018. 46.–58. lpp.; Auziņa Anna. Sievietes valoda Andras Neiburgas prozā. *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Sast. J. Ozoliņš. Rīga: LU LFMI, 2018. 116.–126. lpp.

⁴⁰⁴ Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 132.

⁴⁰⁵ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 19.–20. lpp.

tai vajadzētu būt, tādējādi pieņemot, ka pastāv arī kas tāds kā „dabiska”, vīriešiem piederīga maskulinitāte, kura tādējādi tiek apdraudēta.⁴⁰⁶ Maskulinitāte nav mimētiski saistīta ar dzimumu (un attiecīgi ķermeņa anatomiju), to apstiprina arī jēdzieni „vīrišķīga” sieviete un „sievišķīgs” vīrietis, kas tiek lietoti ikdienas situācijās, tostarp raksturojot darbības vai attieksmes kā „vīrišķīgas” vai „sievišķīgas”. Kā darbā „Maskulinitātes” atzinusi austrāliešu socioloģe R. Konela, šāds jēdzienu lietojums nav uzskatāms par triviālu. Tam ir izšķiroša nozīme arī psihoanalīzē, izzinot pretrunas personības robežās. Tāpat jēdzieni „vīrišķīgs” un „sievišķīgs” norāda uz veidiem, kā vīrieši un sievietes atšķiras savā starpā.⁴⁰⁷ Šis ir grūti apstrīdams un visai neērts arguments esenciālisma piekritējiem. Arī Dž. Batlere uzsver, ka, „uzstājot uz „sieviešu” kategorijas saskaņotību un vienotību, beigās tiek izslēgti daudzie kultūras, sociālie un politikas krustpunkti, kuros tiek konstruētas reālās „sievietes” visā to daudzveidībā”⁴⁰⁸. Šis apgalvojums vistiešākajā mērā attiecināms arī uz maskulinitātes reprezentāciju kultūrā. Kā norādījis Džeks Halberstams (*Jack Halberstam*, 1961), sieviešu maskulinitāte vistiešāk parāda veidus, kā vīrietība tiek konstruēta. Taču Dž. Halberstama ietekmīgais pētījums „Sieviešu maskulinitāte” (*Female Masculinity*, 1998) veltīts kvīru (*queer*) identitātēm,⁴⁰⁹ izvairoties no heteroseksuālu sieviešu maskulinitātes analīzes, kas, pēc viņa uzskatiem, sabiedrībai ir pieņemamāka par vīrišķīgu lesbiešu (*dyke*) identitāti.⁴¹⁰ Nenoliedzami, sieviešu maskulinitāte nav ērts temats un joprojām sabiedrībā raisa negatīvus vērtējumus kā morāli, tā estētiski. Taču sieviešu maskulinitāte ir sarežģīts jautājums ne tikai subkultūru līmenī – joprojām trūkst arī heteroseksuālu sieviešu maskulinitātei veltītu pētījumu.

A. Neiburgas prozā sieviešu maskulinitāte aktualizēta minētajos krājuma „Stum stum” stāstos. Ķermeniskā pieredze ir viena no tēmām, kas pieteikta stāstā „Provinces Euridīče”. Provinces teātra „norietošo zvaigzni” Euridīči Maksimovu daba apveltījusi ar lielu ķermeni, un portrets, kas stādīts priekšā lasītājam, iezīmē Euridīches likteni, kuru lielā mērā noteikusi viņas miesas apjoma varenība:

⁴⁰⁶ Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. P. 132.

⁴⁰⁷ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. P. 69.

⁴⁰⁸ Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012. 30. lpp.

⁴⁰⁹ Kvīrs (*queer*) ir apvienojošs jēdziens, kas apzīmē personas ar nenormatīvu seksualitāti vai dzimtes identitāti: dažādas seksualitātes, kas atšķiras no heteroseksualitātes, un dzimtes identitāti, kas atšķiras no bioloģiskā dzimuma.

⁴¹⁰ Halberstam Jack. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 1998. P. 28. Jāatzīmē, ka pētījums publicēts ar Džūdītas Halberstamas vārdu, pirms autors mainījis identitāti.

„Viņas ķermenis, uz skatuves plastisks, dzīvē bija visam par lielu – par lielu bāra ķebliem, kinoteātra krēsliem, par lielu istabu durvīm, kurās viņa vienmēr neveikli uzgrūdās stenderēm, par lielu šaurajām ejām starp kafejnīcu galdiņiem. Par lielu skapja spogulim, kurā viņai vairs netikās skatīties. Bet jāskatās bija. Un visur jānes līdz šīs centners miesas un kaulu, no kā Dievs dāsni bija veidojis viņas lielisko, gandrīz divus metrus garo ķermeni.”⁴¹¹

Arī turpmākajā tekstā ar hiperbolas palīdzību Euridīces ķermenis pretstatīts priekšmetiskajai pasaulei, kurā viss ir mazs un trausls, – „viss, izņemot Euridīci”⁴¹². Vīrišķīgs ir arī Euridīces mitrais smēķētājas klepus, kas „vērs viņas balsi tik kaislīgi kaislīgi kaislīgi zemu”⁴¹³. Kā redzams no citētajiem stāsta fragmentiem, Euridīcei nepārtraukti nākas izjust neatbilstību pastāvošajiem stereotipiem par „sievišķīgu” ķermeni. Liels augums nav sievišķīgs, taču Euridīces spēkos nav to „normalizēt” atbilstoši apkārtējās sabiedrības pieņēmumiem.

Taču sievišķu proporciju trūkums un neveiklība neliedz Euridīcei sevi realizēt kā aktrisi. Viņas darba mūžs aptver trīsdesmit gadus: „Teātris šais gados ir remontēts divas reizes, Euridīce – nevienu.”⁴¹⁴ Viņas ķermenis ir tikpat nolietots kā izrāžu tērpi un rekvizīti, taču pretēji Holivudas zvaigznēm viņa nav cīnījies ar vecumu, lai šķietami izbēgtu no nāves. Bērniņu pavadījusi bērnamā, viņa nepazīst savus vecākus un nezina, kāpēc viņai piešķirts neparastais, no sengrieķu mitoloģijas aizgūtais vārds. Arī jaunībā savu draudzeņu vidū Euridīce nav izcēlusies: „Viņa bija lielā pelēkā pele. Malā stāvētāja danču placī, draudzeņu somiņu auklētāja. Asaras rijot smaidītāja. Sarkano ausu ordeņa kavaliers.”⁴¹⁵ Maskulīnais ķermenis viņai liek justies lempīgai un neveiklai, līdzīgi vīriešiem, kam trūkst pieredzes, kā izturēties izmeklētā sabiedrībā, toties viņas dzīvē netrūkst negaidītu pavērsienu: aborts 16 gadu vecumā pēc gadījuma sakara ballē, laulības ar popularitāti zaudējušu politiķi un it kā „nejauši” iegūtā meita. Abi jaunībā piedzīvotie tuvības brīži ar vīriešiem raksturoti ar tādiem epitetiem kā „satraucošs” un „pretīgs”, „īss”, „nepiepildīts” un „mazliet apkaunojošs”.⁴¹⁶

⁴¹¹ Neiburga Andra. *Provinces Euridīce. Stum stum.* Rīga: Valters un Rapa, 2004. 213. lpp.

⁴¹² *Ibid.* 214. lpp.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Neiburga Andra. *Provinces Euridīce. Stum stum.* Rīga: Valters un Rapa, 2004. 214. lpp.

⁴¹⁵ *Ibid.* 215. lpp.

⁴¹⁶ *Ibid.* 215.–216. lpp.

Sasniegusi brieduma gadus, Euridīče visbeidzot iemanto vīriešu uzmanību, taču pielūdžēji viņā atrod mātes arhetipu, tāpēc viņa uzņemas pienākumu dziedēt un stiprināt savu mīļāko vīrietību:

„Viņas vīrieši lielākoties bija neliela auguma, neveiksmju un sievu nomocīti, neatzīti un nenovērtēti, un viņiem bija problēmas ar potenci. Un vienmēr jaunāki par Euridīči. Tie raudāja, pieplakuši viņas mātišķajām krūtīm, tie gulēja, viņā ierakušies kā zivis dūņainas upes dibenā, un gribēja, lai viņus žēlo. Un Euridīče žēloja. Uzturēja viņu vīrišķo pašapziņu, iestāstot, ka viņu traucējumi ir tikai psihosomatiska rakstura, un ar mākslinieces iedvesmu, iedzīmtu kaislību un izkoptu tehniku palīdzēja tos pārvarēt. Garīgi un fiziski atkopusies, viņi Euridīči pameta.”⁴¹⁷

Euridīče ir tikai pieturas punkts šo vīriešu dzīvē, taču paradoksālā kārtā viņai piemīt vairāk vīrišķības rīcībā nekā par viņu gados jaunākajiem mīļākajiem.

Taču neveiklība atgriežas brīdī, kad Euridīče pievērsta vislielākā uzmanība. Aicināta uz interviju televīzijas tiešraidē, viņa piedzīvo paralizējošu satraukumu, nespējot atbildēt pat uz vienkāršiem jautājumiem par savu radošo dzīvi. Stāsta kulminācija ir Euridīčes „izgāšanās” sabiedrības priekšā.

Kā parāda Euridīčes piemērs, sievietē hegemoniskās maskulinitātes aspektā tiek skatīta kā simbolisks objekts, kuras esamību (*esse*) nosaka būt-uztvertai (*percipi*) princips, uzturot pastāvīgu nedrošību par savu ķermeni. P. Burdjē to apzīmē kā simbolisku atkarību.⁴¹⁸ Euridīče asi izjūt nesakritības starp savu ķermeni un ideālu, uz kuru viņa tiecas. Sociālo spriedumu iemieso viņas mulsums, kautrība un neveiklība.

A. Neiburgas ironija, atklājot Euridīčes pārdzīvojumus par ķermeņa maskulīnajām aprisēm un novecošanu, ir labestīga un humāna. Ar grotesku veidotais tēls ir stilistiski izturēts, nepārkāpjot gaumes robežas. Ne autore pozīcijā, ne stāstītājas balsī ne brīdi neiezogas cinisms.

Vīrieša tuvības trūkumu izjūt arī stāsta „Stum, stum” varone Andra. Iepriekšējās dienas notikumi saistīti ar mēģinājumu pavedināt kaimiņu, traktoristu Robi, taču cerētais nepiepildās: „Pudeli šņabja izliku, un par baltu velti. Gultā nedabūju. Veca, vai, esmu palikusi? Vai vienkārši nemāku. Kā teica mans senais un izglītotais pilsētas

⁴¹⁷ Neiburga Andra. Provinces Euridīče. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 216. lpp.

⁴¹⁸ Bourdieu Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998. P. 73.

draugs – erotika notiek galvā. Vai, kā saka mana kaimiņiene, večiems jāpiš smadzenes, tad viņi tev apkārt lēkās.”⁴¹⁹ Piedzīvotais fiasko provocē ne vien filozofiskas pārdomas par dzīves jēgu, bet arī liek atgriezties senākos notikumos, kas skar viņas neizdevušos mēģinājumus iedzīvoties Rīgā.

Andras gadījumā maskulinitāte rodama viņas spējā pašai vadīt savu dzīvi, uzņemties atbildību par saimniecību, pašai veicot fiziski smagus darbus, ko citos apstākļos veiktu vīrieši, un rūpējoties par Opī. Tāpat Andra ir domājošs subjekts. Viņa domā par dzīves jēgu, par Dievu, par pasaules kārtību, par skaisto, lai arī cenšas to pie katras iespējas noliegt. Un noliegums šeit funkcionē kā aizsargmehānisms. Kartēziskais nošķirums starp domājamām lietām (*res cogitans*) un izplatītām lietām (*res extensa*), kur sievietēm atvēlēti vien jutekliskie uztvērumi, joprojām konstituē dziļi iesakņojušos dzimuma stereotipus. Kā atzīst R. Konela, to veicinājusi arī klasiskā filozofija.⁴²⁰ Taču Andras tēlā līdzāspastāvošas ir abas pozīcijas. Viņas „Es” „šaubās, saprot, apgalvo, noliedz, grib, negrib, arī iztēlojas un jūt”⁴²¹. Kaimiņu Robi varbūt arī nomoka pārdomas par dzīves jēgu, taču viņa ierobežotā izglītība liedz par šādu jautājumu spriest filozofiskās kategorijās. Stāsta varone taisnojas par savu prastumu, taču viņa, un nevis Robis, studējusi filozofiju, strādājusi arī par skolotāju, bet Rīgā neiedzīvojas. Atgriešanās laukos ir skarba, jo māte pametusi Opī vienu un uzsākusi jaunu dzīvi Vācijā.

Lai arī Andras izteikumos manāms raupjums, viņas rīcība pret tuvākajiem ģimenes locekļiem – Opī un mopsi – ir mīloša. Pieņemto maskulinitāti Andra lasītāja priekšā attaisno kā humānu: „Nedomājiet, ka es Opī un suni ar vienu putru baroju. Cilvēcība manī vēl kāda nebūt saglabājusies. Bet, vai tas labi, – to gan nepateikšu.”⁴²²

Dzīves ritms laukos ir ciklisks un stāsta varones uztverē tiek sasaistīts ar praktiskiem lēmumiem: „Ziemā vēl par pavasari domāju, vasarā par rudeni, rudenī par ziemeņu. Bet ne jau kādā tur filozofiskā vai metaforiskā nozīmē, nē. Vienkārši tā – būs ziema, znač’ malka jāgādā. Pavasaris – pērnās lapas jāgrābj, sakņu dārzs jāuzrok. Rudens – sēnes jāšāla.”⁴²³ Cikliskais laiks ļauj izvairīties no domām, kas saistās ar piedzīvoto vilšanos un niknumu par neizdevušos dzīvi: „Niknums ar’ ir cilvēcības

⁴¹⁹ Neiburga Andra. Stum, stum. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 14. lpp.

⁴²⁰ Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995. P. 186.

⁴²¹ Dekarts Renē. *Meditācijas par pirmo filozofiju*. Rīga: Liepnieks un Rītups, 2008. 69. lpp.

⁴²² Neiburga Andra. Stum, stum. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 12. lpp.

⁴²³ *Ibid.* 10. lpp.

paveids.”⁴²⁴ Taču stāsta varonei jautājumi, kas saistīti ar patību, jūtām un skaisto, ir būtiski, pat ja viņa tos noliedz.

Dzīve laukos no pilsētnieku skatpunkta Andru un Euridīči marginalizē, taču viņas spēj būt paškritiskas, tajā pašā laikā saglabājot cilvēcību, pretēji vīriešiem, kas cenšas sevi nostādīt labākā pozīcijā.

⁴²⁴ Ibid. 13. lpp.

NOBEIGUMS

Lai gan Andras Neiburgas literārais mantojums aptver trīs grāmatas un publikācijas presē, plašākai sabiedrībai viņa joprojām pazīstama kā vienas grāmatas – stāstu krājuma „Stum stum” – autore.

2014. gadā, kad Latvijas Televīzijas šovā „Lielā lasīšana” tika apkopots lasītāju balsojums par 100 nozīmīgākajām grāmatām, „Stum stum” bija viens no nedaudziem šajā sarakstā iekļautajiem laikmetīgās literatūras darbiem un vienīgais latviešu autora stāstu krājums. Tik dziļi tas bija iespiedies lasītāju atmiņā, lai gan bija pagājuši jau 10 gadi kopš grāmatas pirmpublicācijas.

Augstu novērtēts bija arī pirmais A. Neiburgas debijas krājums, kas sabiedrībā nav guvis tik plašu popularitāti. „Izbāzti putni un putni būros” bija drosmīgs jaunas un daudzsološas autores pieteikums, kas uzrunāja dažādu paaudžu lasītājus, skarot ne vien stagnācijas perioda realitāti, bet arī tēmas, par kurām atklāti rakstīt līdz pat atmodas periodam bija liegts. Literārie žurnāli joprojām glabā lasītāju publicētās vēstules, kurās izskan pateicības vārdi par uzdrīkstēšanos atklāt noklusēto vēsturi. Taču A. Neiburga bija atturīga uzslavu priekšā un nelokāmi paškritiska. Tāpat lasītāju aizmirsti bija stāsti, kas tapuši laikā no 1988. līdz 1993. gadam un tika publicēti presē. Kritika šos stāstus vērtēja augstu, četrus no tiem rakstniece iekļāva krājumā „Stum stum”, taču pārējo eksistence lasītājiem palika nezināma, lai gan 20. gs. 90. gadu sākuma literatūras kontekstā tie pieskaitāmi nozīmīgākajiem un eksperimentālākajiem īsprozas piemēriem. Par sev būtisku grāmatu līdzās „Stum stum” A. Neiburga atzina vien bērniem rakstīto „Stāstu par Tilli un Suņu vīru”, pārējo viņa uzskatīja par vingrināšanos vai neveiksmi.

Literatūras kritiķes Ievas Kolmanes izteikums, ka „Neiburga savos tēlos ir iezīdusies kā ērce,”⁴²⁵ ir viens no poētiskākajiem, taču reizē atbilstošākajiem salīdzinājumiem, cenšoties raksturot viņas rakstības stila savdabību. Tēlu psiholoģiskā dažādība, iezīmējot reizē nosacītu un hiperreālistisku sabiedrības šķērsgriezumu, kā arī stāstu fragmentētā uzbūve, kurā savirknētie dzīvesstāsti, no vienas puses, ir margināli, taču, no otras puses, ir spilgta laikmeta liecība pārmaiņām, kas norisinājās gan 20. gs. 80. un 90. gadu mijā, gan otrās tūkstošgades sākumā.

⁴²⁵ Kolmane Ieva. Krājums ar ekstrām. *Diena*. Nr. 133. 2004. 9. jūn. 12. lpp.

Stāstījuma uzbūvē A. Neiburga vienmēr izcēlusi zīmīgākās detaļas, noturot izteiksmes tīrību, brīvu no liekvārdības un mūsdienu latviešu autoriem tik raksturīgajām epitetu ķēdēm. Viņas izteiksme ir lakoniska, taču stāstījuma plūduma un ritma ziņā tā pietuvojas augstvērtīgākajiem žanra piemēriem Rietumeiropas literatūrā. Ar fokusētāju un stāstītāju maiņu A. Neiburgai izdodas paplašināt ticamības robežas un iesaistīt lasītāju stāsta pasaulē. Stāstījuma fragmentētais izkārtojums liecina arī par to, cik svarīga viņai kā prozaiķei ir bijusi sajūtu fiksēšana un to transmisija ar valodas starpniecību.

Pēdējā intervijā, kas publicēta 2011. gadā žurnālā „Lilit”, A. Neiburga atklāja, kāpēc līdz šim rakstījusi tikai stāstus, izvairoties no romāna formas. Iemesls bija gluži pragmatisks – stāstu kā pabeigtu vienību var uzrakstīt vienā piegājienā. A. Neiburga labojumus veica maz, un to var manīt stāstu koncentrētajā uzbūvē. Ar īsiem, aprautiem teikumiem lasītājs ātri tiek iepazīstināts ar vidi, noskaņu un tēliem. Tikpat nozīmīga un A. Neiburgas prozu raksturojoša pazīme ir atvērtais fināls stāstu izskaņā.

Lai arī radīto darbu skaits nav liels, ar savu literāro darbību A. Neiburga latviešu literatūrā attīstījusi īsā stāsta žanru, radot augstas raudzes mākslas darbus, kas viņas literāro mantojumu ļauj pieskaitīt žanra nozīmīgākajiem paraugiem latviešu literatūrā. Šis promocijas darbs ir vien pirmais solis ceļā uz rakstnieces daiļrades izzināšanu. Atsevišķa pētījuma vērtā ir viņas biogrāfija. Tās izpēte gan būs iespējama tālākā nākotnē, kad kļūs pieejamas rakstnieces dienasgrāmatas un sarakste ar tuvākajiem draugiem. Ir pagājis pārāk īss laiks kopš rakstnieces došanās mūžībā. Taču promocijas darba tapšanas gaitā gūtais ģimenes atbalsts pavēris iespēju turpināt pētniecisko darbu padziļināti, strādājot pie rakstnieces literārā mantojuma apkopošanas un komentēšanas, tādējādi izpētes procesā gūtās atziņas tiks izmantotas un attīstītas arī turpmākajās pētnieciskajās iecerēs.

SECINĀJUMI

1. A. Neiburgas stāstu centrā bieži ir konkrēts (singulatīvs) notikums, caur kuru tiek izgaismota stāsta varoņa dzīve, uzskati un pārdzīvojumi. Uzbūvi nosaka retrospektīvais skatījums uz pagātnes notikumiem, kas tiek komentēts tagadnes laikā. Centrālo notikumu papildina iteratīva rakstura analepses. Pamatā lietotas iekšējās analepses. Ārējās un jauktās analepses lietotas uzbūves ziņā komplicētākajos stāstos. Prolepses stāstījumā ir pārstāvētas retāk, un to funkcija pamatā paredz lasītāja uzmanības novirzīšanu no notikumu gaitas. Tēlam piesaistītās anahronijas A. Neiburgas prozā nav atvasināmas kā novirzes no notikumu hronoloģijas, tās turpina sākotnējo stāstījumu, jo pagātnes vai nākotnes notikumu no uzbūves viedokļa veido tēla pārdzīvojumu saturs.

2. Īpaša nozīme A. Neiburgas prozā ir elipsēm. Tās raksturo viņas rakstības stila savdabību, un ar tām veidoti pārrāvumi starp atsevišķiem notikumiem vai plašākiem notikumu segmentiem varoņu dzīvē. Īpaši izdalāmi ir dienasgrāmatas formā rakstītie stāsti, kuros elipses nodala atsevišķus ierakstus. Tāpat elipses lietotas kā rīks, kas pārslēdz lasītāja uzmanību no viena fokusētāja uz otru.

3. Jau ar pirmo stāstu „Spīdēja saule” A. Neiburga plaši izmantojusi iteratīva iespējas. Tas, kas šķietami noticis vienreiz, patiesībā ir vispārināts un kondensēts vairāku notikumu, darbību izklāsts. Ārēji iteratīvi atrodami A. Neiburgas stāstos, kas veidoti dienasgrāmatas formā. Atsevišķos stāstos lietots arī iteratīvais stāstījums, ar to saprotot nevis atsevišķu notikumu vispārinājumu, bet gan iteratīvu izteiksmi, kas ievada lasītāju stāstā attēlotajos notikumos. Bieži A. Neiburga lietojusi arī repetitīvus, kas līdzīgi elipsēm attiecināmi uz viņas rakstības stilu. Tie funkcionē gan kā stāstītājus un tēlus raksturojošas frāzes, gan kā stāstījuma ritmu veidojoši elementi. Repetitīvu lietojums uzskatāmi parādās formas ziņā eksperimentālākos stāstos, kas tapuši laikā no 1988. līdz 1993. gadam.

4. Izņemot stāstu „Kankāns maija vakarā”, kas pilnībā veidots no dialogiem un atklāj notikumus un tēlu savstarpējās attiecības lasītāja acu priekšā, A. Neiburga dialogus stāstos lietojusi maz, dodot priekšroku iekšējā monologa formai vai no ekstradieģētiskas-heterodieģētiskas pozīcijas veidotam stāstījumam. Būtiskāka vieta stāstos ierādīta fokusētāju maiņai, kas ļāvusi izvairīties no plašākiem dialogiem, taču reizē noteikusi arī A. Neiburgas rakstības stila īpatnības. Atsevišķi aplūkojot abus stāstu krājumus, kā arī periodikā publicētos stāstus, secināms, ka A. Neiburgas prozā dominē

iekšējā fokusēšana. Izmaiņas fokusētāju lietojumā vērojamas stāstos, kas publicēti periodikā no 1988. līdz 1993. gadam, eksperimentējot ar jaunu, fragmentētu stāstījuma uzbūves formu. Izvēlēta fokusēšanas stratēģija devusi iespēju veidot daudzšķautņainu tēlu iekšējās pasaules izklāstu, pietuvojoties lasītājam tiktāl, ka stāstījums šķiet personīgs. Vērtējot lietotos stāstītāju veidus pēc Ž. Ženeta klasifikācijas, jāatzīst, ka pamatā izmantots viens stāstītājs un tā divi izplatītākie tipi: ekstradieģētiskais-heterodieģētiskais stāstītājs un ekstradieģētiskais-homodieģētiskais stāstītājs, kas analizētajos tekstos pārstāvēti vienlīdz bieži.

5. Konceptuālās metaforas A. Neiburgas prozā ir piederīgas balss jeb stāstītāja instancei un ir līdzdalīgas arī stāstījuma struktūras formēšanā. Atsevišķos stāstos šāda funkcija piešķirta būra metaforai. Visuzskatāmāk tā pieteikta krājuma „Izbāzti putni un putni būros” titulstāstā, kur būris apzīmē gan telpu, gan eksistenciālas kategorijas abu varoņu savstarpējās attiecībās, kā arī nosaka stāsta struktūru. Alegorijas principu kā stāstījuma strukturēšanas paņēmieni A. Neiburga izmantojusi stāstā „Peles nāve”.

6. A. Neiburgas proza ir spilgta liecība pārmaiņām, kas skāra sabiedrību un Rīgas pilsētvidi 20. gadsimta 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu sākumā. Pilsētvides semantika prasmīgi atklājas asredzīgos vērojumos, kas skaidrojams ar autores personīgo pieredzi noteiktā dzīvesvietā. Vides aprakstos plaši izmantotas krāsas un smaržas, kuru nozīme vienlīdz attiecināma kā uz vidi, tā tēlu izjūtām.

7. A. Neiburgas iedziļināšanās tēlos mēdz būt tik precīza, ka tuvojas psihoanalīzei. Tēlu atklāsmē krustojas atšķirīgas identitātes. Nozīmīga loma psihes procesu attēlojumā piešķirta sapņiem. Tēlu analīzes procesu A. Neiburga uztic lasītājiem pašiem, piedāvājot fragmentētu tekstu ar atvērtu finālu, kas visbiežāk veidots no subjektīva skatpunkta kā tēla atzīšanās vai pašatklāsmē. Lasītājs nereti kļūst par notikumu līdzzinātāju vai aculiecinieku, īpaši gadījumos, kad lietots pirmās un otrās personas stāstījums vai arī ja vienā stāstā izmantoti vairāki fokusētāji.

8. Stāstos attēloto vīriešu maskulinitāte nav monolīta, gluži pretēji – tā ir svārstīga, jūtīga, ievainojama, ķermeniska un izteikti femīna. Tāpat uz tiem nav attiecināmi ierastie dzimtes stereotipi: fizisks spēks, atlētisks ķermenis, varonība, redzami sasniegumi dzīvē, emociju apslāpēšana. Attīstot tēlu raksturus un to iekšējo pasauli, A. Neiburga spējusi vīrišķās un sievišķās rakstura iezīmes sakausēt vienotā veselumā, katram atsevišķam tēlam izvēloties atbilstošas proporcijas, kuras nosaka stāsta iekšējā loģika. Vairākos tēlos autore spoguļojas pati, pieņemot vīrieša identitāti un personīgo pieredzi sublimējot tēlu femīnajās kvalitātēs. Īpaša vieta vīriešu tēlu

galerijā atvēlēta autsaidieriem, kuru ideālisms pretstatīts apkārtējās materiālās pasaules realitātei. Tikpat būtiska ir A. Neiburgas prozā aktualizētā vardarbības tēma, pievēršoties gan sociālās vides ietekmei, gan varoņu individuālajai patoloģijai, tajā pašā laikā neieslīgšot garos un aprakstošos tēlu psihes aprakstos. Stāstu papildu vērtība ir prasmīgais stagnācijas perioda vīrietības krīzes tēlojums, kuru iespējams novērtēt vien ar laika distanci.

9. Atsevišķos stāstos A. Neiburga aktualizējusi arī sieviešu maskulinitātes problemātiku. Sieviete hegemoniskās maskulinitātes kontekstā tiek skatīta kā simbolisks objekts, kuras esamību (*esse*) nosaka uztveramības (*percipi*) princips, uzturot pastāvīgu nedrošību par savu ķermeni, kas interpretējama kā simboliska atkarība. A. Neiburgas ironija, atklājot sieviešu pārdzīvojumus par ķermeņa maskulīnajām aprisēm un novecošanu, ir labestīga un humāna. Ar grotesku veidotie tēli ir stilistiski izturēti, nepārkāpjot gaumes robežas.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

AVOTI Grāmatas

1. Neiburga Andra. *Izbāzti putni un putni būros*. Rīga: Liesma, 1988.
2. Neiburga Andra. *Stāsts par Tilli un Suņu vīru*. Rīga: Balta, 1991.
3. Neiburga Andra. *Stum stum*. Rīga: Valters un Rapa, 2004.

Atsevišķu stāstu publikācijas kopkrājumos un periodikā

4. Neiburga Andra. Dzeltenais prieks. *Karogs*. 1993. Nr. 1. 14.–25. lpp.
5. Neiburga Andra. Ieraksts dienasgrāmatā. Svētdiena. *Karogs*. 2005. Nr. 2. Febr. 57.–63. lpp.
6. Neiburga Andra. Kolonija. *Stāsti. Prozas lasījumi klātienē un neklātienē 2005–2006*. Rīga: Dienas grāmata, 2006.
7. Neiburga Andra. Kur es esmu. *Mēs. XX gadsimts*. Rīga: Dienas grāmata, 2011. 59. – 71. lpp.
8. Neiburga Andra. Kurš pazina Jurīti? *Karogs*. 1990. Nr. 10. 48.–62. lpp.
9. Neiburga Andra. Melnais caurums. *Pāri pār tiltu: Nīderlandes un Latvijas rakstnieku stāsti*. Rīga: Madris, 2001.
10. Neiburga Andra. Sāra. Atmiņas. *Santa*. Nr. 6. 1993. 12.–14. lpp.

LITERATŪRA

11. *A Companion to Narrative Theory*. Edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005.
12. *A History of Virility*. Edited by Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Translated by Keith Cohen. New York: Columbia University Press, 2016.
13. Abbott H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
14. Aizpuriete Amanda. Literatūra presē. *Karogs*. 1993. Nr. 7. 231.–235. lpp.
15. Ar ko bruģēts ceļš uz jaunu patiesību? Latvijas Padomju Rakstnieku savienības IX kongresu gaidot. Pierakstījis Aigars Jirgens. *Padomju Jaunatne*. Nr. 41. 1986. 28. febr. 4. lpp.
16. Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jānis Roze, 2008.
17. Baklāne Anda. Vēstures stunda literatūras mīļotājiem. *Latvju Teksti*. Nr. 6. 2011. 36.–37. lpp.
18. Bal Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
19. Bal Mieke. *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York: Routledge, 2004.
20. Bal Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
21. Balionienė Inga. Tendencies of contemporary Lithuanian and Latvian prose. *Naujos idėjos ir formas Baltijos šalių literatūrose: antroji Baltijos šalių literatūrologų konferencija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999. Pp. 43–53.
22. Banfield Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982.

23. Bankovskis Pauls. Laukmala, krēslains mežs, noslēpums [saruna ar A. Neiburgu]. *Diena*. 2004. 22. maijs. Nr. 118. 13. lpp.
24. Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966. No. 8. P. 1–27.
25. Barthes Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
26. Batlere Džūdita. *Dzimtes nemiers: Feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards/LU LFMI, 2012.
27. Beauvoir Simone de. *Tout compte fait*. Paris: Galimard, 1972.
28. Berelis Guntis. Alternatīvas un ačgārnības. Pārdomas par groteskas un absurda elementiem latviešu prozā. *Kritikas gadagrāmata*. 17. laidziens. Rīga: Liesma, 1990. 187.–203. lpp.
29. Berelis Guntis. *Latviešu literatūras vēsture: no pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
30. Berelis Guntis. *Neēd šo ābolu. Tas ir mākslas darbs: postmodernisms un latviešu literatūra*. Rīga: Atēna, 2001.
31. Berelis Guntis. Par līdzsvara izjūtu prozā. *Literatūra un Māksla*. 1988. Nr. 43. 21. okt. 6. lpp.
32. Berelis Guntis. Rekviēms krājumam. *Karogs*. Nr. 9. 1990. 7.–10. lpp.
33. Berelis Guntis. Starp varoņu un ākstu pieminekļiem: deviņdesmito gadu proza? *Karogs*. 1993. Nr. 11. 143.–158. lpp.
34. Berelis Guntis. Viņi vēl raksta. *Karogs*. 1992. Nr. 7/8. 233.–234. lpp.
35. Bikova Skaidrīte. Mazliet princese. *Padomju jaunatne*. Nr. 124. 1988. 4. lpp.
36. Bockting Ineke. Mind Style as an Interdisciplinary Approach to Characterization in Faulkner. *Language and Literature*. 1994. No. 3. Pp. 157–174.
37. Boyd Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
38. Boldāne Renāte. Kāds iedomāts grupas portrets patvaļīgi izraudzītā sastāvā un interjerā. *Padomju Jaunatne*. 1988. Nr. 15. 22. janv. 4. lpp.
39. Bonheim Helmut. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982.
40. Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
41. Bordwell David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
42. Borevs Jurijs. *Literatūras un mākslas kritika*. Rīga: Liesma, 1977.
43. Bourdieu Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
44. Bremond Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.
45. Brian, Warhol Robyn. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
46. Brooks Cleanth, Warren Robert Penn. *Understanding Fiction*. New York: F.S. Crofts & Co., 1943.
47. Brooks Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
48. Buševica Anda. Rakstniece Neiburga. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 2004. Nr. 251. 27. okt. 14. lpp.
49. Butler Judith. *Bodies that Matter*. London & New York: Routledge, 1993.
50. Ceplis Rimands. Oscar goes to... *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*, Nr. 49). 2006. Nr. 290. 15. dec. 7. lpp.
51. Chatman Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

52. Chatman Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
53. Chodorov Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press, 1978.
54. Cobley Paul. *Narrative*. London: Routledge, 2001.
55. Cohan Steven, Linda M. Shires. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London & New York: Routledge, 2003.
56. Cohn Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
57. Cohn Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
58. Connell Robert W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.
59. *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*. Eds. Martin Kreiswirth and Thomas Carmichael. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
60. Culler Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
61. Culler Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
62. *Currents Trends in Narratology*. Ed. Greta Olson. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2011.
63. De Vaan Michiel. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill, 2008
64. Dekarts Renē. *Meditācijas par pirmo filozofiju*. Rīga: Liepnieks un Rītups, 2008.
65. Desbonnet Edmond. *Les rois de la force. Histoire de tous les hommes forts depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*. Paris: Berger-Levrault, 1911.
66. Dinnerstein Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, 1976.
67. Dubiņa Ieva. Bībeles lasījumi modernajā latviešu sieviešu prozā. *Latvijas Universitātes Raksti*. 732. sēj. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. 2008. 146.–153. lpp.
68. Dubiņa Ieva. Stāsta un dzīves mijiedarbe. *Versija par... Latviešu literatūra 2000–2006*. Rīga: Valters un Rapa/LU LFMI, 2007, 72.–110. lpp.
69. Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov, Dan Sperber et al. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil, 1968.
70. Dūmiņa Līvija. Saruna ar Andru Neiburgu. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*. 2010. Nr. 114. 20. maijs. 11. lpp.
71. Dūra Danute. Divi kaleidoskopi. *Ir*. 2011. Nr. 39. 6./12. okt. 34.–35. lpp.
72. Eipurs Aivars. Jauni cilvēki raksta [latviešu] prozu: apskats. *Latvijas Jaunatne*. 1990. Nr. 163. 29. sept. 4. lpp.
73. Eko Umberto. *Skaistuma vēsture*. Rīga: Jānis Roze, 2009.
74. Erlich Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*. The Hague: Mouton, 1965.
75. Even Joseph. *Milon Munahei Hasiporet*. Jerusalem: Akademon, 1978.
76. Feldmane Sarmīte. Rakstnieki ne tikai par sevi [saruna ar rakstniekiem A. Neiburgu, P. Bankovski]. *Druva*. 2005. 12. marts. Nr. 40. 4. lpp.
77. Fludernik Monika, Richardson Brian. Bibliography of Recent Works on Narrative. *Style*. 2000. No. 34.2. Pp. 319–328.
78. Fludernik Monika. Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory. *Anglistik*. 2000. No. 11.1. Pp. 83–96.
79. Fludernik Monika. Genres, Text Types, or Discourse Mode? Narrative Modalities and Generic Categorization. *Style*. 2000. No. 34.2. Pp. 274–92.
80. Fludernik Monika. Second-Person Narrative and Related Issues. *Style*. 1994. No. 28.3. Pp. 281–311.

81. Fludernik Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
82. Fludernik Monika. *Towards a „Natural” Narratology*. London: Routledge, 1996.
83. Fowler Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977.
84. Frank Arthur W. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2010.
85. Freids Zigmunds. *Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007.
86. Freids Zigmunds. *Seksuālā dzīve*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2014.
87. Freud S. Mourning and Melancholia. *Complete Psychological Works Of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Vintage, 2001. Pp. 243–258.
88. Friedman Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1975.
89. Friedman Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical concept, *PMLA*. 1955. No. 70. Pp. 1160–1184.
90. Fuko Mišels. *Seksuālā dzīve. I. Zinātgrība*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
91. Genette Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.
92. Genette Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
93. Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
94. Gerald Prince. On Narratology (Past, Present, Future). *French Literature Series*. 1990. Vol. 17.1. Pp. 1–14.
95. Gibson Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburg: Edinburg University Press, 1996.
96. Greimas Algirdas Julius. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
97. Halberstam Judith. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
98. Halliday Michael A. K. Linguistic function and literary style: an enquiry into the language of William Golding's 'The Inheritors'. *Literary Style: A Symposium*. Edited by Seymour Chatman. New York: Oxford University Press, 1971. Pp. 330–365.
99. *Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2009.
100. Herman David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
101. Herman David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
102. Herman Luc, Bart Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
103. Hiršs Harijs. *Autora pozīcija romānā*. Rīga: Zinātne, 1980.
104. Hiršs Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989.
105. Young Kay, Jeffrey L. Saver. The Neurology of Narrative. *Substance*. 2001. No. 94/95. Pp. 72 – 84.
106. Īvāns Dainis. Komentārs notikumam. *Kritikas gadagrāmata*. 18. laidiens. Rīga: Liesma, 1991. 229.–240. lpp.
107. Jahn Manfred. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstruction a Narratological Concept. *Style* 30. No. 2. 1996. Pp. 241–267.
108. Jameson Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 2002.
109. Jemberga Sanita. Sēž iekšā bailīgais cilvēciņš [par izmaiņām Latvijas sabiedrībā pēdējo 20 gadu laikā]. *Ir*. 2010. 3./9. jūn. Nr. 9. 34.–39. lpp.
110. Jēruma-Grīnberga Jana. Proza nav mirusi: Andra Neiburga stāsta. *Brīvā Latvija* [Londona]. 1991. Nr. 37. 7. okt. 2. lpp.

111. Jirgens Aigars. Ar ko bruģēts ceļš uz jaunu patiesību? *Padomju Jaunatne*. 1986. Nr. 41. 28. febr. 4.lpp.
112. Jirgens Aigars. Uzdrīkstēšanās. *Padomju Jaunatne*. 1986. Nr. 19./20. 26. janv. 8. lpp.
113. Judina Dace. Klusuma alkstu visvairāk [saruna ar A. Neiburgu]. 2004. 2. jūn. Nr. 106. 10.–11. lpp.
114. Jundze Arno, Vasiljeva Inese. Grāmatu pasaulē. *Neatkarīgā Rīta Avīze* (pielikums *Māja*, Nr. 26). Nr. 155. 2004. 7. jūl. 4. lpp.
115. Jundze Arno. Andra Neiburga. *Latviešu rakstnieku portreti, 70.–90. gadi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. 73.–94. lpp.
116. Jundze Arno. Gandrīz kā fotogrāfijā. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 2004. Nr. 137. 14. jūn. 14. lpp.
117. Kayser Wolfgang. *Dos sprachliche Kunstwerk*. Bern: A. Francke, 1948.
118. Kalniņa Guna. Veselīgi, kā ēst melnos ikrus. *Diena*. 2004. Nr. 132. 8. jūn. 11. lpp.
119. Karulis Konstantīns. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga: Avots, 1992.
120. Kazlauskene Lana. XX gadsimts 12 krampīgu rakstnieču acīm. *Diena*. 2011. Nr. 226. 28. sept. 19. lpp.
121. Kārkla Zita. Sieviete jaunākajā latviešu īsprozā nacionālās kultūrientitātes aspektā. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 17. Sast. E. Lāms. Liepāja: LiePA, 2012. 142.–147. lpp.
122. Kārkla Zita. *Sieviete latviešu prozā ginokritikas aspektā*. Promocijas darbs. Rīga: LU, 2015
123. Kārkliņa Renāte. Par ILiteratūrzinātnes terminu *naratīvs, narators, vēstījums un vēstītājs* lietojumu. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 16. Sast. Zanda Gūtmane. Liepāja: LiePA, 2011. 211.–221. lpp.
124. Kāršeniece Solvita. Melnbaltas bildes ar savādiem ļaudīm. *Latvijas Vēstnesis*. 2004. Nr. 126. 11. aug. B8. lpp.
125. Kimmel Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: The Free Press, 1997.
126. Kļavis Aivars, Kalpiņa Rudīte, Godiņš Guntars. Mums bija ko teikt. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena un Izklaide*). 2017. Nr. 24. 2. febr. 4.–8. lpp.
127. Kolmane Ieva. Krājums ar ekstrām. *Diena*. Nr. 133. 2004. 9. jūn. 12. lpp.
128. Kreiswirth Martin. Merely Telling Stories: Narrative and Knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today*, 2000, No. 21. Pp. 293–318.
129. Kreiswirth Martin. Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences. *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*. Eds. M. Kreiswirth and T. Carmichael. Toronto: University of Toronto Press, 1995. Pp. 61–87.
130. Kusiņa Linda. Pretrunīga kā dzīve. *Latvijas Avīze*. Nr. 160. 2004. 12. jūn. 22. lpp.
131. Lacan Jacques. *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*. New York: W.W. Norton, 1990.
132. Lakoff George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.
133. Lämmert Eberhart. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1955.
134. *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 8. sēj. Rīga: Zinātne, 1992.
135. Lévi-Strauss C. The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*. 1955. Vol. 68. No. 270. Pp. 428–444.
136. Liotārs Žans Fransuā. *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. Rīga: LLMC, 2008.
137. Lipša Ineta. „Es būšu tīra”. *Latvju Teksti*. 2011. Nr. 6. 38.–39. lpp.
138. Lipša Ineta. *Seksualitāte un sociāla kontrole Latvijā: 1914–1939*. Rīga, Zinātne, 2014.
139. Līvena Laima. Lai jums labi iet [saruna ar A. Neiburgu]. *Padomju Jaunatne*. 1989. 4. janv. Nr. 3. 4. lpp.

140. Lodge David. *The Art of Fiction*. London: Penguin, 1992.
141. Lubbock Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1968.
142. Mazvērsīte Daiga. Noktirne [saruna ar A. Neiburgu]. *Santa*. 1994. Nr. 5. 2.–4. lpp.
143. McQuillan Martin. *The Narrative Reader*. London: Routledge, 2000.
144. Meškova Sandra. *Subjekts un teksts*. Daugavpils: Saule, 2009.
145. Miller J. Hillis. *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
146. Miller J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987.
147. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
148. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.
149. Naumanis Normunds. Grāmata par cilvēkbērnu vientulību. *Diena* (pielikums *SestDiena*). 1992. Nr. 104. 6. jūn. 15. lpp.
150. Neiburga Andra. Aizmirstā galvaspilsēta [eseja]. *Diena* (pielikums *SestDiena*). 1993. Nr. 50. 13. marts. 9. lpp.
151. Neiburga Andra. Aklu putnu kāsis [pārdomas par nāvi]. *Diena*. 2004. Nr. 271. 20. nov. 12. lpp.
152. Neiburga Andra. Ārpus „jaunās prozas viļņa“. *Jaunās Grāmatas*. 1987. Nr. 6. 15.–16. lpp.
153. Neiburga Andra. Kas tik viss nāk prātā [par Rīgas veikaliem kā pilsētas seju]. *Diena*. 2000. 19. maijs. Nr. 116. 14. lpp.
154. Neiburga Andra. Kādēļ latviešiem trūkst prēcīgas literatūras? *Latvija Amerikā* [Toronto]. 2005. 9./16. jūl. Nr. 28/29. 3. lpp.
155. Neiburga Andra. Latviskā Latvija?: uzmetums pārdomām. *Atmoda*. 1991. 11. apr. Nr. 14. 3. lpp.
156. Neiburga Andra. Par gabaliņiem un rāmjiem. Dienas gada balvas kultūrā 2004 laureātes eseja. *Diena*. 2005. 5. febr. Nr. 30. 11. lpp.
157. Neiburga Andra. Priekā! [pārdomas par latviešu literatūru]. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*, Nr. 10). 2005. 18. jūn. Nr. 142. 2. lpp.
158. Neiburga Andra. Vaina [par vainas sajūtu]. *Diena*. Nr. 298. 2001. 19. dec. 16. lpp.
159. Neiburga Andra. Vieta, kuras nav kartē [iespaidi Slostovkas sādžā Latgalē]. *Diena*. 2000. 1. sept. Nr. 204. 14. lpp.
160. *New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman D. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
161. O'Neill Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
162. Ozoliņš Jānis (sast.). *Andra Neiburga: valoda, dzimte, stāstījums, attēls*. Rīga: LU LFMI, 2018.
163. Ozoliņš Jānis. Aizmirstā galvaspilsēta: Rīga Andras Neiburgas prozā Rīga Andras Neiburgas prozā. *Rīgas teksts: Augusta Deglava romānam „Rīga“ 100*. Sastādītāja Ausma Cimdiņa. Rīga: Zinātne, 2013. 233.–240. lpp.
164. Ozoliņš Jānis. Krievu formālisms. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Ieva E. Kalniņa un Kārlis Vērdiņš. Rīga: LU LFMI, 35.–47. lpp.
165. Ozoliņš Jānis. Naratoloģijas kā disciplīnas raksturojums. *Letonica*, 2017, Nr. 35. 68 – 81. lpp.
166. Palmer Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
167. Phelan James. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007.
168. Phelan James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

169. Pier John, Landa José Ángel García. *Theorizing Narrativity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.
170. Platons. *Valsts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001.
171. Plūme Ieva. Laika stāsti. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*). 2011. 2. dec. Nr. 281. 2.–3. lpp.
172. Poikāns Kaspars. Andra Neiburga. „Stum, stum“. *Bauskas Dzīve*. 2004. 21. jūl. Nr. 83. 11. lpp.
173. Polkinghorne Donald E. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
174. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Eds. Jan Alber and Monika Fludernik. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.
175. Prince Gerald. *A Dictionary of Narratology*. 2nd edn. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
176. Prince Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. The Hague: Mouton, 1982.
177. Propp Vladimir. *Morfologija volshebnoj ckaзки. Istoricheskie korni volshebnoj ckaзки*. Moskva: Labirint, 1998.
178. Putniņa Mirdza. Dzīves ķerras stūmēji. *Druva*. 2004. 30. okt. Nr. 169. 5. lpp.
179. Raiskuma Ieva. Apdraudētā laimes sajūta [saruna ar A. Neiburgu]. *Latvijas Jaunatne*. 1992. 22. maijs. Nr. 105/106. 8. lpp.
180. Raiskuma Ieva. Ir labi tur, kur es esmu [saruna ar A. Neiburgu]. *Ieva*. 2005. 23. febr. Nr. 8. 10.–13. lpp.
181. Reeser Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
182. Repše Gundega. Kas tā tāda – Andra Neiburga. *Jaunās Grāmatas*. 1988. Nr. 2. 13. lpp.
183. Richardson Brian. *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.
184. Richardson Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
185. Rimmon-Kenan Shlomith. How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology. *The Journal of Narrative Technique*. 1989. No. 19. Pp. 157–166.
186. Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.
187. Romberg Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Trans. Michael Taylor and Harold H. Borland. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962.
188. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London & New York: Routledge, 2008.
189. Rožkalne Anita. Uzdāvinātais laiks: eseja par trīs prozas grāmatām. *Karogs*. 2004. Nr. 8. 174.–179. lpp.
190. Rukšāne Dace. Piezīmes uz zaļās burtnīcas malām. *Karogs*. 2004. Nr. 8. 199.–201. lpp.
191. Rupenheite Ieva. Andra brauc čaikā [saruna ar rakstnieci]. *Diena* (pielikums *SestDiena*). 1997. Nr. 21. 25. janv. 4.–5. lpp.
192. Saulīte-Zandere Inita. Tā, lai tiešām dzīvotu [saruna ar A. Neiburgu]. *Pastaiga*. 2004. Jūn. Nr. 6. 48.–53. lpp.
193. Scholes Robert, Kellog Robert, Phelan James. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
194. Sedgwick Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

195. Sekste Inguna. Naratoloģija. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Ieva E. Kalniņa, Kārlis Vērdiņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013. 175.–198. lpp.
196. Sekste Inguna. Telpa A. Neiburgas un G. Repšes prozā. *Karogs*. 1996. Nr. 8. 208.–217. lpp.
197. Shen Dan. Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other. *Journal of Narrative Theory*. 2005. Vol. 35. No. 2. Pp. 141–171.
198. Shklovskij Viktor. *O teorii prozy*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1983.
199. Stafecka Māra. Vārds ar šodienas smaržu. *Karogs*. 1989. Nr. 4. 152.–153. lpp.
200. Stanzel Franz Karl. *A Theory of Narrative*. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
201. Stanzel Franz Karl. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*. Vienna: Wilhelm Braumüller, 1955.
202. Stanzel Franz Karl. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Trans. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
203. Steiner Peter. *Russian Formalism: A Methapoetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
204. *Strange Voices in Narrative Fiction* Eds. Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen and Rolf Reitan. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2011.
205. Šaitere Tekla. Iemīlējusies teātrī. *Diena*. 2000. 4. apr. Nr. 80. 16. lpp.
206. Tabūns Bronislavs. *Prozas specifika*. Rīga: Zinātne, 1988.
207. *Teaching Narrative Theory*. Eds. David Herman, Brian McHale, James Phelan. New York: MLA, 2010.
208. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
209. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Vol. 1. Ed. Gregory Castle. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011.
210. *Theory of Fiction: Henry James*. Ed. James E. Miller Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.
211. *Time. From Concept to Narrative Construct: A Reader*. Eds. Jan Christoph Meister and Wilhelm Schernus. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2011.
212. Todorov Tzvetan. *Grammaire du „Décaméron”*. The Hague: Mouton, 1969.
213. Todorov Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
214. Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
215. Todorov Tzvetan. *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.
216. Tone Arta. Starp banalitātēm laipojot jeb Latviešu mīti un varoņteikas [saruna ar A. Neiburgu]. *Una*. 2000. Nr. 8. 10.–14. lpp.
217. *Toward A Cognitive Theory of Narrative Acts*. Ed. Frederick Louis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010.
218. Uzdrīkstēšanās [par tikšanos ar jaunajiem literātiem LRAP kultūras namā; komentē Andra Neiburga un citi]. Materiālu sagatavojis A. Jirgens. *Padomju Jaunatne*. 1986. 26. janv. Nr. 19/20. 8. lpp.
219. Vasiļjeva Inese. St-uu-mm, st-uu-mm... *Forums*. 2004. 9./16. jūl. Nr. 26. 9. lpp.
220. Vergilijs. Eneida. Tulk. A. Ģiezens. *Senās Romas literatūras antoloģija*. Rīga: Zvaigzne, 1994. 181. lpp.
221. Verhoustinska Henrieta. Iekšēji esmu pilnīgs psihs [saruna ar rakstnieci]. *Lilit*. 2011. Sept. Nr. 9. 10.–19. lpp.
222. Vērdiņš Kārlis. *Bastarda forma*. Rīga: LU LFMI, 2011.

223. Vērdiņš Kārlis. Kaila sievietē – bērzs: maskulinitātes krīze Padomju Latvijas 70. gadu publicistikā un Ojāra Vācieša dzejā. *Dzīves dziesma sarkanā: Ojārs Vācietis un viņa laiks*. Sastādītāja A. Cimdiņa. Rīga: Zinātne, 2013.
224. Vērdiņš Kārlis. Marksisma idejas: Andras Neiburgas stāsta „Kolonija“ lasījums. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Ieva E. Kalniņa, Kārlis Vērdiņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013. 261.–268. lpp.
225. Vērdiņš Kārlis. Marksisms. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Ieva E. Kalniņa, Kārlis Vērdiņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013. 237.–260. lpp.
226. Vulfa Virdžīnija. *Sava istaba*. Rīga: Atēna, 2002.
227. Wallace Martin. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
228. Welzer-Lang Daniel. *Les hommes violents*. Paris: Payot, 1991.
229. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2003.
230. White Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 7. No. 1. Pp. 5–27.
231. Wittig Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.
232. Zandere Inese, Tīrons Uldis. Es esmu izdomāta [intervija ar Andru Neiburgu]. *Rīgas Laiks*. 1994. Nr. 12. 22.–27. lpp.
233. Zirnīs Egīls. Tā pati dzīve [saruna ar A. Neiburgu]. *Diena* (pielikums *SestDiena*). 1998. 24. dec. Nr. 301. 4.–6. lpp.

INTERNETA RESURSI

234. Andra Neiburga [Radošo savienību profesionālo mākslinieku reģistrs]. *makslinieki.lv*. Pieejams: <http://www.makslinieki.lv/profile/Andra-Neiburga/> (skatīts 2020.12.02).
235. Andra Neiburga. *Literatura.lv*. 2017. Pieejams: <http://literatura.lv/lv/person/Andra-Neiburga/871926> (skatīts 2020.12.02).
236. Andra Neiburga. *Vikipēdija*. 2017. Pieejams: https://lv.wikipedia.org/wiki/Andra_Neiburga (skatīts 2020.12.02).
237. *Center for Narratological Studies* (University of Southern Denmark). Pieejams: http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/c_narratologi (skatīts 2020.12.02).
238. *Centre for Interdisciplinary Research on Narrative* (St. Thomas University, Canada). Pieejams: <http://w3.stu.ca/stu/sites/cirn/index.aspx> (skatīts 2020.12.02).
239. *European Narratology Network*. Pieejams: <http://www.narratology.net> (skatīts 2020.12.02).
240. *Interdisciplinary Centre for Narratology* (University of Hamburg, Germany). Pieejams: <http://www.icn.uni-hamburg.de> (skatīts 2020.12.02).
241. *International Society for the Study of Narrative*. Pieejams: <http://narrative.georgetown.edu> (skatīts 2020.12.02).
242. LNB notiks Andras Neiburgas daiļradei veltīta zinātniskā konference. *Delfi.lv*. 2017. 16. janv. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/books/lnbnotiks-andras-neiburgasdairadei-veltita-zinatniskakonference.d?id=48411127> (skatīts 2020.12.02).
243. *Narratologies contemporaines* (Centre de recherches sur les arts et le langage - CRAL (CNRS-EHESS), Paris). Pieejams: <http://narratologie.ehess.fr> (skatīts 2020.12.02).
244. Neiburga Andra. *Letonika.lv*. 2018. Pieejams: <https://www.letonika.lv/groups/default.aspx?cid=32151&r=3&lid=32151&q=&h=0> (skatīts 2020.12.02).
245. Ozoliņš Jānis. Krievu formālisms. *Nacionālā enciklopēdija*. 2019. 14. jūn. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/2992-krievu-formalisms> (skatīts 2020.12.02).
246. Par biedru naudas nemaksāšanu Rakstnieku savienība izslēdz Ikstenu, Neiburgu un citus. *Delfi.lv*. 2011. 11. nov. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/books/par-citus>

- biedru-naudasnemaksasānu-rakstniekusavienība-izslezdzikstenu-neiburgu-uncitus.d?id=41665097 (skatīts 2020.12.02).
247. *Project Narrative*. Pieejams: <https://projectnarrative.osu.edu/> (skatīts 2020.12.02).
248. *The Centre for Narrative Research* (University of East London, UK). Pieejams: <https://www.uel.ac.uk/cnr> (skatīts 2020.12.02).
249. *The Interdisciplinary Centre for Narrative Studies* (University of York, UK). Pieejams: <https://www.york.ac.uk/narrative-studies> (skatīts 2020.12.02).
250. *The Living Handbook of Narratology*. Pieejams: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (skatīts 2020.12.02).
251. *Unnatural Narratology*. Pieejams: <http://cc.au.dk/> (skatīts 2020.12.02).