

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

SANDRA MEŠKOVA

PROMOCIJAS DARBS

***SIEVIŠKĀ REPREZENTĀCIJAS
LATVIEŠU UN ZIEMEĻAMERIKĀNU LITERATŪRĀ***

ZINĀTNISKĀ VADĪTĀJA:
Dr. filol., LU asociētā profesore

IRINA NOVIKOVA ✧



RĪGA, 2002

SATURS

Ievads	1
1. Reprēzentācijas problemātika postmodernisma un feminisma kontekstā	22
1.1. Reprēzentācijas un epistemoloģiskā krīze kā postmodernisma paradigmas iezīmes	23
1.2. Sievišķība kā trops reprēzentācijas sairuma apzīmēšanai	29
2. Feministiskās literatūrzinātnes attīstība	39
2.1. Feministiskā kritika un ģinokritika	40
2.2. Žanra problēma feministiskajā literatūrzinātnē	49
2.2.1. Mīmētiskā tradīcija 20. gs. 70.-90. gadu sieviešu rakstītajā literatūrā	50
2.2.2. Postmodernās ‘pārrakstīšanas’ stratēģijas un sievietes ‘ielasīšana’ tekstā	58
3. Sievišķās rakstības problēma	64
3.1. Sievišķais Jūlijas Kristevas teorijās	64
3.1.1. Semiotiskais un simboliskais: dzimtes kods tekstā	67
3.1.2. Semanalīze: vīrišķās un sievišķās pozicionalitātes aplūkojums valodā un tekstā	72
3.1.3. Sievišķā subjekta problemātika	77
3.2. Sievišķā potenciāls kultūrā Lūsas Irigarajas un Helēnes Siksū teorijās	81
3.2.1. Lūsa Irigaraja par sievišķo simbolisko	82
3.2.2. Mātes/meitas attiecību simbolizēšana	87
3.2.3. Helēne Siksū par sievišķo vulkānisko tekstu	90
4. Sievišķā tekstuālās kodifikācijas 20. gs. 90. gadu latviešu sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā	97
4.1. Tēva vārdā: meitas simboliskais mantojums Anitas Liepas autobiogrāfiskajā rakstībā	107
4.2. Zudušās valodas meklējumos: meitas melanholiskā liecība Vizmas Belševicas un Margitas Gūtmanes darbos	120
4.3. Dziedināšanas stāsts Agates Nesaules “ <i>Sievietē dzintarā</i> ”	138
5. Sievišķā konstrukcijas jaunākajā latviešu un kanādiešu sieviešu rakstībā	148
5.1. Mārgareta Atvuda: sievietes tapšana	149
5.1.1. Ceļā uz sevis apzināšanos kā radošās pašizpaušmes pamatu: feministiskais <i>Künstlerroman</i> Mārgaretas Atvudas rakstībā	151
5.1.2. Sievišķās būtības meklējumos: ģinēze Mārgaretas Atvudas romānā “ <i>Iznirstot</i> ”	160
5.2. Gundega Repše: sievišķā atšķirīguma atklāsmes	174
5.2.1. Sievišķais kā robeža Gundegas Repšes “ <i>Ēnu apokrifā</i> ”	177
5.2.2. Sievišķās pašatklāsmes traumatiskā struktūra Gundegas Repšes “ <i>Īkstītē</i> ”	189
Nobeigums	214
Avoti, teorētiskie avoti	222

Ievads.

Patreizējai literatūrzinātnes attīstības fāzei ir raksturīga visai liela teorētiskās domas un metodoloģiju daudzveidība. Postmodernisma paradigmas gaismā skaidrāk nekā jebkad agrāk ir redzams, ka neviens teorētisks teksts nespēj pilnībā pretendēt uz tradicionālajām zinātniskajām vērtībām – skaidrību, objektivitāti, distancēšanos no izpētes objekta, nemaz nerunājot par mūžīgo teoretizēšanas mērķi – patiesības sasniegšanu. Ikviens teksts atspoguļo tā radītāja/as vietu daudzveidīgo teoriju laukā, un šī vieta vienmēr būs mainīga un apstrīdama, atkarīga no visdažādākajiem faktoriem, kas virzījuši izpētes ceļus, ietverot arī teksta autora/es attīstības vēsturi.

Pārsteidzošu teorētisko daudzveidību 20. gadsimta 60. gadu otrajā pusē iezīmē poststrukturālo teoriju aizsākums un to izraisītās transformācijas humanitārajās un sociālajās zinātnēs, kur iepriekš dominēja strukturālisms kā 20. gadsimta vadošā teorētiskā paradigma. Tādi teorētiķi kā Žaks Deridā (Jacques Derrida, dz. 1930), Rolāns Barts (Roland Barthes, 1915-1980), Jūlija Kristeva (Julia Kristeva, dz. 1941), Žaks Lakāns (Jacques Lacan, 1901-1981), Mišels Fuko (Michel Foucault, 1926-1984), Pols de Mens (Paul de Man, 1919-1983) lika pamatus poststrukturālajām premisām dažādos teorētiskos kontekstos – filosofijā, psihoanalīzē, valodniecībā, literatūrzinātnē, socioloģijā, antropoloģijā, vēsturē utt., tādējādi veidojot poststrukturālismu kā lielāko 20. gadsimta beigu teorētisko paradigmu, kam raksturīgas plūstošas robežas starp tradicionāli šķīrtām disciplīnām. Tās lielo potenciālu adeptu piesaistīšanā no visdažādākajām zināšanu sfērām apliecina tas, ka šajā teorētiskajā laukā veidojās tā dēvētās starpdisciplinārās teorijas, kā feminisms un dzimtes studijas, postkoloniālisms, jaunais vēsturiskums, kultūras studijas, pamazām pārnesot šo principu arī

uz tradicionāli 'tīrām' disciplīnām, kā piemēram, literatūrzinātni. Neraugoties uz tādējādi radīto spriedzi un pretrunām, poststrukturālisma jēdzieni, nostādnes un metodoloģija izrādījās ļoti produktīvi, pat ja tie kalpoja tikai par ieganstu epistemoloģiska un ontoloģiska rakstura debatēm. Pašu poststrukturālisma ideju izplatīšanās procesu varētu raksturot kā dinamisku, diskutablu un pat entropisku, ņemot vērā to, ka iepriekšējās teorētiskās tradīcijas radikāla kritika ir viens no tā pamatzdevumiem. Tomēr vispārējās entropijas apstākļos šajā laukā ir veidojušās arī aglutinatīvas tendences, kā Deridā agrīnais gramatoloģijas (angļu val. - *grammatology*) projekts, Kristevas semanalīzes metodoloģija, Fuko ģeoneoloģija, Pola de Mena tropoloģija un lasīšanas teorija. Kaut arī tie nepārtapa pabeigtās sistēmās, jo totālu zināšanu sistēmu veidošana neatbilst poststrukturālisma paradigmai, minētie projekti demonstrē poststrukturālās domas divējādību, saskaņā ar kuru iepriekšējās tradīcijas kritika izraisa tās radikālu pārvērtēšanu, kas savukārt jau kopš Fridriha Nīčes laikiem ir kļuvusi par būtiskāko veidu, kā notiek kultūras transformācija un sociālā maiņa. Kanādiešu literatūrzinātniece Linda Hačena (Linda Hutcheon) atzīmē, ka tradīcijas un kultūras kanonu apšaubīšana ir pozitīva vērtība, jo zināšanas, kas iegūtas šādā ceļā, var izrādīties par vienīgo iespējamo maiņas nosacījumu (Hutcheon 1995: 8).

Aplūkojot literatūrzinātni mūsdienu teorētiskajā virpulī, Pols de Mens 70. gadu beigās atzīmēja, ka agrāko aizraušanos ar formālās analīzes metodēm pēdējā laikā aizstāj vai papildina tas, ko viņš dēvē par 'jauno morālo imperatīvu' un kas izpaužas kā prasība pēc korelācijas starp iekšējām formālajām struktūrām un ārējiem referenciālajiem faktoriem. Kaut arī šādu korelāciju viņš uzskata par neiespējamu un domu par to traktē kā sekas iluzorajai 'iekšējā/ārējā' dihotomijai, viņš tomēr atzīmē, ka šādas korelācijas kārdinājums rada nopietnu ieganstu pārdomām par literatūras dabu un tās spēles ar šķietami ārējām kategorijām, kā subjektivitāte, humanitāte jeb cilvēciskums, sabiedrība, radošā darbība,

noteikumiem. Pols de Mens dekonstruē 'iekšējā/ārējā' dihotomiju, pamatojoties uz Žana Žaka Ruso "Sociālā kontrakta" (*Contrat sociale*) lasījumu savā grāmatā "Lasīšanas alegorijas" (*Allegories of Reading*, 1979). Viņš apgalvo, ka referencialitāte nav vis ārēja, bet ir tekstuāls konstrukts, ko rada tekstualitātes retoriskais mods, kas atrodas pastāvīgā spriedzē ar gramatisko modu. Šis spriedzes apzināšanās izpaužas tēlainajā valodā, un literāru tekstu raksturo atšķirība starp gramatisko un kvazi-referenciālo tekstuālo modu, kas padara literatūras uztveri un analīzi tik problemātisku (De Man 1979). Galvenais iebildums, ko Pols de Mens izvirza franču semiologiem (viņš min Rolānu Bartu, Žerāru Ženetu (Gerard Genett), Cvetanu Todorovu (Tzvetan Todorov), Aļģirdu Greimu (Algirdas Greimas)), ir literārās analīzes reducēšana uz gramatiskā moda analīzi. Viņš dēvē šo tendenci par retorikas gramatizāciju. Jāpiebilst, ka 80.-90. gados gan Todorovs, gan Ženets arī atsakās no tīri formālas pieejas. Tā, Todorovs grāmatā "Žanri un diskurss" (*Genres and Discourse*) līdzās strukturālajai pieejai min funkcionālo, kas literatūru skata kā "elementu plašākas sistēmas ietvaros" (Todorov 1990: 2), taču norāda, ka funkcionāls skatījums uz literatūru nav ceļš uz socioloģiju. Iezīmējot strukturālās un funkcionālās literatūras izpratnes dilemmu, Todorovs uzskata, ka vienkārša risinājuma tai nav, taču viena no iespējām ir atteikties no izpratnes par literatūru kā vienotu lauku un tās vietā saskatīt literāro diskursu daudzveidību (turpat: 11). Šajā gadījumā, pievēršoties literatūrai, poētikas vietā jānāk diskursa teorijai, kuras izstrādes laukā literārajiem kritiķiem un semantiķiem jāsadarbojas ar sociolingvistiem, etnolingvistiem, valodas filosofiem un psihologiem, kas līdz šim ir darbojušies šķirti (turpat: 12). Arī Pols de Mens, demonstrējot formālās pieejas literatūrai ierobežoto raksturu, problematizē vienkāršu atgriešanos pie ārpusliterārā lauka caur vēsturi, socioloģiju vai psiholoģiju. Zaudētā tematiskās analīzes nevainība līdz ar apziņu, ka satura formalizācija ir reducējoša, rada būtisku metodoloģisku dilemmu. Ar to arī daļēji ir izskaidrojama

poststrukturālā diskursa neviendabīgums, jo šādas dilemmas apstākļos homogēna perspektīva nav iespējama. Pola de Mena izgaismotā metodoloģiskā dilemma parādās ikreiz, kad mēs pievēršamies teorētiskiem jautājumiem, kas tradicionāli ir tikuši tematizēti, vēlāk formalizēti un patlaban tiek pārskatīti ‘jaunā morālā korelācijas starp iekšējām formālajām struktūrām un ārējiem referenciālajiem faktoriem imperatīva’ gaismā. Radikālu viedokli šajā jautājumā pārstāv Fredriks Džeimsons (Fredric Jameson), monogrāfijā *“Politiskais neapzinātais: naratīvs kā sociāli simbolisks akts” (The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, 1981)* izvirzot prasību pēc politiskas literāro tekstu interpretācijas. Viņaprāt politiskā interpretācija nav viena no iespējamajām pieejām literatūrai, bet gan lasīšanas un interpretācijas absolūtais apvārsnis (Jameson 2000: 400).

Reprezentācijas problemātika ir savdabīgi saistīta ar literārā diskursa ‘iekšpuses/ārpuses’ dihotomiju. Tradicionāli tā bija neredzama un mimētiskajā tradīcijā uztverta kā ‘atveidojums’, re-prezentācija (no angļu val. ‘re-present’ – padarīt klātesošu), taču formālisti to izvirzīja priekšplānā un problematizēja, traktējot reprezentāciju kā vienu nozīmes modu, kas kontrastē ar referenci kā otru nozīmes modu. Šo divu nozīmes modu kontrasts pamatojas tieši uz ‘iekšējā/ārējā’ dihotomiju, kas referenci saista ar ārpusliterāro kontekstu, bet reprezentāciju traktē kā poētiskās valodas funkciju, pateicoties kurai valoda spēj radīt jaunus nozīmes kontekstus un jēgas nosacījumus (Widdowson 1992). Ņemot vērā to, ka Sosīrs izslēdza referentu no valodas sistēmas un norādīja uz nosacīto saikni starp valodisko zīmi un objektu, formālā tradīcija reprezentāciju traktē kā tekstuālu mehānismu un valodas struktūras funkcionēšanas rezultātu. Maikls Rifatērs (Michael Riffaterre) skaidro, ka formālā tradīcija faktiski ir dekonstruējusi reprezentācijas/references bināro opozīciju, pārdefinējot referencialitāti par tekstuālu efektu, tātad ilūziju, un izvirzot priekšplānā reprezentāciju, kas īstenībā rada šo patiesīguma un ticamības efektu. Viņš apgalvo, ka

reprezentāciju sistēma tekstā šķietami atspoguļo ārpustekstuālo realitāti, taču īstenībā tikai rada ticamības efektu, ko nodrošina pakļaušanās literatūras gramatikas likumiem, kā vēstījuma secīgums, cēloņsakarība, vēstījuma laika samērīgums ar reprezentētās darbības laiku, vēstītāja balss integritāte u.d.c. (Riffaterre 1993) Tādējādi, pēc Rifatēra domām naratīvā patiesība ir patiesības ideja, kas radīta saskaņā ar literārās gramatikas likumiem, un reprezentāciju var uzskatīt par tekstualizētu referenci, tekstuālu semiozi. Viktors Ivbulis, pārskatot jaunākos pētījumus par mimēzes un reālisma problēmām, min Eduarda Morosira atzinumus par referencialitāti kā zīmes funkcionēšanas raksturlielumu, kuru viņš raksturo, operējot ar terminiem '*reference*' un '*référentielle*' un tādējādi sīkāk iedziļinoties tās funkcionēšanā (Ivbulis 1995: 129-130). Šajos piemēros ir redzams, ka formālā analīze netiecas iziet 'ārpus' valodas struktūras un teksta, un secinājums ir tāds, ka formālās tradīcijas ietvaros aplūkot reprezentāciju nozīmē analizēt teksta gramatiku un vēstījuma struktūru.

Poststrukturālās teorijas ir mēģinājušas rast risinājumus 'iekšējā/ārējā' dihotomijai un semiozes aplūkojumam, nereducējot to uz gramatiku. Šie risinājumi ir saistīti ar poststrukturālajiem tekstualitātes, rakstības, diskursa jēdzieniem, kas polemizē ar radniecīgajām strukturālisma nostādnēm. Jaunās tekstualitātes un rakstības izpratnes pamatus izstrādājis Žaks Deridā. Žaka Lakāna psihoanalīze saista valodu kā totālu nozīmju sistēmu ar subjekta veidošanos, tādējādi atklājot tekstuālo reprezentāciju neapzinātā dimensijā, ko Jūlija Kristeva pilnveido savā semanalīzes metodoloģijā. Rolāns Barts bija viens no tiem, kas atklāja valodas un tekstualitātes ideoloģiskās dimensijas. Mišels Fuko izstrādāja diskursa teoriju kā pieeju likumiem, praksēm un mehānismiem, kas veido un kontrolē katra noteikta vēsturiskā perioda epistēmu un tādējādi nosaka, kas ir pasakāms un zināms dotajā vēsturiskajā brīdī. Pēc viņa domām zināšanas, ko ģenerē un kontrolē vēsturiski noteiktas

varas konfigurācijas, savukārt nosaka noteiktas reprezentācijas stratēģijas un modeļus. Šajos piemēros ir acīmredzams, ka tekstuālā analīze vien ir metodoloģiski nepietiekama, jo tekstualitāte nav šķirama no diskursīvajiem veidojumiem un praksēm, kas ģenerē likumus, kas savukārt paredz noteiktus veidus, kā runāt par noteiktām parādībām, izslēdzot citus. Britu kultūras studiju (cultural studies) pārstāvis Stjuarts Hols (Stuart Hall), kurš ir pievērsies reprezentācijas problēmai Fuko diskursa teorijas kontekstā, uzskata, ka diskursīvā analīze sniedz īpašu reprezentācijas izpratni, runājot par veidiem, kādos diskurss konstituē indivīdus, ķermeņus, zemapziņu un apziņu kā plašāka varas attiecību tīklojuma daļu, kas balstīts noteiktās institūcijās (Hall 1997: 45-6). Diskursīvā analīze ir jūtīga pret tādiem reprezentācijas determinantiem kā dzimte, rase, šķira, etnicitāte u.c., kas ir strukturāli pakļauti varas attiecību konfigurācijām diskursīvajā laukā. Tādēļ diskursīvā analīze sniedz iespēju, saistot ideoloģisko ar estētisko, situēt izpēti vēsturiskā un politiskā laukā. To izmantoja un attīstīja postkoloniālo, feminisma, kultūras studiju pētnieki/ces – visi tie, kurus Linda Hačena dēvē par agrāk noklusinātajiem eks-centrikiem gan ārpus (postkoloniālie subjekti), gan iekšpus (sievietes, geji) šķietami monolītajā Rietumu kultūrā (Hutcheon 1995: 179).

Šis pētījums pievēršas reprezentācijas problēmai 20. gs. nogales sieviešu rakstībā kā eks-centriskā diskursā. Gan latviešu, gan ziemeļamerikāņu rakstnieces, kuru teksti tiks aplūkoti turpmāk, savā rakstībā tā vai citādi demonstrē marginālas pozīcijas iezīmes attiecībā pret centrālo kultūras kontekstu, kurā viņas saskaras ar līdzīgiem ideoloģiskā spiediena komponentiem un attīsta attiecīgas reprezentācijas stratēģijas. Analīzes gaitā mēs centāties rēķināties ar metodoloģisko dilemmu, kas izklāstīta iepriekš, vēloties saistīt ideoloģisko ar estētisko un izvairīties no analīzes gramatizācijas. Sieviešu tēli mūsdienu rakstnieču tekstos ir aplūkoti dinamiskā dzimtes, žanra, diskursa un subjektivitātes mijiedarbībā, analīzes gaitā

mēģinot izsekot, kā noteikti diskursa ideoloģiskie komponenti līdz ar žanra – autobiogrāfijas, *Bildungsroman* un *Künstlerroman*, kā arī postmodernismam raksturīgo robežžanru determinantiem projicējas patības figūrās, ko veidojušas rakstnieces. Galvenā uzmanība pievērsta sievišķā kategorijai rakstībā un reprezentācijā un tās modificējošajam un pārveidojošajam potenciālam, kas izpaužas jaunu tradicionālo un robežžanru variāciju radīšanā, kā arī literārā diskursa dažādošanā.

Būtiskākās pētījumā izmantotās metodes ir salīdzinošā un dzimtes analīzes (gender analysis) metodes poststrukturālo teoriju skatījumā.

Kā atzīmē Viktors Ivbulis, salīdzinošā literatūrzinātne jeb salīdzinošā literatūra ir viena no respektablākajām un senākajām pieejām literatūrai. Grāmatā *“Uz kurieni, literatūras teorija?”* (1995) viņš sniedz pārskatu par tās attīstības vēsturi un tendencēm, atzīmējot trīs lielākās skolas – franču, amerikāņu un krievu. Kā salīdzinošās literatūras sarežģītāko un būtiskāko uzdevumu viņš min kopsakarību meklēšanu starp Eiropas, no vienas puses, un Āzijas un Āfrikas literatūrām no otras (Ivbulis 1995: 45). Jēlas Universitātes salīdzinošās literatūras profesors Renē Velleks (René Wellek) problematizē apzīmējumu ‘salīdzinošā literatūra’, rakstot, ka salīdzināšana ir viena no analīzes pamatmetodēm vispār. Viņš definē salīdzinošo literatūru pretstatā nacionālajām un par tās uzdevumu izvirza transnacionālās literatūras vēstures veidošanu, pamatojoties uz to, ka literāro tēmu, formu, izteiksmes līdzekļu, žanru un virzienu vēsture acīmredzami pārsniedz nacionālās robežas (Wellek 1975: 51). Viņš raksta, ka Eiropā tā veidojušās ģermāņu, romāņu un slāvu literatūru vēstures, taču tālākais mērķis ir veidot Rietumu un Austrumu literatūru salīdzinājumu (turpat: 50).

Salīdzinošās literatūras profesors Prinstonas Universitātē Ērls Mainers (Earl Miner) grāmatā *“Salīdzinošā poētika”* (*Comparative Poetics*, 1990) atzīmē, ka salīdzinošā literatūra

ir lielākoties bijusi intrakulturāla jeb orientēta uz vienas kultūras ietvariem, salīdzinot, piemēram, Gētes un Šillera daiļrades elementus, ar mērķi konstatēt kopējas poētikas tendences. Par intrakulturālu viņš uzskata tādu pieeju, kas orientējas arī uz dažādām nacionālajām literatūrām vienas kultūras ietvaros. Mainers izvirza prasību pēc interkulturāla salīdzinošā skatījuma, kas, salīdzinot rakstniekus no atšķirīgām, vēsturiski nesaistītām kultūras tradīcijām, varētu atklāt (1) universālas nostādnes, (2) nostādnes, kas saistītas ar noteiktām kultūras un literatūras tradīcijām, un (3) nostādnes, kas ir specifiskas kādai īpašai kultūras un literatūras tradīcijai, tādējādi paplašinot izpratni par literatūru kopumā (Miner 1990: 5). Tādējādi veidots tilts starp Rietumu un Austrumu pasauli, kas vēl arvien ir šķirtas. Mainers atzīmē, ka tradicionāli centrālais salīdzinošā skatījuma parametrs ir bijis žanrs, taču viņaprāt tas nav vienīgais, un tam līdzās viņš min tādas kultūras determinantus kā rasi, kas ir aktuāla, salīdzinot Rietumu un Austrumu literārās tradīcijas, kā arī dzimti (turpat: 10-11).

Tieši pēdējo aktualizēšana būtiski paplašina salīdzinošās literatūras ietvarus un rada pamatu jaunam salīdzinošās literatūras aktualizēšanās vilnim 20. gs. nogalē postkoloniālo teoriju kontekstā, par ko raksta Mērija Luīze Prata (Mary Louise Pratt) un Emīlija Aptere (Emily Apter). Prata min trīs vēsturiskos procesus, kas transformē literatūras un kultūras pētīšanu un pamato salīdzinošās literatūras prioritāti citu pieeju vidū:

- 1) *globalizācija* jeb pieaugošā pasaules integrācija cilvēku, informācijas, preču, naudas un kultūras produktu plūsmu veidā;
- 2) *demokratizācija* jeb pieaugošā iepriekš diskriminēto sociālo un rasu grupu piekļūšana izglītības, profesionālajiem un kultūras resursiem, tādējādi sekmējot to iekļaušanos kultūras apmaiņas procesā;
- 3) *dekolonizācija* jeb trešās pasaules iesaistīšanās dialogā ar pirmo pasauli un eiropocentrisma dekonstruēšana (Pratt 1995: 59).

Šīs tendences visizteiktāk jūtas Amerikas Savienotajās Valstīs, ko nosaka specifiskā multietniskā amerikāņu kultūrvēsturiskā situācija, tādēļ tieši amerikāņu salīdzinošās literatūras ietvaros notiek radikāla transformācija un veidojas jaunas tendences, kas, ņemot vērā amerikāņu teorētiskā un pētnieciskā diskursa lielo ietekmi, izplatās arī Eiropā un Austrumos. Mērija Luīze Prata atzīmē sekojošas novatoriskas tendences amerikāņu salīdzinošās literatūras ietvaros 80.-90.gados:

- 1) atteikšanās no līdz šim izplatītā anglofonā monolingvālisma un orientēšanās uz multilingvālismu, iesaistot pētniekus, kas strādā ar literatūrām oriģinālvalodās un kas ir bikulturāli vai multikulturāli;
- 2) atteikšanās no centralizēta literārā kanona veidošanas un literatūrzinātnes pētnieciskā lauka paplašināšana, "tīro" literāro diskursu saistot ar masu saziņas līdzekļu, kontrkultūras parādību utt. aplūkojumu, pamatojoties uz kultūras studiju kultivēto starpdisciplināro pieeju;
- 3) orientēšanās uz kolektīvas pētniecības aktivitātēm un pētnieku sadarbību, jo globālu perspektīvu pielietošana nenozīmē, ka vienam pētniekam jācenšas aptvert visu; erudīcijas un zinātniskās atbildības krīze šādā situācijā ir neizbēgama, taču risināma kopīgu pētniecisko projektu veidā;
- 4) horizontālā salīdzināšanas modeļa (salīdzinot A gadījumu ar B) papildināšana ar vertikālo, kur globālais tiek sastatīts ar vietējo, turklāt izvairoties no globālā-vispārinātā/vietējā-specifiskā opozīcijas, bet producējot teorijas vietējos kontekstos, kā to dara postkoloniālie teorētiķi, tādējādi nepieļaujot vietējā pakārtošanu globālajam un jauna kultūras koloniālisma rašanos (Pratt 1995: 62-4).

Uz postkoloniālā konteksta nozīmīgumu salīdzinošās literatūras attīstībā norāda arī Emīlija Aptere, rakstot, ka postkoloniālisms ir daudzējādā ziņā "patiesāks salīdzinošās

literatūras pamats nekā citas tradicionālākas pieejas (biogrāfija, ietekmju avoti, nacionālās literatūras vēsture, formālisms, retoriskā analīze)” (Apter 1995: 86). Postkoloniālisma kontekstā par salīdzinošās literatūras galvenajām problēmām kļūst kultūras nosacītie subjektivitātes konstrukti un saikne starp identitāti un nacionālo valodu.

Amerikāņu literatūras profesors Pols Loters (Paul Lauter) salīdzinošās literatūras modeli uzskata par optimālu interkulturālu pieeju heterogēnās amerikāņu literatūras pētīšanai, lai izvairītos no situācijas, kāda bija izveidojusies 20. gadsimta vidū, kad būtiski literatūras reģioni, kā sievietes, melno un Āzijas imigrantu literatūra, tika marginalizēti vai vispār izslēgti no literārā kanona un pētāmās literatūras lauka (Lauter 1991: 48). Salīdzinošā pieeja ļauj apjaust, ka nepastāv centralizēts vairākuma poētiskais vai tematiskais modelis, kas būtu kritērijs literāro tekstu iekļaušanai vai izslēgšanai no literārā kanona. Tā piemēram, afro-amerikāņu rakstnieku darbu tematiku un formas iezīmes, atšķirībā no balto amerikāņu rakstniekiem, nav ietekmējusi anglo-eiropeskā literatūra vien, bet arī amerikāņu melno kopienu un afrikāņu folklorā, reliģiskās tradīcijas un mitoloģija. Salīdzinošā skatījuma rezultātā anglo-eiropeskā tradīcija pārtop par vienu no balsīm kopējā kultūras daudz balsībā (turpat: 50-1). Salīdzinošā pieeja ir tā, ar kuru varētu tuvoties pilnīgākas literatūras vēstures izveidošanai, jo tā paredz dažādu literāro tradīciju, kas sakņojas atšķirīgās un mainīgās sociālajās realitātēs, paralēlu un integrētu aplūkojumu (turpat: 53).

Jaunās kultūras vēstures veidošana ir daļa no plašāka procesa, kura ietvaros tiek pārveidota pasaules aina, paverot skatījumu no malām un malas transformējot centrā. Tas ir process, kurā iesaistīti krāsainie rakstnieki, sievietes un strādnieku šķiras rakstnieki, reaģējot uz nepieciešamību rast balsi, lai, runājot savā un citu savu kopienu locekļu vārdā, pārvarētu vēstures uzspiesto klusumu. Savas balss un sava stāsta meklējumos viņi rada atšķirīgas

mākslinieciskās izteiksmes formas, kritiskos diskursus, attīsta savas institūcijas un kultūras darba fokusus, meklē pieeju varas resursiem (Lauter 1991: 53).

Šādā salīdzinošā skatījumā jāreķinās ar atšķirībām. Loters min dažādās temporalitātes: aplūkojot pirmo melno romānistu, kā Viljamss Velss Brauns (William Wells Brown), Franks Vebs (Frank Webb), Martins Delanijs (Martin Delany), 19. gs. vidū uzrakstītos darbus, tie jāsalīdzina nevis ar laikabiedru Hermana Melvila vai Nataniela Hotorna romāniem, bet ar Elizabetes laikmeta daļēji autobiogrāfisko prozu. Savukārt, aplūkojot tos vienā kontekstā ar Bīčeres-Stovas "*Krusttēva Toma būdu*" (1852), acīmredzami iezīmējas 19. gs. vidus tendence paplašināt lasītāju auditoriju, iekļaujot tajā afro-amerikāņus, pievēršoties viņu pieredzei un alternatīvajam amerikāņu vēstures skatījumam (turpat: 54).

Pēc Lotera domām salīdzinošā pieeja liek pārskatīt formas un poētikas jautājumu nozīmīgumu, kā arī žanra problēmu. Tā, pievēršoties melno rakstnieku darbiem, kur īpaša nozīme ir mutvārdu dzīvesstāsta tradīcijai, ir acīmredzams, ka viņu pārstāvēto naratīva žanru vairāk iespaidojusi mutvārdu literatūra nekā tradicionālais mimētiskais vai modernistiskais (t.s. apziņas) romāns Džona Steinbeka vai Viljama Folknera garā. Savukārt postkoloniālo sieviešu, kā Tonijas Morisones (Toni Morrison), Maksinas Hongas Kingstones (Maxine Hong Kingston) vai Elisas Vokeres (Alice Walker), rakstībā izpaužas sieviešu sadzīves nosacītā saraustītā un fragmentētā tehnika, kas guvusi apzīmējumu pikē (quilting) tehnika. Lai arī to varētu uztvert kā vienotas struktūras trūkumu, tomēr dienasgrāmatu, vēstuļu, sarunu fragmenti, ko ierāmē vēstījums, bieži vien veido alternatīvu tekstuālās organizācijas paraugu, kuru raksturo daudzslāņainība un intensitāte, nevis linearitāte un secīgums (Lauter 1991: 76-7). Rezultātā rodas jautājums, vai tās poētiskās iezīmes, ko literatūrzinātnieki un kritiķi pozitīvi vērtē Tomasa Pinčena, Vladimira Nabokova un Džona Bārta darbos –

pašrefleksivitāte, poētiskās izteiksmes piesātinātība, alūziju bagātība u.c., neaptumšo citas vērtības, kas lielākoties raksturīgas marginalizēto literāro kopienu rakstniekiem – teksta struktūras caurspīdīgums, valodas nepastarpinātība un tiešums, simbola ekspresivitāte (Lauter 1991: 77).

Rezumējot varētu atzīmēt, ka salīdzinošā pieeja pievēršas teksta saiknei ar konkrēto un specifisko kultūras kontekstu, tajā pat laikā nenorobežojot to no plašāka kultūras lauka, kura ietvaros tas veido dinamiskas attiecības ar citu kopienu vai subkultūru kontekstiem. Salīdzinošā pieeja atsakās no kultūras hierarhijām un tiecas pārskatīt kanonizētos tekstus no arvien jaunām perspektīvām, tādējādi relativizējot robežas starp tradicionāli nošķirtiem diskursiem pēc rasu, etniskajiem, šķiru, dzimtes, kanonizācijas un institucionalizācijas resursu u.c. parametriem. Kā raksta Margareta Higoneta (Margaret Higonnet), komparatisti “virzās starp valodām, kultūrām, mākslām un diskursiem,” identificējot un pārskatot žanru, virzienu, periodu un literāro formu transnacionālo pārvietošanos robežas (Higonnet 1995: 155). Šajā procesā salīdzinošā literatūra plaši izmanto kultūras studiju, feminisma un postkoloniālo teoriju izstrādātās metodoloģijas, kas savukārt saistītas ar iepriekš ieskicēto poststrukturālisma un Fuko diskursīvās analīzes lauku.

Dzimtes kategorijas nozīmīgumu līdzās tradicionālajām žanra un virziena kategorijām ir akcentējuši daudzi mūsdienu salīdzinošās literatūras pētnieki – jau minētie Ērls Mainers, Pols Loters, kā arī Deniels Stempels (Daniel Stempel), Čārlzs Bernheimers (Charles Bernheimer) u.c. Stempels min feministiskās literatūrteorijas un literatūrkritikas svarīgo ietekmi uz literatūrzinātņi (Higonnet 1994: 4). Bernheimers savukārt atzīmē to, ka salīdzinošās literatūras disciplīnai būtu jāveido saikne ar feministiku kā “pēdējo divdesmit gadu ietekmīgāko teorētisko skatījumu” (turpat). Dzimtes kategorija ir feministiskās salīdzinošās literatūras centrā. Par feministisko salīdzinošo literatūru var runāt kā par vienu

no feministikas nozarēm, taču tās spilgtākās pārstāves Margareta Higoneta, Fransuāza Lionē, Nensija Millere (Nancy Miller), kā arī iepriekš minētās Emīlija Aptere un Mērija Luīze Prata ir paudušas domu par salīdzinošās metodes būtisko nozīmi feministisko teoriju laukā vispār. Nemot vērā arī feministisko teoriju starpdisciplināro raksturu, vairums pētnieču iebilst pret atsevišķu feministikas nozaru izolēšanu un uzskata par produktīvāku dzimtes (vīrišķā un sievišķā) kategorijas, kas ir feministikas centrālā kategorija, aktualizēto kultūras, sociālpolitisko un vēsturisko parādību kompleksu aplūkojumu, ko dēvē par dzimtes analīzi.

Dzimtes analīzes saikne ar salīdzinošo literatūru iezīmē plašu aplūkojamo jautājumu un problēmu spektru. Margareta Higoneta min četras jomas, kurās salīdzinošais skatījums dzimtes aspektā ir īpaši produktīvs – *subjektivitāte un identitātes konstruēšana, žanra teorija, kritiķes/-a pozīcija un literatūras institucionalizācija* (Higonnet 1994: 5). Pievēršoties tām, prioritāra pēc viņas domām ir nevis jaunas metateorijas, bet jaunu lasīšanas prakšu radīšana. Tādējādi Higoneta akcentē praktiskās literatūrkritikas nozīmi un pauž domu, ka salīdzinošās literatūras mērķis nav globālu līdzību iezīmēšana un teoretizēšana, bet gan konkrētu parādību izcelšana atšķirīgos kultūras kontekstos, kas varētu veidot saskarsmes punktus un kļūt par pamatu jaunu ģenealoģiju radīšanai gan starp vēsturiski un ģeogrāfiski nesaistītu kultūru tradīcijām, gan starp atšķirīgām, vēsturiski izolētām tradīcijām viena reģiona ietvaros.

Šajā pētījumā izvērstajā latviešu un ziemeļamerikāņu rakstnieču prozas salīdzinošajā skatījumā iezīmētas divas pamatais:

- subjektivitātes tekstuālās reprezentācijas;
- žanrs.

Pievēršoties latviešu rakstnieču Anitas Liepas, Vizmas Belševicas, Margitas Gūtmanes, Gundegas Repšes, latviešu emigrantes ASV Agates Nesauls un kanādiešu

rakstnieces Mārgaretas Atvudas darbiem, tās atklātas ciešā kopsakarā ar dzimti kā *noteicošo konstitutīvo elementu* subjektivitātes konstrukciju veidojumā un to tekstualizācijā, kas izraisījušas noteiktas žanriskās modifikācijas. Autoru izvēli noteica, pirmkārt, vēlme pārstāvēt pēc iespējas plašāku žanrisko spektru, no autobiogrāfijas un mimētiskās tradīcijas, līdz tekstiem ar metaliteratūras iezīmēm. Otrkārt, ņemot vērā to, ka latviešu literatūrzinātnē dzimtes un žanra salīdzinošu pētījumu nav daudz, šim darbam izvēlējamies autore, kas ieņem nozīmīgu vietu attiecīgā žanra vai tradīcijas ietvaros. Tā, Anita Liepa ar romānu *“Ekshumācija”* aizsāk pēcpadomju autobiogrāfisko tradīciju 1990. gadā, Vizma Belševica tajā ienes būtiskas izmaiņas 90. gadu vidū; Mārgareta Atvuda ir uzskatāma par vienu no interesantākajām un nozīmīgākajām feminisma un postmodernisma teoriju iedvesmotajām jaunās paaudzes Rietumu rakstniecēm, savukārt latviešu literatūras kontekstā tas būtu sakāms par Gundegu Repši. Treškārt, attiecībā uz nacionālo tradīciju aspektu, ko pārstāv izraudzītās autore, salīdzinājumam būtiskas šķita divas asis:

- 1) *pašmāju un trimdas ass*, aplūkojot 90. gadu latviešu sievietes autobiogrāfisko rakstību;
- 2) *kanādiešu un latviešu ass*.

Pirmā ļauj saskatīt būtiskas kopīgā un atšķirīgā nianšes individuālā dzīvesstāsta iekļaušanā vēsturiskajā kontekstā, paraugoties uz Otrā pasaules kara notikumiem un tā sekām no atšķirīgiem – ģeogrāfiski, sociāli un kultūrvēsturiski nosacītiem skata punktiem. Otrā rosina pārdomas par sievišķā literārās reprezentācijas saikni ar nacionālo un kultūras identitāti; latviešu 90. gadu un kanādiešu 60.-70. gadu kultūrsituācijas tuvina tas, ka gan vienai, gan otrai šajā laikā ir aktuāla kultūras un nacionālās identitātes saglabāšana, ko kanādiešiem sarežģī amerikāņu kultūras imperiālisms, bet latviešiem – padomju mantojums. Aplūkojamais periods orientēts uz 90. gadiem – pirmo pēcpadomju desmitgadi Latvijā, kas

tādējādi uzskatāma par jaunāko posmu latviešu literatūrā. Tajā notiek ievērojamas pārmaiņas, kas daļēji sasaucas ar Rietumu kultūras paradigmas maiņu 60.-70. gados, kuras īstenošanā liela loma ir jaunās rakstnieču paaudzes pieteiktajām novitātēm, kas savā īpašā veidā saskatāmas gan Mārgaretas Atvudas, gan Gundegas Repšes rakstībā.

Pētījuma **pirmajā nodaļā** sniegts pārskats par reprezentācijas problemātiku postmodernisma un feminisma kontekstā. Rietumu racionālisma tradīcijā sakņotās epistemoloģijas krīze un no tās izrietošais reprezentācijas sairums kā postmodernisma paradigmas pamatiezīmes traktētas franču poststrukturālista Žana Fransuā Liotāra un amerikāņu postmodernisma teorētiķes Šeilas Benhabibas skatījumā. Liotārs Rietumu epistemoloģisko krīzi raksturo kā zināšanu leģitimizācijas pragmatikas nomaiņu, kad 'lielo vēstījumu', kas teorētiskās zināšanas pasniedza kā pašpietiekamas, objektīvas un universālas zināšanu sistēmas, vietā nākuši 'mazi vēstījumi', kas akcentē zināšanu subjekta pašrefleksivitāti un klātesamību zināšanu producēšanas procesā. Benhabiba pārlūko klasiskās reprezentācijas epistēmas sairumu, kas iezīmējies jau 19. gs. domāšanā, taču pilnībā izpaudies 20. gs. otrajā pusē, izdalot tajā trīs mezgla punktus: kartēziskā subjekta kritiku, klasiskā epistēmiskā objekta un klasiskā zīmes jēdziena kritiku. Benhabiba norāda, ka 20. gs. lielākajās teorētiskajās tradīcijās – analītiskajā filosofijā, mūsdienu hermenētikā, franču poststrukturālismā – apziņas paradigmu ir aizstājusi valodas paradigma un rezultātā epistēmiskā subjekta kā autonoma apziņas centra izpratni nomainījusi izpratne par identitāti, kas top kā kultūras konstrukts noteiktu diskursīvo prakšu, apzīmēšanas un naratīvo modeļu utt. ietekmē, kā struktūru, opozīciju un *différance* sistēma. Benhabiba polemizē ar šo galējo dekonstruktīvo subjektivitātes izpratni, piedāvājot situētā subjekta jēdzienu, kas neizslēdz racionālu apzinātu darbību un intencionalitāti.

Amerikāņu feministiskā literatūrzinātniece Alise Žardina Liotāra postulēto epistemoloģisko krīzi traktē kā androcentriskās kultūras krīzi. Tā kā, saskaņā ar franču filosofes Simonas de Bovuāras atzinumiem, Rietumu epistemoloģiskais subjekts nav neitrāls dzimtes aspektā, bet ir vīrišķs, tad ‘lielie vēstījumi’ ietver vīrišķā subjekta kodu un to krīze iezīmē tendenci noliegt un radikāli pārkonceptualizēt pašiem savas pamatnostādnes, konfrontējoties ar savu ‘citādību’, kas paver telpu jaunas attīstības un izdzīvošanas iespējām. Tā kā, atsaucoties uz Bovuāru, ‘cits’ Rietumu kultūrā ir sievišķais, arī kultūras pašatjaunošanās procesā saskatāms sievišķā kods, ko Žardina ietver jēdzienā *ginēze*. Viņa to lieto, lai apzīmētu globālo, modernitātes krīzes laikmetam raksturīgo sievišķā reflektēšanas tendenci, kuru nosaka meklējumi pēc alternatīvām vērtībām un kultūras modeļiem, kas sakņotos sievišķā citādībā. Pēc Žardinas, sievišķā citādības reflektēšana ir Rietumu kultūras krīzes nosacīts kultūras pašatjaunošanās process, kas lielā mērā nosaka sievišķā reprezentācijas īpatnības kultūrā un literatūrā. Tādējādi Žardina, balstoties uz feminisma klasiķu atzinumiem par vīrišķā un sievišķā funkcionalitāti kultūrā, pamato dzimtes būtisko nozīmi kultūras un literatūras norisēs. Kā jau minēts, arī šajā pētījumā dzimte traktēta kā centrālais konstitutīvais elements, kas nosaka subjektivitātes konstrukcijas latviešu un ziemeļamerikāņu rakstnieču tekstos.

Pētījuma **otrajā nodaļā** sniegts pārskats par feministiskās literatūrzinātnes daudzveidīgajām attīstības tendencēm 20. gs. 60.-90. gados, kuru vidū īpaši izceļas divas tradīcijas – anglo-amerikāņu ginokritika un franču *écriture féminine* jeb sievišķā rakstība. Šajā nodaļā ieskicētas būtiskākās ginokritikas izgaismotās problēmas, nostādnes un koncepti, kā sievišķā stereotipi, alternatīvas sievišķās pieredzes, valodas un tekstualitātes problēma u. c. Šajā kontekstā tiek izvērstā žanra problēma, kam pirmās uzmanību pievērta ginokritiķes, risinot jautājumu par to, kā sieviešu iesaistīšanās literatūras procesā modificē tradicionālo

žanru sistēmu. Aktivizējoties sieviešu ienākšanai rakstniecībā 70.-90. gados un attīstoties feministiskajam literatūrzinātniskajam diskursam, dzimtes un žanra kopsakars kļūst par vienu no tā centrālajām tēmām, kam pievērsušās amerikāņu literatūrzinātnieces Rita Felski, Nensija Millere, Patrīcija Vo, Taņa Modleski, kanādiešu postmodernisma teorētiķe Linda Hačena u. c. Pamatojoties uz viņu veikto jaunās paaudzes rakstnieču daiļrades analīzi, ir redzams, ka rakstošās sievietes 20. gs. nogalē ir pievērsušās gan mimētiskajai, reālismā sakņotajai, gan postmodernistiskajai tradīcijai un ienesušas tajās būtiskas pārmaiņas.

Saskaņā ar Ritas Felski atzinumiem, 70.-90. gadu sieviešu rakstībā sastopami divi izplatītākie žanri – atzišanās jeb grēksūdzes (angļu val. - confession) un sevis atklāšanas (angļu val. - self-discovery) žanrs. Tie abi sakņojas mimētiskajā tradīcijā; pirmais ir saistīts ar autobiogrāfisko, otrs – ar *Bildungsroman* žanru. To aplūkojumā Felski demonstrē, kā sievišķā pašatklāsmē un sievišķās subjektivitātes atšķirīgums modificē šiem žanriem raksturīgās sižeta shēmas, vēstījuma modeļus, personāža koncepciju utt. Savukārt postmodernistiskās tradīcijas ietvaros Linda Hačena izdala feministiskās parodijas struktūru, kuru rakstnieces ir izmantojušas, lai norādītu uz patriarhālo kultūras konstruktus – mītu, sižeta shēmu, stereotipisku priekšstatu par dzimumu lomām u.c. – vēsturi un dekonstruētu tos ironiskas pārrakstīšanas ceļā. Taņa Modleski un Patrīcija Vo izdala feministisko metaliteratūru kā postmodernistiskās pašrefleksīvās literatūras paveidu, kas liek literatūrā ieraudzīt konstruktus un pārnest to uz realitātes izjūtu, tādējādi noārdot robežu starp literatūru un realitāti. Feministiskā metaliteratūra teksta struktūrā ievieš femīno skata punktu uz patriarhālajiem 'stāstiem', atmaskojot to fiktīvo raksturu un parādot, kā tie ir kļuvuši par daļu no tā, ko mēs izjūtam kā 'realitāti'.

Trešā nodaļa pievēršas detalizētam franču *écriture féminine* jeb sievišķās rakstības aplūkojumam. Šo izvēli pamato tas, ka *écriture féminine* teorētiķes Jūlija Kristeva, Lūsa

Irigaraja, Helēne Siksū, darbojoties franču poststrukturālās psihoanalīzes tradīcijā, ir niansēti iztirzājušas subjektivitātes un tekstualitātes attiecības un viņu nostādnes piedāvā iespēju iedziļināties sievišķās subjektivitātes izpausmēs latviešu un ziemeļamerikāņu rakstnieču tekstos, kas aplūkoti ceturtajā un piektajā nodaļā. Kristeva izstrādā priekšstatu par vīrišķo un sievišķo pozicionalitāti valodā un tekstā, pamatojoties uz semiotiskā un simboliskā kā divu valodas un apzīmējošo modalitāšu nošķirumu. Irigaraja un Siksū akcentē sievišķās valodas un sievišķās rakstības ārdošo potenciālu, kas dod iespēju veidot alternatīvas kultūras un socialitātes vīzijas. *Écriture féminine* uzmanības centrā ir sievišķā atšķirīgums, kas saistīts ar atšķirīgu sievišķā subjekta tapšanas norisi, kurā daudz lielāka nozīme ir pirmsedipālajai mātes-meitas saiknei. Kristeva tajā saskata problemātiskas iezīmes, rakstot par sarežģījumiem mātes un meitas attiecībās, kas skarti ceturtajā nodaļā aplūkotajos Vizmas Belševicas un Margitas Gūtmanes tekstos. Kristeva apraksta arī specifiski sievišķo psihotisko dispozīciju, kas izpaužas piektajā nodaļā analizētajā Gundegas Repšes romānā “*Īksīte*”. Savukārt Lūsa Irigaraja un Helēne Siksū saiknē ar māti saskata pozitīvas sievišķās identifikācijas avotu, subjekta integritātes un alternatīvas socialitātes pamatu; šī doma izpaužas Mārgaretas Atvudas romānā “*Iznirstot*” un Agates Nesaulas “*Sievietē dzintarā*”. *Écriture féminine* pieeja tādējādi ir plaši izmantota tekstuālajā analīzē kā viens no vairākiem iespējamajiem dzimtes analīzes paveidiem.

Ceturtnā nodaļa veltīta dzimtes, žanra un diskursa dinamikas analīzei 20. gs. 90. gadu latviešu sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā. Sākumā sniegts ieskats 80.-90. gadu teorētiskajos atzinumos par autobiogrāfisko rakstību, pārlūkojot vadošo autobiogrāfijas pētnieku – Roberta Folkenflika, Džeroma Brunera, Filipa Ležēna, Sidonijas Smitas, Elizabetes Brusas, Džūlijas Svindelsas pamatnostādnes. Tās izgaismo būtiskākās šī žanra šķautnes: autobiogrāfijas attiecības ar daiļliteratūru un vēsturi; žanra formālās pazīmes, piemēram, pirmās personas

vēstījumā izteikto autora/vēstītāja identifikāciju ar galveno varoni; trīs komponentus – *paību* (auto-, gr. authos), *dzīvesstāstu* (-bio-, bios) un *rakstību* (-grāfija, graphes), kuru savstarpējās pretrunas nosaka žanra strukturālo specifiku, u.c. Saskaņā ar Brunera atzinumiem, būtiskākais šī žanra elements ir autobiogrāfiskā vēstījuma modalitāte, kas pauž autora/vēstītāja nostāju attiecībā pret savu atmiņā atsaukto un tekstā atveidoto dzīvesstāstu. Tieši tā pēc Brunera domām nosaka autobiogrāfijas īpašo nozīmi Rietumu racionālā subjekta izpratnes tapšanā modernitātes laikmetā, kā arī autobiogrāfijas saistību ar kultūras atjaunošanas procesiem, kas izpaužas tai piemītošajā vēstures pārrakstīšanas un tradīcijas rekonstruēšanas potenciālā. Sidonija Smita un Bella Brodzki aplūko dzimtes modificējošo ietekmi, kas izpaužas 20. gs. nogalē arvien lielāku izplatību gūstošajā sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā. Līdzās formālām izmaiņām, kas vērojamas sieviešu autobiogrāfiskajos tekstos, - trešās personas vēstījuma lietojums, distance starp autori un viņas autobiogrāfisko varoni, ko iezīmē neatbilstība starp autores un varones vārdu, atšķirīgas kompozicionālās iezīmes, piemēram, fragmentēta dzīvesstāsta līnija u.c., - vērojamas arī atšķirības autobiogrāfiskajā modalitātē, ko nosaka atšķirīga sievišķā subjekta pozicionalitāte valodas, tekstualitātes un socialitātes laukā. Sievietes dzīvesstāsts risinās atšķirīgi attiecībā pret publiskā – privātā nošķirumu, dzimte kā socio-kultūras konstrukts nosaka specifisku sievišķā saikni ar nacionālo un kultūras tradīciju, ierakstot sievietes dzīvesstāstu vēsturiskajā metastāstījumā citādi nekā vīrieša, utt. Šīs un citas autobiogrāfiskās rakstības iezīmes aplūkotas Anitas Liepas, Vizmas Belševicas, Margītas Gūtmanes un Agates Nesaules tekstos.

Anita Liepa tiek aplūkota kā pēcpadomju latviešu autobiogrāfiskās rakstības aizsācēja. Viņas romāns "*Ekshumācija*" (1990) ne vien simboliski aizsāk jauno pēcpadomju desmitgadi, bet tas ir pirmais nozīmīgākais autobiogrāfiskas ievirzes teksts, kur vērojamas pēcpadomju diskursa prioritātes – vēstures pārrakstīšanas un nacionālās tradīcijas

rekonstruēšanas centieni. Tie realizējas meitas stāstā par audžutēva – Latvijas armijas virsnieka, Daugavpils cietokšņa komandanta Anatolija Sondora likteni, kas simboliski reprezentē padomju okupācijas režīma varmācību pret Latvijas valsti. Meitas pūliņi saglabāt tēva piemiņu un rehabilitēt viņa cieņu, pretojoties padomju režīma uzspiestajai amnēzijai un neatkarīgās Latvijas valsts vēstures sagrozīšanai un noklusēšanai, kļūst par galveno nacionālās tradīcijas saglabāšanas veidu. Meitas liecība par tēva likteni ir viņas dzīvesstāsta centrālā vēsts.

Vizmas Belševicas, Margitas Gūtmanes un Agates Nesaules autobiogrāfiskie teksti paplašina un dažādo Anitas Liepas iedibināto autobiogrāfisko tradīciju, ienesot tajā atšķirīgu autobiogrāfisko modalitāti un realizējot citas autobiogrāfiskās intences. Vizma Belševica darbos *“Bille”* (1995), *“Bille dzīvo tālāk”* (1996) un *“Billes skaistā jaunība”* (1999), rakstot par savu bērnību un pusaudzes gadiem, atklāj noteiktas nianšes Latvijas vēsturē, kurām bijusi par liecinieci un kuras viņa izprot atšķirīgi no vispārpieņemtā viedokļa, oponējot mītam par ulmaņlaiku paradīzi, kas trešās Atmodas kontekstā skanēja uzbāzīgi skaļi, tādējādi veicot noteiktas korekcijas jaunkonstruētajā Latvijas vēstures ainā. Margitas Gūtmanes un Agates Nesaules tekstos vēstures norises interiorizētas kā viņu subjektivitātes traumatisko veidojumu kodols, kas viņām jāpārstrādā mokošā sevis izpētes un savas subjektivitātes ģenealoģijas procesā. Zīmīgi, ka abas ir trimdas rakstnieces, kam Otrais pasaules karš saistās ar dzimtenes zaudēšanu un tā sekas – ar dzīvi trimdā. Margitas Gūtmanes *“Vēstules mātei”* (1998) tapa pēc viņas atgriešanās Latvijā 1996.g., un teksta traģisko toni nosaka rakstošās sievišķās subjektes tieksme un tajā pat laikā nespēja iziet ārpus traumatiskās vēstures gaitas ietvariem, nošķirt savu dzīvesstāstu no vēstures, kas viņai atņēma māti, novietojot abas ‘dzelzs aizkara’ pretējās pusēs. Varones centieni uziet mātes pēdas, kas izkaisītas viņas dzīvē, projicējas iekšējās trimdas sajūtā, kas neizzūd arī pēc atgriešanās “mājās”. Agates Nesaules, angļu

valodā rakstošās trimdas rakstnieces ASV, "*Sieviete dzintarā*" (oriģ. *A Woman in Amber*, 1995, latv. 1997) atšķiras ar autorei pieeju pagātnes traumatiskumam, kas saistās ar kara un emigrācijas skarto varones bērnību un turpmāko dzīvi emigrācijā ASV. Viņas stāsts ir stāsts par traumu dziedēšanu, kas pamatojas varones mātišķajā identifikācijā.

Piektajā nodaļā salīdzinošā skatījumā aplūkotas sievišķā konstrukcijas kanādiešu rakstnieces Mārgaretas Atvudas un latviešu autorei Gundegas Repšes tekstos. Gan Atvuda, gan Repše pārstāv jauno rakstošo sievieti savā kultūras tradīcijā un sievišķā – sievišķās pieredzes, sievišķās subjektivitātes reflektēšana viņu tekstos, līdzīgi kā autobiogrāfiskajā rakstībā, saistās ar nacionālās un kultūras tradīcijas rekonstruēšanu, taču atšķirīgā veidā. Atvudas romānus "*Iznirstot*" (oriģ. *Surfacing*, 1972, latv. 1998) un "*Kaķactiņa*" (oriģ. *Cat's Eye*, 1989) var uzskatīt par paradigmatiskiem sievišķās 'atmošanās stāsta' un feministiskā *Künstlerroman* paraugiem. To aplūkojumā, galvenokārt balstoties uz *écriture féminine* nostādņēm, izsekots sievišķā pašatklāsmē kā sievišķās subjektivitātes rekonstruēšanas procesam, kas Atvudas tekstos gūst pozitīvu risinājumu un kļūst par sievišķās jaunrades ("*Kaķactiņa*") un alternatīvas socialitātes ("*Iznirstot*") pamatu. Savukārt Gundegas Repšes romānos sievišķā atšķirīguma reflektēšana atklājas kā sarežģīts un mokošs process. Īpaši spilgti tas izpaužas viņas romānā "*Īkstīte*" (2000), kur atklāta sievišķā atšķirīguma galēja izpausme, ko no psihoanalītiskā viedokļa raksturo psihotiskā struktūra, subjekta integritātes un valodas sabrukums. Romāns "*Ēnu apokrifs*" (1996) ir visai interesants sievišķā hibrīdžanra paraugs, kas balansē uz robežas starp mimētisko un metaliterāro tradīciju. Metaliterāros elementus – pašrefleksivitāti, kas izpaužas personificētās vizinātās autorei sniegtajos komentāros par varoni, un pārrakstīšanas struktūru, kas aktualizē sievišķo skatījumu uz romantiskās mīlas stāstu, - romānā strukturē dzimtes

kategorija, priekšplānā izvirzot ironisku sievišķo skatījumu kā būtisku teksta struktūrelementu.

Pētījuma nobeigumā piedāvāti secinājumi, kuros akcentētas salīdzinošā skatījuma ietvaros iezīmējušās kopsakarību un atšķirību līnijas.

1. Reprerentācijas problemātika postmodernisma un feminisma kontekstā.

1.1. Reprerentācijas un epistemoloģiskā krīze kā postmodernisma paradigmas pamatiezīmes.

Reprerentācijas problemātika postmodernisma kontekstā ir saistāma ar epistemoloģisko krīzi postindustriālisma laikmetā, par kuru Žans Fransuā Liotārs (Jean-François Lyotard) raksta savā pētījumā *“Postmodernais stāvoklis”* (*La condition postmoderne*, 1979). Kā būtiskāko epistemoloģiskās krīzes simptomu viņš uzskata neticību ‘lielajiem vēstījumiem’ (franču val. - les grands récits) un saista to ar teorētisko zināšanu naratīvā aspekta izvirzīšanos uzmanības centrā un no tā izrietošo zināšanu deleģitimizāciju. Liotārs nošķir divas zināšanu formas, kas tradicionāli vienmēr uztvertas kā viens veselums, proti, teorētiskās zināšanas un naratīvās jeb vēstījuma formā ietvertās zināšanas. Viņš apgalvo, ka teorētiskās zināšanas nekad nav bijušas pašpietiekamas un vienmēr ir vērsušās pēc leģitimizācijas jeb pamatojuma pie naratīvajām, kas leģitimizē zinātniskās propozīcijas, pasniedzot tās argumentu un pierādījumu formā. Naratīvā zināšanu aspekta izvirzīšanās priekšplānā un ar to saistītais ticības zudums zināšanu neitralitātei izpaužas kā lielo vēstījumu – Apgaismības, hēgeliskā gara dialektikas, marksistiskā sociālās emancipācijas u.tml. krīze. Tos ir aizstājuši ‘mazie vēstījumi’ (franču val. - les petits récits), kuru pragmatika būtiski atšķiras no ‘lielo vēstījumu’ pragmatikas (Lyotard 1992: 60). Ja pēdējā pretendē uz universālu patiesību paušanu, atzīstot zināšanu objektivitāti un subjekta spēju tās aptvert to veselumā, tad ‘mazo vēstījumu’ pragmatika akcentē pētošo subjektu specifiskās pozīcijas, kādas tie ieņem zināšanu cirkulācijas procesā, zināšanu subjekta pašrefleksivitāti. Pēdējo desmitgadu laikā nostalgija pēc zudušā naratīva ir atkāpusies, dodot vietu atziņai, ka zināšanu

leģitimizāciju nodrošina tikai lokālā valodnieciskā prakse un komunikācija starp subjektiem zināšanu cirkulācijas procesā, kurā tiem piemīt noteiktas lomas, kā adresants, adresāts, vēstījuma protagonistis utt. (Lyotard 1992: 41)

Braiens Makheils (Brian McHale) atzīmē, ka Liotārs nav vienīgais, kas diskreditējis metanaratīvus par labu ‘mazajiem vēstījumiem’. Viņš min Ričardu Rortiju (Richard Rorty), Heidenu Vaitu (Hayden White), Džeromu Bruneru (Jerome Bruner), kas pauž līdzīgas idejas. Kristofers Norrijs (Christopher Norris) to rezumē sekojoši: “(..) *as the idea gains ground that all theory is a species of sublimated narrative, so doubts emerge about the very possibility of knowledge as distinct from the various forms of narrative gratification*” [(..) *iesakņojoties domai par to, ka jebkāda teorija ir sublimēta naratīva paveids, rodas šaubas par to, vai ir iespējamas zināšanas, kas būtu nošķiramas no naratīvās gratifikācijas daudzveidīgajām formām.*] (McHale 1992: 20)

Epistemoloģiskās krīzes nojēgums un jaunā izpratne par zināšanām un zināšanu subjektu deva impulsu situēto zināšanu (angļu val. - situated knowledge) un situētās kritikas (angļu val. - situated criticism) teorijām. Arī Mišela Fuko (Michel Foucault) epistēmas (episteme) kā patiesības režīma noteiktā vēsturiskā posmā jēdziens akcentē zināšanu saikni ar lokālo kontekstu. Tas veicināja arī autobiogrāfijas kā dominējošā rakstības moda 20. gs otrajā pusē ēras iestāšanos. Roberts Folkenfliks (Robert Folkenflik) autobiogrāfiju saista ar Liotāra ‘mazajiem vēstījumiem’, kas sniedz ieskatu lokāli radītās zināšanās, kuras tiek izplatītas ar atšķirīgiem sociālā kontrakta nosacījumiem lasītāju kopienā. Šo kontraktu pēc viņa domām vislabāk raksturo pagaidu līguma jēdziens pretstatā daiļliteratūras pretenzijām uz universālismu (Folkenflik 1993: 12).

Postmodernās domas attīstības gaitā tādi teorētiķi kā Deivids Simpsons (David Simpson) kritizēja ‘mazo vēstījumu’ fetišizāciju, apgalvojot, ka bieži vien retoriskās

pieticības un radikālas alternatīvas aizsegā notiek 'lielo vēstījumu' nekritisko veidojumu atgriešanās – aiz šķietami lokālām un kontekstualizētām zināšanām slēpjas tās pašas universālās un vispārcilvēciskās 'lielo vēstījumu' pretenzijas (Simpson 1995: 30). Pēc viņa domām, no vienas puses 'mazie vēstījumi' nenoliedz savu pozicionalitāti diskursā, atsakoties no tieksmes pēc vispārinājuma, un atklāj autora vietu, no kuras viņš/viņa raksta; no otras puses tie iezīmē atgriešanos pie runas, dzīvās balss, klātbūtnes metafizikas, ko varētu uzskatīt par pretreakciju uz milzīgo dekonstrukcijas popularitāti 20. gadsimta 70.-80. gados (Simpson 1995: 72).

20. gadsimta 90. gados bija mēģinājums atrisināt dilemmu starp 'mazajiem vēstījumiem' un dekonstrukciju, izvirzot domu par diviem postmodernisma paveidiem. Hanss Bertens (Hans Bertens) un Duve Fokemā (Douwe Fokkema) izšķir '*dekonstruktīvo postmodernismu*', kas izriet no franču poststrukturālās domas, kuras pamatnostādnes ir tekstualitāte un antirepresentācija, un postmodernismu, kam raksturīga noteikta *politiska nostāja un ideoloģiskas saistības*. Pēdējais tiek saistīts ar feminisma un kreiso teoriju kontekstu (Bertens, Fokkema 1997:6). Viņi novelk hronoloģisku robežu starp abiem postmodernisma paveidiem ap 1980. gadu, tādējādi precizējot '*dekonstruktīvo postmodernismu*' kā postmodernisma agrīno fāzi, kurai seko '*politisko saistību*' postmodernisma paveids. Arī Patrīcija Vo (Patricia Waugh) rakstā "Postmodernisms un feminisms" izšķir divus postmodernisma veidus, lietojot apzīmējumus *stiprais jeb dekonstruktīvais* un *vājš jeb rekonstruktīvais postmodernisms*. Pēdējo viņa tieši saista ar Liotāra 'mazo vēstījumu' jēdzienu, kas zināšanas aplūko noteiktos kultūras kontekstos un subjektu traktē kā situētu kultūrā (angļu val. - culturally situated) (Waugh 1998). Šeila Benhabiba (Seyla Benhabib) raksta par triju postmodernisma pamattēžu – "Cilvēka nāve", "Vēstures nāve", "Metafizikas nāve" – stipro un vājo versiju (Benhabib 1992: 213). Linda

Hačena pētījumā *“Postmodernisma poētika: vēsture, teorija, daiļliteratūra”* (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, 1988*) saista abus postmodernisma paveidus ar referencialitātes problēmu literatūrā un mākslā: viņasprāt var runāt par ne-mimētisko, ultra-autonomo, anti-referenciālo postmodernismu un vēsturiski pozicionēto, daļēji referenciālo postmodernisma paveidu (Hutcheon 1995: 52). Neraugoties uz atšķirībām terminoloģijā (piemēram, Hačena min antireferencialitāti, bet Bertenss – antirepresentāciju), robežlīniju starp abiem paveidiem iezīmē tieši reprezentācijas problēmas traktējums.

Šeila Benhabiba, pārlūkojot postmodernisma epistemoloģiskās krīzes izraisītās pārmaiņas kultūrā, īpaši izdala *reprezentācijas krīzi*, ko viņa saista ar klasiskās reprezentācijas epistēmas sairumu. Piesakot klasiskās reprezentācijas epistēmas sairuma problēmu, viņa apgalvo, ka klasiskais priekšstats par zināšanām balstījās uz noteiktām redukcijām: ķermeniskā ētiski morālā patība bija reducēta uz tīro zināšanu subjektu, apziņa – uz prātu, zināšanu objekts – uz jēdzienisko, sajūtām, faktiem (Benhabib 1992: 206). Klasiskās epistemoloģijas pamatjautājums bija – kā līdzsvarot reprezentāciju reģistru apziņā ar reprezentāciju reģistru ārpus patības jeb, citiem vārdiem, kā panākt ār pasaules norišu *adekvātu* reprezentāciju apziņā. Benhabiba atzīmē, ka klasiskā epistemoloģija izmantoja trīskāršu ār pasaules norišu jeb lietu nošķirumu: reprezentācijas reģistrs apziņā (idejas un sajūtas), zīmes, kas to komunikē (vārdi), un referenti (Sosīra izpratnē – ārpus zīmju sistēmas esošie reālie objekti). Tādējādi klasiskā reprezentācijas epistēma balstās uz iepriekšpieņēmumu par izzinošās patības spektakulāru (no angļu val. *spectacular* – vērojošs) un racionālu modeli, nozīmes dezignatīvo dabu un valodas denotatīvo raksturu (Benhabib 1992: 206). Viņa saskata šīs epistēmas kritiku jau 19. gadsimta domāšanā, kas noved pie tās galīga nolieguma 20. gadsimtā. Benhabiba iezīmē trīs virzienus šajā kritikā: kartēziskā subjekta kritika, klasiskā epistēmiskā objekta kritika un klasiskā zīmes jēdziena kritika

(Benhabib 1992: 207-208). Tādējādi klasiskās reprezentācijas sairumu var aplūkot šo triju kritikas virzienu kontekstā.

Dotais pētījums galvenokārt pievēršas reprezentācijas problēmai subjektivitātes jomā, taču šī joma nav šķirama no valodas un apzīmēšanas. Kā norāda Benhabiba, gan analītiskajā filosofijā, gan mūsdienu hermenētikā, gan franču poststrukturālismā *valodas paradigma ir aizstājusi apziņas paradigmu* (Benhabib 1992: 208). Rezultātā priekšplānā vairs neatrodas epistēmiskais subjekts un tā apziņas individuālais saturs, bet gan subjektu kopuma veiktās apzīmējošās darbības. Attiecībā uz subjekta kartēziskās koncepcijas kritiku Benhabiba tās rašanos saista ar vācu ideālistisko filosofiju, kas rada turpinājumu marksismā, kritiskajā teorijā, ko pārstāv Makss Horkheimers un Teodors Adorno, un freidiskajā psihoanalīzē. Šīs tradīcijas ietvaros kartēziskā ego kritika no vēsturiskuma un psihoanalīzes pozīcijām izpaužas kā izzinošās patības vērojošā modeļa aizstāšana ar aktīva, producējoša, fabricējoša cilvēciskuma modeli, kas rada nosacījumus objektivitātei un (pār)veido dabu caur savu vēsturisko darbību (Benhabib 1992: 207). Šim patības modelim nav raksturīga caurskatāmība un autonomija, nedz arī pilnīgas paškontroles spēja. Tas akcentē vēstures un sabiedrības neapzinātos spēkus, kas ir iesaistīti cilvēka psihe veidošanā, nebūdami pakļauti subjekta atmiņai, kontrolei, apzinātajai darbībai (Benhabib 1992: 207).

Neiespējamība uzskatīt epistēmisko subjektu par autonomu apziņas centru, kā to paredz kartēziskais domājošās un izzinošās subjektivitātes modelis, ir postmodernisma raksturīga iezīme (Ivbulis 1995), ko pauž postmodernistiskā tēze par cilvēka nāvi. Izklāstot šo tēzi, Benhabiba izšķir tās 'stipro' un 'vājo' versiju. Poststrukturālisma ekstrēmajā skatījumā epistēmiskais subjekts nepastāv. Kā rezumē Benhabiba, subjektu aizstāj struktūru, opozīciju un *différance* (Deridā termins) sistēma, kuru nebūt nav nepieciešams uzlūkot kā dzīvas subjektivitātes radītu produktu (Benhabib 1992: 209). Viņa atsaucas uz Džeinu Fleksu

(Jane Flax): *"Man is forever caught in the web of fictive meaning, in chains of signification, in which the subject is merely another position in language."* [Cilvēks uz visiem laikiem ir notverts fiktīvas nozīmes tīklā, apzīmēšanas važās, kur subjekts ir tikai viena no pozīcijām valodā.] (Benhabib 1992: 214) Benhabiba šo versiju saista ar būtiskāko pavērsienu epistemoloģiskās paradigmas ietvaros – pāreju no apziņas uz valodu un sekojoši no reprezentācijas uz runas aktiem, no denotācijas uz performanci. Kā vienu no visekstrēmākajām šīs pārejas izpausmēm viņa min Džūdītas Batleres (Judith Butler) teoriju par performatīvo identitāti, kas izklāstīta Batleres darbā *"Dzimtes nemiers: feminisms un identitātes apvērsums"* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990). Šī teorija pievērš īpašu uzmanību identitāti veidojošiem komponentiem, kuri top kā kultūras konstrukti noteiktu diskursīvo prakšu, apzīmēšanas un naratīvo modeļu utt. iedarbības rezultātā. Tomēr Benhabiba iebilst pret to, ka identitātei tiek pilnībā atņemta darbības spēja (angļu val. - agency), intencionalitāte, pašrefleksivitāte un autonomiskums. Tādējādi viņa dod priekšroku cilvēka nāves 'vājjai' versijai, saskaņā ar kuru subjekts tiek situēts dažādo sociālo, valodas, diskursīvo prakšu kontekstā. Tas veicina subjekta koncepcijas pārskatīšanu un pārformulēšanu, pilnībā neatsakoties no tādiem tradicionāliem Rietumu filosofiskajiem subjekta atribūtiem kā pašrefleksivitāte, spēja darboties saskaņā ar pārliecību un principiem, racionāls savas darbības apjēgums un spēja projicēt nākotnē savas dzīves plānu.

Rezumējot būtu jāatzīmē, ka teorētisko kontekstu subjektivitātes un tās reprezentācijas literatūrā aplūkojumam iezīmē, no vienas puses, poststrukturālais priekšstats par subjektu kā pozicionalitāti valodā un tekstualitātē, kā kultūras apzīmēšanas prakšu ierakstīšanas vietu, no otras – situētā subjekta jēdziens, kas neizslēdz racionālu apzinātu darbību un intencionalitāti kā subjektivitātes atribūtus.

Šī pētījuma mērķis ir aplūkot šo galējo subjektivitātes izpratņu – poststrukturālā un situētā subjekta – izpausmes mūsdienu sieviešu rakstībā, pievēršot īpašu nozīmi dzimtes kategorijai un tās nozīmei kā subjekta atribūtam.

1.2. Sievišķība kā tropa reprezentācijas sairuma apzīmēšanai.

Izsekojot feminisma un dzimtes teoriju attīstības vēsturei 20. gadsimta 60.-90. gados, dzimtes kategorijas, kas ir šo teoriju izpētes objekts, izpratnē iezīmējas šādi pamataspekti:

- 1) dzimte ir socio-kultūras kategorija, kas ir ieguvusi un mainījusi savu semantiku noteiktos sociālos un kultūrvēsturiskos kontekstos un kas marķē subjektivitāti plašākā diskursīvā (valodiskā, tekstuālā) laukā;
- 2) dzimte funkcionē galvenokārt caur atšķirības principu, izpaūzoties kā dzimumatšķirība, tā vienmēr ir relacionāla kategorija: sievišķā izpratne vienmēr ir saistīta ar vīrišķā izpratni un otrādi;
- 3) dzimumatšķirība ir saistīta ar varas konfigurācijām diskursīvajā laukā; sievišķais un vīrišķais subjekts ir dažādi pozicionēti sociālajā, valodiskajā, tekstuālajā utt. laukā.

Dzimte nav tikai empīriskā kategorija, kas ļautu sievišķo tieši saistīt ar sievieti, vīrišķo ar vīrieti, tādēļ jau 70. gados parādījās jēdzienu ‘dzimums’ (angļu val. – ‘sex’) un ‘dzimte’ (angļu val. – ‘gender’) nošķirums, kur dzimums ir empīriski tverams, bet dzimte ir sociālais un kultūras determinants, kas ļauj runāt par sievišķu vai vīrišķu tekstu, rakstību, lasījumu utt. Šo terminu lietojums dažādās valodās nav analogisks. Tā, angļu valodā nostiprinājies ‘sex’ un ‘gender’ šķirums, taču franču valodā galvenokārt lieto tikai ‘sexe’. Problēmas rada šo jēdzienu tulkošana vai pārceļšana citās valodās. Krievu valodā pieņemts lietot ‘пол’ un ‘гендер’. Latvijā izraisījušās diskusijas šajā jautājumā fiksētas *“Feministica*

Lettica” (2001), kur Jānis Nameisis Vējš tulkotāja piezīmēs par Karinas Viderbergas rakstu “Tulkojot *gender*” piedāvā latviešu feministikas diskursā ieviesto dzimtes jēdzienu aizstāt ar ‘dzimumsocialitāti’, argumentējot to tādējādi, ka nebūtu vēlams dzimtes jēdzienam uzlikt papildus semantisko slodzi. Tomēr arī angļu valodā ‘gender’ nozīmē gramatisko dzimti, turklāt jēdziens ‘dzimumsocialitāte’, akcentējot sociālo, ignorē kultūras aspektu, kas kā ne mazāk būtisks parasti uzsvērts jēdziena ‘gender’ skaidrojumā.

Izvērsts dzimtes raksturojums pirmoreiz parādās franču filosofes Simonas de Bovuāras (Simone de Beauvoir) apjomīgajā monogrāfijā “*Otrais dzimums*” (*Le deuxième sexe*, 1949). Izmantojot fenomenoloģiskās kategorijas ‘pats’ un ‘cits’, autore izvirza vīrišķā un sievišķā attiecību pamatformulu: Rietumu kultūrā subjekts ir kodēts kā vīrišķs, sievišķajam atvēlot ‘cita’ lomu. Kā atzīmē Ausma Cimdiņa, visa feminisma literatūra ir nebeidzama diskusija par šo un citiem Bovuāras apgalvojumiem (Cimdiņa 1997: 11), un tās gaitā izkristalizējās versija par līdzšinējo ‘vispārcilvēcisko’ patiesību un vērtību vīrišķo kodu. Ja vīrišķais Rietumu kultūrā izpaužas kā vispārcilvēciskais, tad sievišķais – kā dzimumatšķirība. Sievišķais parādās kā atšķirība no vīrišķā, proti vispārcilvēciskā, kas jau apriori marķē sievišķo kā ‘citādo’. Sievišķajā iekļautā ‘citādība’ neļauj to transcendēt, tādēļ sievišķais subjekts Rietumu kultūrā ir paradokss, un sieviete, identificējoties ar sievišķo, vienmēr tiks atvedināta uz objektu un ‘citādību’. Šajā līmenī dzimtes kategorija vēl nav subjekta atribūts, tā funkcionē kā kultūras dotums, kas ietekmē un sasauca ar dzimtiskota subjekta (angļu val. - gendered subject) tapšanas vēsturi, jo saskaņā ar poststrukturālisma un psihoanalīzes nostādnēm subjekts veidojas valodas un nozīmju laukā, kas jau satur dzimtes kodu. Dzimumatšķirība ir dotums, ar ko subjekts saskaras savā tapšanas procesā – ģimenē un sabiedrībā – noteiktu normu, vērtību, iepriekšpieņemumu par to, kādai jābūt sievietei un vīrietim, veidā. “Par sievieti nepiedzimst, par sievieti kļūst,” skan par feminisma aksiomu

kļuvusi Bovuāras frāze: *"One is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society; it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine."* [Par sievieti nepiedzimst, bet drīzāk kļūst. Nav tādu bioloģisku, psiholoģisku vai ekonomisku determinantu, kas nosaka, ko sieviete pārstāv sabiedrībā; visa civilizācija kopumā rada šo būtni, kas ir kaut kas vidējs starp vīrieti un einuhu un ko apraksta kā sievieti.] (Beauvoir 1974: 301)

Sieviete kļūst par sievieti, identificējoties ar sievišķību kā kultūras dotumu. Bovuāra *"Otrajā dzimumā"* veic izsmeljošu sievišķā analīzi antīkajā mitoloģijā, kristietībā, filosofijā un literatūrā, nonākot pie būtiskiem secinājumiem par sievišķā un vīrišķā kā kultūras konstruktu dziļāko slāni, atklājot dzimtes stereotipu saknes vīrišķā kā vispārcilvēciskā subjekta un sievišķā kā 'citādā' izpratnē:

This, then, is the reason why woman has a double and deceptive visage: she is all that man desires and all that he does not attain. She is the good mediatrix between propitious Nature and man; and she is the temptation of unconquered Nature, counter to all goodness. She incarnates all moral values, from good to evil, and their opposites; she is the substance of action and whatever is an obstacle to it, she is man's grasp on the world and his frustration: as such she is the source and origin of all man's reflection on his existence and of whatever expression he is able to give to it; and yet she works to divert him from himself, to make him sink down in silence and in death. (...) He projects upon her what he desires and what he fears, what he loves and what he hates. And if it is so difficult to say anything specific about her, that is because man seeks the whole of himself in her and because she is All. She is All, that is, on the plane of the inessential; she is all the Other. And, as the other, she is other than herself, other than what is expected of her. Being all, she is never quite this which she should be; she is everlasting deception, the very

deception of that existence which is never successfully attained nor fully reconciled with the totality of existents. [Šis tad arī ir iemesls, kādēļ sievietei ir dubults un mānīgs tēls: viņa ir viss, pēc kā vīrietis kāro, un viss, ko viņš nerasniedz. Viņa ir labā starpniece starp labvēlīgo Dabu un cilvēku; viņa ir arī neiekarotās Dabas vilinājums, kas ir pretējs visam labajam. Viņa iemieso visas morālās vērtības, no labā līdz ļaunajam, un to pretmetus; viņa ir darbības substance un viss, kas tai pretojas, viņa ir vīrieša spēja aptvert pasauli un viņa vilšanās; tāda būdama, viņa ir avots un aizsākums visām vīrieša refleksijām par savu eksistenci un tām izpausmēm, ko viņš šīm refleksijām spēj piešķirt; un tomēr viņa tiecas novirzīt viņu no sevis paša, likt tam nogrimt klusumā un nebūtībā. (...) Viņš projicē uz sievieti to, pēc kā kāro un no kā baidās, ko mīl un ko nīst. Un, ja ir tik grūti pateikt kaut ko specifisku par sievieti, tas ir tāpēc, ka vīrietis viņā meklē visu sevi un viņa ir Viss. Viņa ir Viss nebūtiskā plāksnē: viņa ir viss Cits. Un, būdama cits, viņa ir cits attiecībā pret sevi, cits nekā tas, ko no viņas gaida. Būdama viss, viņa nekad nav tieši tas, kam viņai jābūt; viņa ir mūžīgi mānīgais, tās eksistences mānīgais, ko nekad nevar sasniegt, nedz arī pilnībā samierināt ar eksistējošo kopumu.] (Beauvoir 1974: 223)

Tādējādi dzimtes kategorija ir aplūkojama gan kā subjekta atribūts, gan kā kultūras dotums, kas pastāv diskursīvajā laukā un ja ne pilnībā nosaka, tad būtiski ietekmē dzimtiskotā subjekta – sievietes vai vīrieša – tapšanu un reprezentāciju. Saistībā ar iepriekš aplūkotajām divām galējām subjektivitātes izpratnēm postmodernisma teorētiskajā kontekstā dzimtes kategorijas kā subjekta atribūta izpausme spilgtāk iezīmējas situētā subjekta gadījumā, runājot nevis par sievieti vispār, bet empīriski, vēsturiski situētu sievieti, kamēr poststrukturālais priekšstats par subjektu kā pozicionalitāti valodā un tekstualitātē nosaka sievišķības kā tropa izpratni. Jāatzīmē, ka striktu robežšķirtni novilkt nav iespējams, jo līdzko ir runa par sievietes atveidojumu tekstā, sievietes tēlu vai paštēlu literatūrā, ir jārēķinās ar

literārās reprezentācijas, tekstualitātes un rakstības īpatnībām, un mēs atkal nonākam pie Pola de Mena formulētās ‘iekšējā/ārējā’ metodoloģiskās dilemmas.

Sievišķības kā tropa izpratne parādās daudzos pētījumos, kur apgalvots, ka var runāt par īpašu sievišķības izpratni modernitātes laikmetā, kura beigu fāzē mēs pašlaik dzīvojam. Tā, Rita Felski (Rita Felski, dz. 1956) grāmatā “*Modernitātes dzimte*” (*The Gender of Modernity, 1995*) raksta, ka nevienā citā laikmetā nav vērojama tik izteikta kultūras tekstu piesātinātība ar vīrišķības un sievišķības metaforām. Tieši modernitātē mēs pirmoreiz sastopamies ar vēstures dzimtiskošanu (angļu val. - the gendering of history), kad tradicionāli no dzimtes viedokļa neitrālā vispārcilvēciskā (bet, kā apgalvo Bovuāra, vīrišķā) Rietumu racionālā subjekta pozīcija un pieredze tiek pārkodēta dzimtiskotā – vīrišķā un sievišķā subjekta pieredzē:

Accounts of the modern age, whether academic or popular, typically achieve some kind of formal coherence by dramatizing and personifying historical processes: individual or collective human subjects are endowed with symbolic importance as exemplary bearers of temporal meaning. Whether these subjects are presumed to be male or female has important consequences for the kind of narrative that unfolds. Gender affects not just the factual content of historical knowledge - what is included and what gets left out - but also the philosophical assumptions underlying our interpretations of the nature and meaning of social processes.

[Modernā laikmeta apskati, gan akadēmiski, gan populāri, parasti panāk noteiktu formālu sakarīgumu, dramatizējot un personificējot vēsturiskos procesus: individuālie vai kolektīvie cilvēciskie subjekti tiek apveltīti ar simbolisku nozīmīgumu kā temporālās nozīmes nesēji. Tam, vai šie subjekti tiek uzskatīti par vīriešiem vai sievietēm, ir būtiskas sekas veidojamajā naratīvā. Dzimte ietekmē ne tikai vēsturisko zināšanu faktuālo saturu - kas tajā iekļauts un kas tiek atstāts

ārpus – bet arī filosofiskos pieņēmumus, kas pamato mūsu interpretācijas par dabu un sociālo procesu nozīmi.] (Felski 1995: 1)

Rita Felski ilustrē savu viedokli, analizējot divus modernitātes pamatmītus, kuros skaidri jaušamas dzimtes pazīmes – tie ir Fausta (J. V. Gētes “*Fausts*”) un Lulū (Franca Vedekinda lugā “*Pandoras lāde*”) mīti. Pirmkārt, viņa atsaucas uz Maršala Bermana (Marshall Berman) versiju par Faustu kā modernā indivīda paradigmu, kurā koncentrējas tādas iezīmes kā dinamiska aktivitāte, attīstība un tieksme pēc neierobežotas izaugsmes, subjekta autonomija, kas piešķir īpašu nozīmi industriālajai ražošanai, racionalizācijai un dabas pakļaušanai, kas tradicionāli ir kodētas kā vīrišķas (Felski 1995: 2). Sievišķības paradigmu viņa saskata Geilas Finijas (Gail Finney) versijā par Lulū – aktrisi, pavedinošu vieglas uzvedības sievieti, kas turklāt ir bērnišķīga un ‘dabiski’ naiva. Sieviete kā iekāres objekts, kur dēmoniskais un amorālais kalpo iekāres kāpināšanai, solot pārkāpta aizlieguma grēcīgo saldmi, pauž modernās kultūras hedonismu un ar to saistīto fetišizēto patērētājideoloģiju jeb konsumerismu. Tādējādi vīrišķais un sievišķais ir medaļas divas puses, turklāt sievišķais reprezentē kultūras izstumto mantojumu, kalpo subjekta iekāres virzīšanai un darbības motivēšanai (Felski 1995: 3-4). Felski min arī kritiskās teorijas pārstāvju Teodora Adorno un Maksa Horkheimera versiju par Odiseja un sirēnu mītu kā centrālo eiropēiskās civilizācijas tekstu, kur, pavēlēdams ceļabiedriem piesaistīt sevi pie masta, lai izsargātos no ļaunās sirēnu dziesmas vilinājumam, Odisejs simbolizē disciplinēto buržuāzisko indivīdu, kas par tādu top, apspiežot ķermenisko un sievišķo, kas iemiesots sirēnās un kas Rietumu kultūrā izpaužas kā nepārtrauktas patērētājbaudas un izklaides vilinājums (Felski 1995: 5). ‘Vīrišķā’ racionalitāte un ‘sievišķais’ jutekliskums tādējādi atklāj dzimšu kodifikāciju Rietumu kultūras tradīcijā. Modernitātes izgaismotajā situācijā, kad

racionālais (vīrišķais) subjekts ir cietis krīzi, gluži loģiski izriet, ka atveseļošanās jeb izeja tiek saistīta ar izstumtās sievišķības atgriešanos vai arī jauna līdzsvara, kas balstītos uz vīrišķā-sievišķā attiecību pārskatīšanu, meklējumiem.

Šī situācija tiek aplūkota Alises Žardinas (Alice Jardine) grāmatā *“Ginēze: sievietes un modernitātes konfigurācijas”* (*Gynesis: Configurations of Woman and Modernity, 1989*). Atgriežoties pie Liotāra postulētās ‘lielo vēstījumu’ krīzes, Žardina apgalvo, ka tā nav neitrāla dzimtes aspektā. Tā kā ‘lielie vēstījumi’ ietver vīrišķā subjekta kodu, tad to krīzi var traktēt kā androcentriskās kultūras krīzes simptomu. Žardina to resumē kā ‘lielo vēstījumu’ tendenci noliegt un radikāli pārkonceptualizēt pašiem savas pamatnostādnes, konfrontēties ar savu ‘citādību’ un iepazīt to, tādējādi paverot telpu jaunas attīstības un izdzīvošanas iespējām. Šī telpa – plīsuma vietas ‘lielo vēstījumu’ audumā – ir kodēta kā sievišķa (Jardine 1989: 25). Šo kultūras pašatjaunošanās procesa sievišķo kodējumu Žardina apzīmē ar jēdzienu *ginēze*, kuru viņa aicina iztēloties kā sievietes ievietošanu diskursā: *“To designate that process, I have suggested what I hope will be a believable neologism: gynesis -- the putting into discourse of “woman” as that process diagnosed in France as intrinsic to the condition of modernity; indeed, the valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is, historical connotations, as somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing, speaking.”* [Lai apzīmētu šo procesu, esmu ierosinājusi neoloģismu: *ginēze* – “sievietes” ievietošana diskursā kā process, kuru Francijā uzskata par modernitātes neatņemamu sastāvdaļu; sievišķā, sievietes un viņas obligāto, proti, vēsturisko konotāciju cildināšana, kas raksturo jaunus domāšanas, rakstības, runāšanasodus.] (Jardine 1989: 25)

Rezultātā veidojas noteikts lasīšanas jeb interpretācijas horizonts, kuru Žardina apzīmē ar jēdzienu *ginēma* (*gynema*), kas ļauj kultūras procesā/tekstā atpazīt dzimtes kodu. Tādējādi

tiek gūta jauna izpratne par subjektivitātes izpausmēm tekstā, kas nav neitrālas dzimtes aspektā arī tajos slāņos, kas ir dziļāki par literārā personāža līmeni, piemēram, kļūst iespējams runāt par *vīrišķu* skatienu, *sievišķu* klusumu, *androgīnu* ironiju, *sievišķu* vai *vīrišķu* rakstību utt.

Žardina atsaucas uz feministiskajām filosofēm un teorētiķēm, kā Mišelu le Dufu (Michelle Le Doeff), Jūliju Kristevu, Lūsu Irigaraju (Luce Irigaray), kas ir rakstījušas par mūsdienu teoriju apsēstību ar 'citu' (tam tiek dots īpašs apzīmējums: franču v. – autruisme, angļu v. – other-ism), kas nes sievišķā kodu. Žardina norāda, ka Jūlija Kristeva grāmatā *"Revolūcija poētiskajā valodā"* (*La révolution du langage poétique, 1974*) teksta komunikatīvajai diādei 'es – tu' atdod kultūras izdzēstās dzimtes: 'viņš (proti, es) – viņa (proti, tu)'. Starpība starp 'es' un 'tu' sakrīt ar dzimumatšķirību, un literārās komunikācijas pamatā ir visas kultūras nosacītās dzimumatšķirības nianšes, kas traktē vīrišķo un sievišķo un nosaka starp viņiem iespējamus attiecību modeļus. Ņemot vērā to, ka sievišķais saskaņā ar Rietumu kultūras loģiku jāpatur izstumts, tekstuālajā laukā dominē vīrišķais, kamēr sievišķais konstituē ārpustekstuālo lauku, kas vienmēr ir potenciāli klātesošs ārpustekstuālās realitātes veidā, kas leģitimizē tekstuālo un pie kuras vēršas teksta rakstīšanas un lasīšanas procesā: "(...) *any movement into alterity is a movement into that female space; any attempt to give a place to that alterity within discourse involves a putting into discourse of "woman".*" [(..) *jebkura virzīšanās uz citādību ir virzīšanās uz šo sievišķo telpu; jebkurš mēģinājums dot šai citādībai vietu diskursā nozīmē "sievietes" ievietošanu diskursā.*] (Jardine 1989: 114-15)

Žardina norāda, ka citādības abstraktās telpas sievišķošanu apliecina arī sievišķā metaforas vadošo poststrukturālisma teorētiķu tekstos: viņu būtiskākie jēdzieni kodēti kā sievišķi. Tas redzams Freida "zemapziņas" traktējumā, Lakāna "Cita", Deridā "rakstības",

Žila Delēza (Gilles Deleuze) “mašīnas”, Fuko “trakuma” izpratnē. Žaks Deridā savā darbā “Pieši: Nīčes stili” (*Eperons: Les styles de Nietzsche, 1978*) norādīja uz saikni starp sievieti un patiesību Fridriha Nīčes filosofijā, pievēršot uzmanību Nīčes veidotajai analogijai par patiesības un sievietes atklāšanos/aizplīvurošanos (Derrida 1991d: 367-372). Pats Deridā, darinot jaunus jēdzienus savās teorijās, bagātīgi izmantoja sievišķā metaforas – himēns (tekstā par Stefanu Malarmē “Dubultseanss” (*La Double séance, 1972*)), invaginētais teksts (esejā par Morisu Blanšo “Izdzīvošana: robežlīnijas” (*Living On: Border Lines, 1979*)) u.c. Tādējādi ginēze šo un citu teorētiku tekstos ļauj ieraudzīt jaunas, līdz šim nekonceptualizētas iezīmes sievišķā-vīrišķā attiecību reģistrā.

‘Viņa’ var būt psihologizēta sieviete, tajā pašā laikā funkcionējot arī kā ‘cits’, citādība, vīrišķā tekstuālā subjekta eksterioritāte. Žardina min piemēru no franču rakstnieka Mišela Leirī (Michel Leiris) izteikumiem *L'âge d'homme (1939)*, kas izceļ atšķirību starp ‘sievieti’ kā tēlu un ‘sievišķo’ kā citādības iemiesojumu, atzīstot, ka viss viņa rakstītais esot adresēts sievietei, kas nav identificējama kā objekts, bet drīzāk ir ‘melanholiska substance’, vienmēr promisesoša, kas mudina viņu iekārot, proti, rakstīt. Rakstīšanas akts šajā gadījumā ir mēģinājums “*to fill a void or at least to situate, with respect to the most lucid part of ourselves, the place where gapes this incommensurable abyss*”. [aizpildīt tukšumu vai vismaz noteikt attiecībā pret to, kas mūsos veido visizprotamāko daļu, to vietu, kurā atiežies šis neizmērojamais bezdibenis] (Jardine 1989: 115) Kā vēl vienu piemēru Žardina min franču rakstnieka Filipa Solēra (Philippe Sollers) tekstu “*Drāma*” (*Drame, 1965*), kur “viņa” nav psiholoģisks personāžs, bet gan ritms – teksta baudas (jouissance) izpausme, kuram ļaujoties, Solērs veic radikālo modernitātes uzdevumu - noārdīt vēstījuma monoloģiskās un monovokālās struktūras (Jardine 1989: 243), izpētīt rakstības un tekstualitātes ‘citādību’, kas satur sievišķā kodu. Sievišķais tekstā ir rakstošā subjekta iekāres materializācija, uz ko vērsta

teksta bauda, vienmēr (a)izslīdošā jēga (angļu val. - slippage of meaning). Šīs rakstības un tekstualitātes iezīmes potenciāli pastāvējušas vienmēr, bet atklājušās tikai modernitātes ietvaros, un ginēzes jēdziens ļauj ieraudzīt to dzimtes kodu.

Šajā kontekstā aktualizējas jautājums par sievišķo autorību, kas lielā mērā saistīts ar jautājumu par attiecībām starp 'sievieti' un 'sievišķo' un kas sīkāk tiks iztirzāts nākošajā nodaļā. Žardina to formulē kā jautājumu par sieviešu piedalīšanos ginēzē, kas faktiski ir vīrišķā diskursa pašatjaunošanās un stabilizācija caur 'citādības' iekļaušanu. Viņa izdala divus ceļus, kurus viņasprāt var vērot rakstībā pēdējās desmitgadēs:

- 1) ginēzes tematizācija;
- 2) piedalīšanās ginēzes procesā (Jardine 1989: 258).

Pirmais lielākoties ir feminisma iedvesmots ceļš, ko izvēlas sievietes rakstnieces un teorētiķes, rakstot par sievietēm, ierakstot kultūrā sievišķo pieredzi, veidojot 'viņas stāstu' kā alternatīvu 'viņa stāstam' (vārdu spēle: 'history' – angļu val. – vēsture tiek pārveidota par 'his story' – viņa stāsts, pēc analogijas veidojot salikteni 'herstory' – viņas stāsts), tādējādi ārdot vīrišķo dominanti kultūrā. Šajā gadījumā sievietes ierakstīšana diskursā tiek veikta tiešā nozīmē un ginēze izpaužas kā fokusēšanās uz 'autentiskiem' sieviešu tēliem, sievišķo subjektivitāti, pieredzi, sievišķā atšķirīgumu. Otrais ceļš saistīts ar padziļinātu vīrišķā un sievišķā kategoriju apjēgumu, to pārkonceptualizēšanu un pārveidošanu. Šo ceļu iet daudzi modernie rakstnieki – jau minētais Filips Solērs, Mišels Turnjē (Michel Tournier) un citi, un tas ir cieši saistīts ar franču poststrukturālisma kontekstu un tā iedvesmoto literatūru. Kā spilgtākos piemērus sieviešu līdzdalībai ginēzē Žardina min franču *écriture féminine* pārstāves Jūliju Kristevu, Lūsu Irigaraju un Helēni Siksū, kuru teksti ietver gan teoriju, gan daiļliteratūru un piedāvā radikāli jaunu sievišķā, kā arī sievietes saiknes ar sievišķo izpratni.

2. Feministiskās literatūrzinātnes attīstība.

Kaut arī feminisma un dzimtes teorijas ir starpdisciplināras un to spektrs ir visai plašs, aptverot gan sociālās, gan humanitārās, gan eksaktās zinātnes, literatūrzinātnē tai ir sava īpaša vieta, kaut vai tādēļ, ka ar to būtu saistāms feminisma teoriju aizsākums: pirmā ietekmīgākā teorētiskā refleksija par sievietes vietu rakstniecībā, kultūrā, sabiedrībā ir Virdžīnijas Vulfas (Virginia Woolf), angļu prozaiķes, spilgtas modernisma pārstāves, apcerējums "*Sava istaba*" (*A Room of One's Own*, 1929). Arī Latvijā būtisks feministiskā diskursa fokuss 80.-90. gadu mijā un 90. gados ir literatūrkritika. 80. gadu otrajā pusē latviešu literatūrā ienāk jauna sieviešu rakstnieču paaudze (Gundega Repše, Rudīte Kalpiņa, Eva Rubene, Valda Melgalve u.c.), un tas rosina kritiku pievērsties līdz šim neteoretizētiem aspektiem: sieviete – autore, sieviete – personāžs, sievišķās pieredzes izpausmes tekstā, sievišķā – vīrišķā attiecības, sieviete patriarhālā kontekstā u.tml., analizējot ne tikai jaunāko literatūru, bet arī literatūras klasiku. Nozīmīgākie šīs teoretizēšanas rezultāti ir Ausmas Cimdiņas sastādītie rakstu krājumi "*Feminisms un literatūra*" (1997), "*Feministica lettica*" 1 un 2, rakstu krājums "*Par agru? Par vēlu? Feministiskās idejas, konteksti, pieejas*" (2001) Irinas Novikovas redakcijā.

Pašreiz var runāt par ilgstošu un sazarotu feministiskās literatūrteorijas tradīciju, kas, Virdžīnijas Vulfas iedvesmota, uzplauka 60.-70. gados, bet 80. gadu beigās transformējās dzimtes teoriju kontekstā. Ir bijuši vairāki mēģinājumi šo procesu sistematizēt. Torila Moia (Toril Moi) un Kens Rutvens (Ken K. Ruthven), sniedzot pārskatu par 60.-80. gadu pētījumiem, izšķir *anglo-amerikāņu* un *franču* tradīciju. Kens Rutvens min anglo-amerikāņu feministu empīrisko ievirzi (Ruthven 1990), savukārt Torila Moia raksta par anglo-amerikāņu

feministisko literatūrkritiku un franču feministisko teoriju (Moi 1991), taču šis nošķīrums ir raksturīgs plašākam 20. gadsimta nogales teorētiskajam diskursam, ne tikai feminismam vien. Atsaucoties uz Alises Žardinas domu par ginēzi kā kultūras pašatjaunošanās procesu, anglo-amerikāņu tradīcija veic ginēzes tematizāciju, ierakstot kultūrā sievišķo pieredzi, bet franču feministiskās teorijas veicina radikālu dzimtes kā būtiskas kultūras kategorijas pārkonceptualizēšanu.

2.1. Feministiskā kritika un ginokritika.

Ieskicējot feminisma teoriju attīstību, jāatzīmē, ka tās aizsākās 20. gadsimta 60. gados ar virkni darbu, kuros analizēts sievietes atveidojums literatūrā. Mērija Elmane (Mary Ellmann) savā monogrāfijā "*Domājot par sievietēm*" (*Thinking About Women, 1968*) pievērš uzmanību tam, ka gan literārā kanona un normatīvu veidotāji, gan arī literatūrkritiķi Rietumeiropā un Amerikā ir bijuši vīrieši. Tas viņasprāt jāņem vērā, runājot par sievietes atveidojumu Rietumu literārajā kanonā, kurš ir neadekvāts un balstās uz stereotipiem. Viņa min izplatītākos sievišķā stereotipus literatūrā – pasivitāte, nepastāvīgums, histēriskums, iracionālā dominante u.c. Torila Moia (Toril Moi) to dēvē par "*sieviešu tēli*" veida kritiku un atzīmē tās milzīgo popularitāti 60.-70. gadu feministiskajā literatūrkritikā. Elaine Šovaltere (Elaine Showalter) to nosauc par *feministisko kritiku*, kas, viņasprāt, pievērš lasītāju uzmanību tam, ka tekstu rada un uztver cilvēki ar konkrētu dzimumu – vīrieši un sievietes; tekstam piemīt dzimuma kods (Showalter 1989). Feministiskās kritikas centrā ir sievietelasiņtāja, vīriešu radītās literatūras, kas veido Rietumu literatūras kanonu, patērētāja. Feministiskās literatūras raksturīgākās tēmas ir tradicionālie sieviešu tēli un stereotipi vīriešu radītājā literatūrā, sieviešu panākumu literatūrā noklusēšana vai noniecināšana tradicionālajā

literatūrkritikā, kur vadošie kritiķi un literatūrzinātnieki arī bijuši vīrieši, kā arī androcentriskās kritikas manipulācijas ar sievietes auditoriju, it īpaši populārajā kultūrā un kinematogrāfā, nodēvējot labu literatūras un melodrāmas žanru par “sieviešu literatūru” un “sieviešu kino”. Rezultātā populārā kultūra un labu literatūra tiek kodēta kā sievišķa (arī tad, ja to pārstāv vīrieši), savukārt “augstās” un elitārās literatūras niša – kā vīrišķa (sievietes, kas ir “ielauzušās” kultūras augstākajās sfērās, piemēram, Virdžīnija Vulfā, tiek uzskatītas par izņēmumiem, baltajiem zvirbuļiem, kas nevis apliecina sievietes līdzvērtīgās spējas, bet drīzāk būtu uzskatāmas par novirzi no normas, meklējot šo sievietes personībā vīrišķas iezīmes un akcentējot “nepilnības” viņu sievišķībā – bērnu trūkumu vai “nepareizu” attieksmi pret laulību un ģimeni; piemēram, dzejniece Silvijas Platas (Sylvia Plath) pašnāvība izraisīja virkni negatīvu vērtējumu, jo viņa esot pametusi novārtā savus bērnus, kamēr vīriešu pašnāvība tradicionāli tiek heroizēta un vērtēta kā neatrisināmas radošas krīzes izpausme). Tādējādi viens no feministiskās kritikas panākumiem ir dzimuma koda, kas piemīt literatūras un literatūrkritikas kanonam, ideoloģijas atklāšana. Vairums feministiskās kritikas pārstāvju – Džoanna Rusa (Joanna Russ), Sjūzena Kornilone (Susan Koppelman Cornilon), Elena Morgana (Ellen Morgan), Džozefīne Donovanā (Josephine Donovan) u.c. pievēršas arī sievietes rakstītajai literatūrai (galvenokārt 19. gs. autorēm, taču arī 20. gs. rakstniecēm, kā V. Vulfā, D. Ričardsonē, N. Sarrotā), skarot problēmu par sievišķā stila atšķirībām no vīrišķā, tradicionālo literāro žanru un poētisko līdzekļu izmantošanu sievietes tekstos (Cornillon 1972). Tā, piemēram, Džoanna Rusa rakstā “Ko spēj varone?” (What Can a Heroine Do?) atzīst, ka sievietei autorei izvēloties par galveno varoni vīrieti un izmantojot vīrišķos sižetus, kas balstīti vīrišķajos mītos, viņa atsakās no sievišķās pieredzes izteikšanas (Russ 1972).

Doma par *sievišķo pieredzi, sievišķo subjektu, sievišķo valodu, sievišķo tekstualitāti* kļūst par ļoti interesantu un auglīgu vielu debatēm 70.-80. gados, kad feministiskā

literatūrkritika pievēršas tieši sieviešu radītajai literatūrai. Elaine Šovaltere šo literatūrkritikas paveidu dēvē par *ginokritiku* (*gynocritics*), par tās mērķi izvirzot sievišķa teorētiskā konteksta radīšanu sieviešu literatūras analīzei (Showlater 1989: 131). Pirmie ievērojamākie ginokritikas sacerējumi - Elenas Moersas (Ellen Moers) "*Literārās sievietes*" (*Literary Women*, 1976), Elaines Šovalteres "*Viņu pašu literatūra*" (*A Literature of Their Own*, 1977), Sandras Gilbertas (Sandra Gilbert) un Sjūzenas Gubaras (Susan Gubar) "*Vājprātīgā sieviete bēniņos*" (*The Madwoman in the Attic*, 1979) risina divas globālas problēmas: rekonstruē sieviešu literatūras vēsturi un meklē iespējamus "sievišķā" definējumus, lai varētu teoretizēt atšķirību starp sievišķo un vīrišķo (pieredzi, subjektu, valodu, tekstu utt).

Raksturojot sieviešu literatūru kā vienotu tradīciju, Elena Moersa to salīdzina ar "strauju un spēcīgu pazemes straumi", kas kopš 18. gs. nemanāmi pastāvējusi līdzās vīriešu literatūrai un kalpojusi par iedvesmas avotu sievietēm autorēm: Moersa citē Džeinas Ostinas, 19. gs. sākuma angļu rakstnieces, vēstuli, kurā rakstniece min Mērijas Brantonas (Mary Brunton) ietekmi un izsaka domu, ka Ostinas izcilie romāni ir veidojušies nevis Valtera Skota vai Semjuela Ričardsona, bet Mērijas Brantonas, Marijas Edžvortas (Maria Edgeworth), Fanijas Bērnijas (Fanny Burney) literatūras kontekstā (Moers 1997: 13). Elaine Šovaltere raksta par "zudušo sieviešu tradīcijas kontinentu, kas līdzīgi Atlantīdai ir pacēlies no angļu literatūras jūras dzelmes" (Showalter 1997: 14). "*Viņu pašu literatūra*" ir Šovalteres ieguldījums 19.-20. gs. angļu sieviešu literatūras vēstures restaurēšanā, sākot ar māsām Brontē, līdz Dorisai Lesingai, taču šai monogrāfijai nav tikai vēsturiska ievirze vien. Šovaltere piedāvā savu skatījumu uz iespēju teoretizēt sieviešu literāro tradīciju kulturoloģiskā kontekstā. Viņas viedoklis ir tāds, ka sieviešu literārā tradīcija būtu traktējama kā literāra subkultūra, līdzīgi kanādiešu, anglo-indiešu, melnajai utt. subkultūrām (Showalter 1997: 15). Kā jebkuras subkultūras, arī sieviešu literārās tradīcijas attīstībā var izdalīt 3

posmus: 1) dominējošās kultūras modu imitācija un tās standartu pārņemšana; 2) protests pret šiem standartiem un vērtībām, apspiestās kultūras vērtību un tiesību aizstāvība, prasība pēc autonomijas; 3) sevis atklāšanas fāze, pievēršanās sevis izpētei. Saistībā ar sieviešu literāro subkultūru Šovaltere šos posmus attiecīgi nosauc “*feminine*”, “*feminist*” un “*female*” (Showalter 1997: 15-16).

“*Feminine*” posmā (1840-1880) rakstnieces vēlējās apliecināt savu atbilstību vīriešu kultūras standartiem, pārņemot šīs kultūras modeļus un vīrišķos priekšstatus par sievišķo, kas viņu darbos radīja tekstuālu spriedzi un iespaidoja vēstījuma toni, dikciju, struktūru, tēlus (Showalter 1989: 138). Spilgtākā šī perioda zīme ir vīrieša pseidonīms: Šovaltere min vispārzināmos piemērus, kad 19. gs. angļu rakstniece Mērija Anna Evansa izvēlējās par pseidonīmu nepārprotamu vīrieša vārdu Džordžs (George Eliot), savukārt māsas Brontē izvēlējās izdomātus vārdus Currer, Ellis, Acton Bell, kurus kritika un lasītāji tomēr uztvēra kā vīriešu (Showalter 1989: 137). Vīrieša pseidonīma maska kā publicēšanās stratēģija nepārprotami apliecina literatūras kanona dzimuma koda ideoloģisko funkciju. Interesants ir arī pretējs piemērs: 18. gadsimtā, kad romāns saskaņā ar tālaika literāro žanru hierarhiju tika uzskatīts par “zemo” žanru, vīrieši autori mēdza izvēlēties sieviešu pseidonīmus un romāna autoru vidū bija izteikts sieviešu pārsvars; vēlāk, kad romāna žanrs tika rehabilitēts un ieņēma augstāku nišu literatūrkritiskajā kanonā, vairums sieviešu vārdu tika izdzēsti no literatūras vēstures: 20. gs. autoritatīvākais 18. gadsimta romāna pētnieks Aiens Vots (Ian Watt) monogrāfijā “*Romāna aizsākums*” (*The Rise of the Novel*) šī žanra vēsturi konstruē, atlasot tikai vīriešu vārdus.

“*Feminist*” posmā (1880-1920), kad sievietes gūst pirmos politiskos panākumus, izcīnot vēlēšanu tiesības, arī literatūrā notiek sacelšanās pret tradicionālo sievišķā atveidojumu. Šovaltere min sociālo pretrunu tēlošanu feministiskā kontekstā Elizabetes

Gaskelas un Frānsisas Trollopas romānos, kā arī vīrišķās likumdošanas, sociālās struktūras, medicīnas, militārisma kritiku “amazoņu utopijas” žanrā, kas bija izplatīts Rietumeiropas un amerikāņu literatūrā 19. gs. 90. gados un kura pārstāves, kā Šarlote Perkinsa Gilmane (Charlotte Perkins Gillman), izvirza alternatīvu sievišķas sabiedrības modeli. Idejas par sievišķo un vīrišķo kā diviem alternatīviem kultūras, sociālajiem modeļiem, kam pamatā ir alternatīvas vērtību sistēmas, tiek plaši debatētas 70. gados ekofeminisma kontekstā (Meaney 1993).

“*Female*” posmā (kopš 1920.gada) sievietes noraida gan imitāciju, gan protestu kā divas atkarības formas un pievēršas sievišķajai pieredzei, kas liek paraudzīties uz līdz šim aprobēto vispārcilvēcisko pieredzi no dzimuma viedokļa (Šovaltere to dēvē par pieredzes dzimumiskošanu) un kas ir autonomas sievišķās mākslas avots (Showalter 1989: 139). Šī posma aizsācējas Šovalteres skatījumā ir Dorotija Ričardsone un Virdžīnija Vulfa. Viņas savā daiļradē un kritikā pievērš uzmanību sievišķā un vīrišķā rakstības stila atšķirībām, kas ir viena no būtiskākajām ginokritikas jomām. “*Savā istabā*” Virdžīnija Vulfa, koncentrētā veidā ierosina visai plašu feministiskās refleksijas spektru, gan rakstot par sociālekonomiskajiem faktoriem, kas kavējuši sievietes ienākšanu literatūrā (šajā sakarā viņa piedāvā iztēloties, kā veidotos Šekspīra māsas liktenis, kura būtu tikpat talantīga kā brālis un vēlētos, tāpat kā viņš, kļūt par teātra režisori un dramaturģi), gan ieskicējot sieviešu rakstības vēsturi, pievēršas arī jautājumam par sievišķās rakstības savdabību. Lai to spilgtāk izjustu, Vulfa aicina iedomāties, kā kāds no lielajiem pagātnes rakstniekiem - Semjuels Džonsons, Gēte vai Kārlails, pāmācis mājās no kluba, tiesas zāles vai parlamenta sēdes, atverot viesistabas vai bērnistabas durvis un ieraugot savu sievu sēžam starp bērniem ar šuvekli klēpī, nonāk gluži citā pasaulē, saskaras ar atšķirīgu vērtību sistēmu un dzīves ritmu. Un, ja viņš spētu uz brīdi atteikties no pārliecības par savas pasaules pārakumu, viņš varētu sākt

šaubīties, vai tas, kas notiek kaujas laukā vai parlamenta palātā, ir būtiskāks par to, kas notiek veikalā vai bērnistabā. Arī raksturojot sievietes atmiņas īpatnības, aiz bezgalgarās pagatavoto pusdienu virknes, nomazgāto trauku kaudzēm, bērnu sūtīšanas skolā un tālāk pasaulē rutīnas izplūst konkrētu datumu robežas, kuras vīrišķā atmiņa spēj fiksēt saistībā ar šķietami svarīgiem notikumiem - uzvaru kaujā vai karaļa nākšanu tronī (Woolf 1945: 86-89).

Lai arī mūsdienu feministes iebilst pret tik krasu sievišķā un vīrišķā sfēras nošķiršanu, vīrišķo asociējot ar publisko, bet sievišķo – ar privāto, kā tas vērojams šajos piemēros, tomēr Vulfas norāde uz sievišķo vērtību atšķirīgumu un sievišķās pasaules savdabību ir radusi auglīgu turpinājumu turpmākajās feministu refleksijās, saistot sievišķās rakstības specifiku ar sievišķo vērtību un pasaulsizjūtas īpatnībām. Ginokritikas kontekstā īpaša nozīme ir Vulfas idejai par *sievišķo teikumu*: salīdzinot 19. gs. rakstnieču panākumus, viņa uzskata, ka Džeinas Ostinas panākumu atslēga, kas nosaka arī viņas prozas savdabību, ir tas, ka Ostina, atšķirībā no Šarlotes Brontē, nevis pārņem tolaik izplatīto vīrišķo teikumu (arī stilu un izteiksmes veidu), kam raksturīgs no iepriekšējās literārās tradīcijas pārmantots retoriskums, bet rada dabiski vieglu un vienkāršu izteiksmes veidu (Woolf 1945: 77). Savu ideju Vulfa neizvērs plašāk, atzīmējot, ka tas ir sarežģīts jautājums, kura risinājums vēl ir nākotnes nojautās, tomēr turpinājumā viņa aizskar vēl vienu būtisku ginokritikas problēmu: sievišķās rakstības saikni ar sievietes ķermeņa morfologiju:

The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be. Again, the nerves that feed the brain would seem to differ in men and women, and if you are going to make them work their best and hardest, you must find out what treatment suits them whether

these hours of lectures. for instance. which the monks devised, presumably, hundreds of years ago, suit them what alternations of work and rest they need, interpreting rest not as doing nothing but as doing something but something that is different; and what should that difference be? All this should be discussed and discovered; all this is part of the question of women and fiction. [Grāmatai kaut kādā ziņā jābūt pieskaņotai ķermenim, un varētu apgalvot, ka sieviešu grāmatām vajadzētu būt īsākām, koncentrētākām nekā vīriešu un veidotām tā, lai tās neprasītu ilgas stundas pastāvīga un nepārtraukta darba. Jo sievieti vienmēr kaut kas pārtrauks. Turklāt nervi, kas baro smadzenes, sievietēm un vīriešiem šķiet atšķirīgi, un, lai tie pēc iespējas labāk darbotos, ir jānoskaidro, kāda apiešanās tiem piemērota - vai, piemēram, stundām ilgās lekcijas, ko ieviesa mūki, šķiet, pirms gadu simtiem, sievietēm ir piemērotas, kādi darba un atpūtas mijas periodi viņām vajadzīgi, ar atpūtu domājot nevis nekā nedarīšanu, bet pievēršanos kaut kam citam, un kāda varētu būt šī atšķirība? Tas viss ir jāapspriež un jāatklāj: tas viss ir daļa no jautājuma par sievietēm un daiļliteratūru.] (Woolf 1945: 78)

Runājot par ginokritiķu centieniem definēt sievišķo un teoretizēt atšķirību starp sievišķo un vīrišķo, jāmin Sandras Gilbertas un Sjūzenas Gubaras apjomīgā monogrāfija "Vājprrātīgā sieviete hēniņos", kur autores, analizējot plašu 19. gs. literatūras klāstu, konstatē vairākas problēmas, ar kurām sastapās šīs rakstnieces. Ienākot patriarhālajā literārajā diskursā, viņām bija jāpārvar šī diskursa pretestība, kas galvenokārt izpaudās tādējādi, ka sievietes tēls vīriešu radītajā literatūrā ir ierakstīts vīrišķos mītos (nevainīgās ieņemšanas mīts, grēkā krišanas mīts, romantiskās mīlestības mīts u.c.), kas pastarpina sievietes pašdefinēšanos kultūrā (Gilbert, Gubar 1984: 17). Sievietes mērķis tādējādi ir pētīt un pārvarēt vīriešu radītos priekšstatus par viņu. Pēc Gilbertas un Gubaras domām sieviešu literatūru vieno kopīgs sievišķs impulss atbrīvoties no sociālās un literārās nosacītības, stratēģiski pārdefinējot savu patību, mākslu un sabiedrību (Gilbert, Gubar 1984: 12). Kā

galvenais šķērslis sievietes pašdefinēšanās procesā tiek minēts patriarhālajā kultūrā cieši ierakstītais un neatlaidīgi atražotais polarizētais sievietes tēls (sieviete – dēmons, sieviete – eņģelis) (Gilbert, Gubar 1984: 12). Gilberta un Gubara to detalizēti analizē vēsturiskā skatījumā, izsekojot sievietes – dēmona konstrukcijai Viduslaiku Baznīcas tēvu rakstos, renesanses un reformācijas laika literatūrā. Viktorijas laikmeta kultūras kontekstā izteikti iezīmējas šī polarizētā modeļa sekulārās projekcijas prostitūtas un jaunavas veidā. Tādējādi Gilbertas un Gubaras skatījumā sieviešu literatūra, vismaz 19. gs., nepastāv pati par sevi, tā pastāv kā reakcija uz vīriešu tradicionālajiem priekšstatiem par sievieti, kas ierakstīti kultūras shēmās, mītos, literārajā kanonā. Šī reakcija izpaužas pretestībā, nemierā, kas caurauž sieviešu radītos sižetus un tēlus un liek rakstniecēm izstrādāt savas literārās stratēģijas, piemēram, sievietes tēla sašķeltības dramatisācija, izmantojot dubultnieku motīvu, un parodijiskā stratēģija.

Elaine Šovaltere sievišķās subkultūras teoretizēšanas pamatu saskata ginokritikas saiknē ar feministisko pētniecību vēsturē, antropoloģijā, psiholoģijā, socioloģijā. Veidojot šādu plašu teorētisko kontekstu, sievišķā pieredze tiktu aptverta iespējami pilnīgi un teorētiķes varētu veidot autentiskus pētniecības modeļus, neaizņemoties tos no vīrišķajām teorijām, kuru vidū Šovaltere īpaši izceļ marksismu un strukturālismu, aicinot pret tām izturēties piesardzīgi, jo strukturālistu diagrammās un marksistu šķiru konfliktos sievišķā pieredze var viegli pazust, kļūt mēma, bezpalīdzīga, neredzama (Showalter 1989: 141). Šeit izpaužas ginokritikas metodoloģiskā ievirze, kuru Šovaltere sīkāk izklāsta rakstā "Feministiskā kritika tuksnesī" (*Feminist Criticism in the Wilderness*, 1981). Pārskatot 70. gadu teorētisko dažādību un novatoriskās tendences (melno feministu un trešās pasaules valstu feministu prasības pēc rases un nācijas teoretizēšanas dzimtes kontekstā, marksistisko feministu akcentu uz šķiras un dzimtes kopsakarū, dekonstruktīvo feministu, kā arī Freida un

Lakāna feministisko kritiķu centienus teoretizēt sievietes un valodas, sievietes un tekstualitātes attiecības), Šovaltere iebilst pret izplatīto viedokli, ka feminisma teorijām nav iespējams un vēlams rast vienotu pamatu. Viņas oponente šajā sakarā ir Anete Kolodnija (Anete Kolodny) ar “rotaļīgā plurālisma” jēdzienu (Kolodny 1985). Šovaltere raksta: “*Caur ginokritiku mums ir iespēja uzzināt kaut ko stabilu, pastāvīgu un īstu par sieviešu attiecībām ar literāro kultūru.*” (Showalter 1985: 249)

Sievišķā atšķirīgums, ko Šovaltere izvirza kā ginokritikas centrālo teorētisko problēmu, ir ticis teoretizēts ļoti daudzveidīgi. Viņa saskata un īsi raksturo četrus atšķirības analīzes modeļus: bioloģisko, lingvistisko, psihoanalītisko un kultūras modeli (Showalter 1985: 249), priekšroku nepārprotami dodot pēdējam. Kultūras teorija, viņasprāt, ietver priekšstatus par sievietes ķermeni, valodu un psihi, taču interpretē tos saistībā ar sociālajiem kontekstiem, kuros šie priekšstati parādās: tas, kā sievietes konceptualizē savu ķermeni, reproduktīvo un dzimumfunkciju, ir cieši saistīts ar viņu kultūrvīdi. Sievietes psihi var pētīt kā kultūras faktoru produktu jeb konstrukt; arī valodas lietojumu nosaka sociālās dimensijas un kultūras ideāli (Showalter 1985: 259). Kultūras teorija ļauj dzimti saistīt ar citām atšķirībām starp sievietēm – rases, šķiras, tautības. Tajā pat laikā sieviešu kultūru vieno kolektīva pieredze, kas saista sievietes rakstnieces un atrodas specifiskās attiecībās ar vīriešu kā dominējošo kultūru. Šovaltere atsaucas uz Oksfordas antropologu Šerlijas un Edvīna Ardeneru (Shirley and Edwin Ardener) pētījumiem par sieviešu kā noklusināto kultūru, kurai ir sava “mežonīgā”, vīrišķajai refleksijai neaizsniedzamā zona. Atsevišķas teorētiķes un rakstnieces to traktē kā sievišķā atšķirīguma telpu, sievišķās mitoloģijas un valodas avotu (Showalter 1985: 262-3). Orientācija uz noklusētajiem sieviešu vēstījumiem vēsturē, antropoloģijā, psiholoģijā, uz sievietes dzīvo un personisko pieredzi raksturo Šovalteres humānistisko, liberālo ievirzi, ko tradicionāli pretstata 70. gados tapušajai franču feminisma

skolai *écriture féminine*, kurā izteikti jūtamas franču poststrukturālisma (Žaks Deridā, Mišels Fuko) un psihoanalīzes (Žaks Lakāns) ietekmes. Tā aplūkota trešajā nodaļā.

2.2. Žanra problēma feministiskajā literatūrzinātnē.

Dzimtes un žanra kopsakars, no vienas puses, ir specifiska feministiskās literatūrzinātnes problēma, kam pirmās uzmanību pievērta ginokritiķes, pievēršoties jautājumam par to, kā sieviešu iesaistīšanās literatūras procesā modificē tradicionālās teksta organizācijas nostādnes un principus, starp kuriem žanrs ieņem centrālo vietu. Attīstoties feministiskajam literatūrzinātniskajam diskursam, šis jautājums parādījās dažādos specifiskākos literatūrzinātniskos kontekstos – piemēram, recepcijas teoriju ietvaros dzimtes kategoriju ir analizējusi Sāra Milsa (Sara Mills), sievišķā reprezentāciju tradicionālajos literatūras žanros un virzienos (reālismā, romantismā, *Bildungsroman* tradīcijā u.c.) ir aplūkojušas Nensija Millere (Nancy Miller), Linda Hačena (Linda Hutcheon), naratoloģijas virziena ietvaros dzimtes determinantes ir analizējusi Sjūzena Lanzere (Susan S. Lanser). No otras puses, jau 20. gadsimta vidū strukturālās skolas pārstāvji, kā Cvetans Todorovs (Tzvetan Todorov), Džeralds Prinss (Gerald Prince), Džonatans Kallers (Jonathan Culler) u.c., pievērta uzmanību žanra kā centrālās tekstu organizējošās kategorijas problemātiskumam, norādot uz atšķirību starp vēsturiskajiem un teorētiskajiem kritērijiem žanra definējumā. Žerārs Ženets, rakstā “Žanri, tipi, modi” aplūkojot žanra teorijas vēsturi kopš Aristoteļa iedibinātās žanru triādes laikiem, kā vienu no galvenajām tendencēm akcentē robežu izplūšanu starp žanriem, kas īpaši pieaug 20. gadsimta sākumā, veidojoties jauktajiem jeb, kā viņš tos dēvē, zilbjdales (angļu val. - hyphenated) žanriem. Cvetans Todorovs grāmatā “*Žanri un diskurss*” raksta, ka žanru nošķiruma ignorēšanu var uzskatīt par

autentiskas modernitātes pazīmi un atsaucas uz franču modernista Morisa Blanšo (Maurice Blanchot) domu par to, ka žanrs kā vidutājs starp individuālu literāru darbu un literatūru kopumā nav funkcionāls (Todorov 1990: 13). Tajā pat laikā Todorovs apgalvo, ka literatūra bez žanra nepastāv, tikai tradicionālos žanrus nomainījuši jauni: “*We no longer speak of poetry and prose, of documentary and fiction, but of novel and narrative, of narrative mode and discursive mode, of dialogue and journal.*” [Mēs vairs nerunājam par dzeju un prozu, dokumentālo un daiļliteratūru, bet gan par romānu un naratīvu, naratīvo modu un diskursīvo modu, dialogu un dienasgrāmatu.] (turpat: 16) Todorovs piedāvā jaunu žanra ģenēzes izpratni, saskaņā ar kuru žanri ir diskursīvo īpatnību (angļu val. - discursive properties) kodifikācijas, proti, runas akti, vai arī to derivatīvi (turpat: 18-21). Tādējādi Todorovs žanru traktē literatūras pragmatikas kontekstā. Žaks Deridā rakstā “Žanra likums” (La Loi du genre, 1980), iztīrējot Morisa Blanšo īso stāstu, kā galveno žanra principu izvirza tā liminalitāti – atrašanos starp sevi un sevis pārkāpšanu. Kā redzams, dažādās pieejas žanra problēmai atspoguļo atšķirīgās laikmetīgās pieejas literatūrai. Šajā sakarā modificējošais potenciāls, kas piemīt dzimtes kategorijai, ir viens no būtiskiem aspektiem žanriskās sistēmas destabilizācijas aplūkojumam plašākā postmodernisma tendenču kontekstā.

2.2.1. Mimētiskā tradīcija 20. gs. 70.-90. gadu sieviešu rakstītajā literatūrā.

Rīta Felski dzimtes un žanra problēmai pievēršas grāmatā “*Vīņpus feministiskās estētikas*” (*Beyond Feminist Aesthetics, 1989*), rakstot par to, ka nav pamata noteiktu rakstības stilu definēt kā sievišķu vai arī iedalīt literārās formas attiecībā pret dzimtes kategoriju – vīrišķās vai sievišķās. Viņsprāt dzimtes kategorija ir saistāma galvenokārt ar literatūras sociālo nozīmi un funkcijām, aplūkojot literatūru kā sieviešu radītu un uztvertu.

kur sievišķais nav imanenta kategorija, bet pirmām kārtām sociāls konstrukts (Felski 1989: 19). Felski piedāvā Entonija Gidensa (Anthony Giddens) strukturācijas teoriju kā teorētisku kontekstu sievietes kā sociālās darbības veicējas (angļu val. - agent) izpratnei. Saskaņā ar Gidensa teoriju, sociālā struktūra un cilvēciskā darbība (angļu val. - human agency) atrodas dinamiskā mijiedarbībā: no vienas puses, sociālās struktūras veido cilvēciskā darbība, no otras – tās ir šīs veidošanas vide (Felski 1989: 55). Tādējādi cilvēki nevis tikai atražo pastāvošās struktūras, bet arī pārveido tās savas darbības un komunikācijas procesā, taču tajā pat laikā arī viņi ir šo struktūru veidoti. Tas izpaužas arī literatūras jomā, kur gan rakstītāja, gan lasītāja līdzdalība tekstuālās atražošanas procesā ir reizē pastāvošo tekstuālo formu un struktūru nosacīta un arī pieejama noteiktām – intencionālām vai neapzinātām – modifikācijām. Šajā sakarā Felski aplūko jautājumu, kādām žanriskām formām visvairāk pievēršas rakstošās sievietes un kādas modifikācijas tādējādi tiek ieviestas literatūrā. Jāpiebilst, ka no visiem teksta organizācijas parametriem Felski izvēlas tieši žanru tādēļ, ka, pamatojoties uz Džonatana Kallera atzinumiem, *žanrs ir centrālais tekstu organizējošais ietvars, kam piemīt jēgu veidojoša funkcija* (Felski 1989: 82). Turklāt būtiski ir tas, ka žanrs ir arī vidutājs starp tekstu un kontekstu, kas dod iespēju individuālo tekstu saistīt ar noteiktu kultūras kontekstu. Tādējādi žanra problēma ir viens no veidiem, kā pievērsties literatūras saiknei ar ārpusliterāro kontekstu un ideoloģijas jautājumiem, kas ir būtiski no feministiskās literatūrzinātnes viedokļa.

Pārskatot plašu 20. gadsimta un galvenokārt jaunākās – 70.-90. gadu sieviešu rakstītās prozas klāstu, Rita Felski izdala divus izplatītākos žanrus – **atzišanās jeb grēksūdzes** (angļu val. - confession) un **sevis atklāšanas** (angļu val. - self-discovery) žanru (Felski 1989: 83-85) Viņa norāda, ka neviens no tiem nav jauns žanrs – pirmais ir saistīts ar autobiogrāfisko rakstību, otrais – ar *Bildungsroman* tradīciju, un ierosina tos traktēt kā minēto žanru

modifikācijas, kas sakņojas sievišķā pašatklāsmē un sievišķās subjektivitātes konstrukcijās, kuras Felski aplūko plašākā ārpusliterārā kontekstā. Citiem vārdiem, definējot šos 'sievišķos' žanrus, viņa demonstrē dzimtes un žanra savstarpējo mijiedarbību, norādot uz dzimtes kategorijas modificējošo potenciālu žanru sistēmā, kā arī izdalot žanra determinantus, kas nosaka sievišķā reprezentāciju šo žanru ietvaros.

Abus žanrus sievietes rakstītajā literatūrā vieno tas, ka tie saistīti ar reālisma paradigmu; proti, rakstnieces savā prozā dod priekšroku nevis eksperimentam ar literāro formu un centieniem pēc oriģinālas individuālas literārās izpausmes, kas raksturīgs modernisma avangardam, nevis izvirza priekšplānā literārās formas nosacītību un pašrefleksivitātes iezīmes, kas raksturīgs postmodernisma literatūrai, bet tiecas pēc tiem principiem, kas raksturīgi 19. gadsimta reālismam – radīt ticamības ilūziju, realitātes atdarinājuma jeb mimētisko efektu, notušet un neizcelt formas organizējošo funkciju, akcentēt komunikatīvo saikni starp vēstītāju un lasītāju utt. Globālos vilcienos notiek satura primāta atgriešanās, teksts tiek pasniegts pirmām kārtām kā 'vēsts' (angļu val. - message), kas adresēta noteiktai lasītāju kopienai – sievietēm, ar kurām autore dalās savā pieredzē. Skaidrojot reālisma tradīcijas atgriešanos sievietes rakstītajā literatūrā, Rita Felski pievērš uzmanību īpašajai ideoloģijas nozīmei tajos gan tādā ziņā, ka vairums šo tekstu tapuši lielākā vai mazākā feminisma ideju ietekmē, gan arī tādā ziņā, ka šie teksti ir opozicionāri un vērsti vai nu pret tradicionālo sievietes vietu sabiedrībā, vai arī tradicionālo dzimumu stereotipu izmantojumu. Tajos tiek producēti jauni stāsti, radīta jauna paradigma, iestrādātas jaunas reprezentatīvās stratēģijas. Iezīmējot saikni starp formālajiem parametriem un tematisko un ideoloģisko aspektu, Rita Felski atsaucas uz marksistiskās tradīcijas pārstāvju Reimonda Viljamsa (Raymond Williams) un Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson) atzinumiem par to, ka žanrs ir sociāli nosacīts kontrakts starp rakstnieku un lasītāju auditoriju, kas padara tekstu

par konkrētu kultūras artefaktu, kura uztverē teksta formālās iezīmes nav nodalāmas no tā tematikas un recepcijas nosacījumiem (Felski 1989: 85).

Gan sieviešu rakstībā modificētajiem, gan 'tradicionālajiem' autobiogrāfijas un *Bildungsroman* žanriem ir kopīga izcelsme – “*Romāna enciklopēdijā*” (*Encyclopaedia of the Novel*, 1998) atzīmēts, ka *Bildungsroman* sakņojas autobiogrāfijā un abus vieno “*identitātes meklējumi, ko veic protagonistis, virzoties no nevainības jeb vientiesības uz briedumu*” (Schellinger 1998 vol. I: 80). Turpat minēts, ka līdz ar romantisma un reālisma attīstību *Bildungsroman* daļēji aizstāj 17. gs. prevalējošo autobiogrāfiju, savukārt 20. gs. otrajā pusē notiek pretējais – reālismam izsīkstot, *Bildungsroman* funkcijas daļēji pārņem autobiogrāfiskā rakstība. Lai arī varētu iebilst pret tik vienkāršotu divu plašu žanru kopsakaru, tomēr lielos vilcienos tos vieno modernitātes laikmetam raksturīgā individualitātes un subjektivitātes izpratne, kuras veidošanā tie devuši būtisku ieguldījumu.

Termins *Bildungsroman* ietver vācu Apgaismības kontekstā radušos *Bildung* (veidošanās, izglītība) jēdzienu, ko ievieš Johans Gotfrīds Herders un ko Vilhelms fon Humbolts attiecina uz personības veidošanos kā izglītības procesa būtiskāko sastāvdaļu (turpat: 119). Tas lietots jau 19. gs. sākumā un par tā ieviesēju uzskata Karlu Morgenšternu (Karl Morgenstern), kas to lietojis savās lekcijās 1810.-1820.g., attiecinot uz Kristofa Martina Vīlanda (Christoph Martin Wieland) romānu “*Agatona stāsts*” (*Die Geschichte des Agathon*, 1766-67) un Gētes “*Vilhelma Meistera mācību gadi*” (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1821) (Emmel 1984: 78). *Bildungsroman* gūst plašu izplatību 19. un 20. gs. un, kā atzīmē Franko Moreti (Franco Moretti), kļūst par modernitātes “simbolisko formu”, kas ar savu akcentu uz jaunību, pieredzes iegūšanu un personības veidošanos iemieso modernitātes laikmeta dinamiskumu un nestabilitāti (Moretti 2000: 555-56). Tā attīstības gaitā radušies dažādi apzīmējumi, kas norāda uz tā paveidiem, taču dažkārt lietoti kā termina

Bildungsroman aizstājēji. Romāna teorētiķis Georgs Lukāčs (Georg Lukács) lieto terminu *Erziehungsroman* (izglītības romāns), kas akcentē personības veidošanās pedagoģisko aspektu; tiek lietots arī *Entwicklungsroman* (attīstības romāns), ko uzskata par plašāku terminu, kas saista atšķirīgās nacionālās – angļu, franču, vācu, krievu utt. *Bildungsroman* variācijas, kamēr *Bildungsroman* būtu attiecināms tikai uz vācu romantiski-filosofiskā romāna skolu (Schellinger 1998 vol. I: 121). Visbeidzot, pastāv termins *Künstlerroman* (mākslinieka romāns), kas pievēršas mākslinieka vai radošas personības veidošanās atveidojumam un rod pirmsākumus jau Gētes “*Vilhelmā Meisterā*”, kam seko Novalisa romāns par 14. gs. trubadūru “*Heinrihs fon Oferdingens*” (*Heinrich von Ofterdingen, 1802*) un Džeimsa Džoisa daļēji autobiogrāfiskais “*Mākslinieka portrets jaunībā*” (*Portrait of the Artist as a Young Man, 1916*).

Pārskatot ilgo *Bildungsroman* pētīšanas vēsturi, Moreti to raksturo kā ego-centrisku žanru, kura centrālais struktūrelements ir Ego jeb apzinātā patība. Atveidojot individuālās patības veidošanos, *Bildungsroman* rod risinājumu modernitātes civilizācijas centrālajai dilemmai – starp indivīda pašnoteikšanos un ar to saistīto laimes, ētikas, brīvības izpratni, no vienas puses, un socializāciju, no otras; starp individualitāti un vidusmēra normu, kas modernitātes kultūrā tiek traktētas kā nesavienojamas (Moretti 2000: 561). Veiksmīga socializācija ir individuālās patības veidošanās mērķis un galvenais kritērijs. Tas nosaka daudzas šim žanram raksturīgās iezīmes, kā vidusmēra un vidusšķiras varonis, sižets ar vairākiem attīstības etapiem, raksturīgais noslēgums, kas saistās ar sava aicinājuma dzīvē atrašanu un/vai laulībām; šī noslēguma transformācija ir nāve vai nu kā loģisks dzīves noslēgums, vai arī kā neveiksmīgas attīstības rezultāts. Kā raksta Moreti, *Bildungsroman* ietvaros tiek atcelts konflikts starp individualitāti un socializāciju, ko viņš uzskata par unikālu un neatkārtojamo parādību (turpat: 562). Varētu piebilst, ka *Künstlerroman* ir šī žanra

paveids, kurā vērojamas vairākas tā determinantu transformācijas, no kurām būtiskākā ir personības un socialitātes nesaderība vai pat konflikts, radošās personības neiederēšanās sabiedrībā, kas saistīta ar romantisma kultūrā sakņoto un modernismā aktualizēto radošās personības unikalitātes izpratni. Iespējams, tādēļ *Bildungsroman* renesansē sievietes un citu marginalizēto grupu rakstībā 20. gs. otrajā pusē tiek plaši izmantots tieši šis paveids.

Tas, ka *Bildungsroman* pamatā ir maskulīns žanrs, ir vispāratzīts fakts un tiek atzīmēts arī jau minētajā "*Romāna enciklopēdijā*" (Schellinger 1998: 122). Šo domu izvērsušas daudzas feministiskās literatūrzinātnieces un kritiķes, izsekojot tam, kā notika šī žanra modificēšana sievietes rakstītajos *Bildungsroman* gan 19., gan 20. gs. Marianna Hirša uzskata, ka tam pamatā ir sievišķā *Bildung* izpratne, kas saistās ar atšķirīgu individualitātes un socializācijas izpratni (Hirsch 1994: 166).

Rita Felski kā būtiskākās sievietes *Bildungsroman* īpatnības iezīmē sekojošās:

- 1) ja tradicionālais sižeta veidojums *Bildungsroman* pamatojas uz indivīda integrēšanos sabiedrībā, ierāmējot to kā veiksmes stāstu, kas beidzas ar laulībām, vai neveiksmes stāstu, kas beidzas ar nāvi, tad sievietes *Bildungsroman* ir nošķiršanās stāsts, kas vērsts uz sociālo saišu saraušanu alternatīva sociālā kontrakta meklējumos;
- 2) atšķirībā no tradicionālā vīrišķā *Bildungsroman*, sievietes 'audzināšanas' stāsts nebeidzas ar *status quo* pieņemšanu, bet ir vērsts uz alternatīvu simbolisko konfigurāciju iedibināšanu, kas parasti projicējas ārpus teksta robežām, tādēļ viņas stāsta beigas ir atvērtas un varones iegūtā sevis apzināšanās kļūst par pamatu turpmākam dialogam starp indivīdu un sabiedrību;
- 3) mainās varones koncepcija: būtiskākais subjektivitātes komponents sievietes sevis atklāšanas žanrā ir dzimte un atklāt sevi pirmām kārtām nozīmē atklāt sevi kā

sievieti, kas patriarhālās kultūras nosacījumos paredz konfrontēšanos ar savu citādību; tādēļ atšķirībā no tradicionālā *Bildungsroman* varoņa trajektorijas, kas vērsta uz individualizētas patības veidošanos, sieviešu *Bildungsroman* akcentē kopienas identitāti (communal identity), kas pamatojas ciešos varones kontaktos ar citām sievietēm un kuras veidošana ir neatņemams sevis kā sievietes apzināšanās priekšnoteikums (Felski 1989).

Pēc Felski domām būtiskākā ideoloģiskā nostādne, kas saistīta ar sieviešu *Bildungsroman* tematiku un arī formas specifiku, ir sievietes vieta attiecībā pret privātās un publiskās sfēras nošķirumu. Šī problēma vienmēr ir bijusi feminisma sociālo, vēsturisko un politisko teoriju centrā, kas vērsās pret sievietes ieslodzīšanu privātajā sfērā, tiecoties noārdīt robežu starp privāto un publisko vai arī pārskatīt sievietes vietu attiecībā pret to. Sievietes virzība no privātā uz publisko tādējādi kļūst par centrālo konceptuālo asi, kas iezīmēta konkrētos sociālos kontekstos – laulības, mātišķības, profesionālās pašizpaušmes, politiskās darbības u.c. Tā nosaka arī noteiktu varones loģiku – viņas stāsts ir atbrīvošanās stāsts, kas vērsts uz atteikšanos vai būtiskām korekcijām tajā identitātē un tajās sociālajās funkcijās, ko sievietei piedāvā patriarhālā sabiedrība un kas ierakstītas patriarhālajos 'stāstos'. Šīs jaunās paaudzes rakstnieces jutās aicinātas veidot jaunus 'stāstus', ierakstot tajos savas pozitīvās sievišķās identitātes apzināšanos saskaņā ar to pašapzināšanās pakāpi, kas ir pieejama sievietei, pateicoties liberālā feminisma sasniegumiem. Šajā situācijā ticamības, mimētiskuma u.c. reālisma tradīcijas raksturlielumiem ir prioritāra loma.

Aplūkojot plašu amerikāņu, kanādiešu, vācu un franču tekstu klāstu, Felski konstatē, ka ir iespējams izšķirt divus sieviešu sevis atklāšanas vēstījumu tipus. Viens no tiem ir izteikti orientēts uz sievietes sociālās emancipācijas norisēm, aktīvu iesaistīšanos publiskajā sfērā un alternatīva sociālā kontrakta meklējumiem, tādēļ Felski to dēvē par **feministisko**

Bildungsroman. Spilgtus piemērus tam viņa saskata Dorisas Lesingas (Doris Lessing), Fejas Veldonas (Fay Weldon), Mārdžas Pirsijas (Marge Piercy), Elisas Vokeres (Alice Walker), Margotas Šrēderes (Margot Schroeder) u.c. rakstībā. Otrs tips atveido sevis atklāšanu kā pakāpenisku atmošanās procesu, nonākot pie līdz šim apslēptas mītiskas sievišķās identitātes vai iekšējās patības apjautas, visbiežāk dabas vai vispārināti simboliskā jomā, izvairoties no konkrēta vēsturiska un sociāla konteksta. Šo **atmošanās stāstu** Felski saista ar romantisma paradigmu un liriskās teksta dimensijas primātu. Tā iezīmes spilgti izpaužas kanādiešu rakstnieču, kā Mārgaretas Atvudas (Margaret Atwood), Džounas Bārfutas (Joan Barfoot), Alises Manro (Alice Munro), kā arī afro-amerikāņu rakstnieces Polas Māršalas (Paule Marshall) un vācu rakstnieces Verēnas Stefānas (Verena Stefan) darbos. Kaut arī šie teksti šķiet atražojam dabas/kultūras dihotomiju, kur sievišķais viennozīmīgi saistīts ar dabu un tēlots kā pretstats patriarhālajai civilizācijai, kultūrai, sabiedrībai, tomēr, kā atzīmē Felski, būtiska ir tajos paustā izteiktā esošo sociālo struktūru un vērtību kritika, kultūras dislokācija un atbrīvošanās centieni (Felski 1989: 148).

Minētās sieviešu rakstītās literatūras tendences – mimētiskās tradīcijas un romantisma paradigmas atdzimšana, pēc Felski domām, būtiski koriģē Rietumu literatūrteorijas prioritātes, saskaņā ar kurām reālisms tiek uzskatīts par sevi izsmēlušu un anahronisku un tiek fetišizētas nepārtrauktas novitātes un formas eksperimenti (Felski 1989: 152-53). Tomēr jāpiebilst, ka Felski sniegtā žanru tipoloģija nebūt neaptver visu sieviešu rakstītās literatūras daudzveidību; būtiska tendence, kas netiek skarta viņas pētījumā un kas tikpat spilgti izpaužas viņas aplūkotās rakstnieču paaudzes darbos, ir saistīta ar postmodernisma kontekstu un tam raksturīgo literāro procesu izpratni.

2.2.2. Postmodernās 'pārrakstīšanas' stratēģijas un sievietes 'ielasišana' tekstā.

Raugoties no radikāli postmodernistiskām pozīcijām, kas neatzīst statisku un stabilu literāru vai estētisku kategoriju pastāvēšanu, tiek būtiski modificēta arī žanra problēma. Tas saistīts ar postmodernisma kontekstā radušos radikāli atšķirīgo priekšstatu par literatūru kā pašrefleksīvu lauku, kas atrodas bezgalīgā nozīmes producēšanas procesā, kur teksts top dinamiskā mijiedarbībā ar citiem tekstiem, vienmēr uz citu tekstu bāzes. Rolāns Barts esejā "Autora nāve" (The Death of the Author) tekstu raksturo kā "multidimensionālu telpu, kur saplūst un saduras dažādas rakstības, neviena no kurām nav oriģināla; teksts ir citātu audums, kas nāk no neskaitāmiem kultūras centriem" (Barthes 1977: 146). Esejā "No darba uz tekstu" (From Work to Text) tiek uzskaitītas būtiskākās teksta atšķirības no klasiskā literārā darba un kā viena no tām minēta *intertekstualitāte* (Jūlijas Kristevas termins) – teksts ir "saausts no citātiem, atsaucēm, atbalsīm, kultūras valodām, gan pagājušām, gan patreizējām, kas to caurvij plašā stereofonijā" (Barthes 1977: 158). Žerārs Ženets, norādot uz teksta saikni ar pārējiem tekstiem, lieto jēdzienu *transtekstualitāte* un izstrādā sistēmu tās aplūkošanai. Viņš izdala piecas transtekstualitātes kategorijas: intertekstualitāte, paratekstualitāte, metatekstualitāte, hipertekstualitāte un arhitekstualitāte, no kurām pēdējā dod iespēju tekstus iedalīt kategorijās, piemēram, žanros, un raksturo teksta žanrisko un modālo saikni ar noteiktiem diskursiem (Genette 1997). Žaks Deridā sniedz galēji kritisku versiju par iespēju definēt inter- jeb transtekstuālās saiknes. Pārņemot Kanta *parergona* jēdzienu (gr. val. *parergons* – aksesuārs, piedeva, izrotājums), kas dod iespēju pievērsties jautājumam par robežu starp 'būtību' un 'pielikumu', starp 'iekšieni jeb kodolu' un 'ārieni jeb ornamentu', Deridā darbā "*Patiesība glezniecībā*" (*La Vérité en peinture, 1978*) risina teksta ierāmējuma un robežas problemātiku un aplūko robežas struktūru, nonākot pie

slēdziena par *parergona* paradoksu. Saskaņā ar to, ierāmēšanas paņēmieni (angļu val. - framing device), kas ļauj klasificēt un iedalīt kategorijās, pats pie attiecīgās kategorijas nepieder: "*Ierāmēšana pastāv, bet rāmis neeksistē.*" (Culler 1994: 194-95) Parergona fenomenu viņš attiecina arī uz žanru esejā "*Žanra likums*" (La Loi du genre, 1980), nonākot pie slēdziena, ka, lai arī teksts ir saistīts ar žanru, tas žanram nepieder, jo nav teksta, kurā nebūtu dažādu žanru pēdu. Žanrs kā robeža nav funkcionāls.

Lai teoretizētu komplicētās attiecības starp tekstualitātes konfigurācijām un problematizētu robežas visā to daudzveidībā (starp tekstiem, tekstos, starp diskursiem – literāro un filosofisko, literāro un kritisko, 'augsto' un 'zemo' utt.), Deridā piedāvā virkni jaunu jēdzienu. Esejā "*Dubultseanss*" (La Double séance, 1972) un tekstā "*Glas*" (1974) viņš lieto jēdzienu *potzars jeb transplantāts (graft)*, piedāvājot tekstu savstarpēju uzpotēšanu kā tekstuālās producēšanas modeli, kur kļūst vispār neiespējami risināt jautājumu par robežu. "Dubultseansā" Malarmē teksts "*Mimique*" tiek uzpotēts Platona "*Filēba*" fragmentam, tā problematizējot un iztīrājot literatūras un filosofijas attiecības, kas Rietumu literatūrzinātnē tradicionāli ir bijis konteksts jautājumam par literatūru un patiesību (Derrida 1991a). "*Glas*" ir vācu filosofa Hēgeļa un franču rakstnieka Žana Ženē (Jean Genet) tekstu transplantāts, kas demonstrē robežas izplūšanu jeb saaugšanu starp diviem šķietami nesavienojamiem diskursiem – Hēgeļa Absolūtā Gara dialektikas izklāstu un Ženē pornogrāfisko rakstību (Derrida 1991b). Esejā par Morisu Blanšo "*Izdzīvošana: robežlīnijas*" (Living On: Border Lines; fr. *Survivre*, 1979) tiek pieteikts *invaginācijas jeb tekstuālo kabatu veidošanās* jēdziens, demonstrējot teksta nereducējamo daudzslāņainību: teksta 'virsmai' jeb robežai piemīt tendence ielocīties un izveidot iekšēju kabatu, pavairojot virsmas un atceļot 'iekšējā'/'ārējā' dihotomiju. Deridā to demonstrē vizuāli, veidojot tekstu divos horizontālos līmeņos, kur apakšējais ir komentārs augšējam, skaidrojot lietotos jēdzienus, līdz iecerētais

komentārs top par līdzvērtīgu tekstu – robeža starp tekstu un komentāru ir izveidojusi kabatu un nav nosakāma prioritārā lasīšanas secība (Derrida 1991c).

Būtisks priekšstats par rakstības, tekstualitātes un subjektivitātes komplicēto kopsakaru piedāvāts krājumā *“Rakstība un atšķirība” (L'écriture et la différence, 1967)*. Esejā “Freids un rakstības vieta” (Freud and the Scene of Writing) Deridā izstrādā priekšstatu par tekstu kā palimpsestu, atsaucoties uz Viduslaikos pieņemto vairākkārtējo rakstīšanu uz viena un tā paša pergamenta, izdzēšot iepriekš rakstīto. Palimpsesta princips tiek saskatīts freidiskajā psiķes modelī, kura trīs slāņus – zemapziņu (angļu val. - unconscious), priekšapziņu (angļu val. - pre-conscious) un apziņu var iztēloties kā vaska plāksni, kas pārsegta ar augšpusē piestiprinātu vaska papīru un celuloīda aizsargplēvi un uz kuras var rakstīt ar irbuli, rakstīto periodiski nodzēšot, vienkārši paceļot vaska papīru no mīkstā vaska. Deridā to dēvē par mistisko rakstības bloknotu (angļu val. - mystic writing pad), kas cilvēka apziņas darbību ļauj interpretēt kā daudzkārtēju pārrakstīšanas procesu – percepciju reģistrāciju zemapziņā, atmiņu ierakstīšanu priekšapziņā, transkripciju no neapzinātā apzinātajā utt. (Derrida 1997: 220-24). Tādējādi rakstības un tekstualitātes iezīmes tiek piedēvētas cilvēka apziņas darbībai un Deridā secina, ka rakstības subjekts ir attiecību sistēma starp vairākiem līmeņiem: mistisko bloknotu, psihi, sabiedrību, pasauli, tādējādi problematizējot klasiskās subjektivitātes un autorības izpratni (turpat: 227). Vēl vairāk, Deridā iezīmē arī rakstības intersubjektīvo aspektu, apgalvojot, ka rakstības subjektā notiek sadursmes drāma starp autoru, kas lasa, un lasītāju, kas diktē, tādējādi situējot komunikatīvo sūtītāja(autora) – saņēmēja(lasītāja) mehānismu pašā rakstībā un saistot rakstības un lasīšanas prakses. Mazliet vienkāršākā veidā autora un lasītāja kopsakaru atzīmē arī Rolāns Barts esejā “Autora nāve”, norādot, ka lasītājs, ne vairs autors, ir tā telpa, kurā fokusējas visi rakstību

veidojošie pavedieni un citāti, un uz Autora nāves rēķina piedzimst lasītājs (Barthes 1977: 148).

Šie poststrukturālistu priekšstati kļūst par pamatu turpmāk plaši teoretizētajam rakstīšanas kā pārrakstīšanas un lasīšanas kopsakaram, kuru Džonatans Kallers atzīmē kā raksturīgu laikmetīgu teorētisku nostādni (Culler 1994: 36-7). Lasīšanas kā teksta (pār)rakstīšanas process pievērš uzmanību teksta komunikatīvajam un ideoloģiskajam aspektam. Izpratne par lasītāju kā teksta producētāju liek rēķināties ar lasītāja novietojumu attiecībā pret tekstu, lasīšanas institucionalizāciju un politiku. Šie jautājumi ir īpaši aktuāli tā dēvētā *vājā jeb rekonstruktīvā* postmodernisma versijā (sk. 1. nodaļu), kur uzmanības centrā ir kultūras modeļu, zināšanu, 'stāstu' utt. rekontekstualizēšana konkrētos kultūras kontekstos no tajos situēto subjektu viedokļa.

Varētu atzīmēt, ka šajā situācijā priekšplānā izvirzās postmodernās pārrakstīšanas reģistri. To spektrā īpaša vieta ir **parodijai** kā radikālas un kritiskas pārrakstīšanas praksei. Linda Hačena darbā "*Postmodernisma politika*" (*The Politics of Postmodernism, 1989*) parodiju saista ar postmodernās kultūras centieniem kritiski pārskatīt jeb pārlasīt pagātņi, vienlaicīgi apliecinot un ārdot pagātnes reprezentācijas (Hutcheon 1989: 95). Postmoderno parodiju raksturo tas, ka pagātnes repriīze nav nostalgiska, bet kritiska: pievēršoties pagātnes reprezentāciju vēsturei un pārrakstot (pārļasot) tās tagadnes kontekstā, tiek atklāta reprezentāciju ideoloģiskā struktūra un politika (turpat: 94). Hačena atzīmē, ka vairums līdzšinējo postmodernisma teorētiķu ir ignorējuši šo parodijas aspektu, taču tieši tas padara parodiju par centrālo postmodernisma tekstuālo praksi.

Parodija kā postmodernās pārrakstīšanas galējs reģistrs ir ieguvusi plašu pielietojumu feminisma un postkoloniālisma kontekstā. No feminisma pozīcijām reprezentācijas politika ir saistīta ar dzimtes politiku un sievietes ir izmantojušas parodiju, lai norādītu uz patriarhālo

kultūras konstruktū – mītu, sižeta shēmu, stereotipisku priekšstatu par dzimumu lomām u.c. – vēsturi un dekonstruētu tos ironiskas rekontekstualizācijas ceļā (Hutcheon 1989: 102). Kā spilgtu paraugu tam Hačena min Andželu Kārteri (Angela Carter) un viņas “*Naktis cirkū*” (*Nights at the Circus, 1984*), kur tiek parodēts sengrieķu mīts par Lēdu un gulbi kā mīts par sievietes pavadināšanu, kas tiek pārrakstīts no sievietes viedokļa kā vīrišķās vardarbības pret sievieti akts, veidojot parodijiskas atbalsis ar citiem tekstiem – “*Periklu*”, “*Hamletu*”, “*Gulivera ceļojumiem*”. Vēl viens piemērs ir vācu rakstnieces Kristas Volfas (Christa Wolf) “*Kasandra*” (*Cassandra, 1984*), kur Volfa parodijiski pārraksta Homēra stāstu par vīriešiem un karu, kas jaunajā versijā ir nevis heroisku cīņu un grieķu varoņgara apdziedājums, bet piezēmēts kara ekonomiski politisko cēloņu un sadzīvisko norišu tēlojums no Trojas sieviešu viedokļa (Hutcheon 1989: 101). Parodijisko struktūru sieviešu ‘stāstos’ saskata arī Lidija Kērtaja (Lidia Curti) pētījumā “*Sieviešu stāsti, sieviešu ķermeņi: naratīvs, identitāte un reprezentācija*” (*Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation, 1998*). Aplūkojot dzimtes un žanra saikni postmodernistiskās pārrakstīšanas kontekstā, dzimtes atšķirībai piemītošo potenciālu tradicionālo stāstu pārrakstīšanā viņa saista ar atsvešināto skatījumu uz centrālajiem kultūras ‘stāstiem’, ko varētu definēt kā atkalatgriešanos pie bijušā no citas puses. Sieviešu stāsti bieži vien veidoti kā kritiska centrālo stāstu pārskatīšana, “*saistot kritiskos un naratīvos reģistrus, personāžus vai literāro vidi no cita – reāla vai fiktīva skatpunkta*” (Curti 1998: 41).

Virkne pētnieču, kā Mārlīna Bāra (Marleen Barr), Taņa Modleski (Tania Modleski), Patrīcija Vo (Patricia Waugh) u.c., izdala **feministisko metaliteratūru**. Tā ir saistīta ar metaliteratūru kā specifiski postmodernistiskās pašrefleksīvās literatūras paveidu, kas liek literatūrā ieraudzīt konstruktū un pārņemt to uz realitātes izjūtu, tādējādi noārdot robežu starp literatūru un realitāti. Metaliteratūra netiecas pēc mimētiska efekta; tā vietā priekšplānā tiek

izvirzīta pārrakstīšanas struktūra vai parodija kā tās radikālākā versija. Feministiskā metaliteratūra pārrakstīšanas struktūrā akcentē dzimumatšķirību, pārrakstot patriarhālos 'stāstus' no sievišķā viedokļa, pievēršot uzmanību kultūrā un tekstualitātē atražotajiem dzimuma kodiem un tiecoties pēc to izmaiņšanas (Barr 1992). Tā kā dzimumatšķirības apzināšanās ir feminisma un dzimtes teoriju prerogātīva, tad feministiskās metaliteratūras tradīciju visbiežāk pārstāv autores, kas iziet no feminisma pozīcijām un kas praktizē ģinocentrisku skatījumu.

Varētu apgalvot, ka feministiskā metaliteratūra pašreiz ir jūtāmākais feminisma ideju izplatīšanās rezultāts un reizē apliecinājums, cik produktīvas tās ir bijušas kultūras tradīcijas pārvērtēšanā un pārveidošanā dažādu kultūru kontekstos, kas šajā ziņā krasi atšķiras cits no cita. Tā, Rietumos feministiskā metaliteratūra ir plaši izplatīta, turklāt tā spilgtāk iezīmējas anglo-amerikāņu un vācu literatūrās, kamēr, piemēram, latviešu literatūrā ir iezīmējusies sievišķās rakstības tradīcija, bet feministiskā metaliteratūra vēl nav parādījusies, izņemot atsevišķus Māras Zālītes tekstus, starp kuriem par spilgtu feministiskās metaliteratūras paraugu varētu uzskatīt lugu "*Margarēta*" (1998).

3. Sievišķās rakstības problēma.

Līdzās jau aplūkotajai anglo-amerikāņu ginokritikai 70.-os gados attīstās franču *écriture féminine* jeb 'sievišķā rakstība' kā otra nozīmīgākā feministikas tradīcija. Būtiskākā *écriture féminine* atšķirība no ginokritikas saistāma ar to, ka ginokritiķēm nebija fokusētas metodoloģijas un viņas sintezē visai atšķirīgas pieejas, kamēr franču feministes vieno kopīgs izejas punkts – franču poststrukturālisms un Lakāna psihoanalīze. Viņu nostādnes veidojas, polemizējot ar minētajiem teorētiķiem, un galvenais polemikas mērķis ir kritizēt dzimumatšķirības, dzimtes un sievišķības izpratni vai, precīzāk, tās trūkumu 'klasiskajos' poststrukturālisma tekstos. Šīs polemikas ietvaros *écriture féminine* ieņem vienotu pozīciju, taču, piedāvājot sievišķības traktējumu, iezīmējas divi samērā atšķirīgi viedokļi. Vienu no tiem pārstāv Jūlija Kristeva, kura izstrādā 'sievišķā' kategoriju valodā, rakstībā un tekstualitātē, bet uzskata, ka nav iespējams rast tiešu saikni starp 'sievišķo' un sievieti. Otru viedokli pārstāv Lūsa Irigaraja un Helēne Siksū, kas pastāv uz šādas saiknes esamību un nepieciešamību.

3.1. Sievišķais Jūlijas Kristevas teorijās.

Bulgāru izcelsmes teorētiķe Jūlija Kristeva savā agrīnajā periodā darbojas poststrukturālās teorijas ietvaros līdz ar Rolānu Bartu, Filipu Solēru, Cvetanu Todorovu u.c. Tūlīt pēc ierašanās Parīzē 1966. gadā Kristeva iekļaujas šajā franču kreiso intelektuāļu grupā, kas pulcējās ap žurnālu *Tel Quel* un kuras vadītājs bija romānists un teorētiķis Filips Solērs. Viņa sāk publicēties, pievērsties tekstualitātes, rakstības, zīmes un apzīmēšanas problēmām,

kurām vēltīti viņas agrīnie darbi “Romāna teksts” (*Le Texte du roman*, 1970), “Semiotika” (*Séméiotiké*, 1968) u.c. 70. gados Kristeva aizraujas ar psihoanalīzes studijām un uzsāk savu praksi. Šajā periodā Kristeva sāk teoretizēt ‘sievīško’ (feminine) kā kultūras, valodas un tekstuālu kategoriju - doktores disertācijā “Revolūcija poētiskajā valodā” (*La Révolution du langage poétique*, 1974), “Par ķīniešiem” (*Des Chinoises*, 1974), angļu valodā iznākušajā eseju krājumā “Iekāre valodā: semiotiska pieeja literatūrai un mākslai” (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, 1977), kurā tulkoti teksti no *Polylogue* un *Séméiotiké*, “Sieviešu laiks” (*Le temps des femmes*, 1979), “Patiesais-Reālais” (*Le réel*, 1979), u.c. darbos. Kā atzīmē Elizabete Grosa (Elizabeth Grosz), “Kristeva’s mode of textual analysis, the analysis of the interplay of semiotic and symbolic processes, is tied, as she sees it, to modes of sexual differentiation within each sex and each text. This differentiation does not divide men and women into distinct categories, nor position them as ‘identities’. It is concerned with elements internal to all subjects.” [Kristevas tekstuālās analīzes mods, kas pievēršas semiotisko un simbolisko procesu saspēlei, viņas skatījumā ir saistīts ar dzimumatšķirības diferenciaciju katra dzimuma un katra teksta iekšpusē. Šī diferenciacija neiedala vīriešus un sievietes skaidri nošķirtās kategorijās, nedz arī pozicionē tos kā ‘identitātes’. Tā aplūko elementus, kas piemīt visiem subjektiem.] (Grosz 1990: 166) Pati Kristeva intervijā, kas publicēta antoloģijā “Franču feminisma doma” (*French Feminist Thought*, 1987), atbildot uz jautājumu, vai pastāv specifiski sievišķa rakstība, atbild noliedzoši:

I should say that writing ignores sex or gender and displaces its difference in the discreet workings of language and signification (which are necessarily ideological and historical). Knots of desire are created as a result. This is one way, among others, of reacting to the radical split

that constitutes the speaking subject. This eternally premature baby, prematurely separated from the world of the mother and the world of things, remedies the situation by using an invincible weapon: linguistic symbolization. Such a method deals with this fundamental change characterizing the speaking subject not by positing the existence of an other (another person or sex, which would give us psychological humanism) or an Other (the absolute signifier, God) but by constructing a network where drives, signifiers and meanings join together and split asunder in a dynamic and enigmatic process. As a result, a strange body comes into being, one that is neither man nor woman, young nor old. [Man jāteic, ka rakstība ignorē dzimumu vai dzimti un novirza šo atšķirību valodas un apzīmēšanas diskrētajās darbībās (kas neizbēgami ir ideoloģiskas un vēsturiskas). Rezultātā veidojas iekāres mezgli. Tas ir viens no veidiem, kā reaģēt uz radikālo sašķeltību, kas konstituē runājošo subjektu. Šis mūžīgi nenobriedušais mazulis, kas priekšlaicīgi nošķirts no mātes pasaules un lietu pasaules, labo situāciju ar neuzvaramu ieroci -- valodisko simbolizāciju. Šāda metode pievēršas šai fundamentālajai maiņai, kas raksturo runājošo subjektu, nevis pozicionējot citu (citu cilvēku vai dzimumu, kas mūs novestu pie psiholoģiska humānisma), ne arī Citu (absolūto apzīmētāju, Dievu), bet gan konstruējot tīklojumu, kur dziņas, apzīmētāji un nozīmes vienojas un šķeļas dinamiskā un miklainā procesā. Rezultātā rodas dīvains ķermenis, kas nav ne vīrietis, ne sieviete, ne jauns, ne vecs.] (Kristeva 1992: 111)

Tādējādi Kristeva nošķir 'sievišķo' no sievietes un pievēršas 'sievišķā' kā noteiktas pozicionalitātes valodā, rakstībā un tekstualitātē analīzei. Atsaucoties uz npublicētu Kristevas pētnieces Miglenas Nikolčinas (Miglēna Nikolčina) definējumu, sievišķais ir atšķirīga psihosomatiskā dzīvības, nāves un mīlestības attēlošana (mapping), ko nosaka atšķirīga sievišķā pozicionalitāte attiecībā pret mātišķo ķermeni un tēvišķo fallu.

3.1.1. Semiotiskais un simboliskais: dzimtes kods tekstā.

Pirmais solis uz 'sievšķā' teoretizēšanu ir semiotiskā un simboliskā nošķīrums, kur semiotiskais tiek kodēts kā sievišķs, precīzāk, mātišķs, bet simboliskais – vīrišķs. To Kristeva izstrādā savā doktores disertācijā *"Revolūcija poētiskajā valodā"* (1974) un modificē turpmākajos darbos. Elizabete Grosa uzskata šo divu psihisko un apzīmējošo struktūru nošķiršanu par būtiskāko Kristevas teorētisko nostādni, uz ko pamatojas arī viņas pēdējo gadu atzinumi (Grosz 1990: 153). *"Revolūcijā poētiskajā valodā"* Kristeva raksta par semiotisko un simbolisko kā divām apzīmējošā procesa, kas veido valodu, modalitātēm. Tās ir savstarpēji cieši saistītas un to mijattiecības nosaka valodas konstituētā diskursa veidu: *"These two modalities are inseparable within the signifying process that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved; in other words, so-called 'natural' language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic."* [Šīs abas modalitātes nav nodalāmas apzīmēšanas procesā, kas konstituē valodu, un to dialektika nosaka attiecīgā diskursa tipu (naratīvs, metavaloda, teorija, dzeja utt.); citiem vārdiem, tā dēvētā 'dabiskā' valoda pieļauj dažādus semiotiskā un simboliskā artikulācijas modus.] (Kristeva 1986b: 92-3) Tā kā saskaņā ar poststrukturālistu tēzi subjekts ir konstituēts valodā (Žaks Lakāns lieto 'runājošā subjekta' jēdzienu, lai to akcentētu) un tiek traktēts kā reprezentāciju, nozīmju, apzīmēšanas artikulāciju (énonciation) vieta jeb lokuss, tad semiotiskais un simboliskais traktējams arī kā divas subjekta psihiskās un libidinālās konstitūcijas modalitātes, kuru mijattiecības nosaka viņa līdzdalību valodas un tekstualitātes atražošanā. Tieši šeit rodams pamatojums teksta 'dzimumam': tā kā semiotiskais satur sievišķo kodu, tad teksts, kurā jaušamas izteiktas semiotiskā izpausmes, būtu uzskatāms par

'sievīšķu' tekstu, taču tam nav jābūt sievietes rakstītam – Kristeva saskata semiotiskā izpausmes modernistu Stefana Malarmē, Antonina Arto, Luija Ferdinanda Selīna, Filipa Solēra u.c. tekstos. Tātad semiotiskā un simboliskā mijiedarbība ir uzskatāma par svarīgu tekstualitātes, subjektivitātes un socialitātes nosacījumu (Grosz 1990: 150).

Raksturojot semiotisko, Kristeva sāk ar šī jēdziena etimoloģiju no grieķu valodas: *"distinctive mark, trace, index, precursory sign, proof, engraved or written sign, imprint, trace, figuration"* [atšķirības pazīme, pēda, rādītājs, pareģojoša zīme, pierādījums, iegravēta vai rakstīta zīme, nospiedums, pēda, veidojums]; kā dominējošo nozīmi viņa izdala atšķirīgumu (Kristeva 1986b: 93). Semiotiskais ir saistāms ar pirmsedipālo fāzi subjekta attīstības procesā, kad ciešā saistībā ar mātes ķermeni bērna dziņām piemīt pulsējošs, neartikulēts raksturs, un tās veido amorfu kopumu, ko Kristeva, lietojot Platona terminu, apzīmē kā *'chora'*. Tas ir apzīmēšanas libidinālais, ķermeniskais pamats, kas iesniedzas dziļi subjekta veidošanās priekšvēsturē, arhaiskā pirms-imaginārā (atsaucoties uz Lakāna trim fāzēm subjekta tapšanas procesā – Reālā, imaginārā un simboliskā) dziņu cirkulācijas telpa, kurā dominē mātišķais ķermenis; no šejienes arī semiotiskā sievišķais kods. Kristeva semiotisko raksturo kā apzīmēšanas psihosomatisko modalitāti, kas operē nevis ar zīmēm, bet ar vokālo un kinētisko ritmu, kura materiālais pamats rodams balsī, žestos, krāsās. Pulsējošās dziņas tiek marķētas ar skaņu, kinētiskajām un hromatiskajām vienībām un atšķirībām, kuras tiek organizētas ar divu primāro procesu (Freids) – kondensācijas (vāc. *Verdichtung*, angl. *condensation*) un pārvirzes (vāc. *Verschiebung*, angl. *displacement*) palīdzību. Šeit Kristeva balstās uz Lakāna formulēto saikni starp Freida primārajiem procesiem un Romāna Jākobsona metaforu un metonīmiju kā diviem nozīmes veidošanas mehānisma poliēm. Tādējādi tiek atklāta apzīmēšanas un valodas iemantošanas arhaiskā fāze, kas vienlaicīgi ir verbālo artikulāciju pamats simboliskajā fāzē. Turklāt semiotiskais un simboliskais nav tikai

divas secīgas, diahroni aplūkojamas fāzes subjekta un valodas tapšanas procesā; tās pastāv sinhroni un, kā atzīmē Kristeva, līdz šim uzmanība to mijattiecībām ir pievērsta tikai divu apzīmēšanas prakšu ietvaros – sapnī un tekstā (Kristeva 1986b: 93-6). Viņa atsaucas uz Malarmē domu par ritma nozīmi valodā, kuram dzejnieks intuitīvi seko, bet kuru ierobežo un apspiež sintakse (turpat: 97). Tā kā sintakses un citu valodas gramatisko likumu iedibināšana saistāma ar simbolisko, šajā piemērā Kristeva ilustrē spriedzi, kas pastāv starp semiotisko (muzikālais ritms) un simbolisko (sintakses likumi) un kas ir tikusi fiksēta tekstualitātē.

Kā starpslāni jeb pāreju no semiotiskā uz simbolisko Kristeva izšķir tētisko fāzi (angļu val. - *thetic*), kurā viņa apvieno Lakāna spoguļa fāzi un kastrācijas kompleksu un kuras ietvaros notiek topošā subjekta diferencēšanās un distancēšanās no mātišķā ķermeņa, rodot iespēju apkopot fragmentētos ķermeniskos iespaidus un projicēt tos vienotā 'es' tēlā (spoguļa fāze) un apspiežot dziņu pēc mātišķā ķermeņa kā apmierinājuma un baudas avota (kastrācijas komplekss). Rezultātā veidojas autonomš subjekts, kas spēj iesaistīties apzīmēšanas procesā, kuru pēc Lakāna nosaka apzīmētāju un apzīmējamo cirkulācija, kuras šķir barjera jeb svītra (angļu val. - *bar*). Kristeva precizē abu zīmes elementu pozicionēšanas secību: sākumā tiek pozicionēts apzīmējamais (*imago* kā sevis paštēls spogulī, kad subjekts atpazīst sevi savā vizuālajā tēlā vai projekcijā attiecībā pret citu, ko Lakāns dēvē par '*objet a*' un kura lomš parasti spēlē māte, un topošais subjekts sāk sevi atpazīt mātes skatienā kā tādu, uz kuru vērsts mātes skatiens, uzmanība un mīlestība (Lacan 1977)). Tam seko apzīmētāja pozicionēšana, atpazīstot fallisko funkciju un Citu kā likuma iemiesojumu (pēc Lakāna – simboliskā Tēva jeb Falla), turklāt, tā kā Citu nav iespējams identificēt ar citu, iezīmējas barjera starp apzīmējamo un apzīmētāju, kas pēc Lakāna ir galvenais apzīmēšanas kā nozīmes slīdēšanas starp apzīmētāju un apzīmējamo nosacījums (Grosz 1990: 95-6)

Simboliskajā valodas un subjektivitātes modalitātē dominē Likums, tā ir edipalizēta, organizēta sistēma gan indivīda psihiskās pieredzes, gan apzīmēšanas un reprezentācijas prakšu, gan sociālo institūciju un likumu līmenī. Kristevas simboliskā izpratne lielos vilcienos sakrīt ar Lakāna simbolisko fāzi. Tā pamatojas uz semiotiskā apspiešanu, saglabājoties apspiestā jeb izstumtā atgriešanās dinamikai:

We shall call symbolic the logical and syntactic functioning of language and everything which, in translinguistic practices is assimilable to the system of language proper. The term semiotic, on the other hand, will be used to mean: in the first place, what can be hypothetically posited as preceding the imposition of language, in other words, the already given arrangement of the drives in the form of facilitations or pathways, and secondly the return of these facilitations in the form of rhythms, intonations and lexical, syntactic and rhetorical transformations. If the symbolic established the limits and unity of a signifying practice, the semiotic registers in that practice the effect of that which cannot be pinned down as a sign, whether signifier or signified. [Par simbolisko mēs dēvēsim loģiskā un sintaktiskā funkcionēšanu valodā un visā, kas ar translingvistiskiem paņēmienu ir asimilējams valodas sistēmā. Termins semiotiskais savukārt tiks lietots ar sekojošu nozīmi: pirmkārt, viss, ko hipotētiski var uzskatīt par iepriekšēju valodas iedibināšanai, citiem vārdiem, dziņu sakārtojums noteiktos veidos, otrkārt, šo veidu atgriešanās ritma, intonāciju un leksisko, sintaktisko un retorisko transformāciju formā. Ja simboliskais apzīmēšanas praksē iedibina robežas un vienotību, semiotiskais tajā reģistrē tās izpausmes, ko nav iespējams saistīt ar zīmi, nedz apzīmētāju, nedz apzīmējamo.] (Kristeva 1976: 68)

Simboliskais (t.i. valoda kā nominācija, zīme, sintakse) iedibinās, apspiežot semiotisko un nošķiroties no šīs iepriekšējības (angļu val. - anteriority), kas atgriežas jeb atjaunojas kā 'apzīmētājs', 'primārie procesi' – pārvirze un kondensācija, metonīmija un

metafora, retoriskas figūras (Kristeva 1980: 136). Saikne starp semiotisko un simbolisko saglabājas un tai ir gan konstruktīva – valodu bagātinoša, atveseļojoša, gan destruktīva loma. Ja saikne tiek pārāk strikti apspiesta, valoda iztukšojas, top sastingusi, nedzīva. Galēja semiotiskā apspiešana vērojama zinātniskajā diskursā. Kristeva min arī neirotisko diskursu, kura simptomus viņa saskata literāros tekstos un dzejā, kad nespēja ļaut valū semiotiskajiem impulsiem nosaka tāda teksta veidošanos, kas pamatojas uz klišejiem (proti, tīri simbolisko materiālu) un plāno valodas virskārtas slānīti (Kristeva 1986b: 104). Semiotiskā izvirdumi savukārt apdraud simboliskā vienotību un sakarīgumu – pretrunas, ritmi, kas tiecas izjaukt regulārās sintaktiskās formas, pārrāvumi, bezjēdzība, klusums utt. Galēja šī procesa izpausme ir psihotiska valodas uzspīdzināšana, references, jēgas un komunikācijas zudums (Kristeva 1980: 139). Tādējādi semiotiskā/simboliskā dinamika ir sarežģīta. Kā atzīmē Elizabete Grosa, semiotiskais ir gan simboliskā priekšnoteikums, gan tā nekontrolējamais pārmērs. Visos tekstos un kultūras produktos vērojama šo abu apzīmēšanas modalitāšu mijiedarbība: noteiktos periodos, ko varētu dēvēt par revolūciju, sabrukuma, atjaunošanās periodiem (nesenāko piemēru Kristeva tam saskata modernisma avangarda literatūrā), simboliskais nespēj novirzīt semiotiskos izvirdumus iedibinātajās sociālajās atverēs un to ārdošā enerģija pārsniedz simboliskā noteiktās robežas. Notiek semiotiskā pārkodēšana jaunā simboliskā sistēmā, kas ir absorbējusi tā ārdošo potenciālu. Tādējādi, raksta Grosa, noris cīņa starp varu un pretošanos uz simboliskā robežām – uz robežas starp tēvišķo kārtību un (potenciāli psihotisko) mātišķo imagināro. Teksts, kas atklāj šo cīņu, pievērš uzmanību sevis paša izstumtajam aspektam (izstumtajam 'sievīšķajam'), kas parasti paliek nepamanīts (Grosz 1990: 154). Atgriežoties pie Alises Žardinas ginēzes jēdziena, skaidri iezīmējas Kristevas piedāvātais semiotiskā kā reizē ārdošās un atjaunojošās apzīmēšanas modalitātes sievišķais kodējums. Turpināmajos darbos, kur Kristeva pievēršas plašam tekstuālajam un

kultūras (tēlotājas mākslas, mūzikas, kino u.c.) materiālam, realizējot savu semanalīzes projektu, atklājas šīs pieejas produktīvie aspekti.

3.1.2. Semanalīze: vīrišķās un sievišķās pozicionalitātes aplūkojums valodā un tekstā.

Semanalīzes jēdzienu Kristeva izvērš un realizē rakstu krājumā *“Iekāre valodā”* (1977). Akcentējot saikni starp valodu kā apzīmēšanas sistēmu un subjektivitāti (līdzko ir runa par apzīmēšanu, nevar ignorēt noteiktu subjektu (Kristeva 1980: 124)), par izpētes objektu viņa izvirza poētiskās valodas subjektu-procesā (le sujet-en-procès). Poētiskās valodas jēdzienu viņa aizgūst no krievu formālistiem, kas īpaši izdala valodas poētisko funkciju, kas ir atšķirīga un funkcionē pēc citām likumībām nekā pārējās. Kristeva poētisko valodu traktē kā īpašu apzīmēšanas praksi un par tās būtiskāko iezīmi, atsaucoties uz savu semiotiskā/simboliskā dalījumu, uzskata saikni ar semiotisko un semiotiskā/simboliskā dinamikas aktualizāciju, ko citi valodiskie diskursi ignorē vai izstumj: *“The signifying economy of poetic language is specific in that the semiotic is not only a constraint as is the symbolic, but it tends to gain the upper hand at the expense of thethetic and predicative constraints of the ego's judging consciousness.”* [Poētiskās valodas apzīmēšanas ekonomiju raksturo tas, ka semiotiskais ir ne tikai ierobežojums, kas līdzvērtīgs simboliskajam, bet tiecas gūt virsroku uz tētiskā un predikatīvā rēķina, kas ierobežo ego spriestspējīgo apziņu.] (Kristeva 1980: 134)

Ar subjekta-procesā jēdzienu viņa akcentē lakānisko priekšstatu par to, ka subjekts valodā veidojas starpā, kas paveras starp apzīmētāju un apzīmējamo, un Kristeva šajā plānajā plīsumā saskata kompleksu arhitektūru, ko līdz šim ir ignorējušas gan valodnieciskās, gan fenomenoloģiskās teorijas (Kristeva 1980: 129). Tādējādi būtu precīzāk kā semanalīzes

objektu situēt subjekta-procesā nepārtrauktās tapšanas vietu – tētisko pārrāvumu, kuru Kristeva “*Revolūcijā poētiskajā valodā*” min kā tekstuālās prakses mērķi: “*The thetic – that crucial place on the basis of which the human being constitutes himself as signifying and/or social – is the very place textual experience aims towards. In this sense, textual experience represents one of the most daring explorations the subject can allow himself, one that delves into his constitutive process.*” [Tētiskais – tā būtiskā vieta, kur cilvēks konstituē sevi kā apzīmējošu un/vai sociālu - ir tieši tā vieta, uz kuru vērsta tekstuālā pieredze. Šajā ziņā tekstuālā pieredze pārstāv vienu no vispārdrōšākajiem pētījumiem, ko subjekts var atļauties-- mēģinājumu izpētīt savas konstituēšanas procesu.] (Kristeva 1986b: 117)

Tētiskais pārrāvums izpaužas kā valodā, tā socialitātē un subjekta psihosomatiskās veidošanās procesā. Šeit ir vērojama Kristevas kompleksā pieeja, nereducējot analīzi uz valodniecisko, psiholoģisko utt. sfēru, bet pozicionējot problēmu šo sfēru saskares un pārklāšanās vietā. Tajā pat laikā viņa aplūko arī katru konkrēto aspektu. Tā, analizējot tētisko pārrāvumu no lingvistiskā viedokļa, “*Revolūcijā poētiskajā valodā*” Kristeva to saista ar predikāciju un subjekta un objekta nošķirumu, kas iespējams tikai caur to, kā arī ar denotācijas mehānismu, kas pamatojas uz subjekta spēju distancēties no objektiem, lai tos nosauktu (Kristeva 1986b: 105-112). Šī sintakses un apzīmēšanas pamatu iedibināšana tētiskajā fāzē sakrīt ar iepriekšminēto ‘es’ projicēšanos, apzīmētāja un apzīmējamā pozicionēšanu, cita un Cita konstrukcijām, tā vēlreiz uzsverot valodisko un psihosomatisko norišu ciešo saistību, kas ir Kristevas semanalīzes metodoloģijas pamatā. Turklāt, ņemot vērā sievišķā dimensiju (tētiskā fāzē sākas nošķiršanās no mātišķā ķermeņa, simboliskais pamatojas uz instinktīvās dziņas un saiknes ar māti izstumšanu), semanalīzes uzmanības centrā nonāk sievišķā-vīrišķā mijattiecības valodā un tekstualitātē, vēlreiz akcentējot to, ka ‘sievišķais’ un ‘vīrišķais’ nav atsevišķas subjekta identitātes, bet gan atšķirīgas

pozicionalitātes valodā un tekstā, kas veidojas attiecībā pret Tēva (falliskās funkcijas nesēja, simboliskā likuma iemiesojuma) un mātes (no simboliskā izstumtā mātišķā ķermeņa, dziņu strukturācijas objekta) figūrām.

Raksturojot subjektu-procesā, Kristeva iezīmē abas pozicionalitātes, atsakoties no to saistības ar vienu vai otru dzimumu. Subjekts vienlaicīgi ir orientēts uz tēvišķo un izstumto mātišķo, kas simboliskajā novietoti atšķirīgi: *“The unsettled and questionable subject of poetic language maintains itself at the cost of reactivating this repressed instinctual, maternal element. (...) it is within the economy of signification itself that the questionable subject-in-process appropriates to itself this archaic, instinctual, and maternal territory.”* [Nenostabilizētais un apšaubāmais poētiskās valodas subjekts uztur sevi, aktivizējot šo apspiesto instinktuālo, mātišķo elementu. (...) pati apzīmēšanas ekonomija paredz to, ka apšaubāmais subjekts-procesā piešķir sev šo arhaisko, instinktuālo un mātišķo teritoriju.] (Kristeva 1980: 136)

Semanalīze pievēršas arī tam, kā subjekta-procesā divējādā pozicionalitāte valodā izpaužas tekstualitātē. *“Revolūcijā poētiskajā valodā”* Kristeva izdala divas teksta modalitātes, kas atbilst abām subjekta-procesā pozicionalitātēm valodā. Vīrišķajai atbilst fenoteksts, kas reizē ir simboliskā izpaudums tekstā, savukārt sievišķajai – genoteksts, kas ietver semiotiskos procesus tekstā (Kristeva 1986b: 120-23). Uz genotekstu tekstā norāda dziņu enerģijas pārvietojumi fonemātiskajā līmenī (piemēram, fonēmu vai atskaņu atkārtotāšanās un akumulēšanās) un melodiskie paņēmieni (intonācija un ritms), kas atbilst semiotiskā izpausmēm valodā (turpat: 120). Viņaspriekš tieši šeit vērojamas subjekta-procesā tapšanas tekstuālās pēdas. Savukārt fenoteksts ir tas līmenis, kurā teksts strukturējas, kurā ir iespējams izpausties artikulācijas subjektam, piemēram, vēstītāja balss veidā, un kurā iedibinās komunikatīvā saikne starp adresātu un adresantu (divi no sešiem valodiskās

komunikācijas komponentiem līdzās vēstij, kontekstam, kontaktam un kodam, par ko raksta viens no redzamākajiem 20.gadsimta strukturālās literatūrzinātnes pārstāvjiem Romāns Jākobsons). Genoteksta un fenoteksta dinamika ir analoga semiotiskā un simboliskā dinamikai. Akcentējot, ka fenoteksts ir struktūra, bet genoteksts – process, Kristeva vedina secināt, ka genoteksts, tāpat kā semiotiskais, apdraud struktūras stabilitāti un vienlaicīgi ir tās atjaunošanās un teksta pārstrukturācijas avots (turpat: 121).

“*Iekārē valodā*” un turpmāk šie jēdzieni vairs netiek lietoti, taču doma par divām tekstualitātes modalitātēm, kas būtu analogas valodas un apzīmēšanas modalitātēm, saglabājas. Filipa Solēra rakstībai veltītajā apcerē “Romāns kā polilogs” (“The Novel As Polylogue”) Kristeva, pamatojoties uz Mihaila Bahtina heteroglosijas (разноречие) jēdzienu, polilogu traktē kā tekstu, kurā atklājas semiotiskā un simboliskā sadursmes kā nepārtraukts, pulsējošs, ritmisks process. Tekstā ieraudzīt polilogu nozīmē izsekot teksta intonatīvajiem un ritmiskajiem metiem, semiotiskā ielaušanās periodiem. Viņa to demonstrē, transponējot Solēra romāna “H” fragmentus no simboliskā uz semiotisko: atmetot pieturzīmes un tādējādi ignorējot sintaktisko dalījumu, saskatot intonatīvo frāzējumu, kas nebūt neatbilst sintaktiskajam dalījumam teikumos un teikumu daļās: “*The polylogue’s first prerequisite: cause rhythm to emerge, hasten it, have it remove the symbolic surface.*” [Poliloga pirmais priekšnosacījums: ļaut uzpeldēt ritmam, pasteidzināt to, likt, lai tas noņem simbolisko virsmu.] (Kristeva 1980: 178) Polilogs ir tā teksta hipostāze, kurā vērojamas senākās subjekta-procesā tapšanas pēdas – polilogā Kristeva saskata artikulācijas subjekta dialogu ar savu identitāti, kas tika iedibināta tētiskā pārrāvuma brīdī (turpat: 173). Semiotisko dziņu ritmi atvedina subjektu uz šo savas tapšanas arhaisko fāzi, liekot konfrontēties ar savu vēlneesamību, ko subjekts pārdzīvo kā identitātes pulverizāciju un izkaisīšanos mātišķajā substancē “gavilējošos svētlaimes viļņos”: “*A measured language carried away into rhythm*

to a point beneath language: violent silence, instinctual drive, collided void; and back again the path of jouissance." [Nosvērtā valoda aizmirstas ritmā, līdz nonāk zem valodas: varmācīgā klusumā, instinktīvā dziņā, sadursmes tukšumā; un atkal atpakaļ – tas ir svētlaiimes ceļš.] (turpat: 179)

Polilogā jaušami valodas ķermeniskie piesaistes punkti: tā instinktīvo dziņu veidotajā ritmā runājošais subjekts atpazīst sevi kā ķermenisku subjektu visagrīnākajā (spoguļa) fāzē, kad ķermenis šķiet sadalāmijs un savelkamijs vienkop saskaņā ar šo ritmu (turpat: 186). Kristeva lieto jēdzienu 'polilogiskais ķermenis', ar to apzīmējot šo polilogā atpazīstamo arhaisko ķermenisko subjektivitāti, ko jau marķē tētiskais pārrāvums (ķermenis ir nošķīries no mātes ķermeņa un sakopo sevi vienkop – kā subjektu), bet kas vēl nav simboliski strukturēta, piemēram, binārajā opozīcijā ķermenis – apziņa. Lakāna priekšstatu par vizuālās identifikācijas primātu šajā fāzē Kristeva būtiski pārveido semiotiskā/simboliskā dinamikas kontekstā, papildinot to ar balsi. Viņasprāt šajā fāzē topošā ķermeniskā substance nav šķirama no mātes balss, kas ir galvenais semiotisko dziņu ritma materiālais reprezentants un kas tad arī saglabājas kā ataviska robeža subjekta pārejā no neesamības uz esamību. Polilogiskais ķermenis iemieso pastāvīgu pretrunu starp substanci un balsi, kur "*substance tiek vokalizēta, balss – apslāpēta un abas tiek bezgalīgas attiecībā viena pret otru*" (turpat: 186). Polilogiskais ķermenis tātad tekstualizē topošā subjekta ķermeniskās izjūtas tētiskās fāzes ietvaros, kuras vienu robežu iezīmē mātes balss, bet otru – atpazīstamais vizuālais paštēls, kas liecina par runājošā subjekta vienotības apzināšanos un spēju iesaistīties apzīmēšanas (arī sevis apzīmēšanas) procesā. Polilogisko ķermeni Kristeva traktē kā tekstuālā subjekta priekšteci jeb pamatu, caur kuru tekstuālais "es" saskaras ar savu tapšanu, un teksts top kā šīs sastapšanās rezultāts: "*This "I" speaks/sings the indicijsive movement of its own coming. Its geometry - that is, the text - gathers together into a single, formulated*

sequence rhythm and meaning, erased presence, and a reconstructed or mimed presence where it scans-and-signifies the truth of its production and death.” [Šis “es” runā/dzied savas amāksšanas neizlēmīgo brīdi. Tā ģeometrija, proti, teksts, sakopojas vienā formulētā ritma un nozīmes, izdzēstas klātbūtnes un rekonstruētas vai atdarinātas klātbūtnes sekvencē, kur tas vēro-un-apzīmē patiesību par savu veidošanos un nāvi.] (Kristeva 1980: 188) Tā, rakstības process pamatojas uz spēju atgriezties pie šīs arhaiskās subjekta tapšanas fāzes, uz saplūšanas ar mātišķo svētlaimes vilinājumu, kas atklāj sievišķo kodu arī rakstībai un tekstualitātei.

3.1.3. Sievišķā subjekta problemātika.

Pakāpeniski tomēr Kristeva sāk pievērsties arī vīrišķā un sievišķā subjekta problemātikai attiecībā pret to radīto tekstu. Vīrišķība un sievišķība kā subjekta dzimumidentitātes Kristevas izpratnē pamatojas uz noteiktām vīrišķā un sievišķā kā pozicionalitāšu valodā konfigurācijām, kuras viņa aplūko konkrētos socio-kultūras kontekstos, kā, piemēram, modernisma avangarda vilnis 20.gadsimtā, jūdaiski-kristīgā reliģiskā tradīcija, 20.gadsimta totalitārisms, 60.gadu sociālpolitiskie nemieri Rietumeiropā u.d.c.

Vīrišķā subjekta problemātika, kas vienmēr ir bijusi psihoanalīzes uzmanības centrā, Kristevu interesē tikai semiotiskās dispozīcijas, proti, sievišķās pozicionalitātes plāksnē. Šim jautājumam viņa, kā iepriekš apskatīts, pievēršas semanalīzes ietvaros. Rezumējot to, dēls ir karastāvoklī pret Tēvu, viņš saceļas un/vai veido kompromisu ar tēvišķo autoritāti, identificējoties ar to, un mātišķā teritorija viņam ir aizmugure, vieta, no kurienes nāk viņa sacelšanās. Dzejnieks valodā vienmēr ir konfliktā ar Likumu, bargo nepielūdzamību, viņš

atsakās upurēt mātišķo, bet ļauj tam ienākt savā tekstā; rezultātā simboliskais tiek pakļauts savam pārmēram un apvērsumam – piemērus tam Kristeva saskata modernistu tekstos (Kristeva 1980: 138-39). Semiotiskā dispozīcija ir tā, kas rada tekstuālo *jouissance* (Lakāna un Rolāna Barta termins; Barts *jouissance*, ko varētu tulkot kā svētlaieme vai orgasmiska bauda, raksturo kā ‘rakstāmā’ teksta iezīmi pretstatā ‘lasāmajam’, kuram piemīt bauda – *plaisir* (Barthes 1974)). Tas ir orgiastisks valodas pārdzīvojums, tekstuāla pieredze, kas sniedz gratifikāciju un ļauj aizmirsties no iekāres neapmierināmības, trūkuma (lack) un sašķeltības sajūtas, kas ir subjekta-procesā iezīmes. Semiotiskā dispozīcija atšķir dzejnieku kā īpašu vīrišķā subjekta tipu; Kristeva to salīdzina ar Orfeju, kas atsakās izstumt mātišķo dziņu un tādēļ tiek marginalizēts simboliskajā (izdzīts no Valsts, atsaucoties uz Platonu), pretstatā Edipam, kas par to ir sodīts un marķēts simboliskajā kā kastrēts subjekts un kas ar savu rētu demonstrē un apliecina Tēva varas zīmi (Kristeva 1980: 192). Dzejnieks simboliskajā vienmēr būs Orfejs, šis aizdomīgais, bīstamais robežsubjekts, reizē pielūgtais un izraidītais, kurš tomēr nodrošina simboliskā reģenerāciju.

Sievišķā subjekta problemātiku Kristeva izvērs darbos “*Par ķīnietēm*” (1974), “*Sieviešu laiks*” (1979), “*Patiesais-Reālais*” (1979), “*Šausmu vara: eseja par abjekciju*” (*Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*, 1980), aplūkojot to plašā reliģiskā un kultūrvēsturiskā kontekstā. Kā zināms, freidiskā un lakāniskā psihoanalīze visai skopi pievērsās sievišķās subjektivitātes un seksualitātes jautājumiem, tādējādi šajā ziņā Kristeva un citas *écriture féminine* pārstāves sāk aizpildīt būtiskus izlaidumus Rietumu teorētiskajā laukā. Pēc Kristevas domām sievietei simboliskajā pieejamas divas iespējas – mātišķā identifikācija vai arī identificēšanās ar tēvu, pilnībā izstumjot mātišķo. Tātad arī sievišķajam subjektam ir pieejamas abas pozicionalitātes – gan sievišķā, gan vīrišķā, taču paradoksālā kārtā tās abas sievišķajam subjektam ir neizdevīgākas nekā vīrišķajam: ja vīrišķajam

subjektam katra no tām piedāvā savas priekšrocības, tad sievišķajam subjektam tās paredz noteiktus zaudējumus. Tā, mātišķās identifikācijas gadījumā sieviete identificējas ar mātišķo trūkumu (proti, falla trūkumu, kas marķē sievišķo subjektu kā kastrētu un marginalizētu simboliskajā). Tā kā uz šīs identifikācijas pamata meita ir ciešāk saistīta ar mātišķo ķermeni, viņa kā subjekts ir nestabilāka. Tādējādi, Kristeva norāda, sieviete tiek izslēgta no socio-simboliskā kontrakta, no valodas kā sociālās saiknes, tādējādi arī no sociuma (Kristeva 1986e: 199), un tiek akceptēta tajā tikai kā māte, kuras vienīgais sabiedrībai derīgais un nepieciešamais produkts ir bērns un kuras vienīgā pieļaujamā bauda ir mātišķā bauda (angļu val. – maternal jouissance). Savukārt identifikācijas ar tēvu gadījumā sievietei jāpārtrauc saikne ar māti un jāizstumj mātišķā bauda, tādējādi zaudējot savu ķermeni. Taču iegūtā simboliskā dispozīcija sievietei ir visai nestabila, kas nosaka nepieciešamību daudz izteiktāk pretoties semiotiskajiem impulsiem nekā tas raksturīgs vīrišķajam subjektam, kuram semiotiskā dispozīcija, kā aplūkots iepriekš, var būt papildus realizācijas un produktivitātes avots. Kā raksta Kristeva, semiotiskie impulsi draud sagraut trauslo simbolisko čaulu, padarot sievieti ekstātisku, nostalgisku vai traku (Kristeva 1986a: 150). Arī tad, ja sievietei ir mātišķā identifikācija un viņa var neapdraudēti baudīt semiotiskā izvirdumus, viņa tos drīzāk saistīs nevis ar valodu un tekstualitāti, bet ar ķermenisko (turpat: 150). Tieši šajā kontekstā būtu traktējama radikālāko *écriture féminine* pārstāvju, piemēram, Helēnes Siksū, tēze par ķermeniskā un tekstuālā ciešo saikni sieviešu rakstībā (angļu valodā to parasti izsaka ar vārdrindu 'sexual/textual', kas ir kļuvusi par vienu no feminisma teoriju klišejiem).

Attiecībā uz sievišķā subjekta sievišķo un vīrišķo pozicionalitāti valodā un tekstualitātē, konkrētām šīs problēmas šķautnēm Kristeva veltī atsevišķus rakstus un pētījumus. Tā, darbā "*Par ķīnietēm*" viņa aplūko mātišķās vai tēvišķās identifikācijas dilemmu Rietumu reliģiskajā kontekstā, analizējot, kā jūdaisma patriarhālais monoteisms

iedibinājās uz izstumto mātišķo auglības reliģiju pamata. Šeit viņa pievēršas sievišķā subjekta problemātikai, kā to nosaka šādi veidojusies jūdaiski-kristīgās reliģijas tradīcija, īpaši akcentējot sievišķā subjekta nestabilitāti simboliskajā sakārtā. Divi pirmie izvērstie pētījumi, kas veltīti mātišķības tēmai, ir krājumā *“Iekāre valodā”* ietvertais raksts “Mātišķība saskaņā ar Džovanni Bellīni” (“Motherhood According to Giovanni Bellini”) un *“Mīlas stāstu”* (*Histoires d’amour, 1983*) nodaļa “Stabat Mater”. Tajos Kristeva aplūko, kā ciešā saikne starp sievišķo un mātišķo ir veidojusies teoloģiskā diskursa ietvaros, tās paradigmu saskatot jaunavas Marijas tēlā, un pievēršas šīs saiknes izpausmēm Renesanses glezniecībā un Viduslaiku galma literatūrā. Visdetalizētākais un novatoriskākais pētījums par sievišķā subjekta veidošanos un mātišķās identifikācijas procesu ir *“Šausmu vara”*, kurš tiks sīkāk iztirzāts nodaļā par sievišķā atveidojumu latviešu jaunākajā autobiogrāfiskajā rakstībā.

Pievēršoties saiknei starp ‘sievišķo’ un sievieti, Kristeva vienmēr atrunā metodoloģiskās grūtības, kas šajā gadījumā rodas un kas viņasprāt sakņojas neiespējamībā precizēt to kontekstu, kurā sieviete(s) saskaras ar ‘sievišķo’. Tā, pievēršoties sieviešu rakstītajiem tekstiem, Kristeva izdala stilistiskus un tematiskus elementus, kas varētu būt kopīgi, taču, pat spēdama nosaukt šīs “raksturīgās iezīmes”, viņa atsakās tās teoretizēt, jo *“for the moment I find it difficult to say if they [characteristics of women’s texts S.M.] are produced by something specific to women, by socio-cultural marginality, or more simply by one particular structure (for example hysteria) promoted by present market conditions from among the whole range of potential female qualities”* [pagaidām man ir grūti teikt, vai tās [sieviešu tekstu iezīmes – S.M.] ir radījis kaut kas tāds, kas piemīt tieši sievietēm, socio-kultūras margīnālītāte vai vienkārši kāda noteikta struktūra (piemēram, histērija), ko veicinājuši pašreizējie tirgus apstākļi no visa potenciāli sievišķo īpašību spektra] (Kristeva 1992: 112).

Runājot par kopīgajām tēmām sieviešu tekstos, Kristeva nosauc specifisko ķermeniskumu – tekstu aicinājumu aplūkot, aptaustīt, saost ķermeni, ko veido orgāni (acīmredzot šeit tiek apspēlēts Delēza un Gvatari ‘ķermeņa bez orgāniem’ jēdziens, kas izvirzīts viņu kopdarbā “*Anti-Edips: kapitālisms un šizofrēnija*” (*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, 1972*)), apokaliptisko skatījumu, kā arī mīlestības pārformulēšanu. Savukārt kā sieviešu rakstības stila iezīmes tiek minētas divas: pirmkārt, apzīmētāja nepietiekamības sajūta un to kompensējošs īpašs emocionālais komponents, kas netiek simbolizēts, bet paliek latents, apelējot pie skaniskā, vai arī rakstības žestā. Otrkārt, viņa atzīmē vājo kompozīciju sieviešu tekstos, nespēju orķestrēt apzīmētājus, kas noved vai nu pie mākslīgi uzspiestas struktūras, kas atgādina vārdu spēles vai krustvārdu mīklas, vai arī pie klusuma, pie neizsakāmā, kas izteikts atkārtotās mīklās (Kristeva 1992: 112-13). Jāpiezīmē, ka šī it kā garāmejojot uzmetā shēma faktiski ir daudz visaptverošāka un funkcionālāka nekā sākumā varētu šķist, un mēs pie tās atgriezīsimies, iztīrējot sieviešu rakstības iezīmes turpmākajās nodaļās.

3.2. Sievišķā potenciāls kultūrā Lūsas Irigarajas un Helēnes Siksū teorijās.

Atšķirībā no Kristevas Lūsa Irigaraja un Helēne Siksū pastāv uz saiknes starp ‘sievišķo’ un sievieti veidošanu, tādēļ viņas tradicionāli tiek dēvētas par *écriture féminine* radikālā spāma pārstāvēm, it īpaši Helēne Siksū, kas akcentē domu par sievietes ķermeniskuma saikni ar sievišķo tekstu. Ķermeniskā izpausmes kultūrā, ķermeniskuma un tekstualitātes kopsakars izriet no fenomenoloģiskās filosofiskās tradīcijas, ko vēl 20. gadsimta vidū izstrādā Moriss Merlo-Pontī (Maurice Merleau-Ponty), un Irigarajas un Siksū novatoriskums izpaužas dzimtes koda aktivizēšanā, norādot uz vīrišķā un sievišķā morfo-

loģiku (apspēlējot fenomenologu “morfoloģijas” kā ķermeņa sociālpsihiskās reprezentācijas jēdzienu, tiek norādīts uz ķermeņa morfoloģijas saikni ar loģiku, proti, ķermeniskā un domāšanas kopsakaru), kas attiecīgi izpaužas valodā, kultūrā, tekstualitātē.

3.2.1. Lūsa Irigaraja par sievišķo simbolisko.

Psihoanalītiķe un filosofe Lūsa Irigaraja savā doktores disertācijā *“Prātošana par citu sievieti” (Speculum de l’autre femme, 1974)*, pārskatot izcilāko Rietumu filosofu (no Platona līdz Hēgelim) un Freida teorijas, līdzīgi Simonai de Bovuārai izseko, kā eiropeiskajā filosofijā veidota matrice, kurā sieviete var ienākt tikai kā “cits” attiecībā pret vīrišķo subjektu, secinot, ka sievietes tēls Rietumu kultūrā ir ticis konstruēts no vīrišķā pozīcijām, reducējot sievietes identitāti uz mātišķību un jaunavību. Izmantojot Deridā jēdzienu, Irigaraja to dēvē par fallogocentrisku kultūras orientāciju un tās kvintesenci saskata freidiskajā un lakāniskajā psihoanalīzes tradīcijā. Līdz ar to viņasprāt galvenais feminisma teoriju un it īpaši feministiskās psihoanalīzes uzdevums būtu dekonstruēt psihoanalīzes fallogocentrisko kodu un sniegt atšķirīgu sievišķās seksualitātes izpratni. Ja freidiskajā traktējumā sievišķā seksualitāte pamatojas uz trūkumu, kādēļ Lakāns uzskata, ka sievišķā identitāte vispār nepastāv, un arī Kristeva apšaubā iespēju konstruēt sievišķo identitāti simboliskā (valodas, tekstualitātes, socialitātes) ietvaros, tad Irigaraja izvirza domu par alternatīvu sievišķo seksualitāti. Kultūrā līdz šim tā nav apzināta, tādēļ trūkst autentiskas sievišķas pieredzes izpaudumu, sievišķo tēlu, taču, lai tos radītu, nepietiek tikai ar to, ka sievietes iesaistīsies teoretizēšanas un rakstniecības procesā; vīrišķās tekstuālās stratēģijas, vēstījuma formas, žanriskās shēmas u.tml. filtrē sievišķo pašizpaušmi un atražo tos pašus patriarhālos modeļus. Kā norāda Elizabete Grosa, Irigaraja vēlas iziet cauri vīrišķo teoriju spogulim, sasniedzot

“otru pusi”, kur sievietei būtu pieejama pašrefleksija ciešā kopsakarā ar savu ķermeni un seksualitāti. Grāmatas virsrakstā pieteiktais spekulā, izliektā spoģuļa (franču val. - speculum) tēls norāda uz to, ka šis ir aplinkus ceļš, kas atkārtu sievišķā ķermeņa aprises un ko lieto ģinekoloģijā, lai ielūkotus sievietes ķermeņa “iekšpusē”, tā ironiski norādot, ka sievietes dziļākā būtība no patriarhālās kultūras viedokļa ir viņas reproduktīvā sistēma (Grosz 1990: 173).

Fallogentriskajā simboliskajā sievietei ir divas iespējas – runāt kā vīrietim vai arī klusēt kā sievietei (Irigaray 1985: 149). Lai rastu izpausmes iespēju sievišķajai runai un rakstībai un, tā kā Irigaraja nenošķir sievišķo no sievietes, tad arī sieviešu līdzdalībai simboliskajā, nepieciešams pārdefinēt simbolisko un imagināro kā divus valodas līmeņus. Šim nolūkam Irigaraja pielieto Deridā dekonstrukcijas stratēģiju, saskaņā ar kuru tekstuālās analīzes ceļā tiek konstatēts teksta ideoloģiskais kods (šajā gadījumā – fallogocentrisms), to balstošās binārās opozīcijas, no kurām viena veido pārsvaru pār otru, un šis pārsvars tiek apvērsts, tādējādi apvēršot arī teksta ideoloģisko kodu (Culler 1994). Pētījumos “*Kad mūsu lūpas sarunājas*” (*When Our Lips Speak Together, 1977*) un “*Dzimums, kurš nav viens*” (*Ce Sexe qui n'en est pas un, 1977*) Irigaraja dekonstruē vairākas binārās opozīcijas, kas simboliskajā nosaka vīrišķā pārsvaru pār sievišķo. Viena no tām ir vizuālā pārsvars pār taktilo vai olfaktoru dzimumidentifikācijas procesā, kas pamato falla centrālo vietu simboliskajā: vīrietis identificējas ar simbolisko tēvu pēc vizuālā principa, “ieraugot” mātes kastrāciju. Sievišķo identifikāciju savukārt nosaka taktilais un olfaktorais princips (Irigaray 1985: 25-26, 79). Irigaraja dekonstruē arī viena baudas centra, kas raksturīgs vīrišķajai baudai, pārākumu pār izkaisītu sievišķo baudu un izvērš domu par vīrišķās un sievišķās morfo-loģikas atšķirībām, kas nosaka atšķirību starp vīrišķu un sievišķu valodu un tekstu. Būtiskākā opozīcija, kas balsta fallogocentrismu, ir ‘(vīrišķais) falls – (sievišķais) trūkums’

un to Irigaraja dekonstruē, apspēlējot skaitļus 'viens – divi': ja vīrišķais falls ir viens, tad sievietes dzimumu nosaka nevis nulle (falla trūkums, kastrācija), bet divi (divas lūpas, kas ir saistītas un reizē šķirtas, divas krūtis), kas ir vairāk nekā viens (Irigaraja 2001: 352). Tādējādi Irigaraja vērsas pret būtiskāko fallogocentrisma nostādni par sievišķā negatīvo identitāti un argumentē domu, ka freidiskā un lakāna psihoanalīze ir neadekvāti attēlojusi un tāpat arī teoretizējusi sievišķo seksualitāti un subjekta attīstību. Sievietes ķermeniskās un libidinālās morfo-loģikas un ar to saistītās sievietes valodas un tekstualitātes iezīmes kļūst par Irigarajas turpmāko pētījumu objektu. Viņasprāt nevis jādefinē, ar ko sievišķā morfo-loģika un teksts atšķiras no vīrišķā (šajā gadījumā vīrišķais saglabā centrālo – normas – statusu), bet tie jāaplūko paši par sevi.

Šajā kontekstā īpašu nozīmi iegūst doma par sievišķā simboliskā konstruēšanas iespējamību un nepieciešamību, ko Irigaraja aplūko "*Dzimumā, kurš nav viens*" un turpmākajos darbos "*Dzimumatšķirības ētika*" (*Éthique de la Différence Sexuelle, 1984*), "*Es, tu, mēs: veidojot atšķirības kultūru*" (*Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference, 1990*). Tādējādi viņa demonstrē atteikšanos no idejas par to, ka sievišķais no simboliskā vienmēr ir un būs izstumts un ka tas saistāms ar to, kas ir ārpus un pirms simboliskā un subjektivitātes – pirmsedipālo, semiotisko, kultūras zemapziņu, dabu utt. Šis ir visradikālākais un visvairāk kritizētais posms Irigarajas teorijās: ieceri konstruēt sievišķo simbolisko feminisma teorētiskās uzskata par utopisku vēlmi veikt radikālu sociālu un kultūras maiņu bez tai nepieciešamajiem priekšnosacījumiem (skat., piem., Jones 1985). Neraugoties uz asajām debatēm un izvērsto kritiku, Irigaraja arī 90. gadu otrajā pusē turpina īstenot savu ieceri un vienā no nesēnākajām grāmatām "*Es mīlu uz tevi: ieskicējot laimes iespēju vēsturē*" (*I Love To You: Sketch of a Possible Felicity in History, 1996*) raksta par sievišķās identitātes iedibināšanu socialitātē (šajā grāmatā aplūkojot mīlētāju attiecības kā

sociālās un libidinālās apmaiņas modeli) un kultūrā kā procesu, kas ir nevis ahistorisks un utopisks, kā to pārmet viņas oponenti, bet gan sakņojas noteiktās vēstures un valodas norisēs (Irigaray 1996: 112).

Rakstot par sievišķā simboliskā konstruēšanu, Irigarajas izejas punkts ir konstatējums, ka Lakāna teoretizētais simboliskais faktiski ir vīrišķais imaginārais. *“Dzimumā, kurš nav viens”* viņa pievēršas tam, kā sievišķā traktējums simboliskajā sakņojas vīrišķā imaginārajās konstrukcijās un kā tieši šeit – imaginārajā laukā būtu jānošķir vīrišķais no sievišķā: *“I am trying to go back through the masculine imaginary, to interpret the way it has reduced us to silence, to muteness or mimicry, and I am attempting, from that starting-point and at the same time, to (re)discover a possible space for the feminine imaginary.”* [Es cenšos atgriezties pie vīrišķā imaginārā, lai skaidrotu, kā tas mūs ir reducējis uz klusumu, mēmumu vai atdarināšanu, un, izejot no tā es vienlaicīgi mēģinu (atkal) atklāt iespējamo telpu sievišķajam imaginārajam.] (Irigaray 1985: 164) Kā atzīmē Margareta Vitforda (Margaret Whitford), Irigaraja imagināro traktē plašākā nozīmē nekā Lakāns, kuram imaginārais ir subjekta attīstības fāze pirms ienākšanas simboliskajā (valodas, socialitātes) aprītē; Irigaraja akcentē kolektīvās domāšanas aspektu, definējot imagināro kā simboliskajā implicētās sociālās, kultūras un filosofiskās fantāzijas (Whitford 1993: 118). Vīrišķo imagināro fantāziju nošķiršana un telpas atklāšana sievišķajam jau šajā līmenī ir būtiska tālab, ka imaginārais faktiski tiek rekonstruēts no simboliskā pozīcijām, piešķirot tam priekštecības un pamata statusu (simboliskais izaug no imaginārā, saglabājot tā rudimentāro pamatu). Imaginārajā simboliskais rod leģitimāciju un pēctecību savām konstrukcijām, tādēļ arī sievišķajam simboliskajam jārod pamats sievišķajā imaginārajā. Margareta Vitforda to rezumē sekojoši: *“If one abandons the imaginary to the male, women will still be left without representations or images or, one might add, institutions, to serve as identificatory support. But if a female*

symbolic depends upon a female imaginary, it is also the case that a female imaginary depends upon a female symbolic.” [Ja imaginārais tiek atstāts vīriešiem, sievietes tā arī paliks bez reprezentācijām vai tēliem, vai, varētu piebilst, institūcijām, kas viņām kalpotu par identifikācijas pamatu. Taču, ja sievišķais simboliskais pamatojas sievišķajā imaginārajā, tad ir spēkā arī tas, ka sievišķais imaginārais pamatojas sievišķajā simboliskajā.] (Whitford 1993: 119)

Viena no būtiskākajām imaginārā konstrukcijām ir mātes ķermeņa izstumšana; tā kā simboliskajā sievišķais tiek reducēts uz mātišķību, tad mātes ķermeņa izstumšana pamato sievišķā izstumšanu no simboliskā. Tieši tādēļ Irigarajai šķiet būtiski norādīt uz šīs konstrukcijas dzimuma, proti, vīrišķo, kodu. Sievišķā imaginārā pamatā ir subjekta – meitas – saikne ar māti, kas tiek izjusta un reprezentēta atšķirīgi nekā to paredz edipālais scenārijs Freida un Lakāna versijā. Otrs būtisks moments, kas daļēji saistīts ar pirmo, ir dzimumatšķirības trūkums imaginārajā, uz ko pamatojas dzimumatšķirības redukcija simboliskajā, kur vīrišķais un sievišķais ir nevis divas identitātes, bet sievišķais tiek uztverts kā vīrišķā variatīvs vai papildinājums (bet nekad otrādi). *Ja fallogocentrisms simboliskajā pamatojas uz sievišķās citādības apspiešanu, tad sievišķais simboliskais pamatojas uz dzimumatšķirību – nevis sievišķā atšķirību no vīrišķā kā normas, bet gan kā atšķirību starp dzimumiem. Dzimumatšķirības redukcijas cēloni Irigaraja saskata faktā, ka saskaņā ar Freida un Lakāna teorijām dzimumidentifikācija notiek attiecībā pret fallu – tēva atribūtu, kura trūkst mātei. Tādējādi vienīgā pozitīvā dzimumidentitāte ir vīrišķā, un sieviete identificējas ar mātišķo (falla) trūkumu. Taču, kā norāda Irigaraja, sievišķā identitāte ir negatīva tikai attiecībā pret fallu, nerēķinoties ar to, ka sievietes identifikācija, iespējams, notiek pēc atšķirīga scenārija, kādēļ sievietei būtu iespējams veidot pozitīvu identitāti. Tādā gadījumā vīrišķā identitāte vairs nebūtu vienīgā, attiecībā pret kuru sieviete ir kastrēts ‘cits’, un beidzot*

būtu iespējams runāt par dzimumatšķirību. Irigaraja dzimumatšķirības iezīmēšanas pamatu redz imaginārajā mātišķajā, kas no vīrišķā imaginārā pozīcijām ir falliska – imaginārajā dzimumi netiek diferencēti un māte tiek uztverta pēc vienādības principa, kas turpmāk projicējas arī simboliskajā, kur mātes dzimums jau būs atpazīts kā kastrētais 'cits'. Irigaraja uzskata, ka nepieciešams interpretēt mātes/bērna attiecības tādejādi, ka māte ir gan māte, gan sieviete. Tas nav iespējams no dēla pozīcijām, jo viņš sievišķo neatpazīst citādi, kā vien kastrētās mātes figūrā, taču tas ir iespējams no meitas pozīcijām; tādejādi mēs atkal saskaramies ar mātes/meitas saiknes centralitāti sievišķā imaginārā un simboliskā konstruēšanā.

3.2.2. Mātes/meitas attiecību simbolizēšana

Mātes/meitas saiknes iezīmēšana imaginārajā un tās simbolizēšanas nepieciešamība ir Irigarajas uzmanības centrā, jo tajā krustojas daudzas būtiskas problēmas: dzimumatšķirības noteikšana, sievišķās identitātes un sievišķās baidas pamats, sievišķās valodas, tekstualitātes un subjektivitātes vienība utt. Mātes/meitas saikni Irigaraja aplūko horizontālā un vertikālā dimensijā – kā sievišķās socialitātes un subjekta identitātes avotu.

Horizontāli tas ir pamats saiknei starp sievietēm, sievišķajai socialitātei, kas, kā norādījusi jau Virdžīnija Vulfā, kultūrā vispār neparādās (Woolf 1945: 81), bet kas ir būtiska sievišķās identitātes stiprināšanai, nereducējot sievieti uz vīrieša objektu. Tās trūkums rada pamestības sajūtu (franču val. - *déréliction*). Kā atzīmē Vitforda, Irigaraja sievišķās pamestības stāvokli rekonstruē sengrieķu mītā par Ariadni, kuru Tēsejs pameta Naksas salā, nevēlēdamies vest viņu uz Atēnām, pēc tam, kad iemīlējusies Ariadne bija viņam palīdzējusi veikt varoņdarbu Krētas labirintā (Whitford 1993: 109). Pamestība ir sievietes pamatstāvoklis

simboliskajā un jebkuras attiecības – ar mīļāko, vīru, bērnu utt. veidosies kā kontrakts, ko nosaka un regulē patriarhālais Likums. “*Dzimumā, kurš nav viens*” Irigaraja pievēršas Fridriha Engelsa domai par sievieti kā apmaiņas objektu un nodaļās “Sievietes tirgū” un “Preces savā starpā” analizē sievieti kā precī, tās vērtību un virsvērtību, pielietojot marksistisko metodoloģiju (Irigaray 1985). Saiknes ar māti apzināšanās un tās reproducēšana turpmākajās intersubjektīvajās attiecībās ir vieta, kur var izvairīties no patriarhālā kontrakta, kur īpašuma ekonomijas vietā veidojas dāvanas ekonomija (Irigaray 1985) un pārejošu subjekta-objekta attiecību modeli aizstāj nepārejošs intersubjektīvu attiecību modelis (Irigaray 1993b; Irigaray 1996).

Vertikāli mātes/meitas saikne ir subjekta identitātes pamats, bez kura sieviete simboliskajā ir atomizēta, bez savas izcelšanās un priekšvēstures, un tiek pakļauta visdažādākajām sociālām, psiholoģiskām, politiskām barjerām. Šī stāvokļa ļaunākais variants ir histērisks subjekts, kas zaudējis kontroli pār sevi, ko uzskatāmi demonstrē histēriķes ķermeniskās konvulsijas; labākajā gadījumā sieviete kļūst par mīmu, kas imitē patriarhālos priekšstatus, tai skaitā arī par sievišķo (Grosz 1990: 174-75). Imitējot sievišķo, sieviete atrodas simboliskās varas spiediena zonā, imitējot sevi, viņa pakļaujas un atkārtoti varas diktātu. Pirmām kārtām tam pakļauts viņas ķermenis – ārējais izskats, ķermeņa apveidi un apmēri, orgāni, kam jāatbilst noteiktiem kultūras diktētiem parametriem, ķermeniskās funkcijas, starp kurām galvenā ir reproduktīvā, utt.; taču varas diktāts sniedzas arī “iekšpusē”, un sieviete introjektē patriarhālās domāšanas un valodas stratēģijas, imitē fallogocentriskos spriedumus, atražo vīrišķās valodas un tekstualitātes modeļus. To darot, viņa sevi šķietami kontrolē, atšķirībā no histēriķes, taču tā ir varas radīta ilūzija, kas kā atalgojumu piedāvā “simbolisko meistarību vai kundzību” (angļu val. - symbolic mastery), bet kura cena ir savas sievišķības filtrēšana caur patriarhālo sietu, tātad, noliegšana, zaudējot

saikni ar savu ķermeni un baudu. Vertikālā mātes/meitas saikne ir sievišķo ģenealoģiju pamatā. Doma par sievišķajām ģenealoģijām rada ļoti auglīgu izpausmi, piemēram, kā iepriekš aplūkots, ģinokritikā, rekonstruējot sieviešu literatūras vēsturi, mēģinot iedibināt sieviešu kultūras kontinuitāti, vai arī sieviešu vēstures meklējumos. Kaut arī šādas rekonstrukcijas bieži vien drīzāk atgādina izstumšanas vēsturi, ko veido vieni vienīgi pārrāvumi, nekā reproducējamu tradīciju, tomēr Irigarajas teorētiskais patoss ir vērsts uz maiņas nepieciešamību un neizbēgamību, uz to, ka ar esošā refleksiju vien nepietiek, un viņas lielākais ieguldījums ir šīs maiņas virziena shematiska iezīmēšana, kuram gan, tiesa, trūkst piesaistes noteiktam vēsturiskam un kultūras kontekstam, par ko arī viņa ir saņēmusi asu kritiku gan no feminisma, gan citu teoriju adeptiem.

Visbeidzot, mātes/meitas attiecību simbolizēšana ir svarīgs instruments sievišķā simboliskā konstruēšanā tādēļ, ka tā tiek rasts risinājums sievišķās valodas problēmai, kas ļauj pārvarēt sievietes dilemmu simboliskajā: runāt kā vīrietim vai klusēt kā sievietei. Irigaraja neuzstāj uz to, ka sievišķā valoda būtu pilnīgi jauna, kaut arī tas būtu loģisks turpinājums sievišķā simboliskā idejai (Grosz 1990: 176). Raksturojot Rietumu kultūru, Irigaraja norāda, ka tajā dominējošā valoda ir vīrišķa – vīrišķa ir alfabētiskā lineārā rakstība, zinātniskās argumentācijas sistēma utt. Taču nošķirt sievišķo valodu nozīmētu laupīt iespēju sievietēm piedalīties simboliskās maiņas procesā, radot sievišķu geto, kas paliktu izolēts un nesadzirdēts. Tādējādi valodā sieviete saglabā trimdas sajūtu, taču vienlaicīgi cenšas to mainīt un pielāgot savas – sievišķās identitātes adekvātai pašizpaušmei. To darot, viņa balstās uz sievišķā imaginārā pluralitāti, kas izriet no identitāšu sajaukuma starp māti un meitu, atsakās no fallogocentriskā diskursa monoloģiskuma un dihotomiskiem ‘vai nu/vai’ tipa modeļiem, tā vietā izvēloties ‘gan/gan’ principu. Šajā aspektā Irigaraja nepiekrīt Kristevas piesardzīgajai attieksmei pret mātes/meitas identitāšu sajaukumu, kas veicina sievišķā

subjekta psihotisku dispozīciju, bet, tieši otrādi, traktē to kā sievietes spēka un baudas avotu, kas vīrietim nav pieejams citādi, kā vien caur sievišķo pozicionalitāti valodā un tekstualitātē. Varētu secināt, ka, ja vīrietim centralitāte valodā un simboliskajā ir kompensācija par neatgriezeniski zaudēto mātišķo pirmsākumu, tad sievietei valoda ir līdzeklis, kā norādīt uz saviem pirmsākumiem, kas nebūt nav zuduši, bet kuru apjaušanai ir nepieciešams alternatīvs – sievišķā simboliskā nosacīts skatījums.

3.2.3. Helēne Siksū par sievišķo vulkānisko tekstu.

No minētajām franču teorētiķēm Helēne Siksū vistiešāk izvērš *écriture féminine* ideju un pati, būdama rakstniece – romāniste, dramaturģe, kā arī kritiķe un literatūras profesore, demonstrē “sievišķo rakstību” savos tekstos – gan literārajos, gan teorētiskajos. Siksū neatzīst “augsto” teoretizēšanas stilu; viņa raksta poētiski, lietojot vārdu spēles, nereducējot valodas daudznozīmību un metaforiskumu, ironiski apspēlējot moderno teoriju jēdzienus un terminus (Jones 1985: 365). Rakstā “Medūzas smiekli” (*Le rire de la Méduse* 1975), ko uzskata par *écriture féminine* manifestu, Siksū norāda, ka rakstība līdz šim ir bijusi pakļauta vīrišķajai libidinālajai ekonomijai, saskaņā ar kuru kā vērtības tika izvirzītas klasifikācija, sistematizācija, hierarhija (Cixous 1994a: 80). Sievišķie libidinālie impulsi ir ciešāk saistīti ar pirmsedipālo (semiotisko, lietojot Kristevas terminu) tuvību ar mātes ķermeni. Salīdzinot vīrišķo un sievišķo libidinālo ekonomiju, kas rod izpausmi attiecīgi vīrišķā un sievišķā rakstībā un tekstā, Siksū atzīmē, ka vīrietis demonstrē, skaidro, tver, ieslēdz; sieviete atpazīst, pētī, ciena, uzmanīgi aplūko, glāsta, vannu, liek iemirdzēties. Sieviete paliek tuvāk mātei kā dāsnaī un visuspēcīgai mīlestības un barības devējai, visa labā, pilnības avotam. Tas nosaka

arī to, ka sievišķajā subjektā 'pats' nav pilnībā nošķirts no 'cita', un šī sievišķā multiplicitāte projicējas intersubjektivitātē kā alternatīvā starppersonisko attiecību un socialitātes modeli.

Alternatīvas sievišķās socialitātes, valodas, tekstualitātes ideja vieno Siksū ar Ingaraju. Arī Helēne Siksū uzskata par nepieciešamu jaunas socio-simboliskās sistēmas veidošanu, kur vadošā – revolucionārā loma būtu sievišķajam un sievietei. Kaut arī sievišķais un sieviete nav identi jēdzieni (līdzīgi kā Kristeva, arī Siksū uzskata, ka sievišķais vai vīrišķais nav tieši saistāms ar bioloģisko dzimumu), tomēr sieviete ir ciešāk saistīta ar sievišķo libidinālo ekonomiju un, atšķirībā no Kristevas, Siksū tajā nesaskata faktorus, kas apdraudētu sievišķā subjekta integritāti. Tas, kas apdraud sievišķo saskaņā ar Siksū atzinumiem, ir viņai uzspiestā svešā valoda, binārā domāšanas sistēma, kas dzēš specifiski sievišķo pieredzi, kas saistīta ar viņas ķermeniskumu un seksualitāti. Siksū to skaidro tādējādi, ka dzimumatšķirība, proti, sievišķais, ir ieslēgta varas struktūrā, kur atšķirība un citādība tiek pieļauta tikai kā izstumta (Shiach 1991: 8). Kopīgi ar Katrīnu Klemanu (Catherine Clément) sarakstītajā darbā *"Jaunpiezīmusi sieviete"* (*La Jeune Née, 1975*) Helēne Siksū tuvāk aplūko sievišķā izstumšanu kā patriarhālās sistēmas stūrakmeni sengrieķu dramaturga Eshila triloģijā "Oresteja". Pārlasot "Oresteju" kā patriarhālās sistēmas veidošanās stāstu, Siksū pievēršas šī stāsta izstumtajiem aspektiem, kas viņasprāt saistās ar Elektras tēlu. Neraugoties uz Elektras īpašo aktivitāti tēva nāves atriebšanas un mātes nogalināšanas plāna īstenošanā, kas ļauj Siksū dēvēt viņu par "galveno fallokrāti", kas vēl noteiktāk par Orestu pastāv uz Tēva Likuma nozīmīgumu, viņa pēc darbības paveikšanas no stāsta izzūd un sižetu noslēdz Oresta liktenis. Šī paradoksālā asimetrija nepārprotami norāda uz to, ka sieviete, lai cik aktīva un lojāla, tiek izslēgta no jauniedibinātās patriarhālās socialitātes, kas pamatojas uz apmaiņas ciklu starp tēvu un dēlu. Tas, kas raksturo Elektru, ir viņas nevaldāmais naidis pret māti, kas kļūst par galveno motīvu sievietes fanātiskajam

ieguldījumam sev svešās un naidīgās sistēmas iedibināšanā. Naids pret māti projicējas savas sievišķības noliegumā un padara Elektru par aklu ieroci patriarhāta vardarbībā pret sevi pašu. Siksū saskata šīs vardarbības simptomus Elektras vaimanās, kas ir viņas raksturīgākais atribūts un viscaur pavada šo tēlu, atgādinot par deformāciju, kam pakļauta sievietē. Neapvaldītā sievišķā balss, kliegzieni un vaimanas neiekļaujas racionalitātes rāmjos, ko triloģijas pēdējā daļā traģēdijā “Eimenīdas” pārstāv Aeropāgs un kas respektē tikai vīrišķo subjektu, spriežot tiesu pār Orestu, bet ignorē sievišķo, kas paliek ārpus Likuma (Shiach 1991: 13-14). Par liecinieku Atēnas tiesā pieaicinātais Apolons formulē tēvišķā pārsvaru pār mātišķo, kas atbalsojas arī Atristoteļa sacerējumos un kļūst par patriarhāta stūrakmeni ilgus gadsimtus: *“Ne māte radītāja tam, kas dēvēts tiek / Par viņas bērnu. Iesētajam dīglim tā / Vien barotāja. Rada tas, kas apaugļo, / Bet viņa, svešam sveša, asnu glabā tik.”* (Feldhūns 1975: 131)

Varmācību pret sievišķo Helēne Siksū akcentē rakstā “Kastrācija vai galvas nociršana?” (Le sexe ou la tête? 1976), nosaucot divas sievišķajam subjektam iespējamās izvēles saskaņā ar sievišķā traktējumu klasiskās un lakāniskās psihoanalīzes ietvaros. Pirmajā gadījumā sievišķais subjekts tiek identificēts ar ‘Citu’, pret kuru vērstā iekāre saistās ar bailēm no kastrācijas. Pieņemot šo pozīciju, sievišķais subjekts internalizē iekāres struktūru, kas pamatojas uz trūkumu un zaudējumu. Tā ir kastrētā subjekta pozīcija, kuru nepieņemot, sievišķais subjekts tiek pakļauts galējai vardarbībai, ko Siksū apzīmē ar galvas nociršanu (Cixous 1981). Kā jau minēts, sievišķais subjekts kā pozīcija attiecībā pret iekāres mehānismu nav identisks ar sievieti kā vēsturisku subjektu. Reālā sievietē pēc Siksū domām var pārvarēt šo kultūras nosacīto stāvokli un veikt sociālās maiņas procesu. Helēne Siksū saskata divas stratēģijas tā īstenošanai. Pirmkārt, kultūras hierarhiju dekonstruēšana, kritiska Rietumu politiskās un filosofiskās domas pamatu, kas nosaka subjektivitātes un

dzimumatšķirības izpratni, pārskatīšana. Kā atzīmē Siksū pētnieces, šajā ziņā Siksū ir būtiski ietekmējusies no Žaka Deridā teorijām (Shiach 1991: 10). Jāpiebilst, ka Deridā ir samērā aktīvi sadarbojies ar Helēni Siksū, piedaloties viņas dibinātā un vadītā Sieviešu Studiju centra (Centre d'Etudes Féminines) aktivitātēs, rakstot priekšvārdus viņas darbu izdevumiem utt. Otrkārt, Siksū proklamē ārdošās sievišķās rakstības praksi kā galveno līdzekli kultūras maiņas īstenošanai un alternatīvas socialitātes iedibināšanai.

Tā kā sievišķais tiek izstumts kā jutekliskais, ķermeniskais, seksuālais, tad tieši sievišķās ķermeniskās pieredzes un seksualitātes ierakstīšana kultūrā ir būtiskākais veids, kā pretoties sievišķā izdzēšanai. Kopš psihoanalīzes pirmsākumiem sievišķā ķermeniskuma izpausmes – nesavaldības lēkmes, konvulsijas, reiboņi, ģībonis utt. ir tikušas saistītas ar histērisko struktūru kā specifiski sievišķu psihosomatisko organizāciju, kas balansē uz patoloģijas robežas. Mišels Fuko "*Seksualitātes vēsturē I: Zinātgriba*" (*Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir, 1976*) to dēvē par sievietes ķermeņa hysterizāciju un traktē kā vienu no normatīvajām diskursīvajām praksēm, kas iedibinājās kopš 18. gadsimta līdz ar pieaugošo kultūras pievēršanos cilvēka seksualitātei. Saskaņā ar to sievietes ķermenis ir viscaur piesātināts ar seksualitāti un tam nepieciešiema regulēšana, lai sievietes seksualitāte iekļautos sociāli noteiktās reproduktīvās sistēmas ietvaros (Fuko 2000: 70). Freids histēriju saista ar neirozi un saskata tajā izstumto dziņu atgriešanās simptomus. Freidiskā skatījumā dziņu pārmērīgums ir histēriskās struktūras raksturlielums. Lakāns histēriķes ķermeniskajās reakcijās saskata centienus kompensēt valodas nepietiekamību pārmērīgas nesimbolizējamas dziņas spiediena rezultātā. Kā uzskata psihoanalītiskā feminisma teorētiķe Irina Žerebkina, Helēne Siksū sievišķajā histēriskajā struktūrā pirmām kārtām akcentē pretošanos pret viņu un viņas ķermeni vērstajiem represīvajiem faktoriem (Жеребкина 2000: 117). Caur histēriju sieviete realizē savu transgresīvo iekāri, kam pretojas simboliskās valodas struktūras. Ja

klasiskajā psihoanalīzē sievišķais histēriskums tiek uzskatīts par patoloģiju, kas ir ārstējama, tad Siksū to normalizē, saskatot tajā sievišķās subjektivitātes realizēšanās iespējas (Жеребкина 2000: 118).

Histēriskā struktūra šajā pozitīvajā izpratnē nosaka sievišķās rakstības un teksta iezīmes, kā arī to potenciālu kultūras maiņas procesā. Siksū to raksturo virknē eseju un rakstu, sākot ar “Medūzas smiekliem”, kur rodams nu jau programmatiskais priekšstats par sievišķo vulkānisko tekstu, kas spēj uzspridzināt patriarhālās monoloģiskās un hierarhiskās kultūras pamatus (Cixous 1994a). “Kastrācija vai galvas nociršana?” atspoguļo sievišķajā rakstībā projicēto plurālo un difūzo sievišķo seksualitāti: *“This is how I would define a feminine textual body: as a female libidinal economy, a regime, energies, a system of spending not necessarily carved out by culture. A feminine textual body is recognized by the fact that it is always endless, without ending: there's no closure... There's tactility in the feminine text, there's touch, and this touch passes through the ear. Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic.”* [Sievišķo tekstuālo ķermeni es definētu kā sievišķo libidinālo ekonomiju, režīmu, enerģijas, tērēšanas sistēmu, kas nav tikai kultūras veidota. Sievišķo tekstuālo ķermeni var pazīt pēc tā, ka tas ir bezgalīgs: tam nav noslēguma... Sievišķajam tekstam piemīt tauste, pieskāriens, un šis pieskāriens izpaužas caur dzirdi. Rakstība sievišķajā pārraida to, ko izslēdz Simboliskais, mātes balsi, arhaisko.] (Cixous 1981: 53-54)

Darbā “Neviena vārdi” (*Prénoms de personne*, 1974) Helēne Siksū pievēršas sievišķās rakstības aplūkojumam, tās iezīmes saskatot vācu romantiķu Heinriha fon Kleista, Ernsta Teodora Amadeja Hofmana, amerikāņu romantiķa Edgara Alana Po, modernista Džeimsa Džoisa tekstos; citviet viņa pievēršas modernistiem Žanam Ženē, Raineram Maria Rilke, Paulam Cēlānam, Francam Kafkam, kā arī Viljamam Šekspīram. Viņas lielākais

atklājums ir dienvidamerikāņu rakstniece Klarisa Lispektore (Clarice Lispector), kuras tekstos Helēne Siksū saskata būtiskāko sievišķās rakstības un sievišķās ekonomijas iezīmi – specifisku attieksmi pret citādo, ko viņa izklāsta sacerējumā “Dzīvot oranžā” (Vivre l’orange, 1979). Sievišķā spēja ietvert citādo izriet no specifiski sievišķās grūtniecības un bērna laišanas pasaulē pieredzes, atbilstoši kurai robeža starp ‘es’ un ‘cits’ nav strikti novelkama un kurai neatbilst vīrišķais striktās patības un cita nošķiršanas princips, kam tomēr kultūrā ir prioritāra loma. Esejā “Rakstīt aklī” (Ecrire aveugle, 1996) Helēne Siksū veido izteiktu paralēli starp teksta un bērna radīšanu, saskatot rakstībā sievišķā pirmsākumu: *“But beforehand, where is it, that which will come into the world, how does it prepare itself? I do not feel it. The womb is all the world. The child is made from all sides. Throughout months, years. It is not me, it is at the crossing of my thinking body and the flux of living events that the thing is secreted. I will only be the door and the spokesperson supplying words. The linguistic receptor. The scribe.”* [Taču pirms tam, kur tas ir, tas, kas nāks pasaulē, kā tas sagatavojas? Es to nejūtu. Dzemde ir visa pasaule. Bērns tiek veidots no visām pusēm. Mēnešu, gadu garumā. To nedaru es, sekrēcija notiek mana domājošā ķermeņa un dzīvo notikumu plūsmas krustcelēs. Es būšu vien durvis un runātāja, kas piegādā vārdus. Valodnieciskā receptore. Rakstītāja.] (Cixous 1998: 144)

Siksū atzīmē, ka sievišķā izdzēšana nav jāuztver kā kultūras dotums, bet kā pastāvīgi koriģējams process: sievišķais tiek pastāvīgi dzēsts un tas pastāvīgi jāieraksta. Sievišķā ierakstīšana tekstos izraisītu būtiskas pārmaiņas rakstībā, kultūrā, sabiedrībā, kas būtu pozitīvas gan attiecībā uz sievietēm, gan vīriešiem, jo veicinātu monoloģiskās simboliskās valodas atvēršanos subjekta pozīciju, balsu, nozīmju daudzveidībai, kas savukārt veidotu atvērtāku kultūru un sabiedrību. Tā būtu atgriešanās pie primārajām vērtībām: *“One is no longer in the economy of opposition, one is in the economy of the gift. And of love. Of how to*

give." [Tā vairs nav atrašanās opozīcijas ekonomijā, tā ir atrašanās dāvanas ekonomijā. Un mīlestības. Prasmes dot.] (Cixous 1994b)

Écriture féminine skola ir bijusi plašu debašu objekts; tai galvenokārt pārmet sievietes būtības meklējumus ārpus sociālā un kultūras konteksta, savukārt atzīst tās centienus dekonstruēt fallocentrismu tā materiālajās un ideoloģiskajās izpausmes formās, kā arī aicinājumus pievērsties sievišķā pētīšanai (Jones 1985).

4. Sievišķā tekstuālās kodifikācijas 20. gs. 90. gadu latviešu sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā.

Autobiogrāfiskais rakstības mods ir visai izplatīts Eiropas literatūrā 20. gs. pēdējās desmitgadēs. Literatūrzinātnieki Džeimss Olnijs (James Olney) un Roberts Folkenfliks (Robert Folkenflik) uzskata to par vispārēju postmodernitātes iezīmi, kad, saskaņā ar Žana Fransuā Liotāra (Jean Francois Lyotard) teikto, lielie vēstījumi ir cietuši leģitimitātes krīzi un tikuši aizstāti ar mazajiem vēstījumiem. Olnijs savā pētījumā *“Patības metaforas: autobiogrāfijas nozīme”* (*Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography 1972*) raksta, ka autobiogrāfiskā tradīcija ir ieņēmusi vēstures vietu. Roberts Folkenfliks ievadā grāmatai *“Autobiogrāfijas kultūra: pašreprezentācijas konstrukcijas”* (*The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation 1993*) aplūko autobiogrāfiju kā mūsdienu kultūras atslēgas jēdzienu un sniedz vēsturisku ieskatu tās institucionalizācijā Rietumu literārajā tradīcijā, sākot ar 18.gs. līdz mūsdienām. Viņš atzīmē, ka tieši 20.gs. 70. gados autobiogrāfiskā rakstība guva nepieredzētu ievēnību no visdažādāko literatūrteoriju puses – poststrukturālisma, psihoanalītisko teoriju, postkoloniālo, feminisma u.c. (Folkenflik 1993). Analizējot autobiogrāfiskos tekstus, pētnieki pievērsās visplašākajam problēmu lokam – referencialitāte, tekstualitāte, tekstā projicētais atcerošais un rakstošais subjekts un tā īpašā – liecināšanas nosacītā attieksme pret atmiņā atsauktajiem un tekstuāli atveidotajiem notikumiem utt. Ņemot vērā šo problēmu daudzveidību, autobiogrāfiskās rakstības pētīšana tiecas būt starpdisciplināra. Folkenfliks akcentē īpašo autobiogrāfiskā moda nozīmi mūsdienu literatūrkritikā, atzīmējot, ka *“autobiogrāfija pašlaik ieņem to vietu, ko Jaunās kritikas laikā ieņēma dzeja”* (Folkenflik 1993: 12).

Minētajos un arī citos jaunākajos pētījumos par autobiogrāfisko rakstību viena no galvenajām problēmām ir autobiogrāfiskā žanra specifika. Būtiskākais žanra problēmas aspekts skar attiecības starp autobiogrāfisko, vēsturisko un literāro tajā. 70. gadu pētījumos Filips Ležēns (Philip Lejeune), Luiss Renca (Louis Renza), Džons Stareks (John Sturrock) skatīja autobiogrāfiju vēstures un daiļliteratūras krustpunktā, aizstāvot tās vietu literārajā kanonā, kur autobiogrāfija lielākoties tika marginalizēta un uzskatīta par tikai daļēji literāru žanru. 1977. gadā autobiogrāfijai bija veltīts īpašs žurnāla *New Literary History journal* numurs (issue 9, autumn 1977). Mūsdienīgāki pētnieki, piemēram, Džeroms Bruners (Jerome Bruner) tiecas pārskatīt tradicionālo autobiogrāfijas un daiļliteratūras nošķirumu.

Bruners uzskata autobiogrāfiju par daiļliteratūras paplašinājumu jeb turpinājumu. Viņš apgalvo, ka individuālās dzīves atveidojums autobiogrāfijā nāk pirmām kārtām no iztēles, nevis no pieredzes, un rakstīšanas procesā autobiogrāfijas autors/-e savu patību veido tikpat radoši kā jebkuru citu literāru tēlu. (Bruner 1993: 55) *Tādējādi autobiogrāfiju nevarētu uzskatīt par žanru, bet gan par rakstības modu*, kas aptver plašu spektru no ‘dokumentāliem’ tekstiem, kas balstās uz vēstulēm, dienasgrāmatām, līdz autobiogrāfiskai daiļprozaī un dzejai. (Bell, Yalom 1990: 4) Daudzi pētnieki uzskata, ka nav iespējams noteikt striktas robežas starp autobiogrāfiju, autobiogrāfisko literatūru un biogrāfiju. Filips Ležēns ir mēģinājis definēt autobiogrāfisko rakstību, izejot no ‘autobiogrāfiskā pakta’ starp autoru un lasītāju. Autobiogrāfiskais pakts ir nosacījumu komplekss, ko autors/-e ievēro, lai lasītājs/-a tekstu uztvertu kā autobiogrāfisku un lasītu to atšķirīgi no daiļliteratūras. Ležēns min 4 nosacījumus, no kuriem primārais ir autora/vēstītāja identifikācija ar galveno varoni. (Lejeune 1989: 4-5) Taču feministiskās pētnieces, piemēram, Sidonija Smita (Sidonie Smith), Bella Brodzki (Bella Brodzki), analizējot sieviešu autobiogrāfisko rakstību, atzīmē plaši izplatītu tendenci sieviešu autobiogrāfiskajos tekstos veidot distanci starp autori un viņas

autobiogrāfisko varoni, izmantojot 3.personas vēstījuma formu. (Smith 1987) Vēl vairāk, ir radīts īpašs termins – ‘mitogrāfija’, lai apzīmētu daudzo runas aktu fiktīvo sakopšanu vienotā autobiogrāfiskā ‘es’. (Smith 1987: 47) Starp autobiogrāfiskā moda pētniekiem/-cēm pastāv daudz citu diskusiju piemēru, kas liecina, ka autobiogrāfiju nav iespējams pētīt viennozīmīgos jēdzienos, kā vienotu žanru vai tradīciju.

Pētnieki/-ces, kas pārstāv poststrukturālo un psihoanalītisko pieeju, ir mēģinājuši noteikt autobiogrāfiskās rakstības iekšējās pretrunas, analizējot jēdzienu ‘autobiogrāfija’ kā salikteni, ko veido 3 komponenti: *auto* (grieķu val. ‘authos’ – pats, patība) – *bio* (‘bios’ – dzīve) – *grāfija* (‘graphes’ – rakstība, no ‘graphein’ – rakstīt). Viņu skatījumā autobiogrāfija ir neīstenojama iecere, jo problemātisks ir katrs komponents, atsevišķi ņemot, un vēl jo problemātiskākas pretrunas veidojas, tos savienojot. Pirmkārt, ‘rakstība’ caurstrāvo telpu starp ‘patību’ un ‘dzīvi’, neļaujot stabilizēt patību un izveidot konsekventu, pabeigtu dzīvesstāstu. Šari Benstoka (Shari Benstock), poststrukturālā feministiskā teorētiķe, formulē to sekojoši: *“Autobiogrāfija atklāj pati sava sapņa neiespējamību: tas, kas sākas ar pieņēmumu par pašizziņas iespējamību, noved pie fikcijas, kas maskē savas uzbūves nosacījumus.”* (Warhol, Herndl 1991: 1041) Viņa lieto terminu ‘autobiogrāfiskais akts’, lai norādītu uz to, ka autobiogrāfijā dzīvesstāsts tiek konstruēts, nevis atveidots kā ‘izdzīvotā dzīve’ (šis ir vācu filosofa Vilhelma Dilteja jēdziens, ar kuru viņš savukārt nošķir dzīvi kā notikumu virkni no dzīves kā izdzīvotās pieredzes fenomenoloģiskā skatījumā). Elizabete Brusa (Elizabeth W. Bruss) definē autobiogrāfisko aktu kā *“tādu dzīves interpretāciju, kas piepilda pagātni un patību ar konsekveci un jēgu, kas varētu nebūt bijusi acīmredzama un pašsaprotama pirms paša rakstīšanas akta”* (Smith 1987: 46). Citiem vārdiem, autobiogrāfiskais akts ir jēgpilna dzīvesstāsta un patības radīšana pašā rakstīšanas procesā; tādējādi šī jēga būs atkarīga no tām likumībām un principiem, kas vada rakstības procesu –

piemēram, vēstījuma secīgums, noteikti sižetiskošanas principi, kauzalitāte, temporalitātes iezīmes u.d.c.

Aplūkojot savas dzīves stāsta konstruēšanu kā intencionālu aktu, to nosaka *īpaša vēstītāja/-as nostāja attiecībā pret savu atmiņā atsaukto un tekstā atveidoto pieredzi*, kas savukārt nosaka autobiogrāfiskā vēstījuma modalitāti kā tās būtiskāko elementu. Lī Gilmore (Leigh Gilmore) to definē sekojoši: *“Autobiogrāfiju kā žanru raksturo ne tik daudz formālu elementu kopums, kā retoriskā pozīcija, kuru autore/-s izvēlas liecināšanas kontekstos, kas var būt visai dažādi.”* (Gilmore 2001: 3) Autobiogrāfiskās modalitātes analīze ir ļoti problemātiska. To nav iespējams pilnībā aptvert un analizēt ar formāliem paņēmieniem, jo tā uzrāda intencionalitāti, kuru nav iespējams reducēt uz formālām vai gramatiskām pazīmēm. Tajā pašā laikā formālās pazīmes, kā persona, viedoklis, rāmis u.c., ir ļoti būtiskas un to analīze ir auglīga. Viens no piemēriem ir biežais 3. personas vēstījuma lietojums sieviešu autobiogrāfijās. Šī tendence vērojama arī latviešu sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā. 3. personas vēstījumu izmantojusi Anita Liepa *“Ekshumācijā”*, Agate Nesaule *“Sieviete dzintarā”*, Vizma Belševica *“Billes triloģijā”*.

Vēl viens piemērs formālo parametru nozīmīgumam autobiogrāfiskajā rakstībā ir kolektīvā ‘es’ lietojums afro-amerikāņu un citās postkoloniālo sieviešu autobiogrāfijās. Fransuāza Lionē ir ierosinājusi lietot terminu ‘metissage’ jeb pīšana, lai norādītu uz kultūras atšķirību savīšanas procesu vienotā identitātē postkoloniālo sieviešu rakstībā (Lionnet 1989: 3-19). Cits piemērs apliecina ierāmējuma funkcionalitāti autobiogrāfiskajā rakstībā: autori ļoti bieži norāda sava autobiogrāfiskā teksta žanru. Tā piemēram, latviešu rakstniece Anita Liepa apzīmē *“Ekshumāciju”* kā dokumentālu romānu, taču *“Kumeļa gadus”* kā atmiņu romānu. Vizma Belševica dēvē savu *“Billes triloģiju”* par atmiņu stāstu. Agate Nesaule priekšvārdā *“Sievietei dzintarā”* dēvē to par stāstu. Šis ierāmējums norāda uz to, ka atmiņas

tiek organizētas saskaņā ar attiecīgā žanra kompozicionālo, strukturālo u.tml. loģiku un tas autorei dod papildus iespējas – dramatisēt noteiktas atmiņas, rotaļāties un interpretēt, veidot akcentus un papildus nianšes utt. Autore manipulācijas ar atmiņām – izlaidumi, noklusējumi, pārrāvumi, pielikumi – ir leģitimizētas saskaņā ar attiecīgā žanra konvencijām un ierobežojumiem. Agate Nesaule uzsāk savu stāstu sekojoši: *“Es zinu, ka uz pašu atmiņu nevar paļauties: tā izvēlas, izmaina, izkropļo. Citi šos pašus notikumus atstāstītu citādāk, es varu stāstīt tikai to, ko atceros. Man nācies iztēloties un minēt, pat šo to sagudrot, lai stāsts iznāktu raitāks un jēgpilnāks.”* (Nesaule 1997: 7) Tādējādi autore pievērš uzmanību tam, ka atmiņu notikumi nav objektīvu notikumu secība, bet gan šo notikumu aktualizācija apziņā, kas pieļauj un pat paredz noteiktas korekcijas. Džeroms Bruners iet vēl tālāk, apgalvojot, ka šīs korekcijas skar ne vien pašu stāstu, bet arī tajā atveidotās pieredzētās dzīves aprises: *tas, ko es spēju pastāstīt par savu dzīvi, ir atkarīgs no manām stāstītājas iemaņām.* (Bruner 1993: 41)

Ņemot vērā autobiogrāfijas trīsdalīgo strukturāciju, kas minēta iepriekš, jāatzīmē, ka visi 3 komponenti – ‘autos’, ‘bios’, ‘graphie’ – līdzpastāv sarežģītā dinamikā. Bruners raksta, ka autobiogrāfisks teksts būtu jāaplūko kā trīsdalīgs diskursa modelis, ko veido liecinieka diskurss (to var traktēt mimētiski, pēc patiesīguma kritērijiem), interpretācijas diskurss (tas būtu jātraktē kā dieģēze, izdalot paņēmienus, ar kādiem liecinieka diskurss ir ticis sakārtots, ierāmēts, sižetiskots vēstījuma struktūrā) un autobiogrāfijas rakstītāja/-as nostāja jeb diaktika (tās analīzē tiek atklāta rakstītāja ieņemtā nostāja pret pasauli, sevi, likteni u.tml. un kā tā nosaka iepriekšējos līmeņos organizēto pieredzi). Tā piemēram, *“Sievietē dzintarā”* liecinieces diskurss ietver Agates atmiņā atsauktās dzīves epizodes; interpretācijas diskurss nosaka to, kā šīs epizodes ir atlasītas un sakārtotas (piemēram, nav ievērota hronoloģija, garāki dzīves posmi selektīvi pārstāvēti ar dažām epizodēm u.tml.); savukārt šos atlasīšanas

un sakārtošanas principus nosaka autores diaktika – vēlme izstāstīt tieši *dziedināšanas* stāstu ar nosacīti laimīgām beigām. Ležēns šo trešo – diaktisko līmeni izvirza priekšplānā un uzskata, ka tas ir aptverams ar formālām analīzes metodēm. Viņš iesaka to saistīt ar autora/-es intencionalitāti un gatavību ar savu vārdu apliecināt rakstītā autentiskumu: *“It is thus in relation to the proper name that we are able to situate the problems of autobiography.”* [Tādējādi autobiogrāfijas problēmas mēs varam skatīt attiecībā pret *īpašvārdu.*] (Lejeune 1989: 11) Tomēr Ležēna formālie kritēriji neizsmel visas iespējamās autobiogrāfiskās modalitātes izpausmes. Šos kritērijus apšaubā arī Žaka Deridā autora klātbūtnes savā tekstā dekonstrukcija, ko viņš veic, dekonstruējot balsi un intencionalitātes fokusu kā divus būtiskākos tekstuālās klātbūtnes nodrošinātājus. (Derrida 1973)

Tādējādi autobiogrāfisko modalitāti nevar reducēt uz klātesošas balss fokusēto intencionalitāti, kas pieder autoram/-ei, kas vēlas pavēstīt savu dzīvesstāstu aiz vairāk vai mazāk skaidriem apsvērumiem. Jebkuru šādu stāstu caurauž pretrunas un neatbilstības, kuras izraisa rakstīšanas akts, kas saskaņā ar poststrukturālo tradīciju pats par sevi sagrauj klātesamības ilūziju tekstā. Šeit poststrukturālistu un feministu nostādnes šķiras: poststrukturālos kritiķus nodarbina šo pretrunu atklāšana un šajā procesā iezīmējušos tekstuālo konfigurāciju noteikšana, kas nekad nevar būt pabeigta un ar katru jaunu lasījumu var veidoties atšķirīgi. Savukārt feministes uzskata, ka nav iespējams atteikties no politizēta lasījuma, ielasot sieviešu balsis tekstā.

Atšķirībā no poststrukturālistiem autobiogrāfijas feministiskās pētnieces, kā Domna Stantone, Bella Brodzki, Sidonija Smita, interpretē sieviešu autobiogrāfiskos aktus kā viņu ienākšanu rakstības laukā ar nolūku atrast balsi un iespēju pārrakstīt savu novietojumu tekstā ar izdevīgākiem noteikumiem nekā sievietei tradicionāli tiek piedāvāts. (Folkenflik 1993: 71) Viņas uzskata ‘*graphe*’ par balss iegūšanas veidu tādā nozīmē, ka caur rakstību sievietes var

iemantot vietu, no kuras (uz)runāt un stāstīt par sevi, kas viņām ir liegta saskaņā ar patriarhālo sievietes kā trūkuma (subjektivitātes, balss, vietas) definīciju. Citējot Džūliju Svindelsu (Julia Swindells): *“Autobiography is now the mode that people turn to when they want their voice to be heard, when they speak for themselves, and sometimes politically for others. Autobiography now has the potential to be the text of the oppressed and the culturally displaced, forging a right to speak both for and beyond the individual.”* [Patlaban autobiogrāfija ir tas mods, pie kura cilvēki vēršas, kad vēlas, lai tiktu saklausīta viņu balss, kad viņi runā savā vārdā vai dažreiz – politiskā nolūkā – citu vārdā. Autobiogrāfijai pašlaik piemīt potenciāls kļūt par to cilvēku tekstu, kuri jūtas apspiesti, nostumti malā, kuru tiesības un iespēju runāt – savā vai citu vārdā – ir jāiegūst.] (Swindells 1995: 7)

Neraugoties uz autobiogrāfiskās rakstības pretrunīgumu, ko īpaši akcentē tās psihoanalītiskie un poststrukturālie pētnieki, šī moda potenciāls balss un runas pozīcijas iegūšanai, kā arī tradīcijas kritiskai pārskatīšanai ir īpaši svarīgs postkoloniālajām un feministiskajām teorētiķēm. Būtiski atzīmēt, ka atšķirībā no tradicionālās izpratnes par autobiogrāfisko ‘authos’ kā individuālu feministes, piemēram, akcentē sievietes kolektīvo ‘authos’, kas viņu dzīvesstāstam piešķir lielāku svaru. Amerikāņu rakstniece un feministiskā teorētiķe bella huxa norāda, ka afro-amerikāņu sievietēm pats sava stāsta stāstīšanas autobiogrāfiskais impulss bieži vien ir simbolisks žests, kas pauž ilgas pēc tāda pagātnes atveidojuma, kas ļautu stāstītājam atbrīvoties no pagātnes radītās nastas, sajūtot kopību ar citām sev līdzīgām. (Warhol, Herndl 1991: 1038) Džeroms Bruners saista autobiogrāfijas revidējošo potenciālu ar kultūras atjaunotnes procesiem – vēstures pārrakstīšanu, tradīcijas rekonstruēšanu utt.: *“In rewriting autobiographies, we often rewrite culture as much as we rewrite our lives, privileging different turning points.”* [Pārrakstot autobiogrāfijas, mēs bieži vien pārrakstām kultūru tikpat lielā mērā kā savu dzīvi, izvirzot priekšplānā vienas nianšes

un notušējot citas.] (Bruner 1993: 40) Šeit mēs saskaramies ar īpaši sāpīgu problēmu feministiskajā skatījumā uz autobiogrāfiju: pārrakstot vēsturi caur saviem stāstiem, sievietē atkal var izrādīties nevis par savu tekstu autori, bet tikt ierakstīta jaunos patriarhālā diskursa metastāstījumos, no kuriem viens no aktuālākajiem ir nacionālistiskais metastāstījums. Jo sevišķi tas ir vērojams Centrālajā un Austrumeiropā, arī Latvijā, kur ievērojama daļa sieviešu autobiogrāfiju ir cieši saistītas ar vēstures pārrakstīšanu postsociālistiskajā un postpadomju veidolā, kļūstot par personāžiem, simboliem un tēliem jaunās nacionālās vēstures stāstos, kuros reproducēti tradicionālie patriarhālie principi. Šādā situācijā galvenais feministisko pētnieču uzdevums ir izvirzīt priekšplānā tās pretrunas un spriedzi, kas jūtas sieviešu autobiogrāfiskajos aktos un ko strukturāli nosaka patriarhālais diskurss, tādējādi aktivizējot dzimtes kategoriju. Psihoanalītiskās tradīcijas ietvaros to visbiežāk var darīt, izvirzot priekšplānā ģimenes kontekstu, kas strukturē meitenes paštapšanu un savas dzīves interpretāciju.

20. gs. 70.-90. gadu pētījumos autobiogrāfiskā un atmiņu rakstība bieži tiek analizēta ģimenes kontekstā tā dēvētajās 'bērnu atmiņās' par 2. pasaules karu, skarot tādas problēmas kā pēctecības jeb no vecākiem pārmantotās traumas (angļu val. - transgenerational traumas), vainas apziņa bērnos, kuru vecāki bijuši kolaboracionisti utt. Anne Mosa (Anne Moss) raksta par 'tēvu biogrāfiju bumu' 70. gados Vācijā saistībā ar studentu protestiem, kuros atbalsojās 1963.-1965.g. Aušvices tiesas prāvas, izraisot jauniešos nepieciešamību rast izlīgumu ar kolektīvajā atmiņā saglabātajiem faktiem par viņu vecāku paaudzes ciešo saistību ar nacistisko režīmu. (Peitsch, Burdett, Gorrara: 211-219) Klēra Gorara (Claire Gorrara) raksta par franču sieviešu autobiogrāfiskajos vēstījumos bieži sastopamo kolaboracionisma negodā kritušo tēva figūru, analizējot, kā šīs sievietes tekstualizē savu traumatisko mantojumu. (Peitsch, Burdett, Gorrara: 202-210)

Jolanda Teilore (Jolanda Vanderwal Taylor) savā pētījumā par 2. pasaules kara atmiņām holandiešu literatūrā pievēršas veidiem, kā kara pieredze saplūst ar vecāku – bērnu attiecībām, gan kara laikā, piemēram, internēto nometnēs, darba nometnēs, okupētajās teritorijās, gan pēc kara, minot, piemēram, dubultsienas fenomenu karu vai okupāciju pārcietušajās ģimenēs, kuru locekļi tikai ar lielu piespiešanos spēj apspriest pagātnē pieredzēto. (Taylor 1997: 141)

Līdzīgas tendences iezīmējas arī 90. gadu latviešu autobiogrāfiskajā rakstībā, kur ievērojamu vietu ieņem sievietes teksti. To autoras pārstāv to paaudzi, kas tieši pieredzēja 2. pasaules karu un tā izraisītās pārmaiņas Eiropā, kas Latviju skāra 50 padomju okupācijas gadu veidā. Viņu radītie teksti sniedz vēsturisku liecību par šo sarežģīto Latvijas vēstures periodu, kas ietver 30. gadus – viņu bērnības laiku, 2. pasaules kara sākumu un padomju – vācu – padomju okupāciju 1940.-41. gadā, kā arī padomju okupācijas beigu posmu 80. gadu nogalē un Latvijas neatkarības atjaunošanu 90. gadu sākumā. Tajā pašā laikā šie teksti ir autobiogrāfiska liecība par meitenes bērnību, ko pārtrauc karš, virzot tālāk viņas dzīvi vai nu okupētajā Latvijā vai arī emigrācijā. Tā Agate Nesaule "*Sievietē dzintarā*" (1997) atveido traumatisko meitenes pieredzi, kopā ar ģimeni cauri bēgļu nometnēm ejot grūto trimdas ceļu. Arī Margita Gūtmane "*Vēstulēs mātei*" (1998) raksta par trimdas dzīves grūtībām, kas nezūd arī atgriežoties dzimtenē, tādējādi raksturojot trimdu kā īpašu dzīves situāciju. Anita Liepa savos autobiogrāfiskajos tekstos "*Ekshumācija*" (1990), "*Kumeļa gadi*" (1993), "*Vējgāze*" (1996) atveido dzīvi padomju okupācijas apstākļos. Vizma Belševica autobiogrāfiskajā "*Billes triloģijā*" (1995, 1996, 1999) tēlo epizodes no savas bērnības 30. gados, ko pārtrauc karš, ievadot meiteni pārlietu skarbahā dzīves realitātē, ko pastiprina kara radītās sadzīviskās grūtības, trūkums un bailes.

Šo tekstu modalitāti nosaka tas, ka autorei jutās aicinātas sniegt liecību par to vēsturi, kas bija kļuvusi par viņu dzīves sastāvdaļu. Turklāt viņa atmiņas iekļaujas lielajā vēstures pārrakstīšanas 'projektā', kas Centrālajā un Austrumeiropā aizsākās tā dēvētā 'pārejas perioda' laikā 90. gados. Jēdzienu 'liecināšanas vēstījumi' (angļu val. - testimonial narratives) lieto Marianna Liljestroma (Marianne Liljeström), rakstot par padomju sieviešu autobiogrāfisko rakstību 70. gados. Viņa atzīmē, ka liecināšanas vēstījums lielākoties kļūst par identitātes konstruēšanas instrumentu (Liljeström 2000: 82). Tas vērojams arī latviešu sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā, kur, neraugoties uz kopīgo izejas punktu, katra autore ieņem atšķirīgu nostāju pret savu atmiņās atsaukto dzīvi un raksta savu dzīvesstāstu vai nu kā pirmreizēju liecību par pagātnes notikumu īsto, līdz šim noklusēto jēgu (Anita Liepa), vai kā stāstu par dziedināšanu (Agate Nesaule), vai kā melanholisku un depresijas piestrāvotu stāstu (Margita Gūtmane, Vizma Belševica). Analizējot autobiogrāfisko modalitāti minēto autoru tekstos, rodams apstiprinājums Sidonijas Smitas apgalvojumam, ka autobiogrāfijas autore pozīciju raksturo divi būtiskākie faktori – kultūras ideoloģijas un patības figūras. Kā atzīmē Smita, kaut arī literārie modeļi, kas nosaka sižetus, personāžus un vēstījuma pozīcijas tekstuālās pašrepresentācijas procesā, varētu šķist bezgaldaudzi, tas tomēr neatbilst īstenībai. Pārskatot savu dzīvi un veidojot sevi diskursīvi kā sievišķu subjektu, autobiogrāfijas autore savas pagātnes atveidošanai un savas identitātes reflektēšanai izmanto gatavas interpretācijas figūras (tropus, mītus, metaforas u.c.). Šīs figūras it kā gadās pa rokai rakstības procesā, jo tās vienmēr jau ir dotas valodā un to pastāvēšanu motivē kultūras ekspektācijas, paradumi, interpretācijas sistēmas. Kultūrai raksturīgie apzīmēšanas kodi, ticamības figūras privilēģē tos stāstus un personāžu tipus, ko kultūras dominante padara par "patiesiem" un tāpēc "uztveramiem". (Smith 1987: 47) Arī Irina Novikova akcentē saikni starp individuālo dzīvesstāstu un kolektīvo 'bios', kas ir nācījas vēsturiskās attīstības nosacīts. Viņasprāt,

interpretējot patību kā kolektīvās vēsturiskās pieredzes individuālo pārstāvi, mēs varam vērot, kā vēsturiskā nozīme, kas piešķirta kolektīvajai pieredzei, kļūst par kontekstu, kurā patība iegūst vienotību, rodot pamatu “biogrāfijai” un paštēla projekciju iespējamībai rakstības procesā (Novikova 2000: 158).

Minētās autore veido savus atšķirīgos autobiogrāfiskos aktus ģimenes kontekstā, kur viņas ieņem meitas vietu. Meitas figūra kā patības figūra viņu tekstos funkcionē kā autore autobiogrāfiskā projekcija, autobiogrāfisko aktu producēšanas vieta, kā arī rakstības vieta. Meitas figūra minēto autoru tekstos tiek konstruēta gan kā aktīva, apzinīga tēva meita, viņa simboliskā mantiniece un tēva pārstāvētās tradīcijas reproducētāja (Anita Liepa), gan kā aktīva savu mērķu īstenotāja, cenšoties izstrādāt kā tēvišķo, tā arī mātišķo mantojumu (Agate Nesaule), gan arī kā pasīva, sērās par zaudēto mātišķo pirmsākumu sastingusi meita, kas iemieso traumas un sadursmju ar simbolisko sakārtu atstātās rētas (Margita Gūtmane, Vizma Belševica).

4.1. Tēva vārdā: meitas simboliskais mantojums Anitas Liepas autobiogrāfiskajā rakstībā.

1990. gadā iznākušais Anitas Liepas romāns “*Ekshumācija*” aizsāk autobiogrāfiskās rakstības tradīciju, kur centrā ir vēstures pārrakstīšanas un nacionālās tradīcijas rekonstruēšanas centieni. Liecināšanas modalitāte, kas raksturīga šai tradīcijai, saskan ar pēcpadomju diskursa prioritātēm, kas veidojas tā dēvētajā pārejas periodā, ko aizsāk 1989. gada ‘revolūcijas’ un padomju ietekmes izzušana Centrālās un Austrumeiropas reģionā. Latvijā nacionālā valstiskuma un kultūras tradīcijas rekonstruēšanā iezīmējas divas dominantes. Pirmkārt, kontinuitātes atgūšana ar pirmspadomju tradīciju, kas padomju periodā

tika mitoloģizēta un kalpoja kā nacionālās identitātes saglabāšanas pamats, uz ko norāda arī tautā lietotais apzīmējums 20.-30. gadiem – ‘Latvijas laiki’. Otrkārt, atjaunotās tradīcijas korigēšana saskaņā ar laikmetīgajām – Rietumu demokrātijas, pilsoniskās sabiedrības u.c. vērtībām.

Pēcpadomju diskurss šajā tradīcijā kalpo kā galvenā ideoloģiskā matrice autobiogrāfisko vēstījumu sižetiskošanai un temporālajam ierāmējumam. Otrais pasaules karš tajos tēlots kā liktenīgs posms Latvijas Republikas vēsturē, kura ietvaros tās teritorijā risinājās traģisku epizožu virkne, kuru ierāmē padomju okupācija ar vācu okupācijas interlūdiju. Ņemot vērā to, ka padomju periodā Otrais pasaules karš tika saistīts tikai ar vācu iebrukumu un padomju karaspēka aktivitātes gan 1940., gan 1945. gadā tika interpretētas kā kaimiņvalsts sniegtais atbalsts un atbrīvošana, šī Latvijas vēstures posma rekonstruēšana *perestroikas* laikā un 90. gadu sākumā saistās ar akcentu uz padomju okupāciju. Padomju stāstu par tiem, kas drosmīgi cīnījās pret fašistiem Lielajā Tēvijas karā, nomaina pēcpadomju stāsts par tiem, kas kļuva par padomju okupācijas upuriem, un par padomju režīma varmācību pret Latvijas valsti un tautu, iznīcinot valstiskos simbolus, apdraudot valodu, kultūras identitāti un tautas vitalitāti. Šī stāsta traģēdijiskā sižeta pamatā ir galvenās padomju režīma vardarbības izpausmes, kas saistās ar masu arestiem un deportācijām 1941. un 1949. gadā, kam tika pakļauti ne vien valsts varas un armijas pārstāvji, bet arī civiliedzīvotāji no visdažādākajiem sabiedrības slāņiem. Tomēr tas ir tautas izdzīvošanas stāsts, kuru strukturē izteiktas temporālās robežas, kur sākums ir piepeša un vardarbīga Latvijas valstiskuma iznīcināšana, savukārt beigas paver iespēju vēsturiskās kontinuitātes atjaunošanai ar cerībām uz nākotnes perspektīvu. Šis vēsturiskais rāmis tiek konstruēts ‘triju Atmodu mīta’ jeb mīta par latviešu nacionālās identitātes pakāpenisku attīstību ietvaros. Benedikts Andersons (Benedict Anderson) min atmodu kā tradicionālu metaforu, ko topošās nācijas izmantojušas,

lai iztēlotos savu rašanos un konsolidēšanos (Anderson 1983). Šī metafora ir dziļi iesakņojusies latviešu tautiskā romantisma kultūrā, kuras ietvaros pirmā Atmoda lika pamatus latviešu nacionālajai identitātei (19.gs. otrajā pusē), otrās Atmodas rezultātā nācija iegūst savu valsti (1918), savukārt trešā – to atgūst “dziesmotās revolūcijas” ceļā (80.-90. gadu mijā). Mītoloģizētā vēstures dimensija veido nacionālās izdzīvošanas stāstu kā traģisku stāstu ar laimīgām beigām. Tā aktualizēšanā autobiogrāfiskajā rakstībā izpaužas gan individuālās, gan kolektīvās atmiņas darba dinamika: traģiskie pagātnes notikumi tiek atveidoti caur autores personiskās pieredzes prizmu, taču to atveidojumā jaušamas vispārējās – pēcpadomju diskursā sakņotas tendences, kas iekļauj individuālo atmiņu stāstu kopējā kolektīvā vēstījumā par nācijas ciešanām un izdzīvošanu. Māra Lazda rakstā par latviešu sieviešu mutvārdu dzīvesstāstiem, kas savākti Zinātņu Akadēmijas Mutvārdu vēstures arhīvā, atzīmē individuālo atmiņu stāstu nozīmi nacionālās rekonstruēšanas procesā: *“Latviešu sieviešu deportāciju vēsture ir neatņemama daļa kolektīvās atmiņas un publiskā diskursa konstruēšanā Latvijā šodien.”* (Lazda 1997: 176) Šo apgalvojumu var attiecināt arī uz autobiogrāfisko rakstību, kur, neraugoties uz iepriekš aplūkotajām pretrunām un problemātiskajām attiecībām starp šo rakstības modu veidojošiem komponentiem, atmiņām un dzīvesstāsta elementiem ir būtiska nozīme.

Anita Liepa (dz. 1928) uzsāk literāro darbību 20. gadsimta 70. gados, publicējot stāstus periodiskos izdevumos. 1982.g. iznāk viņas stāstu krājums *“Krusta dancis”*. Viņas pirmais romāns *“Ekshumācija”* (1990) aizsāk pēcpadomju autobiogrāfiskās rakstības tradīciju, kur centrā ir Otrais pasaules karš un padomju okupācija. Autobiogrāfiska ievirze ir arī viņas turpmākajiem darbiem – *“Kumeļa gadi”* (1993), *“Saulesmāsa”* (1994), *“Vējgāze”* (1996). *“Dženifera”* (1999) ir pirmais romāns, kur autore pilnībā pievērsusies daiļliteratūrai.

“Ekshumāciju” autore apzīmējusi kā dokumentālu romānu. Tas hronoloģiski aptver četru Sondoru dzimtas paaudžu dzīvesstāstus, koncentrējoties uz divu brāļu oficiēru – Aleksandra un Anatolija likteni. Abi brāļi piedalījās Pirmajā pasaules karā, pēc kura Aleksandrs palika padomju Krievijā un 1937. gadā tika arestēts un nogalināts Staļina ideoloģiskās kampaņas laikā. Savukārt Anatolijs atgriezās Latvijā un pēc veiksmīgas militārās karjeras tika iecelts par komandantu Daugavpils cietoksnī, vienā no lielākajām Latvijas kājnieku un kavalēristu dislokācijas vietām. Viņa karjeru pārtrauc padomju okupācija un viņa liktenis ir līdzīgs kā vairumam Latvijas armijas virsnieku, kas neilgi pēc padomju karaspēka ienākšanas tika sapulcināti militārās nometnēs, viena no kurām atradās Litenē, un lielākā daļa tika nošauta, bet pārējos slepeni deportēja uz Tālajiem Austrumiem. Anatolijs Sondors bija to vidū, kurus deportēja, un viņš mira no poliavitaminozes 1944. gadā. Romānā turpinās stāsts par Namedas, Anatolija Sondora audžumeitas, dzīvi, kura ir Sondoru dzimtas trešās paaudzes pārstāve. Nameda ir autorei autobiogrāfiskā patība, kas atpazīstama romānam pievienotajās fotogrāfijās – tajās redzamā rakstniece Anita Liepa fotogrāfiju parakstos dēvēta par kapteiņa Sondora audžumeitu. Viņas liktenis bija piedzīvot padomju režīma vardarbību tās ikdienišķajās izpausmēs: viņai nācās pārtraukt žurnālistikas studijas pārāk brīvi paustu domu dēļ, skolotājas karjeras laikā viņai nācās vairākkārt mainīt darbavietu, jo administrācijas neuzticību izraisīja viņas piederība pie politiski represēto ģimenes. Visasākā Namedas opozīcijas izpausme ir viņas ceļojums uz Noriļsku 1953. gadā, meklējot Anatolija Sondora pēdas, kas nelaimīgā kārtā sakrita ar politeslodzīto dumpi, kuru viņa aprakstīja dienasgrāmatās. Šīs piezīmes izmantojot par galveno apsūdzības pamatojumu pretpadomju aģitācijā un sadarbībā ar ārzemju izlūkdienestiem, Nameda tika apcietināta un notiesāta uz spaidu darbiem nometnēs Arhangeļskas un Permas rajonos. Romāns noslēdzas ar Namedas otro ceļojumu uz Sibīriju 1988. gadā, kura laikā viņa uziet aptuveno audžutēva

apbedīšanas vietu Zajarskā un beigu beigās saņem dokumentālu apstiprinājumu viņa nāves apstākļiem.

Ilgā hronoloģiskā perspektīva romānā aptver gandrīz visu 20. gadsimta Latvijas vēsturi ar tās būtiskākajām epizodēm – politiskajiem nemieriem 1905. gadā, Pirmo pasaules karu un latviešu bēgļu gaitām Krievijā, bēgot no vācu iebrukuma, bezdarbu un nabadzību, kas viņus sagaida, pēc kara atgriežoties jaundibinātajā Latvijas valstī, sekojošo uzplaukuma periodu un tā pārtrūkšanu līdz ar padomju iebrukumu pirms Otrā pasaules kara un turpmāko okupācijas režīmu. Civiliedzīvotāju masu deportācijas un Latvijas armijas virsnieku liktenis ir divas būtiskākās padomju režīma vardarbības izpausmes attiecībā pret latviešu nāciju. Tās nāca atklātībā līdz ar *glasnostj* perioda iestāšanos un juridiski tās pamatoja 1989. gadā izdotie LPSR Augstākās Padomes dekrēti par represēto un deportēto pilsoņu rehabilitāciju, kā arī 1988. gada LPSR Prokuratūrā ierosinātā krimināllieta par Litenes virsnieku noslepkavošanu. Turklāt 1989. gada 2. decembrī notika šo virsnieku mirstīgo atlieku pārapbedīšana Brāļu kapos. Anitas Liepas romāna nosaukums norāda uz pārapbedīšanu kā virsnieku goda un statusa publisku atjaunošanu. Tas tika pabeigts 1989. gadā un publicēts 1990. gadā, topot par vienu no Atmosdas aktualitātēm. Tomēr romānu nav iespējams traktēt tikai kā *glasnostj* produktu; publicēta tika romāna piektā versija, kurai, kā autore atzīmē uz grāmatas aizmugurējā vāka, materiāli tika vākti 45 gadus: “*Romāna pirmo, agrā jaunībā uzrakstīto variantu tuviniēki sadedzināja. Otrā varianta dēļ tiku notiesāta. Trešo variantu, kas tapa pārsūfīšanas cietumā, kraitāji atņēma. Ceturto sagrauca peles. Pie lasītāja nonāk piektais variants, kam materiāli vākti četrdesmit piecus gadus.*” (Liepa 1990)

Tādējādi romāna rakstīšanas vēsture iesniedzas 40. gadu vidū un simboliski aptver visu padomju okupācijas periodu. Šis fakts liek autori uztvert kā disidenti un viņas tekstu ierindo disidentu atmiņu liecību vidū, kas pretojās režīma uzspiestajai amnēzijai jeb atmiņas

zudumam. Ņemot vērā to, ka Latvijā disidences tradīcija nebija tik izvēsta kā citur Padomju Savienībā, šis teksts aizpildīja ļoti būtisku vakuumu. Anita Liepa intervijā atzīst, ka viņas nolūks, rakstot romānu, bija sniegt liecību par savas dzīves laika norisēm: *“Es kļuvi aizstāvības lieciniece, lai mani varoņi tiktu rehabilitēti. Tagad par tiem notikumiem raksta arī citi. Es sāku rakstīt, kad viņi vēl neuzdrošinājās.”* (Gudriķe 1999: 99) Atmiņa romānā top par pretošanās veidu, līdzīgi kā *samizdatā* izdotajos nometņu memuāros, atmiņās par arestiem un deportācijām, kam ir būtiska nozīme 80. gadu nogalē aizsāktajam padomju mantojuma pārskatīšanas procesam saskaņā ar pēcpadomju aksioloģiju.

Atmiņu stāsta ģimenes aspekts romānā atklāts meitas skatījumā; tā centrā ir tēva zaudējums kā piepeša, sāpīga meitas iniciācija naidīgā realitātē. Taču, ņemot vērā to, ka tēva figūra simboliski pārstāv Latvijas valsti pirms okupācijas, ģimenes stāsts metonīmiski iegūst plašāku nozīmi. Vardarbība pret tēvu simbolizē naidīgā režīma vardarbību pret Latvijas valsti, un meitas ciešā saikne ar tēvu simbolizē nācijas vēlmi pēc savas valsts. Atmiņu saglabāšana – meitas atmiņu par tēvu, tautas atmiņas par valsti – kā kontinuitātes ķīla iemanto izšķirošu nozīmi un nosaka atmiņu vēstījuma afektēto un ideoloģizēto raksturu. Uz metonīmiskā daļas un veselā saistības principa izmantojumu patriarhālajā nacionālistiskajā diskursā norādījušas postkoloniālā feminisma teorētiķes, kā Nira Juval Deivisa (Nira Yuval-Davis), Zilla Eizenšteina (Zillah Eisenstein) u.c. Veidojot saikni starp sievišķo un nāciju, kā arī vīrišķo un valsti, notiek patriarhālo dzimtes lomu, vērtību un simbolisko nozīmju pārmešana no ģimenes uz plašāku socialitātes kontekstu. Sievišķais tiek izmantots kā kolektīvās (nacionālās) identitātes simbols, kurā iekodētas kolektīvās vērtības un piešķirta nācijas reproducētājas un robežu sargātājas funkcija, savukārt vīrišķais iemieso valstiskuma ideju (Yuval-Davis 1997: 45). Anitas Liepas romānā meitas un tēva attiecības, metonīmiski transformējoties, marķē nacionālās tradīcijas rekonstruēšanas stāsta temporālās robežas: ja

naidīgās varas īstenotā tēva/valsts iznīcināšana iezīmē traģisko sākumu, tad meita/nācija ir tā, kurai jāsasien sarautā vēstures saite un jānodrošina vēsturiskā kontinuitāte, koriģējot kolektīvās atcerēšanās norisi. Lai cik nozīmīga šī loma nešķistu, meita veic savu kultūras nosacīto misiju Tēva vārdā, kura griba piešķir likumīgu spēku viņas vārdiem un rīcībai, kura gars iedveš viņā drosmi un pārliecību.

Tādējādi rodams izskaidrojums, kādēļ Namedas apcietinājums un nometnēs pavadītais laiks (teksta autobiogrāfiskā daļa) tiek atveidots skopāk salīdzinājumā ar literāri rekonstruēto versiju par Anatolija Sondora piedzīvoto Litenē un Tālajos Austrumos. Personiskā sarunā autore atzina, ka sākotnēji bija iecerējusi biogrāfisku romānu par Anatolija Sondora likteni un pēdējā – autobiogrāfiskā daļa “Kliņģerīšu vainags” – pievienota pirmajām divām ievērojami vēlāk. Taču arī šajā pārveidotajā versijā ‘tēva biogrāfija’ saglabā teksta kodola nozīmi. Pašdramatizācijas vietā autore dod priekšroku audzītēva pieredzes dramatizācijai, ierakstot to vīrišķā heroiskā sižetā, savu pieredzi organizējot ap disidentes figūru, kuras lielākā “nodevība”, no padomju režīma viedokļa, ir saglabāt atmiņas par pirmspadomju laiku, uzturēt saikni ar pagātņi, kas romānā izpaužas audzītēva meklējumu motīvā, atteikšanās aizmirst, pretošanās pret oficiālo konjunktūras versiju par latviešu virsniekiem kā noziedzniekiem un valsts ienaidniekiem. Namedas antigoniskā opozīcija iegūst jēgu un kļūst funkcionāla tikai vīrišķā heroiskā sižeta ietvaros, kuras centrālā figūra ir tēvs – dzimtenes aizstāvis un valsts varas simbolisks pārstāvis. Šī kapteiņa Sondora un citu Latvijas armijas virsnieku sūtība visspilgtāk atklājas epizodē, kad deportējamo ešelons šķērso Latvijas robežu un jaunākie virsnieki dzied valsts himnu: “- Dievs, svētī Latviju, - dzied jaunie virsnieki. Viens vārds tai dziesmā īsti nav vietā, šķiet vecākajiem vīriem. Nevis svētīt, bet sargāt Latviju vajag. Tas bija viņu uzdevums un pienākums, šo jaunekļu un vīru, bet viņus pievīla un nodeva.” (Liepa 1990: 275)

Autobiogrāfiskās romāna daļas centrā ir audžutēva pēdu meklējumi, to ierāmē divi Namedas ceļojumi uz Sibīriju 1953. un 1988. gadā. Romāna tulkojumā krievu valodā, kas iznāca 1998. gadā, autore iekļāvusi pēdējās precīzākās ziņas par Anatolija Sondora apbedījuma vietu, kas atklājās viņas trešajā ekspedīcijā uz Sibīriju 1991. gadā. Tādējādi autores autobiogrāfiskais akts ir vērsts uz audžutēva dzīvesstāsta iespējami precīzu rekonstruēšanu, kas ir vienīgais konteksts, kurā viņa var ierakstīt savējo – disidentes stāstu. Neapšaubāmi, disidentiskajai pozīcijai piemīt heroisma potenciāls un tas varētu būt par pamatu autobiogrāfiskās patības kā aktīvas darbības veicējas veidošanai. Šajā kontekstā dēla – Tēlemaha figūra radītu gluži citu stāstu, kur dēla pretošanās kompensētu tēva iznīcināšanu, koncentrējot vīrišķo heroismu jaunākās paaudzes rokās. Taču Nameda šajā modeļī neiekļaujas, viņas figūra tiek konstruēta aktīvā vīrišķā (tēva) – pasīvā sievišķā (meitas) opozīcijas ietvaros. Namedas darbības potenciālu aktivizē – un ierobežo – patrilineārais kontrakts, kas nosaka viņas pakārtoto un salīdzinoši pasīvo pozīciju. Kā raksta Džeroms Bruners, aiz protagonistas novietojuma tekstā vienmēr jaušama noteikta cilvēka kā darbības veicēja izpratne, kuru nosaka kultūras modeļi (Bruner 1993: 40). Saskaņā ar pēcpadomju diskursa akcentu uz nacionālā valstiskuma tradīcijas rekonstruēšanu caur tēva figūru, tēvam jābūt spēcīgākam un pārākam par bērniem. Vīrišķā spēka izzušana tēva nāves vai vardarbības pret tēvu rezultātā ir vienīgais pieņemamais izskaidrojums 50 gadu ilgajai nacionālajai traģēdijai, nesadragājot nacionālo pašcieņu. Tātad dēla figūra tiek konstruēta kā feminizēta vai neesoša (bēglis) un meita iegūst lielāku funkcionalitāti Tēva un viņa simboliskā mantojuma nozīmīguma vairošanā.

Kā minēts nodaļas ievaddaļā, teorētiski ir plaši pievērsuši vērību sieviešu autobiogrāfijā bieži sastopamajam trešās personas vēstījumam. Luiss Renca to skaidro ar *“rakstošās patības un tās tekstuālā veidola nošķiršanu”* (Smith 1987: 47). Roberts

Folkenfliks atzīmē, ka trešās personas lietojumam autobiogrāfiskajā rakstībā ir ilga vēsture un tas nav sastopams tikai sieviešu tekstos vien: viņš min Rolāna Barta autobiogrāfiskas ievirzes tekstu “*Rolāns Barts par Rolānu Bartu*” (*Roland BARTHES par Roland Barthes, 1975*), kuru autors uzsāk ar aicinājumu uztvert visu, kas sekos, tā, it kā to būtu teicis personāžs kādā romānā. Patība šajā postmodernistiskajā autobiogrāfijā ir sadalīta alfabētiski sakārtotu tēmu secībā, pievēršot uzmanību tam, ka tekstuālais subjekts, pat ja tas šķiet ‘autentisks’, nav nekas vairāk par valodas produktu (Folkenflik 1993). Folkenfliks šo parādību aplūko ‘pats’ un ‘cits’ attiecību psihoanalītiskajā kontekstā, saistot autobiogrāfiju ar spoguļa fāzi subjekta veidošanās procesā, kas ļauj subjektam apjaust savu patību, projicējot to ārējā – ‘cita’ tēlā. Šīs sašķeltības radītā spriedze izpaužas distancē starp patību kā atskaites punktu ārpus teksta un patību kā reprezentētu tekstā (turpat: 234). Autobiogrāfiskā protagonistas dubultsubjektivitāte, nošķirot vēstītāju no varoņa, ir skatīta arī dekonstrukcijas kontekstā, kā patības tekstuālās klātesamības ilūzijas dekonstruēšana un vēstošā ‘es’ ficcijas atmaskošana (Smith 1987: 46; Perreault: 1995). Rolāns Barts atzīmē autobiogrāfiskā ‘es’ trīsdalīgo struktūru, nošķirot patību, kas *raksta*, no patības, kas *bija*, un patības, kas *ir* (Barthes: 1980).

Anitas Liepas “*Ekshumācijā*” trešās personas vēstījumu var saistīt ar sākotnējo ieceri rakstīt dokumentālu romānu par Anatolija Sondora dzīvi. Kapteiņa Sondora audžumeitas identitāte ir romāna centrālā intriga, kuras risinājumam autore piedāvā nepārprotamus uzvedinājumus. Pirmkārt, varones vārds ‘Nameda Lapa’ daudz neatšķiras no autore vārda. Otrkārt, romānam pievienotas fotogrāfijas, kurās redzama “kapteiņa Sondora audžumeita”; viņā var viegli atpazīt autori, kuras fotogrāfija ievietota uz grāmatas aizmugurējā vāka. Šī paslēpēm līdzīgā spēle nevis maskē, bet, tieši otrādi, pievērš uzmanību varones saistībai ar autori un tādējādi fokalizētais *varones vārds* atklāj būtiskus tekstuālos aspektus. Distance

starp autori un viņas autobiogrāfisko patību, starp autores reālo dzīves telpu un fiktīvo rakstīšanas telpu paver plašākas iespējas viņas ģimenes stāsta, kas aptver gandrīz gadsimtu ilgus vēsturiskus procesus, vispārinājumam, un tas kļūst par 'tipisku' latviešu dzimtas dzīvesstāstu, kurā atspoguļojas visas lielākās vēsturiskās kolīzijas, kas tautu piemeklējušas 20. gadsimtā. Uzrakstīta laikā, kad, kā uzskata Džeimss Olnijs, autobiogrāfija ieņēmusi vēstures vietu, "*Ekshumācija*" kā teksts, kas satur vēsti, kas saskan ar pēcpadomju diskursa prioritātēm, nepārprotami ieņem centrālu vietu pēcpadomju autobiogrāfiskajā rakstībā. Tas vērojams arī romāna recepcijā: kritiķi slavē romānu par tā 'saturu' un tematiku, garāmejojot norādot uz 'formas' nepilnībām (Gudriķe 1999). Distance starp vēsturisko un fiktīvo pieļauj arī sarežģītākas un dinamiskākas struktūras veidošanos: autores stāsts par Namedas opozīciju pret režīmu ieraksta autori kā personāžu augstāka līmeņa vēstījumā – stāstā par viņas pašas opozīciju, kas izpaužas pašā romāna rakstīšanas faktā. Šāda dubultstāsta struktūra pieļauj plašāku komunikācijas spektru: lasītāju uzrunā gan Nameda, kas vienīgā no Latvijas līdz pat astoņdesmito gadu beigām ir meklējusi kāda no simtiem deportēto Latvijas virsnieku pēdas, gan autore, kas pirmā rakstījusi par viņu likteni: "*Ir pienākušas vēstules no visām Krievijas malām, no Ukrainas, Baltkrievijas, Gruzijas, no Vidusāzijas un Tāļajiem Austrumiem. No Latvijas un Igaunijas nevienas. Neviens viņus nav meklējis, nav rakstījis, taujājis, braucis. Neviens.*" (Liepa 1990: 467)

Varones vārds pievērš uzmanību viņas saiknei ar tēvu, kas ir būtiska, jo nosaka viņas kā meitas misiju. Tā kā Namedas īstais tēvs ir miris, mātesbrālis Anatolijs Sondors uzņēmas rūpes par Namedu un īsi pirms izsūtījuma 1941. gadā oficiāli viņu adoptē. Šis fakts ģimeniskās tēva-meitas attiecības transformē simboliskajā līmenī, kur aktualizējas iepriekš aplūkotā metonīmiskā tēva/valsts un meitas/nācijās saikne. Meitas-disidentes simboliskā piederība padomju režīma iznīcinātajam tēvam kļūst par centrālo paņēmieni

(auto)biogrāfiskā stāsta iekodēšanai pēcpadomju diskursā. Zīmīgi, ka romāns pēdējā papildinātajā variantā tulkojumā krievu valodā (1998) noslēdzas ar Namedas trešo ceļojumu uz Noriļsku, nu jau kopā ar Baltijas valstu ekspedīciju, kas dodas uzstādīt memoriālu bojāgājušajiem deportētajiem baltiešiem pie Šmita kalna. Šis bojāgājušo piemiņas iemūžināšanas akts ir Namedas pūliņu simbolisks vainagojums, kas Namedas ģimenes stāstu iekļauj kolektīvās atmiņas atjaunošanas rituālā. Tajā pašā laikā romāns netieši pievērš uzmanību tam, ka ekshumācija kolektīvās atmiņas līmenī netiek veikta. Konfrontēšanās ar atmiņām par aizgājušajiem un ar viņu zaudējumu saistītajām pagātnes traumām ir strikti dihotomizēta: kolektīvajā (nacionālajā) līmenī tā izpaužas simbolizētos rituālos piemiņas aktos, turpretī sērošana un traumatisko atmiņu pārstrādāšana tiek veikta ģimenes kontekstā. Romānā to pauž Namedas sapnis nodaļā “Ekshumācija”, kas ir vienīgā sirreālā epizode reālistiskajā vēstījumā, kuras centrālo lomu akcentē arī romāna nosaukuma dublēšana. Saprātīgu, kuru viņa redz pēc tam, kad ilgo pratināšanu rezultātā Rīgas čekas pagrabā viņai tiek piespriests izsūtījums, Nameda veic sava audzētāva ekshumāciju, lai pārvestu viņu mājās. Šajā darbā viņa ir pilnīgi viena, taču apņēmības pilna, pretojoties neredzamā runātāja apgalvojumam, ka mirstīgās atliekas nebūs iespējams atpazīt: *“Jūs viņu neatradīsiet – ir pagājis ilgs laiks un viņi visi kļuvuši vienādi, neredzamais runātājs apgalvo.”* (Liepa 1990: 411) Viņai ir droši zināmas pazīmes un palaimējas ar lāpstu trāpīt īstajā vietā, un izraktais galvaskauss materializējas kapteiņa Sondora tēlā. Viņa galvenā vēsts Namedai: *“Tev nevajadzēja braukt mani meklēt,”* kā arī tai sekojošais Namedas noraidījums jauno virsnieku aicinājumam sadzert un padejot: *“Es nedrīkstu, jūs esat miris”* atgādina par robežu starp dzīvo un mirušo pasauli, kas jānotur, lai neapdraudētu integritāti gan individuālās, gan kolektīvās identitātes līmenī. Kolektīvās traumas iekapsulēšana privātajās – ar ģimenes kontekstu saistītajās – atmiņās ir veids, kā tiek sargāta robeža starp dzīvajiem un mirušajiem,

pagātņi un tagadni, vēstures traumām un nākotnes cerībām. Tajā pašā laikā nenotiek pagātnes traumatiskās pieredzes pilnīga izdzēšana un atmiņu vēstījumi ir tie, kas to nepieļauj un regulē tās atgriešanos pieļaujamajos apmēros. Ja sākotnēji distance starp privātā zaudējuma traumu un kolektīvā ritualizēto piemiņu ir visai ievērojama, tad, kā liecina autobiogrāfiskā tradīcija citur Eiropā, paaudžu gaitā tai ir tendence mazināties, līdz notiek privātās traumas iekļaušana un pārstrādāšana kolektīvās vēstures ietvaros (Gilmore 2001: 31).

Sidonija Smita pievērš uzmanību tam, ka autobiogrāfija savā ģenēzē ir androcentrisks žanrs, kas lielā mērā veicināja modernitātei raksturīgo androcentrisko subjektivitātes izpratni. Sakņojoties grēksūdzes vai atzīšanās (confession) fenomenā, autobiogrāfija veido priekšstatu par subjektu, kas top kā projekciju sērija ap publiskā-privātā nošķirumu, iedibinot robežu starp publisko – sociālpolitiskās dzīves – un privāto – morālpsiholoģiskās dzīves telpu (Smith 1987). Tā kā sievietē attiecībā pret publiskā-privātā nošķirumu ir situēta atšķirīgi nekā vīrietis, atšķirīga ir arī viņas iesaistīšanās autobiogrāfiskajā rakstībā, kas pirmām kārtām tiecas veidot publisku stāstu par publisku dzīvi. Sievietes autobiogrāfiskā patība ir sašķelta starp publisko stāstu, kas atspoguļo un reproducē dominējošās (vīrišķās) kultūras vēsturi un ideoloģiju, un privāto stāstu, kas tajā neiekļaujas. Rezultātā sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā vērojama *“iztēles dubultspirāle, kas rada viņas dzīvesstāsta satura un valodas, kādā tas tiek pausts, divbalsīgo struktūru, kurā savijas vīrieša un sievietes balss, radot nepārtrauktu spriedzi, sāncensību, piesavināšanos, izlīgumu un noraidījumu”* (Smith 1987: 51). Smitas doma par sievišķo divbalsību sasaucas ar ginokritiķu domu par diviem stāstiem sieviešu tekstos – dominējošo un noklusēto (Showalter 1989). Anitas Liepas *“Ekshumācijā”* vērojams izteikts dominējošā – meitas simboliskās piederības tēvam – stāsta pārsvars. Savukārt rakstnieces nākošajā darbā *“Kumeļa gadi”* (1993), kas būtu uzskatāms par *“Ekshumācijas”* turpinājumu vai, precīzāk, papildinājumu, paveras atšķirīga aina. Tajā

priekšplānā iznāk autobiogrāfiskās – “*Ekshumācijā*” noklusētās epizodes, un abi romāni veido savdabīgu dieloģiju, kur meitas stāsts veidojas kā papildinājums tēva biogrāfijai.

“*Kumeļa gadus*” autore apzīmējusi kā atmiņu romānu, kas pievēršas Anitas bērnībai un pusaudzes gadiem. Gan žanriskais apzīmējums, gan vēstītājas vārds norāda uz to, ka šis ir “īsts” autobiogrāfisks teksts ar tam raksturīgo pirmās personas vēstījumu. Tajā atklājas sieviešu autobiogrāfiskās rakstības iezīmes: trūkst sižetiski vienotas ‘bios’ līnijas, ko veidotu varones dzīves notikumu secība; tekstu veido fragmentāras kaleidoskopiskas epizodes, kas ir tematiski saistītas un kur centrālais ir bērnības zudušās paradīzes motīvs. Fragmentētais ‘bios’ nosaka varones neskaidrās aprises. Varones saikni ar autores biogrāfisko patību uzrāda vārds – Anita jeb Nita, un viņas identitāti veido autores/vēstītājas attieksme pret savu atmiņu tēlu: Anita ir figūra, kurā fokusējas autores nostalgiskā bērnības paradīzes zuduma sajūta, nevis no autobiogrāfiskā materiāla rekonstruēts autonomš subjekts. Tas nosaka un ierobežo varones funkcionalitāti: ap viņu neveidojas sižetisks stāsts, bet kristalizējas atmiņu epizodes, sakārtojoties lirisku motīvu metos, kuros projicējas autores/vēstītājas poētiskā pasaules uztvere – dzimtās Sventes pastorāli ēdeniskais skaistums, mīlestības neskaidrā mošanās, dzīves un vēstures brutalitāte u.c., ko apvieno jau minētais bērnības zudušās paradīzes motīvs.

Romānā tiek aktivizēta tagadnes perspektīva: vēstījuma laiks ir atmiņu aktualizēšanās laiks, kas saistīts ar autores/vēstītājas atgriešanos tēva mājās – Vecsventes “Kaudzīšos”, kur kopā ar tēvamāti viņas mīlestības pavēnī pavadīts laimīgo bērnības vasaru ēdeniskais laiks, kas pārtrūkst, sākoties karam un padomju okupācijas periodam, un ko iespējams atjaunot tikai pēc 1991. gada, kad, atgūstot padomju laikā ekspropriētos zemes un nekustamos īpašumus, rodas iespēja laiku iecelt atpakaļ sliedēs un atjaunot saārdītās tradīcijas saites. Sinhronizējot atmiņu epizodes ar simbolisko atgriešanās laiku autores/vēstītājas apziņā, tēva

māju atgūšana kļūst par spēcīgu simbolu meitas nacionālās kontinuitātes atjaunošanas pūliņiem, ko motivē nostalgiskās bērnības atmiņas, taču ir skaidrs, ka grūto un materiāli neizdevīgo nolaistās zemes un izpostīto māju atgūšanas un sakopšanas darbu ar šo motivāciju vien nevar izskaidrot. Meitas atgriešanās tēva mājās ir simbolisks akts, ritualizēta darbība, caur kuru meita realizē savu funkcionalitāti kā nacionālās tradīcijas atjaunotāja. Romāns noslēdzas ar epizodi, kad pusmūža Anita kopā ar savu meitu apciemo bērnības vietas, un pēcvārdā autore raksta: *“Es šopavasār stādu ābeļītes Kaudzīšu dārzā un uzroku savas vecmāmiņas lauku, jo neapstādināmais laikmetu pulkstenis nu atkal rāda Latvijas laiku.”* (Liepa 1993: 162)

4.2. Zudušās valodas meklējumos: meitas melanoliskā liecība Vizmas Belševicas un Margītas Gūtmanes darbos.

Vizma Belševica (dz. 1931) – tautā atzīta un augstu vērtēta dzejniece, prozaiķe tulkotāja, pievērsās autobiogrāfiskajai rakstībai 90. gadu vidū romānos *“Bille”* (1995), *“Bille dzīvo tālāk”* (1996) un *“Billes skaistā jaunība”* (1999), ko varētu dēvēt par *“Billes triloģiju”*. Tajā atklājas gluži atšķirīga autobiogrāfiskā modalitāte, kuru varētu apzīmēt kā ‘disonējošo atmiņu’. Tā piesaistīja kritikas uzmanību jau tūlīt pēc pirmās grāmatas iznākšanas, izraisot polemiku starp tiem kritiķiem, kas tiecās to ierindot tradicionālo bērnības atmiņu tekstu vidū, un tiem, kas saskatīja tā atšķirīgumu. Sandra Sebre, norādot uz Rolfā Ekmaņa alošanos, attiecinot *“Billi”* uz “balto grāmatu” tradīciju, raksta: *“Tomēr Belševicas darbs krasi atšķiras no Jaunsudrabiņa “Baltās grāmatas” tai ziņā, ka te netiek uzburtā nekāda skaista saulaina, idillizēta bērnība, bet drīzāk tiek parādīta visā skarbumā nemītīgā vilšanās dzīves ikdienā.”* (Sebre 1999: 151) Tas, ka no bērnības atmiņu stāsta tiek gaidīts

tradicionālais idilliskums, bet sagaidīts vilšanās stāsts, ne vien kļūst par iemeslu kļūmīgai teksta recepcijai, kas korigēta Sandras Sebres recenzijā, bet padara Belševicas *“Billes triloģiju”* par lūzuma punktu līdzšinējā, Anitas Liepas iedibinātajā latviešu pēcpadomju autobiogrāfiskajā rakstībā. Vizmas Belševicas *“Billes triloģija”* piedāvā atšķirīgu versiju, tādējādi dažādojot pēcpadomju diskursu un ļaujot saklausīt tajā līdz šim notušētu balsi. Autores komunikatīvo saikni ar lasītāju iedibina iekšējais paratekstuālais rāmis, kuru veido veltījums pirmās grāmatas sākumā un postskripts trešās grāmatas beigās. Turklāt zīmīgi, ka veltījumam ir privāts raksturs – tas domāts mazbērniem, nosaucot viņu vārdus, bet postskripta adresāts ir nenoteikts, kas piešķir tam lielāku vispārinājumu un publisku raksturu.

Veltījums reizē ir arī alternatīvs virsraksts, tas nosauc teksta primāro adresātu jeb iekļauto lasītāju (mazbērni) un iekļauto vēstītāju (vecāmāte): *“Grāmata varētu saukties arī “Kad vecāmāte bija maziņa”, jo ir stāstīta un veltīta mazbērniem: Matīsam, Ievai un Baibai.”* (Belševica 1995) Ņemot vērā to, ka vecāsmātes stāsti par savu bērnību ir būtiska latviskās mutvārdu kultūras daļa, ar šādu ierāmējumu autore piešķir īpašu nozīmīgumu savai personiskajai liecībai par savu dzīvi, laiku, ģimeni. Postskriptā autore korigē, proti, paplašina, iekļautā lasītāja tēlu – tā ir par viņu jaunāka paaudze, kurai autore jūt nepieciešamību atklāt noteiktas nianšes Latvijas vēsturē, kurām bijusi par liecinieci un kuras viņa izprot atšķirīgi no vispārpieņemtā viedokļa: *“Stāsts par Billi nav autobiogrāfija tiešā nozīmē. Man bija jāpastāsta par to, kā dzīvoja pilsētas nomalē ļoti trūcīgi cilvēki, kam ulmaņlaiki nebija nekāda paradīze. Arī nekāds īpašs patriotisms pie viņiem nebija manīts, bet nebija manīts arī tas, ka viņi sapņotu iekļauties Padomju Savienībā.”* (Belševica 1999) Zīmīgs ir vajadzības izteiksmes lietojums: autore izjūt vajadzību oponentēt mītam par ulmaņlaiku paradīzi, kas trešās atmodas kontekstā skanēja uzbāzīgi skaļi, vajadzību ar savu stāstu veikt noteiktas korekcijas jaunkonstruētajā Latvijas vēstures ainā. Šāds ierāmējums, gluži kā piltuve, nosaka teksta

dinamiku no privātā uz publisko, no komunikācijas ar mazbērniem uz vēšanos pie visiem, kas nav pieredzējuši to, kas vēstāms autorei. Autores personiskā atmiņa kļūst par demitoloģizācijas instrumentu, ar kura palīdzību viņa polemizē ar tiem tekstiem, kas konstruē viņas pieredzei neatbilstošu mītu.

Arī "*Billes triloģijā*" vērojama sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā izplatītā autores distancēšanās no savas autobiogrāfiskās varones, izmantojot trešās personas vēstījuma formu, ko vēl pastiprina varones vārds, kas nesakrīt ar autores vārdu. Tajā pat laikā, līdzīgi kā Anita Liepa "*Ekshumācijā*", autore izmanto norādes, kas ļauj varoni identificēt ar viņu. Billes grāmatās uz vāka redzamas fotogrāfijas, kurās var atpazīt autores Vizmas Belševicas seju, turklāt veidojas savdabīgs foto ierāmējums: uz priekšējā vāka ievietotas fotogrāfijas, kas rāda rakstnieci bērnībā un jaunībā, bet uz aizmugurējā vāka - pašlaik. Tādējādi distance starp autori un viņas autobiogrāfisko varoni ir vizuāli marķēta un iezīmē tekstam atvēlēto telpu. Uz pirmās daļas vāka redzama mazās Billes seja logā, otrās daļas vāks rāda pusaudzi, kas stāv durvīs, bet uz trešās daļas vāka redzam Billi kā jaunu sievieti virsdrēbēs ielā. Attēlu secība veido atsevišķu stāstu, kura dinamika sakrīt ar iepriekšminēto paratekstuālā rāmja virzību no privātā uz publisko, no šaurākā uz plašāko, no slēgtas telpas uz āru. To pastiprina arī Billes vēstījumu ierāmējošie tēli: pirmā grāmata sākas ar epizodi, kurā mazā Bille šķirsta ģimenes albūmu, aplūkojot vecāku fotogrāfijas jaunībā, tad pēc kāzām, līdz sastop savu ģimētni, kas viņā izraisa galvenokārt negatīvas emocijas. Trešā grāmata noslēdzas ar epizodi, kurā Bille, atgriežoties no jauno literātu pulciņa nodarbības, kurā saņēmusi pamudinājumu rakstīt, ierauga sevi spogulī uz nama fasādes un pirmoreiz mūžā uzdrīkstas ielūkoties savā attēlā un uzsmaida pati sev. Tekstā mērotais ceļš no izbīļa, konfrontējoties ar nepārprotamu savas esības pasaulē apliecinājumu fotogrāfijās, līdz sevis akceptēšanai, uzsmaidot savam spoguļattēlam, ataino autores tekstuālās paštapšanas procesu. Pastarpinātā Billes figūra, kas

reizē ir un nav autores 'es', kalpo kā ekrāns negatīvo pašprojekciju novirzīšanai, un trešās personas vēstījuma izbrīvētā telpa starp autori un viņas autobiogrāfisko patību iegūst būtisku psiholoģisku un simbolisku lomu. Ja tās nebūtu, mēs ieraudzītu Billi pirmām kārtām kā Vizmu Belševicu bērnībā un jaunībā un, ņemot vērā rakstnieces vietu un popularitāti latviešu literatūrā, tekstam visupirms būtu autobiogrāfiska nozīme. Taču, tā kā autore tekstu iecerējusi veidot kā savu liecību par laikmetu un, kā signalizē paratekstuālie parametri, privāto stāstu paplašinājusi līdz veselai paaudzei adresētai vēstij, mēs Billi ieraugām kā nosacīti autonomu figūru, kuras liktenis šo vēsti ilustrē, un autobiogrāfiskā piesaiste – iespēja identificēt varoni ar autori – piešķir tai lielāku svaru un ticamības efektu. Tādējādi distance starp autori un viņas autobiogrāfisko patību ļauj pārvarēt autobiogrāfiskā žanra ierobežojumus, tajā pat laikā saglabājot tā priekšrocības.

Billes stāsts veidots kā fragmentāra atmiņu ainu virkne, kur katra aina ir mazs stāstiņš ar savu nosaukumu, kas no neskaidrās atmiņu substances izgaismo mazu fragmentu. Tie kopumā veido kaleidoskopisku Gūtmaņu ģimenes, radnieku, kaimiņu, sētas bērnu, Grīziņkalna un lauku iedzīvotāju dzīves gleznu. Triloģijas ģenerālo ārējā sižeta līniju veido Gūtmaņu ģimenes dzīve 1930.-os gados (atsevišķās ainās sniegts ieskats Billes vecvecāku dzīvē), sākoties Otrajam pasaules karam, tā beigās un pirmajos pēckara gados. Kopējais iespaids, kas rodas, ir par dzīvi kā izmisīgu cīņu par izdzīvošanu, no dienas uz dienu, bezcerīgas nabadzības apstākļos, kas kara laikā un pēckara gados pārtop īstā postā un trūkumā. Stāsta iekšējo līniju veido Billes piedzīvoto traumatisko situāciju apburtais loks, ko rada tēva alkoholisms, mātes depresija un histēriskums. Nepārtrauktie ģimenes skandāli, tēva uzbrukumi mātei dzērumā, viņas lāsti par “nolādētajām Gūtmaņu asinīm”, grūtības ar darbu, tēva pašnāvības mēģinājums, iesaukums vācu armijā, mātes depresijas lēkmes un naida izpausmes pret sevi un meitu – šis šausmu, vardarbības un baiļu fons nosaka Billes pasīvo

pozīciju attiecībā pret pieaugušo pasauli. Ceļā uz to Bille cieš neskaitāmas sadursmes, pazemojumus, nocietinoties, sasalstot un pārtopot par sastingušu šausmu emblēmu, kurā, iespējams, slēpjas milzīgs ārdošs spēks, kas uzkrājies, internalizējot ār pasaules (un mātes) vardarbību, negatīvismu, slimību, izmisumu. Ap viņu jāveido distance, klusuma zona, jo, ļaujot ieskanēties Billes balsij, tā varētu izlauzties kā šausmu kļiedziens, ko nespētu verbalizēt visstiprākās valodas struktūras. Iespējams arī, ka tā nebūtu, ka negatīvais materiāls būtu pārstrādāts un Billes stāsts būtu uzvaras, gara spēka, sīkstuma un izturības stāsts folkneriskā vai hemingvejiskā, vai lāciskā garā, taču risks ir pārāk liels un likme pārāk būtiska. Autore šo stāstu patur ieslēgtu, izstumtu. Billes stāsts ir autore stāsts *par* Billi, par daļu no sevis. Tas ir stāsts *ap* klusumu. Saskaņā ar Gilbertas un Gubaras atzinumiem, sievišķais klusums tekstā ir autore niknuma emblēma. Iespējams, ka Billē mēs varam lasīt autore niknumu par tās dzīves idealizāciju, ko viņa uztvēra un piedzīvoja atšķirīgi; viņas niknumu par centrālajiem stāstiem, kas nostumj pie malas viņas versiju un kuros viņa parādās kā epizodisks ‘meitenes no trūcīgas ģimenes’ tēls, kurpretī sižeta centrā ir 30.gadu plaukstošās Latvijas valsts labklājība un pārticība un mīts par ‘ulmaņlaiku paradīzi’.

Klusuma zona stāstā par Billi veidota gan ar vēstījumu trešajā personā, gan arī ar īpašu atkārtojuma modeļu palīdzību. Atkārtojuma princips šeit ļauj “pieradināt”, trivializēt vardarbību un šausmas. Pirmkārt, atkārtojums izpaužas, atkal un atkal lietojot frāzes, kas apzīmē niknu vai izmisušu runu (“mammucis kļiedza”; “Bille brēca”; arī “atcirta”, “nošņācās”, “atņurdēja”, “sakļiedza”). Otrkārt, atkārtojas periodiski dusmu izvirdumi (galvenokārt mammuča, taču arī vecāsmātes un tēva – attiecībā pret māti) – stāstā šie dusmu uzkrāšanās un izlādēšanās periodi iedibina savdabīgu prognozējamu monotonu ritmu, kurā kā apburtā lokā rit Billes dzīve. Treškārt, katrā grāmatā atkārtojas tas pats darbības attīstības modelis: ritmiskie periodi ved varoni pretī krīzei, kas vienlaicīgi iezīmē augstāko

saspringuma punktu darbībā, varones psiholoģiskajā atklāsmē un iezīmē pāreju uz nākošo posmu. Tā, pirmā grāmata noslēdzas ar Billes smago slimību, kuras laikā viņu moka murgi, kuros sakāpināti izpaužas tie paši pazemojumi, pārmēti un agresīvās dusmas, ar kurām viņa sastopas ikdienā:

Bille sēž pie klavierēm. spēlēs viņiem "Skaisto, zilo Donavu", bet pirksti neklausa, tecina gammas augšā -- lejā, augšā -- lejā, gammas, gammas...

- Viņa spēlē gammas! Fui! Viņa nemāk spēlēt! – kliez dāmas.

- Kādi viņai tie ordeņi? -- viens norauj Billei lenti no pleca, un Bille redz, ka pie tās piešūti robaini konservbundžu vāciņi, apķepuši, nemazgāti.

Karalis rāda uz Billi ar pirkstu un spiedz: - Bille -- dille - pētersille! Sviediet viņu laukā! Viņa nav tikusi uz augšu!

- Viņa nav tikusi uz augšu!- atsaucas dāmas, un tad lustras, krinolīni, baltie matu torņi un kruzulotās klavieres sagriežas raibā virpulī, grīdas zem kājām vairs nav un Bille iebrēkdamās krū melnā dziļumā. (Belševica 1995: 207)

Pēc kārtīgas izsvīšanas Bille iegrimst dziļā miegā, un ir skaidrs, ka viņa izveselosies. Otrā grāmatā noslēdz krievu artilērijas uzlidojums un bēgļu apšaudīšana, kuras laikā Bille, glābdama projām aizklīdušo brālīti, zaudē samaņu un paliek guļot sētsvidū zem klajas debess, kamēr māte ierauj Jēkaupiņu pagrabā, kur pati patvērusies. Trešās grāmatas nobeigumā iezīmējas krīze Billes attiecībās ar māti – nodaļā "Gredzens ar rubīna aci", kad pēc uzbrukuma tumšā šķērsielā Bille, tik tikko izglābusies, pārskrien mājās ar savainotu muguru un māte tur viņu aizdomās par dzeršanu un izlaidību. Tas ir pēdējais piliens, kas Billei liek saraut mokošo saikni ar māti un vienā īsā mirklī pavērst pret viņu ilgi krājušos

naidu: “*Mammucis raud, un Billei nav žēl. Tas nav tikai tāds teiciens, ka sarkans gar acīm. Billei ir sarkans gar acīm, tik sarkans, ka, varējusi jel pakustēties, bijis kas pie rokas, viņa krautu, vai acs, vai galva. Sistu miesīgai mātei, kas visbriesmīgākais grēks.*” (Belševica 1999: 156)

Visbeidzot, atkārtojuma princips izpaužas arī monotonajā vēstījuma tonī. Aprautās eliptiskās frāzes, kas pirmās grāmatas sākumā šķiet paužam Billes ka maza bērna fragmentēto uztveri, nemainās, Billei pieaugot. Pazīstot Vizmu Belševicu kā izsmalcinātu stilisti gan viņas oriģināldaiļradē, gan tulkojumos, izteikti monotono vēstījumu “*Billes triloģijā*” varētu uzskatīt par apliecinājumu Billes noklusinātajai balsij, kura paliek vienlīdz mēma visa stāsta garumā.

Sievietes identificēšanu ar prombūtni, noliegumu, klusumu kā raksturīgu stratēģiju Vizmas Belševicas dzejā atzīmējusi Inta Ezergaile (Ezergaile 1997: 54). Tātad to varētu uzskatīt par Belševicas rakstības būtisku iezīmi. Ja dzejā klusums tiek izteikts poētiskos tēlos un daļēji padarīts par valodas poētikas izpausmi, tad “*Billes triloģijā*” klusums valodu ārdā, noplicina, padara monotonu. Klusums vairs nav poētiskojams, arī ne tematizējams. Tas ir iekļuvis valodā kā destruktīvs mikroorganisms, kas to saēd, pulverizē, fragmentē. Līdzīgu gadījumu Jūlija Kristeva saskata franču rakstnieces Margeritas Dirasas (Marguerite Duras) tekstos. Viņa to uzskata par specifiski sievišķas depresijas izpausmi tekstā, kas ir saistīta ar sievišķo dispozīciju psihotiskam valodas zudumam, kas rodas kā rezultāts traucējumiem sievišķā subjekta veidošanās procesā. Jāpiebilst, ka Kristeva akcentē sievišķo klusuma dimensiju, taču par klusumu rakstījuši arī citi poststrukturālisti, piemēram, Mišels Fuko un Žaks Deridā, traktējot klusumu kā subjekta nespēju piekļūt valodas/runas resursiem noteiktās varas konfigurācijās. Tā, Deridā eseņā par Fuko “Kogito un ārprāta vēsture” grāmatā “*Rakstība un atšķirība*” (*L'écriture et la différence*, 1967), atzīdams sevi par Fuko mācekli,

raksta par mācekļa grūto likteni, kad, lai gūtu iespēju runāt, viņam jāpārvar sevī meistara interiorizētā balss (Derrida 1997: 32). Šo balsu konfliktu subjektā un balss iegūšanas nepieciešamību feministes traktē varas attiecību starp dzimumiem kontekstā, kur dominējošā balss pieder vīrietim, bet sievietei ir spiesta šo balsi uzveikt un iemantot savējo. Kristeva savukārt klusumu aplūko Lakāna psihoanalīzes tradīcijā, kā sievišķā runājošā subjekta iezīmi.

Sievišķā klusuma kā psihotiska valodas zuduma ģenealoģiju Kristeva sīki izklāsta savā darbā “*Šausmu vara*” (*Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection, 1980*). Šeit viņa šo parādību skata savas abjekcijas teorijas kontekstā, kas izstrādāta, pamatojoties uz iepriekš aplūkoto semiotiskā/simboliskā šķīrumu (skat. 3.1.1. nodaļu). Abjekcija ir tā, kas izraisa atsvešināšanos no valodas, valodas zudumu, klusumu. Tā ir fāze runājošā subjekta veidošanās procesā, kas ir agrīnāka par Lakāna aprakstīto spoguļa fāzi. Abjekcija notiek pirms subjekta/objekta diferencēšanās, caur nodalīšanos no mātes ķermeņa. Abjekcijas fāzē vēl netapušais subjekts nav nodalījies no vēl netapušā mātišķā objekta, šo nodalīšanos ierosina abjekcijas krīze. Kā rezumē Anna Smita, vēl-netapušais mātišķais objekts (angļu val. - not-yet maternal object) šajā fāzē ir tas, no kā topošajam subjektam (angļu val. - not-yet subject) jānošķiras, jāatgrūžas, un tādēļ mātišķais ķermenis tiek izjūsts kā šausmu, pretīguma, piesārņojuma iemiesojums, no kura topošais subjekts vēlas būt tīrs (Smith 1996: 149-50). Šī ‘tīrā’ un ‘netīrā’, ‘šķīstā’ un ‘nešķīstā’ kodifikācija vēlāk tiek apstiprināta, subjektam ienākot simboliskajā sakārtā, kurā mātišķais objekts ir uzskatāms par atkritumu, un freidiskā superego uzdevums ir noturēt to izstumtu. Kristeva šo mātišķā atgrūšanu apraksta gan kā ķermenisku, gan psihisku pārdzīvojumu (šajā fāzē ķermeniskais un psihiskais nav pilnībā diferencēti), caur kuru notiek subjekta dzimšana:

I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. "I" want none of that element, sign of their desire; "I" do not want to listen, "I" do not assimilate it, "I" expel it. But since the food is not an "other" for "me", who am only in their desire, I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which "I" claim to establish myself. (...) During that course in which "I" become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. Mute protest of the symptom, shattering violence of a convulsion that, to be sure, is inscribed in a symbolic system, but in which, without either wanting or being able to become integrated in order to answer to it, it abreacts. It abjects. [Es izjūtu smacējošu sajūtu un, vēl zemāk, spazmas kuņģī, vēderā; un visi orgāni sačokurojas, izraisot asaras un žulti, paātrinot sirdsdarbību, liekot nosvīst pierai un rokām. Līdz ar acis aptumšojošu reiboni nelabums liek man rīstīties no tā piena uzkrejojuma, nošķir mani no mātes un tēva, kuri to piedāvā. "Es" negribu to vielu, viņu iekāres zīmi; "es" negribu klausīties, "es" to neasimilēju, "es" to atgrūžu. Taču, tā kā ēdiens nav "cits" priekš "manis". kas pastāvu tikai viņu iekārē, es atgrūžu sevi, izspļauju sevi, abjektēju sevi ar to pašu kustību, ar kuru šķietos sevi iedibinām. (...) Šajā "es" tapšanas procesā es dzemdēju sevi pa vidu elsu un vemšanas vardarbībai. Mēms simptoma protests, satricinošais konvulsijas spēks, kas nepārprotami ir ierakstīts simboliskajā sakārtā, bet kurā nedz vēloties, nedz spējot integrēties, lai varētu uz to atbildēt, tas reaģē. Tas abjektē.] (Kristeva 1982: 2-3)

Kristeva tālāk norāda, ka superego izstumj tos mātišķā ķermeņa aspektus, kas ir tik spēcīgi savijušies ar instinktīvajām dziņām, ka nepieļauj artikulāciju simboliskajā zīmju sistēmā. Citiem vārdiem, abjekcijas fāze notiek pirms apzīmēšanas; destruktīvās un pašmērķīgās dziņas (angļu val. - drives), kas tajā dominē, netiek novirzītas uz valodu. Tieši

tādēļ abjekcija ir pastāvīgs drauds runājošajam subjektam. Neartikulētās dziņas tajā apdraud artikulētās valodas veselumu un stabilitāti. Viens no iespējamiem mātišķā objekta atgriešanās cēloņiem ir superego funkcijas vājināšanās. Subjekts to piedzīvo kā valodas iebrukšanu, kolapsu, neartikulēto dziņu izvirdumu apziņā, psihotisku valodas zudumu, atkrītot atpakaļ pilnīgā bezpalīdzīgā klusumā, sastingumā, pamestībā. Abjekcijas atbāsis var sasniegt izveidojušos sociālo runājošo subjektu kā valodas nepietiekamības sajūta (dziņu artikulācijas nepietiekamība). Kristeva akcentē domu, ka valodai piemīt spēcīgs potenciāls abjekcijas šausmu absorbēšanai (turpat: 17; 52-62). Šo potenciālu nodrošina valodas atvērtība dziņu artikulācijai – tā ir raksturīga poētiskās valodas iezīme. Tieši poētiskā valoda visizteiktāk spēj sniegt katartisku atvieglinājumu no abjekcijas.

Bille ir raksturīgs tekstuāla objekta piemērs, tekstualizēta trūkuma (angļu val. - lack) figūra. Tā ir konstruēta kā autores kvazi-autobiogrāfiskā patība, kurā projicējas frustrācija, neapmierinātība, niknums – mammača un citu personāžu, pašas autores un iespējamā lasītāju neapmierinātība. Konstruēta kā objekta figūra, Bille ir gatava saņemt jebko – nicinājumu, naidu, un nekāda reakcija nevar būt viņai par nepanesamu. Viņa ir mātes objektētā atstumtā meita, kas savukārt atrodas mātes objektēšanas procesā. Mātes-meitas saikni šeit uztur savstarpēja atgrūšana – viens no šausminošākajiem cilvēcisko attiecību modeļiem. Sandra Sebre ir atzīmējusi Billes pašnicinošo attieksmi, kuras iespējamais cēlonis ir mātes nicinošās attieksmes pret viņu interiorizācija (Sebre 1999: 151-52). Abjekcijas fāzē viņas ir nediferencēts veselums. Bille redz sevi mātes acīm un apsūkā sevi mātes balsī (“kraupis”; “ķēms” utt.). Billes negatīvā attieksme pret sevi atklājas jau pirmajā trioloģijas epizodē “Ģimenes albums”, Billei aplūkojot bildes, kurās redzami mammucis, papucis, tad abi kopā un beidzot redzama arī Bille: “*Tāds pikucis uz papuča rokas, nīgrs, apaļām acīm, un papuča šlipes mezgls neesot mezgls, bet Billes dūrīte.*” (Belševica 1995: 6) “*Uz sevi viņai nepatīk*

skatīties,” gluži lieki turpat piemetina autore. Un tomēr šī skatīšanās ir rituāls, slepeni veikts, jo Billei nav atļauts ņemt albumu: *“Ka nesaplēš zīdpatēra ielapas, ka neatrauj apaļi iegrieztos stūrīšus fotogrāfiju aizspraušanai, ka neapsmulē taukainiem pirkstiem.”* Tas ir slepens vuāristisks akts, meklējot vizuālas – neitrālas pēdas savai ienākšanai pasaulē. Taču pasaule Billei jau ir nicinājuma un nolieguma caurstrāvota.

Situāciju padara vēl drūmāku tas, ka trūkst jebkāda premeta šai negativitātei, pozitīvas identifikācijas pamata. Tēvs ir disfunkcionāls, kuru par tādu padara mātes nicinājums, tātad arī tēvu Bille redz mātes acīm un, kaut arī jūt tēva mīlestību un tiecas pēc emocionālas tuvības ar to, viņiem pa vidu kā siena stāv mātes negatīvā attieksme pret tēvu kā neveiksminieku, dzērāju, briesmoni, kas īsi un skaidri rezumēta bieži atkārtotajā lāstā *“nolādētās Gūtmaņu asinis”*. Spilgtākā vizuālā tēva nevarības ikona ir redzama mātes stāstā par to, kā tēvs īsi pēc kāzām un Billes piedzimšanas neveiksmīgos darījumos zaudēja visu mantoto naudu un basām kājām, pārdevis kurpes, lai nopirktu vilciena biļetes, atgriezās tēva mājās. Vectēvs viņu – tādu pašu baskājainu patrieca no mājām, izsakot savu spriedumu: *“Sievel a to kvaņķ paliks pe mān, tu paēd pusdien un staige! Tu sov ir dabuis un noplindereis!”* (turpat: 19) Kristeva objekta situāciju attiecībā pret tēva un mātes figūrām raksturo sekojoši: *“What he has swallowed up instead of maternal love is an emptiness, or rather a maternal hatred without a word for the words of the father; that is what he tries to cleanse himself of, tirelessly. What solace does he come upon within such loathing? Perhaps a father, existing but unsettled, loving but unsteady, merely an apparition but an apparition that remains.”* [Tas, ko viņš ir norijis mātes mīlestības vietā, ir tukšums vai drīzāk mātes naidis bez vārda tēva vārdiem; tas ir tas, no kā viņš nenoguris cenšas attīrīties. Kādu mierinājumu viņš gūst šajā naidā? Iespējams, tas ir tēvs, esošs, bet nepastāvīgs, mīlošs, bet nestabils, tikai parādība, taču parādība, kas paliek.] (Kristeva 1982: 6)

Un tomēr, kaut arī nebūdamas pietiekami spēcīgas, lai ielauztos mātes – meitas mokošajā pievilkšanās – atgrūšanās pulsācijas ritmā, tēvs iezīmē robežu starp viņām, taču apliecina to atkal māte, uzskatīdama Billi par tēva meitu – protams, negatīvā nozīmē. Lielākais pārmetums Billei ir mātes nopūta par “*noļādētajām Gūtmaņu asinīm*”. Identifikācija ar tēvu notiek caur mātes negatīvo attieksmi un tā ir identifikācija ar “mīnus” zīmi. Tomēr arī to Bille var izmantot, lai uzsāktu distancēšanos: “*Jā, jā, nu Bille jau tēvam vien dzimusi, mātes viņai nemaz nav. Māte vienā pusē, taisnajā, Bille ar papuci otrā, pagalam netaisnā un ļaunā. Tajā, uz kuru skatās ieplestām acīm un kārpjas atpakaļ.*” (Belševica 1996: 91)

Atgrūšanās no mātes notiek lēni un mokoši, tajā iezīmējas sekojoši posmi:

- ilgstoša prombūtne no mājām, kad Bille dzīvo laukos pie tēva māšas Mīlotantes un mātes draudzenes Mildas;
- brāļa piedzimšana;
- vairākas traumatiskas epizodes, kā jau minētā samaņas zaudēšana uzlidojuma laikā, kad māte steidz glābt Jēkaupiņu, bet Bille paliek sētsvidū zem klajas debess.

Par kulmināciju varētu uzskatīt Billes naida uzliesmojumu, kad māte viņu nepamatoti tur aizdomās par sevis pārdošanu. Šajā epizodē notiek simboliskā mātes nogalināšana, kuru Kristeva uzskata par abjekcijas traumatisma simbolizāciju (Kristeva 1982: 14), un sākas subjekta stabilizācijas process, kad Bille apjauš sevī sievišķo baudu un iziet pirmo intīmo attiecību loku. Subjekta stabilizācija noslēdzas ar simboliskā Tēva iemantošanu jeb simbolisko afiliāciju. Par šo Tēva figūru likumsakarīgi kļūst dzejnieks, Pionieru pils literārā pulciņa vadītājs, tolaik atzīta autoritāte latviešu padomju literatūrā Valdis Lukss, kam viņa iesniedz vērtēšanai savus dzejoļus un dzird ļoti pārlicinošu kritiku: “- *Es nesaku, ka tev nav talanta. Izskatās, ka ir. Bet, kad tu ienāci savā arodskolas šinelī, es gaidīju no tevis kaut ko*

svaigu. Darba meitene. Komjauniete, vai ne? (..) Arodskola! Tāds dzīves materiāls! Un ko tu man atnesi? To pašu, ar ko visi te sāk! (..) Kārtējās mīlestības gaudu ziņģes pēc Lapas Mārtiņa! Ak, ak, jaunkundzīte, pirkstā iegriezusi un nu tik sūkā to pirkstu un domā, ka to visai pasaulei vajag rādīt! Bet mēs ceļam jaunu dzīvi, tai tavs pušais pirksts nav vajadzīgs. Jūtināšanās lai paliek buržuju madāmiņām!

Billei nav dūšas pajautāt, vai jaunajā dzīvē mīlestības nepavisam nebūs un sirds nevienam nesāpēs?” (Belševica 1999: 190)

Skolotāja nievājošās piezīmes par sagrieztā pirksta sūkāšanu, kā viņš traktē sāpju izpausmes Billes dzejā, sniedz ironisku rezumējumu viņas pirmajam mēģinājumam izteikt savu pieredzi. Tādējādi viņas personiskā vēsture tiek izdzēsta kā nenožīmīga un pārāk sīka, tā tiek rūpīgi filtrēta, atstājot vienīgi arodskolas šineli kā vienīgo derīgo atribūtu viņas pieredzē, no kuras varētu izaugt viņas nākotnes dzeja. Raugoties uz Billi no šī skata punkta, ir acīmredzams, ka viņas maksa par ienākšanu sovjetiskajā simboliskajā sakārtā ir gandrīz pilnīga sevis izdzēšana un jauna paštēla veidošana, sekojot Skolotāja norādījumiem. Tā mēs atvadāmies no Billes atpakaļceļā uz mājām, un, ja mēs viņu uztveram kā Vizmas Belševicas autobiogrāfisko patību, mēs zinām, ka viņa nesekoja Skolotāja norādījumiem vai arī darīja to savā viltīgi sievišķajā aplinkus veidā. Un tomēr ir viens pozitīvs moments – pirmoreiz dzīvē viņa jūtas pašapzinīga un spēj ielūkoties spogulī. Līdzīgi kā Lakāna spoguļa fāzē Bille fiksē neizbēgamo šķelšanos, kas ir maksa par tapšanu par subjektu, atpazīstot savu ārējo tēlu. Viņas klusuma daļa – interiorizētā mātes naida balss – paliek Billē kā tekstuālā figūrā, ko veido un apvij vārdiem runājošā daļa – Vizmas Belševicas stāsts par Billes klusumu.

Margitas Gūtmanes (dz. 1943) *“Vēstules mātei” (1998)* ir vēl viena meitas melanholiskā liecība, kas sakņojas mātišķā abjekcijā. Taču šajā tekstā atklājas atšķirīga mātes – meitas attiecību vēsture: mātes zudums un saiknes ar mātišķo pārtāvums padara meitu par

trimdnieci – pasaulē, valodā, savas subjektivitātes izjūtā. Viņa tiek vardarbīgi iekļauta simboliskajā, kur vienmēr jutīsies kā svešā zemē, bez stabila pamata zem kājām, un viņas eksistenciālo situāciju noteiks atsvešinātība, zaudējums un trūkums.

Teksta traģiskā nokrāsa tika atzīmēta tā kritiskajā recepcijā drīz vien pēc tā izdošanas. Ieva Kolmane raksta, ka tam piemīt *“bezdzīvīgs, galvu reibinošs un neatvairāmi klātesošs apcerīgums, kurš vairāk gan līdzinās neārstējamai depresijai vai tīri eksistenciālam izmisumam”* (Kolmane 1998: 210). Ja Vizmas Belševicas stāsts par Billi ir mātes – meitas ambivalento attiecību stāsts, kur, tiecoties pēc mātes mīlestības, Bille spēj saņemt vien viņas naida izpausmes un interiorizē tās, apjožot ar klusuma zonu, tad Margitas Gūtmanes stāstā vēstītāja nespēj sasniegt mātes mīlošo balsi, kas tomēr priekš viņas pastāv. Nespēja rast mātišķo klātbūtni caur mīlestības balsi kā meitas pozitīvās mātišķās identifikācijas pamatu neiznīcina tās pastāvēšanas iespējamību. Margitas Gūtmanes vēstītājai tā eksistē, tikai ir zaudēta tālajā subjekta veidošanās priekšvēsturē; tā ir neaizsniedzama, tomēr esoša. Mātei adresētās vēstules pauž neatlaidīgos, taču veltīgos pūliņus atjaunot pārtrūkušo saikni ar mātišķo.

Margitas Gūtmanes *“Vēstules mātei”* ir mēģinājums, uzrunājot māti, uzrunāt sevi, dzimto valodu, dzimto vietu. Virsrakstā pieteiktā komunikatīvā saikne starp māti un meitu potenciāli varētu būt par stabilu pamatu varones identitātei un pašizpausmei valodā un tekstā. Zinot, ka Margita Gūtmane ir no trimdas Latvijā atgriezusies rakstniece, mēs varētu sagaidīt atgriešanās stāstu, kur mājas svīnētu uzvaru pār svešumu un atsvešinātības sajūtu nomainītu piederība. Taču stāsta vietā teksts veidojas kā uzmetums, piezīmes, meklējot pēc sarunas tēmas, saskares punktiem, īstajiem vārdiem. Saruna neveidojas un rakstība fiksē tās neiespējamību. ‘Bios’ līnija ir fragmentēta un iezīmē tikai būtiskākos pieturas punktus vēstītājas dzīvē – aizbraukšana no Latvijas līdz ar vācu armijas atkāpšanos 1944. gadā ar

pēdējo vilcienu no Jelgavas kopā ar mātes māsu 9 mēnešu vecumā; nebeidzamā pārceļšanās no vietas uz vietu, līdz atrasts pieturas punkts Vācijā; mātes izsūtījums uz Sibīriju 1945. gadā; tantes nāve Vācijā 1971. gadā un tā arī nekad nesastaptās mātes nāve Jelgavā 1981. gadā; pirmais brauciens uz Latviju 1989. gadā un apmešanās uz dzīvi Rīgā 1996. gadā. Šie notikumi nekalpo par pamatu vienota dzīves stāsta veidošanai, bet gan par ierosmi rakstības procesā aktualizētai refleksijai, kas atveidota tās tapšanā. Tādējādi tiek aktualizēts 'graphes' jeb rakstīšanas process.

Kā atzīmē sievietes autobiogrāfiskās rakstības pētnieces, 'bios' līnijas reducēšana ir raksturīga sievietes autobiogrāfijas iezīme, ņemot vērā tās pamatošanos simboliskās valodas resursos, kas sievietes dzīves tekstualizācijai uzspiež androcentrisku ierāmējumu. Izvairoties no savas dzīves iekļaušanas androcentriskā sižetā, sievietes izvirza priekšplānā savas tekstuālās patības radīšanas aktu rakstības procesā, kas ir decentrēts, tādēļ elastīgāks un vieglāk piemērojams alternatīvu mērķu īstenošanai. Šī tendence ir vērojama 20. gadsimta vidus autobiogrāfiskās ievirzes literatūrā vispār, attīstoties autogrāfijas tradīcijai (autography, autofiction), kuras viens no pirmajiem spilgtākajiem pārstāvjiem ir amerikāņu rakstnieks Henrijs Millers (Henry Miller). Taču Džūlija Votsona (Julia Watson), Domna Stanton (Domna Stanton) un citas feministiskās teorētiķes akcentē būtisko atšķirību veidos, kā vīrieši un sievietes veic pašradīšanas aktu rakstībā, ko nosaka vīrišķā un sievišķā subjekta atšķirīgās pozicionalitātes simboliskā laukā (Watson 1993: 70). Lai pievērstu uzmanību dzimtes nosacītajām atšķirībām autogrāfijas tradīcijā, viņas ierosina lietot jēdzienu 'autoginogrāfija' (autogynography). Būtiskākā atšķirība starp autogrāfiju un autoginogrāfiju ir pēdējās tendence daudz izteiktāk paust vai pat dramatisēt sašķeltās subjektivitātes tekstuālās izpausmes – citādību, klātneesamību, apziņas centra fokusēšanās neiespējamību vai šīs ilūzijas atmaskošanu utt., kuras nosaka atšķirīgas subjektivitātes konfigurācijas. Radot

ilūziju, ka rakstīšanas process notiek no socio-simboliskā lauka ārpuses, sievietes meklē citus avotus savas tekstuālās patības vai balss radīšanai, visbiežāk atrodot to saiknē ar māti vai veselā sievišķo radurakstu līnijā, no mātesmātes līdz mītiskajai pirmmātei. Tā kā centrālie kultūras mīti un vēsture fiksē ģenealoģiju pa vīriešu līniju, sieviešu ģenealoģija visbiežāk ir pilnīgi vai daļēji izdzēsta vai izstumta. Tādēļ sievišķā ģenealoģija ir ne vien jārekonstruē, bet bieži vien arī jāizdomā. Afro-amerikāņu rakstnieces, kā bella hiksa (bell hooks), Elisa Vokere (Alice Walker), Odrija Lorde (Audre Lorde) u.c., to veikušas, pamatojoties uz folkloru un mutvārdu literatūras tradīciju, kurā jūtama sieviešu dominante. Vēl viena stratēģija ir sievišķo sižetu un tēlu rekonstruēšana mītos, veidojot sievišķās mītiskās ģenealoģijas, kā Dēmetra – Persefone, Klitaimnestra – Elektra u.c. Latviešu folkloras materiāls piedāvā ļoti plašas iespējas sievišķo ģenealoģiju veidošanai, kuras ir izmantojusi Māra Zālīte, Nora Ikstena. Tajā pat laikā pētnieki ir norādījuši, kā Andreja Pumpura eposā *“Lāčplēsis”* notiek sievišķā ģenealoģijas izstumšana, priekšplānā izvirzot vīrišķo (Lāms 1999: 22-23).

Margitas Gūtmanes autoginogrāfijas traģisko toni nosaka rakstošās sievišķās subjektes tieksme un tajā pat laikā nespēja iziet ārpus traumatiskās vēstures gaitas ietvariem, nošķirt savu dzīvesstāstu no Otrā pasaules kara kā centrālā vēsturiskā notikuma izraisītās ilgās rezonances, kas skārusi arī viņas dzīvi, taču tieši vēsture ir novietojusi viņu un māti pretējās ‘dzelzs aizkara’ pusēs. Tādējādi sievietes – gan meitas, gan mātes dzīve ir saaudusies ar vēstures gaitu un meitai nav iespējas rast pamatu, lai no tās nošķirtos. Viņas paliek izolētas katra savā aukstā kara sadalītās Eiropas nometnē un nespēja atjaunot saikni ir sašķeltā sievišķā subjekta priekšnosacījums. Turklāt decentrētais rakstošais subjekts saista vēstītājas personisko skatījumu ar universālo 20. gadsimtam raksturīgo kultūras situāciju: viņas pašas trimdinieces sajūta projicējas trimdā kā “šī gadsimta pamatpiedzē”, “vēstures šķirotavā”,

atsaucoties uz Česlavu Milošu, Hannu Ārendu, Peteru Vaisu, Hansu Verfelu un citiem mūsdienu Eiropas rakstniekiem, domātājiem, filosofiem, kas vēstures peripetijās ir zaudējuši dzimto vietu un aizklīduši plašajā pasaulē.

Māte, dzimtene, valoda paliek neaizsniedzama. Varones centieni uziet mātes pēdas, kas izkaisītas viņas dzīvē, projicējas iekšējās trimdas sajūtā, kas neizzūd arī pēc atgriešanās "mājās". Ārējo trimdas sajūtu pastiprina iekšējā atsvešinātība, ko varone izjūt kā atsvešinātību no valodas, kurā viņa varētu izteikt savu pieredzi un fokusēt savu identitāti: "*Es jūtos kā grāmatā, kuru visu mūžu esmu gribējusi rakstīt, bet pēkšņi apjēdzu, ka to nekad nespēšu uzrakstīt.*" (Gūtmane 1998: 8) Šie vārdi pauž nu jau aizgājušā gadu simteņa rakstniecībā valdošo noskaņu vispār ar jaunas valodas, jaunas poētikas meklējumiem, kas paredz atteikšanos no vecajiem vārdiem un tradīcijas laušanu. Klusums kā jaunas valodas briedināšana un jaunas paradigmas aizsākums tiek pieteikts kā daļa no modernisma programmas Džeimsa Džoisa romānā "*Mākslinieka portrets jaunībā*" (*A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916*), kura galvenais, daļēji autobiogrāfiskais varonis Stefans Dedals to formulē kā savu turpmāko mācekļa uzdevumu: "*... will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I can use – silence, exile, and cunning.*" [*es centīšos izteikt sevi kādā no dzīves vai mākslas modiēm, cik brīvi vien spēšu un cik pilnīgi vien spēšu, un vienīgie ieroči, ko varu lietot savai aizstāvībai, būs klusums, trimda un meistarība.*] (Joyce 1982: 436) Taču līdzās klusuma konstruktīvajam aspektam ir arī destruktīvais, kas izpaužas kā cīņa ar tradīciju, ar valodu, kā tekstuāla spriedze. Šādi klusumu traktē ginokritiķes Sandra Gilberta un Sjūzena Gubara, apgalvojot, ka klusums ir sievišķās rakstības iezīme un ka tekstuālajai spriedzei, kas fiksēta tik daudzos mūsdienu literatūras sacerējumos, piemīt dzimuma kods, proti, tās izcelsme ir saistīta ar sievišķā kategoriju, kāda tā iezīmējas Rietumu kultūras tradīcijā (Gilbert, Gubar

1984; 1988). Arī Margita Gūtmane pievērš uzmanību klusumam kā neizveidotai valodai, neuzrakstītam tekstam. Viņas “*Vēstules mātei*” (1998) ir sievišķā klusuma pieraksts, tā tematizācija. Mēģinot apjēgt, kādēļ neizdodas teksts, autore tiecas atklāt klusuma saknes, kuras izrādās stiepjamiem bezgala dziļi un plaši, un, sekojot tām, autore uzrok gandrīz visus 20. gadsimta garīgā mantojuma mezgla punktus – trimda, identitātes neiespējamība, valodas impotence utt.

Kā uzskata *écriture féminine* teorētiķes, mātišķais pirmsākums valodā nodrošina tās dzīvīgumu un, tā kā valoda ir subjekta veidošanās lauks, - arī subjekta identitātes stabilitāti (skat. 3.1.3., 3.2.2. nodaļas). Nespēja sasniegt māti kā valodas un subjektivitātes dzīvinošo avotu, neatgriezeniskais saites pārvāpums, kas fiksēts Margitas Gūtmanes tekstā, tādējādi padara neauglīgu valodu un izraisa pastāvīgu pamestības sajūtu, ko varone izjūt kā atmiņu nepietiekamību – gan par dzimto pilsētu Jelgavu, gan par bērniību, kuras vietas ir vien “*melnbalti uzņēmumi, kas glabājas atvilknēs. Nevienas smaržas. Nevienas skaņas. Neviena pieskāriena.*” (Gūtmane 1998: 32) Neaizsniedzamās bērniības ainavas liedz viņai fonu, uz kura varētu iztēloties sevi, tādējādi gūstot dziļuma dimensiju. Jelgavu un Latviju viņa pazīst tikai caur tantes stāstiem par mītisku dzimteni kā nekurienu, kā robežu, ko šķērsot var tikai vienreiz – 1944. gadā, uz visiem laikiem atstājot māti, dzimto pilsētu un zemi, lai nekad to vairs neatgūtu. Pamestības sajūta līdzinās nāvei: “*Es neesmu dzimusi. Es velku kādu svešu dzīvību, par kuru nespēju atbildēt.*” (turpat: 16) Melanholiskas pārdomas par trimdas nāvi, kura padara trimdas bezjēdzību tik uzskatāmu, turpinās refleksijās par trimdas dzīvi: “*Trimdā nāves dīglis ir vienmēr sevī. Pastiprināti no sākta gala. Trimdā vingrinās miršanā. Trimda heidzas tikai ar nāvi.*” (turpat: 10)

Jūlija Kristeva, Lūsa Irigaraja un citas feminisma teorētiķes uzskata, ka pamestības un trimdas sajūta raksturo sievišķā subjekta stāvokli simboliskajā valodā, kurā noteicošais ir

vīrišķais – patriarhālais princips un kurā sievišķā identitāte daļēji saglabātās saites ar māti dēļ nav pilnībā simbolizēta, proti, nav pakļauta valodas kā totālas nozīmju sistēmas likumībām. Saite ar māti nevar tikt simbolizēta, jo, saskaņā ar Žaka Lakāna teoriju, simboliskā sakārta balstās uz mātes ķermeņa pilnīgu izstumšanu. Annas Smitas formulējumā: *“Without the means to represent what has been lost in culture (the mother’s subjectivity), women remain to an extent outside the symbolic as residual or waste objects. Dereliction is then a hopelessness in the face of an exclusive order which has abandoned the feminine to a place of permanent exile.”* [Tā kā sievietēm nav līdzekļu, ar ko reprezentēt to, kas kultūrā ir zudis (mātes subjektivitāti), viņas zināmā mērā paliek ārpus simboliskā kā nogulsnes vai atkritumi. Pamestības sajūta tādējādi pauž bezcerību izslēdzošās kārtības priekšā, kas pametusi sievišķo pastāvīgas trimdas stāvoklī.] (Smith 1996: 131-32) Margitas Gūtmanes vēstītāja pamestību izjūt valodā, kuru neatdzīvina mātes mīlošā balss, tāpēc tā ir trauša un nepietiekama, lai būtu par pamatu identitātes konstruēšanai: *“Mūsu teikumi vienmēr nelaikā un nevietā. Katram teikumam vidū šis dīvainais laika lūzums.”* (Gūtmane 1998: 36) Tādējādi Margitas Gūtmanes teksts pauž nespēju simbolizēt mātišķo klātbūtni, līdz ar to arī sievišķo subjektivitāti. Autores vispārinājumi liek domāt, ka viņa tajā redz noteiktu kultūras paradigmu, saskaņā ar kuru nespēja sastapt māti un nespēja atgriezties mājās kļūst par būtiskākajām sievišķā simbolizācijas iezīmēm latviešu pēcpadomju kultūrā.

4.3. Dziedināšanas stāsts Agates Nesaules “Sievietē dzintarā”.

Agates Nesaules (dz. 1938), latviešu emigrantes ASV, Viskonsinas universitātes Profesores, autobiogrāfiskais darbs “Sieviete dzintarā” (oriģ. *A Woman in Amber*, 1995, latv. 1997) ir interesants citu autobiogrāfisko vēstījumu vidū ar atšķirīgo pieeju pagātnes

traumatiskumam, kas saistās ar kara un emigrācijas skarto varones bērnību un turpmāko dzīvi emigrācijā ASV. Autore to precizē apakšvirsrakstā “Kara un trimdas radīto traumu dziedēšana”. Dziedināšanas mērķis raksturo autores autobiogrāfisko modalitāti atmiņu stāstā, kura veidojumā jaušams psihoanalītisks skatījums uz kara un emigrācijas traumu. Tas izpaužas darba ierāmējumā, ko veido apakšvirsraksts, kā arī autores priekšvārds, kas uzsvērti piešķir atmiņu stāstam klīniskas lietas apveidu un ietekmē tā veidojumu. Stāsta priekšplānā, atšķirībā no visiem iepriekš aplūkotajiem tekstiem, iznāk ‘authos’ līnija – varones/vēstītājas patības konstruēšana no ‘bios’ materiāla. Šis princips sasaucas ar psihoanalīzes ietvaros veicamo subjekta veidošanās vēstures ģenealoģiju, kas paredz retrospektīvas atgriešanās iespēju agrīnās subjekta veidošanās fāzēs (piem. edipālā scenārija rekonstruēšana pēc Freida vai subjekta ķermenisko sajūtu un psihiskās defragmentācijas aktualizēšana, atgriežoties spoguļa fāzē, pēc Lakāna, kā arī Kristevas doma par semiotiskās saiknes uzturēšanu kā valodas atjaunināšanas un radošās darbības avotu), kam var būt atjaunojoša, stabilizējoša vai pat dziedējoša funkcija. Klasiskā psihoanalīze pievēršas šīs atgriešanās verbālajam aspektam, ko savos rakstos īpaši akcentē Žaks Lakāns: klīniskajā situācijā pacients verbalizē savu psihisko pieredzi un viņa runas teksts kļūst par terapeita analīzes objektu. Jūlija Kristeva atkāpjas no klīniskās situācijas un izstrādā semanalīzi kā kompleksu metodi subjekta veidošanās pēdu tekstā aplūkojumam (skat. 3.1.2. nodaļu). Tādējādi atmiņu vēstījumu var uztvert un analizēt kā subjekta tekstuālu ģenealoģiju, kas izgaismo subjekta veidošanās ‘vēsturi’ kopumā vai atsevišķas tās epizodes.

“*Sievietē dzintarā*” varones vēstījums veidojas kā aposteriors rezumējums viņas sarunām ar savu psihoterapeiti Ingeborgu Keisiju (klīniskās sarunas) un mīļoto Džonu (sarunas gultā). Tas ir mēģinājums verbalizēt traumatiskas atmiņas, ko caurstrāvo mokoši afekti - kauns, dusmas, vainas apziņa. Stāsta ‘klīniskās aprises’ izgaismo varones problēmu

ģenēzi attiecībā pret mātes un tēva figūrām un atklāj, kā tās, saistoties ar bēgļu nometņu un trimdas dzīves pieredzi, projicējas viņas neveiksmīgajās attiecībās ar vīru un dēlu. Pozitīvais atrisinājums, kas nosaka teksta didaktisko ievirzi, nepārprotami norādīts priekšvārdā: *“Mans stāsts pierāda, ka dziedināšana ir iespējama.”* (Nesaule 1997: 8)

Varones vēstījums atklāj viņas psihiskās konstitūcijas drāmu uz kara un trimdas fona. Šim fonam tekstā ir divējāda funkcija: karš Agates dzīvē ir reālu notikumu virkne, ar ko viņa kā maza meitene tieši saskaras, kad ģimene ir spiesta atstāt mājas un doties bēgļu gaitās cauri Vācijas bēgļu nometnēm, kur nonāk krievu armijas okupētajā teritorijā, vēlāk iziet cauri pazemojošajai politiskā patvēruma ASV lūgšanas procedūrai un grūtajam amerikāņu imigrantu aklimatizēšanās periodam. No otras puses, šī pieredze strukturē varones ienākšanu socio-simboliskajā laukā: karš varones psihē projicējas kā vardarbīga sadursme ar Tēva Likumu. Šo sadursmi varone savās atmiņās rekonstruē kā traumatisku notikumu, kas atsvešina viņu no mātes (no reālās mātes, no dzimtenes un mājām, no dzimtās valodas – fakts, ka Nesaules teksts rakstīts angļu valodā, kā arī viņas neviennozīmīgās attiecības ar latviešu diasporu tika plaši iztirzāts teksta recepcijā – Bērziņš 1997; Smoļenska 1997) un ievēd svešā, naidīgā teritorijā (svešā zemē, kur viņa ir apdraudēta un nedroša un kur viņai jāapgūst sveša valoda, jāmācās veidot attiecības ar citiem un ar sevi).

Galveno dramatisko līniju atmiņu stāstā veido meitas identificēšanās ar māti. Mātes – meitas attiecību evolūcija virza varones subjekta veidošanos, iezīmējot šajā procesā trīs fāzes. *Pirmo fāzi* aizsāk mātes nošķiršanās no meitas vēl ilgi pirms centrālās traumas, ko tekstā reprezentē karš. Tā saistās ar visagrīnākajām stāstā tēlotajām varones atmiņām, kad mazā Agate atklāj mātes iekāri, kas psihoanalītiskajā skatījumā ir traumatisks mātes zaudējuma pārdzīvojums, apjaušot trešā faktora – mātes iekāres objekta, ko Freids apzīmē ar Tēva likumu, bet Lakāns – ar Tēva vārdu, kura simboliskais apzīmētājs ir Falls, ielaušanos mātes-

bērna diādē. Īpaši spilgti tas izpaužas epizodēs ar māti un ērgelniņu Sniegu, kad Agate ar māsu vēro, kā Sniegs māca mātei braukt ar divriteni. Sniega čuksti, kurus meitenes nedzird, mātes smieklī, satraukums, mirdzošās acis, mājiens uz “*gludeno atlasa lencīti*” zem “*atturīgās, vēsās drēbes*” (Nesaule 1997: 11) un tamlīdzīgas nianse atklāj epizodes erotisko raksturu. Meitas reakcija ir agresīva, pat sadistiska: “*Mammai acis mirdz, viņa ir sajūsmināta. Viņa nekrīt, kaut gan es viņai to novēlu. Es gribu, lai ritenis sasveras sāņus, apgāž Sniegu un nomet mammu zemē, uz ceļiem taisni mūsu, manis un māsas priekšā.*” (turpat: 12) Taču aiz agresivitātes slēpjas ciešanas un vēlēšanās piesaistīt māti. Agates lūgums pēc mātes emocionālās klātbūtnes (“*Uzsmaidi man! Pasaki, ka viss būs labi.*”) kā vadmotīvs vijas cauri stāstam.

Otrajā fāzē tiek dramatizēts minētais klasiskais trijstūris “meita - māte - Tēva likums jeb Falls”. Drāmas intensitāti kāpina tas, ka Falls atklājas kā atsvešināta, draudīga, vardarbīga figūra - zaldāti, kas izvaro neaizsargātas bēgļu sievietes Lobetāles klīnikā. Falla figūra tiek nošķirta no ģimenes konteksta, no tēva, kurš kā psihisks aģents tiek padarīts disfunkcionāls: zaldāti viņu pazemo, nevarīgu aizvedot projām no sievas un meitām. Meitas iniciācija notiek kara, trimdas kontekstā, kur Falls izpaužas kā vīrišķās agresivitātes simbols; meita ienāk Falla sfērā kā pasīvs, apdraudēts, bezpalīdzīgs subjekts. Tas marķē viņas kā sievietes pozīciju socio-simboliskajā sakārtā, kur valda un noteikumus diktē vīrišķais, kas tiek uztverts kā vardarbīgs un kas tādēļ iedibina mazohistisku matrici viņas iekāres strukturēšanai. Tā izpaužas viņas neveiksmīgajās laulībās ar savu pirmo vīrieti amerikāni Džo. Arī mātes un meitas attiecības tagad nosaka Falla Likums, kura būtiska funkcija ir uzturēt nošķirtību starp viņām. Meita sagaida, ka māte varētu viņu pasargāt no realitātes (bēgļu nometnes kontekstā realitāte pieņem saasināti draudīgu apveidu). Mātes nespēja aizsargāt meitu dramatiski kāpina viņu atsvešinātību, kas kulmināciju sasniedz epizodē, kad māte, domādama, ka viņas

ir izvestas uz nošaušanu, velk Agati un viņas māsu uz priekšu, lai aiztaupītu meitām briesmīgo gaidīšanu un viņas tiktu nogalinātas ātrāk, taču izrādās, ka zaldāti sievietes izveduši, lai parādītu noslepkavoto Haimliha kundzi, kas izmisumā nožņaugusi savu meitu un gribējusi izdarīt pašnāvību, taču notverta un nomocīta. Haides slepkavībā Agate redz savas mātes nodoma īstenošanos un atsauc atmiņā sapni, kas redzēts pirms diviem gadiem - sapni par māti, kas piepeši pārtop par raganu (Nesaule 1997: 92).

Sastapšanās ar mātes ēnas pusi, māti-raganu, māti-slepkavu krasi iezīmē simbiotiskās saites pārrāvumu. Falla Likuma ietekmē simbiotiskā māte, kādu bērns viņu izjūt Lakāna Reālā un Imaginārā fāzē, ir pārtapusi mātē, kas apdraud bērnu tieši tādēļ, ka bērns turpina izjust tieksmi pēc viņas, tieksmi, kuru nepieļauj Likums - tieksme pēc mātes tiek izstumta, bet izstumtās dziņas atgriešanās ir ārdošs un destabilizējošs spēks. Mātes destruktīvā ietekme uz bēma psihi ir tikusi teoretizēta psihoanalītiķu tekstos, jau sākot ar Freidu, kurš izvirza falliskās mātes jēdzienu. Par fallisko māti kā sarežģītu psihisku konstruktu (tas ir pēcedipālā subjekta rekonstruēts pirmsedipālās mātes tēls) ir rakstījis arī Lakāns, taču visizteiksmīgāk to teoretizē Jūlija Kristeva savos darbos *“Polilogs”*, *“Par ķīniešu sievietēm”* u.c., kur izsaka pieļāvumu, ka falliskā māte ir īpaši bīstama sievišķajam subjektam, jo, nepastāvot striktai robežai starp māti un meitu, māte draud meitu absorbēt, un ka sieviete Simboliskajā kārtībā meklē glābiņu no mātes absorbējošās ietekmes (Gallop 1989: 123). Turpmāk izstrādātās abjekcijas teorijas kontekstā falliskās mātes figūru Kristevai aizstāj abjekcijas process, kas reprezentē subjekta tapšanas grūtības, kuru pamatā ir mātišķā atgrūšana.

Sākotnēji mātes ambivalence tiek kompensēta ar mātes meklējumiem citās sievietēs: bēgļu nometnē tā ir Sauliša kundze, Amerikā – Čigāna kundze un skolotāja Gutridžas jaunkundze. Sauliša kundzē Agate redz sievišķās baudas pilnību; šī sieviete spēj to, ko nespēj Agate un viņas māte – pieņemt savu ķermeni, dāvāt, pat šķiesties ar savu mīlestību – un

aplaimoti tiek gan vīrieši, gan bērni, gan sivēns. Saulīša kundzē ieskicēta kosmiskā sievietes mīlestība, par kuru raksta Lūsa Irigaraja darbos “*Dzimums, kurš nav viens*”, “*Es, tu, mēs*”, “*Es mīlu uz tevi*” (skat. 3.2.1. nodaļu). Čigāna kundze – pirmā Amerikā sastaptā sieviete, kas parūpējas par jauniebraucēju izmitināšanu un sniedz pirmās amerikāniskās dzīves paraugstundas, kā arī skolotāja Gudridžas jaunkundze demonstrē savvērniecisku izturēšanos pret Likumu. Jāpiebilst, ka savvērestība ir nozīmīgākā stratēģija, kuru franču feminisma teorētiķes piedēvē sievišķajam subjektam. Čigāna kundze, imigrante ar triju mēnešu stāžu, ironiski māca, kā rīkoties saskaņā ar Amerikas likumu:

Pavecāks pāris klusēdams pie galda līdzās logam ēd vistu un kartupeļu biezputru. Viņiem priekšā noliktās divas stikla bļodiņas ar augļiem gaida savu kārtu.

Čigāna kundze aizsoļo turp, paņem augļu traukus no pārsteigtā pāra galda, atgriežas un aši tos noliek līdzās savam šķīvim. Mamma uz viņu nosodoši skatās.

- Nē, es nedomāju, ka tā vajadzētu ...

Čigāna kundze viņu drošina:

- Amerikā var darīt visu ko grib. Tikai jāpasaka excuse me. Tā, meitenes, tas jums jāiemācās.

Sakiet excuse me. (Nesaule 1997: 161)

Gutridžas jaunkundze savukārt izvērš savvērestību skolā, kas, būdama būtiskākā socializācijas institūcija, ir viena no Likuma neaizskaramākajām teritorijām. Gutridžas jaunkundze neievēro tabu: “*Viņa mums visos sīkumos apraksta Tenesija Viljamsa pašnāvības mēģinājumus un F. Skota Ficdžeralda dzeršanas lēkmes. Viņa valkā šaurus svārkus ar šķēlumu aizmugurē, apsēžas uz sola, sakrusto slaidās kājas un paziņo, ka viņai nepatīkot mācīt angļu valodu, ka nekad nav domājusi, ka nāksies to darīt, bet, redz, kā noticis, nekad*

nevarot zināt, kas mūs sagaida. Viņa mums, četrpadsmitgadīgiem skolēniem, iesaka nekad neprecēties. Dažus rītus Gutridžas jaunkundzi kāds vīrietis atved ar mašīnu." (turpat: 195)

Kaut arī sakāpināta mātes kā ārdošas figūras izjūta varētu veicināt meitas identificēšanos ar tēvu, kas ir viena no Kristevas teoretizētajām sievišķā subjekta iespējām, kas stiprina viņas simbolisko pozicionalitāti (Kristeva 1986a: 148-50), Agatei to liedz jau pieminētā tēva disfunkcionalitāte. Viņas drāmu daudzkārt saasina Tēva Vārda nošķiršana no ģimenes konteksta. Tas liedz Agatei pieņemt Tēva Likumu arī metafiziskajā līmenī – pajauties uz Dievu: "*Mēs esam Dieva rokās, viņš mūs pasargās,- Omīte sacīja. Bet šoreiz es viņai nenoticēju.*" (Nesaule 1997: 66) Tādējādi turpinās ilgais mātišķās identificēšanās process, kas tālāk noris kā meklējumi pēc izlīguma ar māti un noslēdzas tikai pēc mātes nāves.

Trešo fāzi tajā iezīmē varones iekāres strukturēšana simboliskās sakārtas ietvaros. Tā noris paralēli meklējumiem pēc izlīguma ar māti, kad Agate pieņem mātes vērtības un pārlicinās, ka mātei bijusi taisnība, gan uzsverot izglītības nozīmi sievietes dzīvē, gan vērtējot negatīvi Agates sasteigtās laulības, kurās viņa iekrīt kā slazdā. Džo ir Agates pirmais vīrietis, attiecībā pret kuru viņa izspēlē to savu pasīvā upura lomu, kādu bija pieņēmusi traumatiskās sadursmes ar Falla Likumu rezultātā. Abrīvoties no neizskaidrojamās Džo varas Agate spēj tikai tad, kad "atšifrē" viņa sejā krievu zaldātu mongoļoīdos vaibstus un apjauš, ka viņu laulībā tika inscenēts Lobetāles noietnē noskaftītais vardarbības scenārijs. Šī aina veidota pēc psihoterapeitiskā ielūkošanās jeb atskārtas (angļu val. - insight) principa: noteiktu faktoru ietekmē (Džo mēģinājums iegūt viņu ar varu) varone rekonstruē traumatiskās kolīzijas brīdi un "ieskatās" savas upura pozīcijas vēsturē (to izgaismo sapnis par mongoļu zaldāta nežēlīgi sisto grūsno ķēvi), tādējādi rodot iespēju to transcendēt. Agate to izjūt kā ieskatīšanos citā realitātē, dievišķas

pasaules pavīdēšanu: *“Vai sapnī redzētais zaldāts izgaismojis Džo, vai viņš nācis man atgādināt par mongoļu zaldātiem, vai zaldāti iemiesoja Džo? (..) Vai man vajadzēja nodzīvot ar viņu kopā divdesmit divus gadus, lai beidzot izdzītu zaldātus? (..) Saprotu, ka man dota brīnumaina vīzija un ka man tā jāizmanto. Esmu ieskatījusies citā realitātē, kuru Lobetālē zaudēju (..) Bet tagad uz mirkli ir pavīdējusi brīnumainā dievišķā pasaule, manu sapņu avots.”* (turpat: 276-77)

Seko izlīgums ar māti (savnī par mirušo māti, kas izrādās dzīva) un sarunas gultā ar Džonu, kas apliecina viņas vēlmi un spēju veidot attiecības, kas balstās uz savstarpēju uzticēšanos un mīlestību un tādējādi apliecina viņas “izdziedināšanos”. Autore izteikti akcentē mīlas attiecību normalizējošo funkciju un ar to noslēdz savu stāstu, taču tieši šī ir stāsta psihoanalītiskā koda “vājā vieta”. Minētajā svpnī, ar kuru autore iecerējusi atklāt Agates izlīgumu ar māti, māte atzīstas meitas maldināšanā - noņemot tumšās brilles, viņa stāsta, ka nemaz nav bijusi akla (nesaprotōša), ka ir redzējusi visas meitas ciešanas un pūles rast tuvināšanās iespēju - arī tad, kad meita meklējusi sev citu māti Saulīša kundzē un citās sievietēs. Autore acīmredzot gribētu apstāties šeit: mātes un meitas sastapšanās pirmajā ilgajā acu skatienā ir izlīgums, svētība, kas ļauj izjust “brīnumainās mīlestības jūtas”, no kurām Agate pamostas, lai atrastu sev blakus mīlošu vīrieti, kurš ir pie gultas atnesis brokastis un vēstuli no dēla, kas *“veiksmīgi cīnās ar kādām dzīves grūtībām”* (turpat: 307), kas veido dziedināšanas stāsta optimistisko noslēgumu. Taču ir iespējams turpināt: māte atkal uzliek brilles un meitai jāturpina viņu meklēt – nu jau citā vīrieti. Turklāt, ņemot vērā freidisko akluma tulkojumu (kastrācija), akla māte būtu kastrētā māte (pēc Freida un Lakāna mātes kastrācijas atskārsme ir tā, kas bērnam liek ieraudzīt Tēva jeb Falla klātbūtni un uzsākt dramatisko attiecību trijstūra risināšanu), tātad bezspēcīga, savu bīstamo ambivalento funkcionalitāti zaudējusi. Noņemot tumšās brilles un atmaskojot savu

izlikšanos, māte atklājas kā falliskā pirmssimboliskā māte, kas turpina turēt meitu savos valgos un ir uzsākusi bīstamāku un rafinētāku rotaļu. Šķietami optimistiskais stāsta noslēgums (*“Mēs turpinām sarunas gultā”*) tādējādi ir jaunas potenciālas drāmas pieteikums, kas no šī teksta ir izstumts.

Šī izstumšana ir notikusi uz ‘graphes’ jeb rakstīšanas akta apspiešanas rēķina, kas rakstības difūzās dabas dēļ neļautu nonākt pie dziedināšanas stāstam tik būtiskā ‘happy end’, kuru autore uzspiež nepārprotami tiešā veidā: *“Man ir dāvāta laime – sevī un kopā ar Džonu, bet citi joprojām cieš.”* (turpat: 307) Neapzinātās bažas, kas slēpjas aiz stāsta, tiek apspiestas ar tiešu racionalizāciju: *“Mums jātic sapņu nozīmībai, mums jātic, ka pat gaistošākās cilvēku attiecības iespējams sadziedēt. Citādi dzīve būtu nepanesama. (..) Džons sasedza mūs abus ar zilo pēli, mēs ar mammu viena otram pieskārāmies, kaut tikai sapnī. Mums jātic, ka tam visam ir nozīme.”* (turpat: 308) Šis izmisīgi uzstājīgais tonis nodod apspiesto nemieru un liek apšaubīt stāsta optimistisko risinājumu. Agates stāsts īstenībā paliek apspiests – to, tāpat kā Billes stāstu, rezumē autore. Taču, ja Vizma Belševica neslēpj distanci starp sevi un savu autobiogrāfisko patību, radot pretrunīgu un sarežģītu liecību par personiskā un vēsturiskā kopsakaru, par savas stāstā tēlotās dzīves laiku un laiku, kad stāsts top, tad Nesaule uzspiež varonei savu dziedināšanas ideoloģiju un Agates stāsts kļūst par ilustrāciju psihoanalīzes nostādņēm. Vienā no intervijām autore atklāj, ka pirmais variants rakstīts trešajā personā, motivējot to sekojoši: *“Jo tas bija vienīgais veids, kā es varēju pateikt patiesību: es sevi mājīju, it kā tas notiktu kādam citam.”* (Nesaule 1999: 35) Organiski izveidojušās distances pārvarēšana, pārrakstot tekstu pirmās personas vēstījumā, saistīta ar autores radāmo subjekta integritātes un klātbūtnes ilūziju, tomēr, kā minēts iepriekš, šī distance starp autori un varoni pirmās personas vēstījumā saglabājas. Valoda, kas varētu paust dziedināšanas vēsti, nav atrasta. Zīmīgs ir arī

fakts, ka stāsts uzrakstīts angļu valodā amerikāņu auditorijai (Smoļenska 1997: 10). Ņemot vērā to, ka stāsta dziedināšanas koncepcija pamatojas uz identificēšanos ar māti (to apliecina arī autore atzinums, ka stāsta tapšanas gaitā izkristalizējās doma par iepriekšminēto sapni kā stāsta noslēgumu – Nesaule 1999: 35), tad tā veidošana ne-mātes valodā ir vēl viena pretruna, kurai pārāk viegli pārslīdēts pāri. Šajā ziņā Agates apspiesto stāstu var traktēt kā zaudētās mātišķās valodas emblēmu, kas paradoksālā kārtā to tuvina Margitas Gūtmanes versijai, kas, ņemot vērā tās traģisko toni, šķiet gluži pretēja. Šeit nebūtu vietā izdarīt vienkāršotus secinājumus par Nesaules teksta saistību ar amerikāņu kultūras kontekstu un šīs kultūras ietvaros konstruētajām optimistiskajām vīzijām par traumu dziedēšanas, iesakņošanās iespējamību, nomadisma “dabiskumu” utt.; šajā sakarā zīmīga šķiet Ingūnas Beķeres, teksta tulkotājas latviešu valodā, piesardzīgā norāde: “*Man gan šķiet, ka pasaule šajā romānā ir ļoti reāla. Bet realitātē ir maz optimisma.*” (Bērziņš 1997: 20)

5. Sievišķā konstrukcijas jaunākajā latviešu un kanādiešu sieviešu rakstībā.

Atskatoties uz literārās un kultūras paradigmas maiņas procesu Rietumos 20. gs. 60.-70. gados, kad aizsākas postmodernitātes laikmets, un Latvijā 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu sākumā, kad notiek nošķiršanās no padomju kultūras konteksta, pamanāms, ka būtiska loma tajā ir jaunas sieviešu paaudzes ienākšanai literārajā, kultūras un teorētiskajā laukā. Kā minēts šī pētījuma pirmajā nodaļā, Alise Žardina to saista ar sievišķā kategorijas potenciālu kultūras pašatjaunošanās centienos. Pateicoties specifiskajai subjektivitātes izpratnei, subjektivitātes un tekstualitātes kopsakaram, kā arī sievišķā saiknei ar kultūras kontekstu šīs paaudzes sieviešu tekstos, ir pamats runāt par 'sievišķo rakstību' kā nosacīti vienotu tradīciju. Tādējādi līdzās citiem literārā procesa kategorizācijas determinantiem aktivizējas arī dzimtes kategorija un rodas pamats smalkākai un niansētākai literatūras diferencēšanai. Iepriekšējā nodaļā aplūkojam sieviešu tradīciju autobiogrāfiskajā rakstībā, savukārt pētījuma noslēgumā pievērsīsimies sievišķā pašatklāsmes žanram kā sievišķai versijai par *Bildungsroman*. Šim žanram ir būtiska nozīme sievišķā konstrukciju veidošanai literatūrā, kas ir jaunās sieviešu paaudzes literatūras dominante.

Kanādiešu rakstniece Mārgareta Atvuda un latviešu rakstniece Gundega Repše uzskatāmas par interesantākajām un nozīmīgākajām jaunās paaudzes rakstniecēm, kas pievērsas kultūras aktualitātēm un sniedz būtisku ieguldījumu literārā procesa attīstībā katrā savā kultūras kontekstā. Atvuda ienāk literatūrā 60. gadu beigās, Repše – 80. gadu otrajā pusē, gan kanādiešu, gan latviešu literatūrā tas ir pavērsiena posms un abu rakstnieču daiļrade ir veicinājusi pārmaiņas, izraisījusi debates un radusi spilgtu rezonansi. Abu

rakstnieču darbos sievietes tapšanu un pašatklāsmi varētu uzskatīt par vienu no galvenajām tēmām; tās risinājums saistīts gan ar attiecīgo kultūras kontekstu un intertekstuālo vidi, gan ar viņu pašu rakstības virzību.

5.1. Mārgareta Atvuda: sievietes tapšana.

Kanādiešu rakstniece – romāniste, esejiste, dzejniece Mārgareta Atvuda (Margaret Atwood, dz. 1939) ir viena no spilgtākajām kanādiešu un anglofilās literatūras 20. gadsimta nogales autorēm, kuras darbi ir tulkoti 33 valodās un kura 2000. gadā saņēma Bukera prēmiju par savu jaunāko romānu *“Aklais slepkava”*. Viņas rakstība tiek traktēta feminisma ideju un postmodernisma literatūras kontekstā, atzīmējot plašo žanru spektru un daudzveidīgo stilistiku viņas tekstos, ikviens no kuriem veidots radikāli atšķirīgi (Nischik 2000; Howells 1996). *“Ēdamā sievietē”* (*The Edible Woman*, 1969) ir kvazi-reālistisks romāns, kurā parodēti izplatītākie stereotipiskie priekšstati par sievieti, attiecībām starp dzimumiem, laulību un ģimeni un tiek ironiski atmāskota patērētājsabiedrības ideoloģija, to varētu raksturot arī kā anti-sentimentālu romānu. *“Iznirstot”* (*Surfacing*, 1972, latv. 1998) ir sievietes sevis atklāšanas romāns, kuru Rita Felski min kā paradigmatisku šī žanra paraugu. *“Dāma pareģe”* (*Lady Oracle*, 1976, latv. 2000) ir gotiskās romances un komēdijas hibrīds. *“Dzīve pirms vīrieša”* (*Life Before Man*, 1979) rakstīts apziņas plūsmas tradīcijā. *“Miesiski bojājumi”* (*Bodily Harm*, 1982) ir politisks romāns, kur risinātas sāpīgas mūsdienu sabiedrības problēmas – terorisms, vardarbība, neokoloniālisms un globalizācija, kas traktētas kā vīriešu pasaules iezīmes, kur sieviete kļūst par ķīlnieci un upuri, taču reizē arī iemieso cerību par izkļūšanu no šī strupceļa. *“Istabenes stāsts”* (*The Handmaid’s Tale*, 1986) ir feministiskā distopija, kas iezīmē patriarhālās sabiedrības un kultūras galējības nākotnes

perspektīvā. *“Kaķactiņa”* (*Cat’s Eye, 1989*) ir feministisks *Künstlerroman*, kas tēlo mākslinieces tapšanas un sevis kā sievietes apzināšanās procesu. *“Līgava laupītāja”* (*The Robber Bride, 1993, latv. 1996*) ir spilgts feministiskās metaliteratūras paraugs, kas parodē romantiskās literatūras (angļu val. - romance) un psiholoģiskā romāna tradīciju līdz ar tās stereotipiskajiem priekšstatiem par sievišķo subjektivitāti un seksualitāti. Arī Atvudas jaunākie romāni *“Alias Greisa”* (*Alias Grace, 1996*) un *“Aklais slepkava”* (*The Blind Assassin, 2000, latv. 2000*) ir rakstīti metaliteratūras tradīcijā. Atvudas īsproza apkopota stāstu krājumos *“Dejojošās meitenes”* (*Dancing Girls, 1982*), *“Zilbārža ola”* (*Bluebeard’s Egg, 1986*), *“Padomi dzīvei ārpus civilizācijas”* (*Wilderness Tips, 1991*), dzeja – izlasē *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*.

Mārgaretas Atvudas tekstiem raksturīgas noteiktas tēmas, ko viņa izgaišmo visā savas rakstības plašajā un daudzveidīgajā spektrā. Tā ir kanādiešu nacionālās un kultūras identitātes problēma, vēstures, cilvēktiesību tēma, jaunais humānisms un ekoloģiskā domāšana, feminisma un sievišķās identitātes problēmas. Varētu apgalvot, ka Atvuda gan revidē, gan konstruē kanādiešu kultūras tradīciju ar īpašu jūtīgumu pret varas – impēriskās, patriarhālās, etnocentriskās – izpausmēm, un sievišķais viņas rakstībā ir varas iedarbības zona, kurā atklājas varas brutalitāte, aklums un tās radītais strupceļš. Taču būtiski ir tas, ka Atvudas romānu sievietes, kas parādītas kā varas izpausmju upuri, tomēr ir spējīgas uz radošu pašizpausmi, pateicoties racionālai sevis izpratnei (White 1993: 53). Tādēļ īpaša nozīme viņas rakstībā ir tekstiem, kas tēlo sievietes tapšanu un sevis atklāšanas procesu. Īpaši spilgtas izpaužas viņas romānos *“Iznirstot”* un *“Kaķactiņa”*, kuri saskaņā ar Ritas Felski kategorizāciju ir saistāmi ar sievietes sevis atklāšanas un feministiskā *Bildungsroman* žanru (skat. 2.2.1. nodaļu).

5.1.1. Ceļā uz sevis apzināšanos kā radošās pašizpaušmes pamatu: feministiskais *Künstlerroman* Mārgaretas Atvudas rakstībā.

Künstlerroman kā specifisks *Bildungsroman* paveids ir 20. gadsimta mantojums, kura pirmie spilgtākie paraugi vērojami īru modernista Džeimsa Džoisa romānā “*Mākslinieka portrets jaunībā*” (*A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916*), franču rakstnieka Marsela Prusta romānu ciklā “*Zudušo laiku meklējot*” (*À la Recherche du Temps Perdu, 1913-27*), kā arī austriešu modernista Rainera Maria Rilkes, zviedru rakstnieka Augusta Strindberga, vācu romānista Tomasa Manna un daudzu citu 19./20. gadsimtu mijas un 20. gadsimta pirmās puses autoru darbos. Ņemot vērā to specifisko un būtisko nozīmi, kas tiek piešķirta jaunrades procesam modernisma kontekstā, radošās personības veidošanās kļūva par vienu no laikmeta tēmām, kas ierosināja arī būtiskas novitātes un eksperimentus prozas poētikā, kas sabalsojās ar modernisma tendencēm, kā apziņas plūsma, padziļinātais psiholoģisms, apziņas norišu mitoloģizācija u. d. c.

20. gadsimta vidū un otrajā pusē notiek tā sazarotās autobiogrāfiskās rakstības uzplaukuma ietekmē, daiļliteratūrā ienākot autobiogrāfijas elementiem. No vienas puses, vērojama jauna šī žanra modifikācija, veidojoties tā dēvētajai *autogrāfijai*. Sintezējot autobiogrāfiju un poststrukturālo subjektivitātes (authos) un rakstības (graphes) izpratni, autogrāfija sarauj saites ar mimētiskajā tradīcijā sakņoto *Bildungsroman*, dekonstruējot tradicionālās subjektivitātes izpratnē pamatoto priekšstatu par sakarīga dzīvesstāsta iespējamību, radikāli mainot sižetu, varoni, telplaiku u. c. *Bildungsroman* elementus. No otras puses, *Bildungsroman* un *Künstlerroman* tradīcija saglabā nozīmi marginalizēto subjektu (sieviešu, postkoloniālo subjektu, imigrantu utt.) ‘mazajos’ vēstījumos tā dēvētā ‘vājā’ jeb rekonstruktīvā postmodernisma ietvaros. Dzīves stāsta projicēšana izrādās svarīgs ierocis

dzimtes, rases u.c. identitātes atribūtu, kas līdz šim bijuši izstumti no dominējošo reprezentāciju lauka, apzināšanai, reprezentējot tos kā būtiskus patības elementus. Autobiogrāfiskās rakstības iezīmes, kas vērojamas arī šajā modifikācijā, stiprina mimētiskuma efektu – padara dzīves stāstu autentiskāku, ticamāku, nostiprina komunikatīvo saikni ar noteiktu lasītāju auditoriju, bieži vien arī motivē teksta tapšanu – autors/e jūt nepieciešamību atstāt savu liecību, tikai izvēloties pastarpinātāku veidu salīdzinājumā ar autobiogrāfiju. Tā 20. gadsimta otrajā pusē veidojas sieviešu, postkoloniālo, geju un lezbiešu literatūru viļņi, kur *Bildungsroman* tradīcija dod iespēju konstruēt jaunās patības figūras ar to tapšanas ‘vēsturi’, sociālo un kultūras kontekstu, identitātes politiku. Feministiskais *Bildungsroman* un *Künstlerroman* šajā procesā ieņem prioritāru vietu.

Doma par sievišķās jaunrades specifiku un sievišķās radošās personības atšķirīgumu neapšaubāmi varēja rasties, tikai pateicoties feminisma teoriju attīstībai, kas pievērsa uzmanību dzimumatšķirībai un dzimtes kategorijai kā aktīvam kultūras dinamikas instrumentam. Tādēļ feministiskais *Künstlerroman* attīstās 20. gadsimta 70.-80. gados līdz ar jaunas sieviešu rakstnieču un mākslinieču paaudzes ienākšanu Rietumu kultūras aprītē, kas apzinājās savu sievišķo identitāti un vēlējās reflektēt savu atšķirīgumu. Iepriekš noklusēto pieredzējumu izteikšana kļūst par savdabīgu ētisku kredo, kas atšķir sievišķā *Künstlerroman* varoni no tradicionālā modernistiskā mākslinieka, kura ‘non serviam’ princips, kā to formulē Stīvens Dedals Džeimsa Džoisa romānā “*Mākslinieka portrets jaunībā*”, pauž mākslas autonomijas tendenci un distancēšanos no sociālā, reliģiskā, ētiskā konteksta. Kā atzīmē Reičela Blaua di Plesī (Rachel Blau DuPlessis), sievišķā *Künstlerroman* rakstniece aktualizē mākslas ētisko funkciju, “kritiski atveidojot un tiecoties izmainīt dzīvi, kurā ir ieslīgusi arī viņa pati” (Du Plessis 1985: 101).

Feministiskā *Künstlerroman* tradīcija spilgti iezīmējas Mārgaretas Atvudas romānos “*Kaķactiņa*” un “*Dāma pareģe*”. Tajos atveidots varones kā radošas personības tapšanas ceļš – Eleina Rislija “*Kaķactiņā*” ir gleznotāja, Džouna Fostere romānā “*Dāma pareģe*” ir rakstniece un dzejniece. Abos darbos vēstījums ir pirmajā personā un varones sevis atklāšanas ceļš tiek tēlots kā introspekcija, cirkulārs ceļojums atmiņās, periodiski atgriežoties tagadnē. Zīmīgi ir tas, ka Atvuda savas rakstības sākumā lieto kombinētu pirmās un trešās personas vēstījumu, pārslēdzoties no varones uz autores skata punktu, veidojot multifokālu vēstījuma struktūru, kurā mimētiskais reģistrs veido dialogu ar parodijisko. Tā, savā pirmajā romānā “*Ēdamā sievietē*” Atvuda iestarpina autores vēstījumu varones stāstā – romāna pirmā un trešā daļa ir pirmās personas vēstījumā, bet otrā daļa – trešās. Nomainot varones balsi ar autores balsi, uzmanība tiek pievērsta robežai varones pašatklāsmē un valodā, caur to problematizējot sievietes pašatklāsmi tekstā vispār. Autores skata punkts ienes arī parodijisko reģistru: romānā tiek parodijiski pārrakstīts sadzīvīskās komēdijas žanrs ar tam raksturīgajiem motīviem – mīlestības trijstūrī, īstenā partnera meklējumiem, kā arī sievišķā stereotipiem (histēriskā, dzīvē un mīlestībā vilusies sievietē utt.). Nākamajā romānā “*Iznirstot*” Atvuda pāriet pie pirmās personas vēstījuma un arī romāna galvenais motīvs ir sievišķā pašatklāsmē, taču šajā darbā varones balsi būtiski papildina tēlu simbolika un verbalizēto pārdzīvojumu un sajūtu reģistram paralēli bagātīgi veidots sensorais – vizuālais, taktilais, olfaktorais, kam īpaša nozīme romāna konceptuāli svarīgākajās ainās. Šajā Atvudas romānā vispilgtāk saskatāmas sievišķās rakstības iezīmes Jūlijas Kristevas izpratnē (skat. 3.1. nodaļu). Romānu “*Dāma pareģe*” Atvuda veido *Künstlerroman* tradīcijā, tomēr daļēji ievijot parodijisko struktūru, kas šoreiz nav tik krasi nodalīta kā “*Ēdamajā sievietē*” – ar vēstījuma formas maiņu, bet ir saistīta ar metamorfozes motīvu, kas atbalsojas arī varones veidojumā: Džouna ir sieviete, kas periodiski iznīcina savu pagātni, līdz nepazīšanai maina

savu tēlu un dzīvesveidu. Metamorfoze priekš viņas ir iespējama tikai caur bēgšanu, kas liek domāt par to, ka iesprostojums ir raksturīgs sievietes stāvoklis, ko Atvuda paspilgtina ar radniecīgu gotiskās literatūras klišeju parodiju. Tādējādi romāns lasāms gan kā ieskats sašķeltas paranoidālas personības tapšanas vēsturē, akcentējot bērnības traumatiskos pieredzējumus, sarežģītās attiecības ar māti, naidu pret savu ķermeni utt., gan arī kā gotiskās romances parodija. Tikai 1989. gadā izdots romāns “*Kaķactiņa*” ir veidots maksimāli tuvu mimētiskajam *Bildungsroman* tradicionālajā pirmās personas vēstījuma formā. To varētu uzskatīt par atkāpšanos no prozas poētikas eksperimentiem, taču no ginokritikas viedokļa tā būtu sievietes balss rekonstrukcija. Tādējādi Atvudas rakstības dinamikā vērojama virzība no parodijiskā uz mimētisko, kas sasaucas ar Ritas Felski apgalvojumu par mimētiskā reģistra nozīmīgumu sieviešu rakstītajā literatūrā (skat. 2.2.1. nodaļu).

Romāna “*Kaķactiņa*” sižeta pamatā ir gleznotājas Eleinas atgriešanās Toronto – pilsētā, kur pagājusi viņas bērnība, skolas un jaunības gadi, - ar retrospektīvu izstādi. Tas ir viņas ceļojums atmiņās un izlīgšanas mēģinājums ar pagātni. Romāns veidots kā komentārs Eleinas gleznām, kurās viņa ir atveidojusi savus bērnības iespaidus un pārdzīvojumus no pieaugušas sievietes viedokļa. Tādējādi romāna varone pirmām kārtām tēlota kā radoša personība, kas savas dzīves iespaidus un pieredzi iedzīvina gleznās, viņas dzīve ir augsne viņas mākslai, pārdzīvotais transformējas mākslas sižetos un tēlos. Romāna tematiskais fokuss līdz ar to ir jautājums par sievietes pašizpaušmi mākslā, kurš risināts trīs līmeņos – kā jautājums, ko Eleina atveido savās gleznās, kā tajās ienācis viņas piedzīvotais un kā to uztver citi. Šie trīs līmeņi savijas un veido daudz savdabīgu saskares punktu, savērpjot sižetu un tēlu sistēmu, izkārtējot konceptuālos akcentus. Atmiņu retrospekcija un dažādu bērnības, pusaudzes gadu un jaunības posmu izgaismojums, ko caurvij tagadnes perspektīva – Eleinas klejojumi Toronto, apmeklējot retrospektīvi tēlotās vietas (nomale, kur atradās viņas bērnības

mājas un vecā skola, grava ar nedrošo tiltu, pār kuru nācās mērot ceļu uz skolu, un kapsēta kā otrs tikpat nepatīkams ceļš, nams, kurā dzīvoja viņas pirmais vīrietis – zīmēšanas pasniedzējs Džozefs, bistro, kur viņa strādāja tajā vasarā, kad kļuva par sievieti un satika savu pirmo vīru Džonu, viņu pirmās kopīgās mājas utt.), - virzīta uz romāna noslēguma ainu – izstādes atklāšanu. Tajā, Eleinas acīm aplūkojot viņas gleznas, mēs ieraugām to notikumu, cilvēku, pārdzīvojumu atblāzmu, par kuriem lasījām sazarotajā retrospekcijā. Tādējādi autore ir rūpīgi sagatavojusi svarīgāko, ilgi atvirzīto atskārtas mirkli, kurā mums dota iespēja ieraudzīt dzīves transformēšanos mākslā. Jāpiebilst, ka *Künstlerroman* klasiskajos tekstos šāda atskārta nav iekļauta, tajos varonis gatavojas kļūt par mākslinieku, atrodas nebeidzamā tapšanas, briešanas procesā: Džeimsa Džoisas *“Mākslinieka portrets jaunībā”* beidzas ar varoņa Stīvena Dedala mākslinieciskā kredo formulējumu, saskaņā ar kuru viņam jādodas trimdā un klusumā, lai izkoptu meistarību; Marsela Prusta *“Zudušo laiku meklējot”* varonis gatavojas kļūt par rakstnieku, un pašu tekstu mēs neuztveram kā viņa radītu, bet gan kā viņa tapšanas atveidojumu. Ņemot vērā rakstības specifiku, varoņa radītā teksta iekļaušana romānā neatbilst mimētiskajai tradīcijai, kuras ietvaros veidojās *Künstlerroman*, rakstība rakstībā ir atšķirīgas – pašrefleksīvas struktūras modelis. Savukārt glezniecība, mūzika utt. ir jaunrades sfēras, kuras var iekļaut *Künstlerroman*, nemainot mimētisko struktūru, taču būtiski paplašinot šī žanra iespējas. Viens no spilgtākajiem piemēriem tam ir Tomasa Manna romāns *“Doktors Fausts”* (*Doktor Faustus, 1947*), kur varoņa – komponista Adriana Leverkīna dzīvesstāsts ir papildināts ar viņa skaņdarbu analīzi, saistot varoņa traģiskās personības veidošanos ar viņa mūzikas specifiku, tādējādi risinot jautājumus par modernās mākslas atšķirīgumu, mākslinieka kopsakaru ar laikmetu, kuru reflektēt viņš jūtas aicināts, traģiskā dzīves materiāla sublimēšanu mākslā u.d.c. Tādējādi zīmīgi, ka par sava daļēji

autobiogrāfiskā romāna (White 1993; Howells 1996) varoni Atvuda izvēlējusies gleznotāju, nevis rakstnieci.

Eleinas gleznās atveidotas tās jomas, kas skar viņas kā sievietes apzināšanos. Pirmkārt, tā ir mātišķība, ģimene un mājsaimniecība. Šī joma ienāk gleznās, kur redzama Eleinas māte un mīsis Smīta, bērnības draudzenes un skolasbiedrenes māte, pēckara gadu trūcīgās rocības apstākļos, kad darbs virtuvē prasa daudz laika un enerģijas un sievietei jāspēj uzturēt ģimeni ar ļoti niecīgiem līdzekļiem. Mīsis Smīta palikusi Eleinas atmiņā kā mājsaimniecības entuziaste un tēlota satīriski – vienmēr tērpusies priekšautā, bruņojusies ar lētu preču katalogiem, iesaiņota izlietotā ietinamajā papīrā, ar gumijkoku kā mājīguma simbolu līdzās, ar zilām bumbierenēm – mazās Eleinas nīstamāko apģērba gabalu kājās. Tēlojot savu māti šajā vidē, Eleina ir skumji ironiska, apzinoties to, ka māte nodarbojās ar mājsaimniecības darbiem, vajadzības spiesta, un daudz mīļāks viņai bija puķu dārzs, pastaigas un slidošana, kādēļ kaimiņu sievas uz viņu raudzījās ar neizpratni un uzskatīja visu ģimeni par savādniekiem. Mātei velīto dubulttriptihu veido trīs identiski attēli, kur māte redzama virtuvē ar tvaika vārāmo katlu: viens no tiem veidots kā reālistiska glezna, otrs – kā kolāža no sieviešu žurnālu vākiem, trešais – kā no tīrīšanas līdzekļa pudeles izgriezts un uz balta fona uzlīmēts siluets. Tie ir sakārtoti divās dažādās secībās, veidojot divus stāstus: secībā no reālistiskās gleznas uz siluetu veidojas iespaids, ka māte izzūd, zūdot detaļu konkrētībai; pretējā secībā sakārtotajos attēlos māte materializējas, no neskaidra sievietes silueta pārtopot par sievieti virtuvē, kas ir viņas īstā vieta un īstā loma. Eleinas reakcija uz šī cikla interpretācijām feminisma ideju kontekstā ir atturīga: *“Because of when it was done and what was going on in those years, some people thought it was about the Earth Goddess, which I found hilarious in view of my mother’s dislike of housework. Other people thought it was about female slavery, others that it was a stereotyping of women in negative and trivial*

domestic roles. But it was only my mother cooking, in the ways and places she used to cook, in the late forties.” [Nemot vērā to, kad tas tapa un kas tajos gados notika, daži uzskatīja, ka tas ir par Zemes Dievieti, kas man šķita smieklīgi, zinot mātes nepatiku pret mājas darbiem. Citi domāja, ka tas ir par sieviešu paverdzināšanu, citi – ka tas sievietes stereotipizē negatīvās un triviālās ģimenes lomās. Taču tā bija tikai mana māte, kas gatavo ēst, tādā veidā un tajās vietās, kur viņa to mēdza darīt četrdesmito gadu beigās.] (Atwood 2001: 151)

Eleinas gleznās skartas arī sievietes un vīrieša attiecības. Viņas pieredze šajā ziņā ir visai tipiska un laikmetam atbilstoša: romantiskas attiecības ar vīrieti, kuram viņa ir mūza, iedvesmas un mierinājuma avots, kurš ir viņas skolotājs gan tiešā (Džozefs ir Elaines zīmēšanas pasniedzējs), gan pārnestā nozīmē. Pirmās laulības ar kursabiedru un kolēģi Džonu izrādās neveiksmīgas; Eleina ir gatava bēgt no tām uz pasaules malu: kopā ar mazo meitiņu viņa dodas uz Vankūveru, kas ir pirmā vistālākā vieta Kanādā no Toronto, kas viņai ienāk prātā. Tur viņa iepazīstas ar Benu, un otrās laulības izrādās veiksmīgas. Savdabīgs rezumējums šai pieredzei rodams gleznā, kur Džozefs un Džons, novietoti ar muguru pret skatītāju, studijā glezno kailas sievietes modeli, kas redzama pretskatā ar zilu stikla lodi galvas vietā. Kaut arī viņi glezno vienu un to pašu sievieti, tās tēls viņu gleznās ir krasi atšķirīgs: Džozefs sievieti glezno prerafaelītu stilā, romantizējot un erotizējot viņas ķermeni, bet Džons – abstrakcionisma manierē, kas miesiskās aprises pārtulko līnijās. Arī šī aina ir reizē konkrētas situācijas atveidojums (Eleina iepazīstas ar Džozefu akta gleznošanas nodarbībā) un improvizācija par vairākām feminisma nostādnēm – sieviete kā pasīvs objekts, sievišķā ķermeniskums un desubjektīvizācija, vīrišķā skatiena uzspiešana sievietei kā vuāristiskās baudas objektam utt.

Būtiski ir tas, ka attiecību ar vīriešiem, mīlestības un ģimenes tēma ir atvirzīta otrajā plānā un Eleinas centrālā iekšējā drāma, kas vijas cauri visai viņas dzīvei un ko viņa cer

atrisināt atgriežoties, ir attiecības ar Kordēliju, bērnības draudzeni un skolasbiedreni. Bērnībā Kordēlijai piemīt maģiska, taču empīriski izskaidrojama vara pār Eleinu, kurai viņa uzkundzējas un kuru psiholoģiski spīdzina, jūtot mazākās meitenes neaizsargātību un nedrošību. Izejot cauri mokošiem pazemojumu cikliem, šīs attiecības sasniedz kulmināciju, kad Kordēlija ar citām ceļabiedrenēm pa ceļam no skolas agra pavasara vakarā pamet Eleinu gravā, kur viņa, nokāpusi pēc Kordēlijas nomestās cepures, ielūst aukstajā ūdenī un gandrīz nosalst. Kaut arī pēc šīs krīzes Eleina uzdrošinās nepakļauties Kordēlijas psiholoģiskajam teroram un iemācās aizstāvēt savu pašcieņu, Kordēlija saglabā savu varu pār viņu, meiteņu ceļi krustojas atkal un atkal, un arī, pēc daudzajiem gadiem ierodoties Toronto, Eleina visur meklē Kordēlijas pēdas un gaida viņas parādīšanos. Kordēlijas tēlā saskatāmas Atvudai raksturīgās stilizācijas iezīmes – Kordēliju var traktēt kā gotiskās literatūras tradīcijā veidotu dēmonu, lietuvēnu vai tumšo dvīni, kas parodijiskā formā parādās arī nākamajā romānā *“Līgava laupītāja”*, tomēr šajā gadījumā autore no izteiktas stilizācijas atsakās, Eleinas un Kordēlijas attiecībās akcentējot noteiktu meiteņu draudzības modeli. Cik noprotams, šo attiecību izprašana un pārvarēšana ir būtisks Eleinas personības veidošanās priekšnosacījums, tā ir arī nežēlīga cilvēcisko attiecību skola, kam viņa iziet cauri un ko, iespējams, reproducē neveiksmīgajās attiecībās ar pirmo vīru Džonu.

No feminisma viedokļa tas ir paradigmatisks sieviešu attiecību modelis patriarhālajā sabiedrībā, kuru raksturo sāncensība, skaudība un varas attiecību realizēšana. Feministes tam piedāvā alternatīvu – māsu modeli, kura pamatā ir kopības apzināšanās un atšķirību respektēšana, kopienas identitāte un sievišķā solidaritāte. Eleina tā trūkumu kompensē ar fantāziju par žēlsirdīgo jaunavu Mariju, kuras klātbūtni viņa izjuta nosalstot gravā, kad kāda balss mudināja viņu attapties no sastinguma un rāpties ārā. Otrreiz viņa piedzīvo Dievmātes klātbūtni kādā baznīcā Meksikā, uz kurieni viņa devās kopā ar savu otro vīru Benu. Tur

Eleina ierauga viņasprāt visatbilstošāko Dievmātes tēlu – pazaudēto lietu Dievmāti, pie kuras var meklēt zudušo, lai cik nenozīmīgs un niecīgs tas būtu no vispārpieņemto vērtību viedokļa. Protestantiskās reliģijas tradīcijā audzinātajai Eleinai katoliskās Dievmātes tēls ir jauna un būtiska atklāsme. Šis tēls parādās viņas gleznās un kļūst par sievišķā ideālu, kurā Eleina projicē savas pozitīvās sievišķās identitātes meklējumus. Tradicionāli triviālais šajā tēlā iegūst pozitīvu konotāciju, tas tiek cilvēciskots un sadzīviskots, ļaujot sadzīviskajā saskatīt sakrālā dimensiju. Vienā no gleznām Dievmāte nolaižas uz zemi, ko klāj slapjš sniegs; viņas zilajam tērpiņam ir pārsegts ziemas mētelis, pār plecu pārmesta rokassomiņa, bet rokās viņa tur brūnas iepirkumu turzas, no kurām izkritusi ola, sīpols un ābols. Viņa izskatās nogurusi. Zīmīgi, ka šo gleznu Eleina veido, auklējot meitiņu, strādājot naktīs un agrās rīta stundās, kad Sāra guļ. Tad arī Dievmātei tiek dots vārds – Mūsu Pastāvīgās Palīdzības Māte (Our Lady of Perpetual Help).

Virzot varenes sevis apzināšanās stāstu uz brīdi, kad mēs ieraugām Eleinas dzīvi viņas mākslā, autore norāda uz jaunrades sintezējošo nozīmi: tajā satek kopā izkaisītie dzīves pavedieni, fragmentētie dzīves iespaidi, notiek traumatiskas pieredzes transcendēšana – māksla ir jauna dzīves hipostāze. Šo modernisma nostādni, kas ir netipiska Atvudas citkārt postmodernistiskajai rakstībai, akcentē arī romāna centrālais simbols – lodīte, kas atgādina kaķa aci un kas ir Eleinas bērnu dienu iemīļota rotaļlieta un talismans. Tas simboliski pauž to spēku, kas piemīt mākslai raksturīgajai spējai redzēt pasauli kopumā – ne plakānu, bet sfērisku, apaļu, nesašķeltu (White 1993: 62). Eleina to saskata Van Eika gleznā *“Arnolfini laulība”*, kur fonā redzamais sfēriskais spogulis rada telpiskās vienotības efektu, kas pirms perspektīvas ieviešanas glezniecībā ir problemātisks. Eleinai tas vairāk atgādina lēcu vai aci: *“This round mirror is like an eye, a single eye that sees more than anyone else looking.”* [Šis apaļais spogulis atgādina aci, vienu aci, kas redz vairāk par jebkuru citu redzīgo.] (Atwood

2001: 327) Tas kļūst par pavērsiena punktu viņas kā mākslinieces tapšanā, apjaušot mākslas spēju transformēt realitāti. Kaķactiņa – kopš bērnības glabātais talismans – iemieso Eleinas centienus ieraudzīt sevi jaunā – pilnīgā veidolā, un šo iespēju viņa atrod mākslā.

Tādējādi feministiskais *Künstlerroman* sievišķās identitātes meklējumus cieši saista ar jaunrades procesu, pamatojoties uz mākslas radošās pārveides spēju. Latviešu literatūrā pagaidām šī niša ir brīva un to daļēji kompensē *Künstlerroman* radniecīgas iezīmes sieviešu autobiogrāfiskajā rakstībā, kas saskatāmas, piemēram, Vizmas Belševicas *Billes triloģijā*. Taču, kā aplūkots iepriekš (skat. 4.2. nodaļu), šajā tekstā drīzāk fokusējas personiskas liecības sniegšana par apkārtējās dzīves notikumiem, laikmetu un vēsturi, nevis sevis kā radošas personības veidošanās rekonstrukcija. Tikai pašās triloģijas trešās grāmatas beigās tiek minēts, ka Bille raksta dzeju un ka viņas agrīnie literārie mēģinājumi ir novērtēti kā talantīgi, taču neveiksmīgi tēmu izvēles ziņā. Gribētos cerēt, ka Vizma Belševica šo sevis kā dzejnieces tapšanas motīvu ir atstājusi grāmatai, kas vēl sekos, taču zīmīgi ir arī tas, ka talantīga, atzīta un visos laikos novērtēta dzejniece stāsta par sevi vietā radījusi stāstu par laikmetu, maksimāli noslēdzot visas durvis, kas varētu pavērties un sniegt ieskatu Billes tapšanā par rakstošu sievieti. Sievietes jaunrades telpa latviešu literatūrā vēl refleksijai nav nedz atklāta, nedz atklājama.

5.1.2. Sievišķās būtības meklējumus: ginēze Mārgaretas Atvudas romānā “*Iznirstot*”.

Saskaņā ar Ritas Felski žanrisko klasifikāciju līdzās *Bildungsroman* tradīcijai, kas pievēršas sievišķās identitātes meklējumiem sociālajā realitātē, jau kopš 20. gadsimta sākuma veidojas tā dēvētais sievietes ‘atmošanās stāsts’, kas tēlo sevis atklāšanu kā pakāpenisku atmošanās procesu, kur izšķiroša nozīme ir savas sievišķās paūības apjautai (skat. 2.2.1.

nodaju). Viens no pirmajiem spilgtākajiem šī žanra paraugiem ir amerikāņu rakstnieces Keitas Šopinas (Kate Chopin) romāns *“Atmošanās”* (*Awakening, 1899*). ‘Atmošanās stāsts’ veidojas modernisma prozas ietvaros, kur būtisks ir apziņas norišu tēlojums, tādējādi sievišķās būtības meklējumi visbiežāk tēloti kā varones introspekcija apziņas dziļumos, apjauta ~~par slēptiem savas sievišķās patības aspektiem~~. Tās atveidojumā lielākoties izpaužas modernisma prozas poētikai raksturīgas iezīmes – polifona struktūra, epifānijas, apziņas plūsmas elementi utt. Līdz ar lielāku valodas ekspresivitāti, kas izriet no iepriekš minētajām iezīmēm un kas vispār raksturīga modernisma poētikai, šī žanra ietvaros spilgtāk izpaužas *écriture féminine* iezīmes.

Mārgaretas Atvudas *“Iznirstot”* tradicionāli tiek minēts kā raksturīgs jaunās paaudzes sievišķās ‘atmošanās stāsts’, kur varones subjektīvās atklāsmes par sevi kā sievieti ir cieši saistītas ar atklāsmēm par kanādiešu kultūras un nacionālo identitāti. Tas veidots gan kā vispārīgāts stāsts – netiek minēts romāna varones vārds, taču tajā pat laikā viņa ir noteiktas paaudzes sieviete, kas dzīvo konkrētā laikā un vidē – 20. gadsimta 60. gadu Kanādā ar tam laikam raksturīgajām noskaņām: kara draudi aukstā kara apstākļos, kad specifisku nozīmi iegūst izdzīvošanas gudrība un dzīvības ievainojamības apjauta, tehnokrātiskās civilizācijas ļaunuma un draudu apzināšanās, amerikāņu kultūras imperiālisma un patērētājideoloģijas izpausmes, pilsētvides izplešanās uz dzīvās dabas rēķina un līdz ar to civilizācijas un dabas pretstata aktualizācija, sieviešu emancipācija un sabiedrības pretreakcija uz to u.c. Tādējādi sievišķā būtības atklāšanās skar ne tikai varones iekšējo pasauli – psihisko struktūru, patības apzināšanos utt. – bet tiek risināta konkrētā kultūrvēsturiskā kontekstā, izgaismojot krīzes situāciju tajā un norādot uz alternatīvu izdzīvošanas ceļu, kas pamatojas uz sievišķā atklāšanos un piedāvātajām iespējām, kā alternatīvas sievišķās vērtības, prioritātes, dzīvošanas un sadzīvošanas principi utt. Atsaucoties uz Alises Žardinas priekšstatu par ginēzi

kā kultūras pašatjaunošanās tendenci situācijā, kad 'lielie vīrišķie vēstījumi' ir cietuši krahu (skat. nodaļu 1.2.), šajā romānā mēs varam izsekot ginēzei kanādiešu kultūras kontekstā.

Ginēze jeb kultūras konfrontēšanās ar savu citādību pēc dzimtes parametra, citiem vārdiem, sievišķā reflektēšana androcentriskas kultūras ietvaros, veido Atvudas romāna "*Iznirstot*" konceptuālo pamatu. Sievišķais šeit atklājas kā alternatīva situācijā, kad kultūra un sabiedrība nonākusi strupceļā, notiek ginēzes tematizācija un, lasot stāstu par varones sievišķo pašatklāsmi, mēs lasām kultūras un sabiedrības alternatīvas izdzīvošanas stāstu.

Kā būtiskākos ginēzes tematizācijas elementus šajā romānā varētu izdalīt sekojošos:

- vēstošā subjekta modulēšana sievišķās dzimtes kodā;
- sievišķās pieredzes veidošanās patriarhālajā sociālajā un kultūras kontekstā kā deformāciju sērijas atklāšana;
- autentiskas sievišķās subjektivitātes pamata meklējumi;
- jaunatklātās sievišķības kontinuitātes jeb turpināšanās problēma.

Šie faktiski ir feminisma pamatjautājumi un to iezīmēšana romānā piešķir tam to globālo mērogu, ko min Mārgaretas Atvudas rakstības pētnieces (Hirsch 1989; Howells 1987; 1996).

Ņemot vērā patriarhālās kultūras nostādni, saskaņā ar kuru domājošais/rakstošais subjekts ir kodēts kā vīrišķs (skat. 1.2. nodaļu), būtiska ir vēstošā subjekta modulēšana sievišķās dzimtes kodā. Mārgareta Atvuda to paveic, izmantojot pirmās personas vēstījumu (kā minēts iepriekš, šis ir viņas pirmais romāns, kur izmantota tikai pirmās personas vēstījuma forma), kuram piešķirta maksimāla vispārinājuma pakāpe – netiek minēts varones vārds, tādējādi nepiešķirot varonei papildus sievišķo marķējumu, kas marginalizētu viņu kā subjektu. Tajā pašā laikā viņas vēstījums nav bezpersonisks vai anonīms: tas atklāj vienotu

fokusētu viedokli, kas sakņojas sievišķajā subjektivitātē, tas konstruē noteiktu pasaules redzējumu, kuram pamatā ir alternatīva – sievišķo vērtību sistēma. Tādējādi, izvairoties no sievišķā vēstījuma marginalizācijas, ko veicinātu jebkurš ārējs varones kā sievietes marķējums, autore piešķir tradicionālajam pirmās personas vēstījuma formā ietvertajam vispārcilvēciskajam subjektam sievišķo dzimti. Tā kā varones stāsts ir sevis kā sievietes atklāšanas stāsts, tad viņas vēstījumā tiek piedāvāta autorei versija par sievišķā subjekta tapšanas procesu. Tāpat kā vīrišķais, arī sievišķais subjekts atrodas konstantā tapšanas procesā, taču abu dinamika ir atšķirīga (skat. 3.1.3. nodaļu). Mārgareta Atvuda šajā romānā piedāvā ieskatu sievišķās subjektivitātes tapšanā, kas sakņojas franču poststrukturālās psihoanalīzes teorijās par pirmsedipālās fāzes nozīmīgumu sievišķā subjekta ģenēzē (Hirsch 1989: 140). Tas nosaka sievišķās būtības atklāsmes stāsta virzību: veicot introspekciju savas patības dziļēs, varonei jāveic ceļojums cauri daudzajiem patības slāņiem, ko veido patriarhālās sociālās un kultūras vides radītās deformācijas, traumatisku veidojumu pēdas, sasniedzot dziļāko pamatu autentiskas sievišķās subjektivitātes konstruēšanai – pirmsedipālo mātes/meitas saikni.

Būtiski ir tas, ka autore psihisko sievišķās subjektivitātes konstruēšanas procesu saista ar ārējo sociālo un kultūras kontekstu: varones traumatiskā pieredze atbalsojas sociālās un kultūrvides deformācijās; arī pirmsedipālās subjekta organizācijas iezīmes autore redz projicējamies tādās alternatīvās jaunās sievietes pasaules redzējuma formās kā nepastarpināts dabas un cilvēka kopsakars, ekoloģiska visas dzīvās pasaules vienotības apzināšanās un tajā sakņotā atbildība par tehnokrātiskās civilizācijas sakropļotajām dzīvās dabas norisēm, patriarhālās varas hierarhijas neskartas vīrieša un sievietes attiecības u. tml. Tādējādi, tēlojot sievišķās subjektivitātes atklāšanos, autore paralēli norāda uz patriarhālās struktūras nosacītām negācijām sabiedrībā, kultūrā, cilvēku savstarpējās attiecībās, un tēlo alternatīva –

sievišķajā subjektivitātē sakņota modeļa iezīmēšanos. Cik šis modelis ir reāls un pastāvētspējīgs, dotajā gadījumā ir sekundārs jautājums: pat ja to saistītu ar utopisku domāšanu, kā to dara poststrukturālā feminisma pārstāves, piemēram, Jūlija Kristeva, kas neredz pamatu alternatīva sievišķā subjekta pastāvēšanai patriarhālā kultūrā, utopiskajai domāšanai, kā zināms, ir sava noteikta funkcionalitāte Rietumu kultūrā, kaut vai kā vienam no radikālas kritikas veidiem.

Varones introspekcija romānā sižetiski tēlota kā varones ceļš uz to Kanādas novadu, kur pagājusi viņas bērnība – tā ir sala Kanādas ziemeļos, franciski runājošajā valsts daļā. Iemesls tam ir ziņas par tēva pazušanu un vēlēšanās noskaidrot, kas varētu būt noticis, kā arī, jūtot iestājamies pavērsiena punktu savā dzīvē (varonei jāizlemj, vai viņa vēlas turpināt attiecības ar Džo, kurš apgalvo, ka viņu mīl, un piedāvā apprecēties), - iekšēja nepieciešamība, konfrontēties ar pagātņi, veikt iekšēju revīziju, kas romāna gaitā noved pie sevis kā sievišķa subjekta rekonstrukcijas. Viņu ceļā pavada Džo un draugi Anna un Deivids, laulāts pāris, kuriem tas ir atpūtas brauciens un iespēja apmeklēt vietas Kanādā, kurās līdz šim vēl nav būts. Turklāt, tā kā ceļamērķis ir varones tēva māja, kas atrodas uz salas lielā ezerā, tā ir arī iespēja atpūsties no pilsētas skaistā un cilvēku klātbūtnes maz skartā dabas nostūrī. Izmantojot ceļojuma motīvu un tēlojot četrus dažādus cilvēkus, kurus vieno ne tikai šis brauciens, bet arī kopīga vide un pasaule, kuru viņi tomēr uztver tik dažādi, autore veiksmīgi iezīmē to vidi un sabiedrību, kurā līdz šim ritējusi varones dzīve un no kuras, sajūtot sevī pārmaiņas, kas saistītas ar sievišķās būtības atklāsmi, viņa nolemj atteikties, paliekot uz salas.

Ceļš, kas ved no Toronto uz ziemeļiem, kur vēl saglabājušies relatīvi neskarti dabas nostūri, kā sala, uz kuras atrodas varones tēva mājas, dod iespēju iedibināt konceptuāli tik būtisko dabas/civilizācijas opozīciju, kas realizējas gan telpas un laika (sarūkošā dabas telpa

saistās ar pagātni, kas arvien vairāk atkāpjas), gan varones mītiskās apziņas līmenī: atgriezoties salā un savas patības pirmsākumos, varone izkrīt no vēsturiskās apziņas mītiskajā, kuru strukturē sakrālā/profānā, labā-izdzīvošanai derīgā/launā-izdzīvošanu apdraudošā u.c. dihotomijas un saskaņā ar kuru indivīda dzīves projekts izkūst kosmiskās aprites cikliskumā. Turklāt dabas/civilizācijas opozīcija kļūst par pamatu kanādiskā/amerikāniskā opozīcijai, kur civilizācijas, tehnokrātiskās domāšanas un tajā sakņotās patērētājideoloģijas galējās izpausmes tiek identificētas ar amerikāņu impērisko domāšanu, kas apdraud kanādiešu nacionālo un kultūras identitāti. Kanādiskā – dabiskā – sievišķā identitāte tiek konstruēta opozīcijā pret amerikānisko – civilizācijas saindēto – patriarhālo identitāti, kuru romāna varone saskata Annā un Deividā, un daļēji arī Džo, un nevēlas atgriezties viņu pasaulē, kas uzspiedusi savu zīmogu arī viņai: *“Nav svarīgi, no kuras valsts viņi ir, viņi visviens ir amerikāņi, viņi ir tas, kas gaida mūs, tas, par ko mēs pārvēršamies. Viņi izplatās kā vīruss, viņi iekļūst smadzenēs un pārņem šūnas, un šūnas mainās no iekšpuses, un tās, kuras ir slimas, vairs neredz atšķirību. (...) Ja tu izskaties kā viņi un runā kā viņi, un domā kā viņi, tad tu esi viņi, es sacīju, tu runā viņu valodā, un valoda ir viss, ko tu dari.”* (Atvuda 1998: 123)

Šīs uzspiestās deformētās pieredzes atpazīšana ir svarīgs posms varones ceļā uz savas sievišķās būtības apzināšanos. Pirmām kārtām tā ir viņai uzspiesto lomu atpazīšana, kuras līdz šim šķita dabiskas un pašsaprotamas, jo atbilst sievišķā konstrukcijām kultūrā un, lai tās atpazītu, jāspēj no tām distancēties. Tās saistās ar stereotipisko priekšstatu par sievieti kā vīrieša baudas objektu, kas nosaka viņas publisko esamību – dzīvesveidu, pat izskata standartus: *“(..) sārtums uz vaigiem un melnums diskrēti ap acīm, tik sārtā kā asinis un tik melna kā ogle, viņains un salocīts žurnāla attēls, kas pats atdarina sievieti, kura arī ir atdarinājums, oriģināla nav nekur (...) sagūstīta princese kāda galvā.”* (Atvuda 1998: 158)

Attiecībās ar Džo romāna varone izjūt to, ka sievietei jābūt par vīrieša spoguļi, kas savā mīlestībā projicē viņa pozitīvu attēlu. Izsakot pieņēmumu par to, ka viņas mīlestības izpratne varētu būt atšķirīga un cits ir arī viņas priekšstats par vīrieša un sievietes attiecībām, viņa saņem rūgtus pārmetumus: “- *Patiesība ir tāda, - viņš rūgti attrauca, - ka tu uzskati manu darbu par mēsliem, tu domā, ka es esmu neveiksminieks un neesmu neko vērts. – Viņa seja savaikstījās, tās bija sāpes.*” (turpat: 103) Sievietes kā objekta pozicionalitāti Atvuda salīdzina ar mehānismu, kas pastarpina un atsvešina sievieti no sevis kā pakāpeniska mašīna, kas “*īkreiz paņem no tevis mazu drusciņu, tā atstāj čaulu*” (turpat: 158); tās galējā izpausme ir sašķeltība: “*(..) es esmu ļāvusi sev sašķelties divās daļās. Sieviete, kuru pārzāgē koka kastē, ģērbusies peldkostīmā, smaidoša, triks ar spoguļiem, to es izlasīju kādā komiksu grāmatā; tikai - ar mani bija noticis nelaiimes gadījums, un es biju pārdalījusies. Otrā puse, tā ieslēgtā, bija vienīgā, kura spēja dzīvot; es biju aplamā puse, atšķirtā, galīgā. Es biju nekas vairāk kā galva, vai nē, kaut kas mazāks, kā nogriezts īkšķis; nejutīga.*” (Atvuda 1998: 104-5)

Nejutība kā sievietes ķermeniska reakcija uz šo sašķeltību skar arī galveno sievietes funkciju patriarhālajā izpratnē – mātišķību. Jau pirmajās refleksijās, pieminot savu promesošo bērnu, varone liek noprast, ka viņš tai ir varmācīgi atņemts: “*Man jāizturas tā, it kā bērns nemaz neeksistētu, jo manā dzīvē viņš nevar eksistēt, man viņu atņēma, eksportēja, deportēja. Manas dzīves daļa, nogriezta no manis nost kā Siāmas dvīnis, manis pašas anulētā miesa.*” (turpat: 45) Tālākajās varones refleksijās dzemdēšana sakāpināti atklājas kā tehnisks process, kura ietvaros sieviete īpaši skaudri sajūt savu bezspēcību un pilnīgu pakļautību varas automātismam: “*Pēc pirmā es vairs nemūžam negribēju vēl kādu bērnu, tas nozīmēja pārlietu daudz veltīgu ciešanu, viņi iespundē tevi slimnīcā, noskuj tev matus, piesien rokas, neļauj tev skatīties, negrib, lai tu saproti, viņi grib, lai tu tici, ka tas ir viņu varā, nevis*

tavējā. Viņi iebāž tevī adatas, lai tu neko nedzirdētu, (..) viņi līkņā pār tevi, tehniķi, mehāniķi, miesnieki, studenti, kuri lempīgi vai zvaigādami praktizējas ar tavu ķermeni, viņi izvlek bērnu laukā ar dakšīņu kā marinētu dārzeni no burkas. Pēc tam viņi piepilda tavas dzīslas ar sarkanu plastmasu, es redzēju, kā tā plūda lejup pa cauruli. Es nemūžam vairs neļaušu sev to nodarīt.” (turpat: 77)

Varones deformētās pieredzes un reizē arī viņas introspekcijas kulminācija romāna noslēguma daļā ir atmiņas par abortu, kas izdarīts neveiksmīgo pirmo attiecību ar precētu vīrieti rezultātā. Šī traumatiskā pieredze, kas ir bijusi stingri izstumta no kultūras refleksijas, nepārprotami atklāj sievietes kā upura pozīciju divu patriarhālās sabiedrības pamatideoloģiju – mātišķības un nukleārās ģimenes kā patērētājsabiedrības pamatinstitūcijas krustpunktā. Saskaņā ar pirmo bērna radīšana ir sievietes būtības un sievišķās seksualitātes ‘dabiska’ izpausme; ekstrēmos variantos, piemēram, ortodoksālajā katoliskajā diskursā tas ir sievišķās seksuālās baudas attaisnojums. Otrā paredz to, ka bērns pirmām kārtām ir ģimenes produkts un ārlaulības attiecības ir riska zona; kļūmes gadījumā sievietes ķermenis kļūst par teritoriju, kurā notiek atbrīvošanās no nevēlamā seksuālo attiecību blakusprodukta, ignorējot vīrieša līdzdalību tā radīšanā. Aborta trauma romānā atklāta kā apogeja varones sadursmēm ar viņai uzspiestiem priekšstatiem, lomām un darbībām: “(..) es biju iztukšota, amputēta: es smirdēju pēc sāls un antiseptikas, viņi bija iedēstījuši manī nāvi gluži kā sēklu” (turpat: 137) Tās izstumšana kļūst par viņas pieredzes deformāciju kodolu, kuru rezultāts ir galēja sašķeltība un nejūtība: “(..) es to nespēju pieņemt, šo sakropļošanu, pazudināšanu, kuru biju pastrādājusi, man bija nepieciešama cita versija. Es pa gabaliņiem saliku to kopā, cik labi vien mācēdama, noplacināju, zīmēšanas albums, kolāža, aplamās vietas es aizlīmēju ciet. Neīsts albums, atmiņas tik viltotas kā pases; bet labāk papīra namiņš nekā vispār nekāds, un es tajā gandrīz varēju dzīvot, es biju tajā dzīvojusi līdz pat šim brīdim.” (turpat: 136)

Līdz ar atskārsmēm par savas pieredzes deformācijām notiek autentiskas sievišķās pieredzes pamata meklējumi. Autore tos saista ar tēva un mātes atstātā mantojuma pēdu meklēšanu varones apziņā; citiem vārdiem, varones apziņā tiek aktualizēts identificēšanās process, kura dinamika ir no tēvišķās identifikācijas uz mātišķo. Šo pāreju no tēvišķās identifikācijas uz mātišķo izsmeljoši analizē Marianna Hirša (Marianne Hirsch) īpaši šim Atvudas romānam velūtā nodaļā grāmatā *“Mātes/meitas sižets: naratīvs, psihoanalīze, feminisms” (Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism, 1989)*. Saskaņā ar Hiršas atzinumu, pāreja no tēva meklējumiem pie mātes meklējumiem ir būtiskākais pavērsiena punkts varones pašatklāsmē, kas paver ceļu uz dziļāko traumatisko slāņu apzināšanu un pārstrādāšanu viņas psihiskajā struktūrā (Hirsch 1989: 143). Šajā ziņā Mārgaretas Atvudas romāns *“Iznirstot”* apsteidz franču psihoanalītiskā feminisma teorētiku, kā piemēram, Lūsas Irigarajas atzinumus par mātišķās identifikācijas nozīmīgumu sievišķā subjekta tapšanā (skat. 3.2.2. nodaļu).

Pazudušā tēva meklējumos būtiskākā atklāsmē ir tēva metamorfoze (Hirsch 1989: 143). Iztaujājot tēva seno draugu Polu un tuvākās apkārtnes iedzīvotājus, pārlūkojot tēva dokumentus, papīrus, viņa atstātās piezīmes, varone atklāj, ka tēva atstātās pēdas neatbilst tam viņa tēlam un priekšstatam, kāds viņai saglabājies kopš bērnības. Papildinot atklāto ar hipotētiskām tēva personības konstrukcijām, varone nonāk pie atskārsmes par to, cik svešs un neizprotams viņš tai ir kļuvis, bet varbūt tāds bijis vienmēr. Noprotams, ka tādējādi notiek simboliskā tēva kā psihiskas figūras nošķiršana no reālā cilvēciskā tēva. Rezultātā vājinās varones simboliskā dispozīcija – tēvs sašķeļoties zaudē to veidolu, ko varone bija konstruējusi bērnībā kā savas identitātes pamatu. Viņa ierauga tēvu kā novecojošu, iespējams, vecuma marasma pārņemtu cilvēku, kura rīcība nav aprēķināma un prognozējama; viņa atsauc atmiņā kļūdainus priekšstatus tēva sacītajā, ko vienmēr bija uzskatījusi par

patiesību utt. Viņai nav dota iespēja vairs tēvu ieraudzīt – kad uz salas pavadītas vairākas dienas, viņai paziņo, ka atrasts noslīkuša cilvēka liķis, kurš vairs nav sazīmējams, bet, spriežot pēc atsevišķām pazīmēm, tas ir viņas tēvs. Palikt uz salas vairs nav jēgas, viņas ceļabiedri pošas prombraukšanai, taču varones meklējumu ceļš vēl nav galā un viņa slepus nolēmj palikt, nevienam neko nepaskaidrojot.

Seko konfrontācija ar atmiņām par pirms kāda laika jau mirušo māti, ar kuru varone nekad nav jutusi saprašanos un tuvību. Tāpat kā dzīves laikā, arī pirms nāves slimnīcā mātes izturēšanās meitai šķiet neizskaidrojama un neizprotama. Pārtrūkušo saikni varones atmiņās simbolizē ikoniska aina: māte klusēdama baro sīļus. Mātes klusums, viņas prombūtne gan tiešā, gan pārnestā nozīmē ir viņas līdzšinējais mantojums meitas apziņā. Taču, zūdot tēvišķās identifikācijas pamatam, identificēšanās ar māti kļūst iespējama un nepieciešama: *“Būtu pareizi, ja arī māte būtu man kaut ko atstājusi, kādu mantojumu. Tēva mantojums bija sarežģīts, samudzināts, bet viņējais būtu vienkāršs kā delna, tas būtu izšķirošs.”* (Atvuda 1998: 141) Tomēr jāatzīmē, ka mātišķā identifikācija romānā tiek tikai pieteikta, bet nav izvēsta; šķiet, ka tas būtu garš un problemātiskāks process un autore no tā ir atteikusies. Rezultātā romāna centrālajai konceptuālajai nostādnei – sievišķajā subjektivitātē sakņotajam jaunajam alternatīvajam pasaules redzējumam ir zināmā mērā deklaratīvs raksturs, tam trūkst psiholoģiskā pamatojuma, salīdzinot ar citiem sievišķās pašatklāsmes stāstiem, kur mātišķā identifikācija veido pārliecinošu sievišķā subjekta veidošanās pamatu (no šajā pētījumā aplūkotojiem piemēriem minama Agates Nesaules *“Sieviete dzintarā”*; savukārt šis teksts nepretendē uz tik globālu ievirzi kā Atvudas *“Iznirstot”*). Atvudas tēlotā situācija ir tuva Jūlijas Kristevas nostādnei par mātišķās identifikācijas problemātiskumu vai neiespējamību: identificēties ar māti sievietei nozīmē identificēties ar mātišķo trūkumu, kas simboliskajā valodas, kultūras un socialitātes laukā sievieti marķē kā kastrētu un marginalizētu. Kļūstot

par māti un ieņemot vienīgo sievietei pieejamo pozicionalitāti simboliskajā, viņa pati neizbēgami kļūst par identifikācijas objektu savai meitai, tādējādi atražojot negatīvās sievišķās identifikācijas modeli. Tādēļ mātišķības pozitīvo versiju reprezentē mātes/dēla modelis, kura paradigma Rietumu kristīgajā tradīcijā ir jaunava Marija un Jēzus (Kristeva 1986c).

Spriežot pēc varones noslēdzošajām refleksijām, kurās atklājas trūkuma iezīmes, ir notikusi šī negatīvā mātišķā identifikācija: “(..) *turpmāk man būs jādzīvo, kā parasti, nosakot tos [dievus – S.M.] pēc to prombūtnes; un mīlestību – pēc tās neveiksmēm, spēku – pēc tā zaudēšanas, pēc atteikšanās.*” (Atvuda 1998: 181) Šīs izmaiņas varones subjektivitātē izpaužas vēstījuma valodā, kas pēc veidojuma īpatnībām ir tuvs modernisma prozā izplatītā iekšējā monologa formai (Dahl 1970) un pretendē uz varones apziņas procesu atveidojumu: tiek lietots tagadnes laiks, akcentējot vēstījuma sinhrono saikni ar atveidojamo realitāti, kurā savukārt ir izteikts psiholoģiskais fokuss. Tādējādi atveidojamā realitāte ir varones psiholoģiskā realitāte un transformācijas vēstījuma valodā signalizē par transformācijām tajā. Pārmaiņas varones subjektīvajā realitātē atbilst Jūlijas Kristevas teoretizētajai simboliskā/semiotiskā kā divu valodas un subjektivitātes modalitāšu opozīcijai (skat. 3.1.1. un 3.1.2. nodaļu). Zaudējot tēvišķo identifikāciju kā līdzšinējās nosacīti stabilās simboliskās pozicionalitātes pamatu, varone atsakās arī no simboliskās valodas orientieriem savas pieredzes izteikšanai, dzīves norišu apjēgšanai: “*Visus šos gadus es centos būt civilizēta, bet es tāda neesmu un tagad esmu beigusī izlikties. (..) Raugoties no jebkura racionāla viedokļa, es rīkojos absurdi; bet nekādu racionālu viedokļu vairs nav.*” (Atvuda 1998: 161) Mainās varones realitātes izjūta: viņai jāvairās no mākslīgi nožogotas telpas – mājas, dārza, jāatbrīvojas no liekajām drēbēm un sadzīves lietām un, veicot attīrīšanās rituālu, jāiedibina ķermeniska saikne ar dabu: “*Mugura man ir smiltīs, galva balstās pret akmeni, nevainīga kā*

planktons; mati izplešas vēdekļi, ūdenī kustīgi un plūstoši. Zeme riņķo, turēdama manu augumu piespiestu sev klāt, tāpat kā notur mēnesi; saule dārd debesīs, no tās pulsē sarkanās liesmas un stari, nodedzinot no manis aplamo formu, kura mani ietver, man cauri sūcas sauss lietus, sildīdams asins olu, kuru nesu sevī. (..) Kad esmu tīra, es izkāpju no ezera, atstādama uz ūdens peldam savu viltus ķermeni.” (Atvuda 1998: 169)

Beigu beigās viņa piedzīvo to, kā izplūst viņas individualitāte: *“Es neesmu dzīvnieks vai koks, es esmu lieta, kurā koki un dzīvnieki kustas un aug, es esmu vieta”* (turpat: 173). Sievišķais subjekts tiek situēts pilnībā ārpus simboliskā; taču, tā kā simboliskais – socialitāte, kultūra, valoda, romānā tiek marķēts izteikti negatīvi, varones izstumtība no tā iegūst pozitīvu konotāciju – varone atsakās no izpratnes par sevi kā upuri: *“Tas ir pats galvenais, neļauties kļūt par upuri. Ja es nespēju izdarīt to, tad nespēju izdarīt neko. Man ir jāatsakās, jāatmet vecais uzskats, ka esmu bezspēcīga un tāpēc nekas, ko es daru, nevar kādam kaitēt.”* (Atvuda 1998: 183) Jauniegūtā sievišķā spēka izpratne paredz neierobežotu atbildību par dzīvības uzturēšanu, rūpes par visu dzīvo un arī jautājumu: kā to realizēt? Ar to ir saistīta varones dilemma romāna beigās: palikt uz salas, ārpus socialitātes, vēsturiskuma, valodas, alternatīvajā sievišķajā laiktelpā, kas strukturēta citādi un pēc citiem likumiem nekā vīrišķā, vai atbildēt Džo saucieniem, kas ir atgriezies pēc viņas, un doties viņam līdz – valodā (“mums būs jāizrunājas”; “mums tā ir nepieciešama, vārdu starpniecība”), sociālo attiecību tīklā (“mēs vairs nevaram dzīvot viltotā mierā, vairoties viens no otra, tā, kā bija agrāk, mums vajadzēs sākt”). Viņas pēdējais jautājums ir jautājums par uzticēšanos vīrietim un, pat ja uz to var atbildēt pozitīvi (“viņš nav amerikānis, to es tagad redzu; viņš nav nekas, viņš ir tikai pa pusei izveidojies, un šī iemesla dēļ es varu viņam uzticēties”), autore tomēr romāna beigās atstāj atvērtas: *“Uzticēties nozīmē laisties vaļā. Es tiecos uz priekšu, pretim prasībām un jautājumiem, lai gan manas kājas vēl nekustas. (..) ilgi viņš vairs negaidīs. Bet šajā*

acumirkli viņš gaida. Ezers ir rāms, mani ielenc koki, neko neprasot un neko nedodot.”

(Atvuda 1998: 184)

Kaut arī nojaušams, ka Džo ir jaunā – ginēzes jeb sievišķā reflektēšanas rezultātā transformētā vīrišķā iemiesojums, tomēr sevi apzinājušās sievietes un transformētā vīrieša savienība nebūt nav automātisks atrisinājums patriarhalās kultūras krīzes situācijā. Zīmīgi, ka vairums šī romāna lasījumu neviļus nodod vēlmi pēc šāda noslēguma: Marianna Hirša raksta, ka vēstītāja nolemj atgriezties pie Džo un pie pilsētas (Hirsch 1989: 145). Bez būtiskiem pārveidojumiem patriarhālās sabiedrības struktūrā sievišķais ir un paliek materiāls patriarhālās kultūras fantāziju producēšanai (Jardine 1989: 46). Ar to saistīta arī samērā skeptiskā ginēzes interpretācija, kas raksturīga vairākām feminisma teorētiķēm, pēc kuru domām kultūras fantāzijas par sievišķo ir līdzeklis patriarhālās sistēmas atražošanai (Bowly 1996: 273; Moi 1990: 39).

Alternatīvu risinājumu piedāvā Lūsa Irigaraja ar domu par sievišķā simboliskā konstruēšanas nepieciešamību (skat. 3.2.1. nodaļu). Mārgareta Atvuda iezīmē tikai vienu no šīs idejas aspektiem – domu par jaunatklātās sievišķības turpināšanos jeb kontinuitāti, ko viņa saista ar mātišķību. Marianna Hirša atzīmē, ka varones būtiskākā problēma, ko viņa pārvar, pateicoties mātišķajai identifikācijai, ir nespēja tapt par māti (Hirsch 1989: 144). Neizdevušās pirmās mātišķības, kas noslēdzās ar uzspiesto abortu, trauma, kuru varone pārdzīvo kā varmācīgāko patriarhāta izpausmi savā dzīvē, tiek dziedēta līdz ar varones sievišķības apzināšanos un tās spēka apjautu sevī. Romānā to metaforiski pauž viņas ieniršana ezera dzīlēs, meklējot alu zīmējumus, kurus viņa atradusi tēva piezīmēs. Aizrautīgi vērojot zemūdens ainas, viņu piemeklē vīzija: *“Tas atradās zem manis, slīdēja uz manu pusi no zemākā slāņa, kur nebija dzīvības, tumšs ovāls, kas vilka sev līdzī locekļus. Aprises bija neskaidras, taču tam bija acis, tās bija atvērtas, tas bija kaut kas, ko es pazinu, kaut kas*

miris, tas bija miris." (Atvuda 1998: 135) Iznirusi viņa atpazīst no zemapziņas uzpeldējušajā tēlā savu nedzimušo bērnu. Tieši tad arī sākas varones subjektīvās metamorfozes noslēdzošais posms, kas saistīts ar mātišķības pieņemšanu.

Bērna ieņemšana romāna beigu daļā un ar to saistītās nākotnes vīzijas liecina par alternatīva mātes un bērna attiecību modeļa meklējumiem, pirmkārt jau atbrīvojot no patriarhālās sistēmas automātisma pašu dzemdēšanas norisi: *"Šoreiz es to izdarīšu pati, tupus, uz vecām avīzēm, viena kādā stūrī; vai lapās, sausās lapās, veselā kaudzē, tā ir tīrāk. Bērns izslīdēs laukā viegli kā ola, kaķēns, un es to aplaizīšu un pārkodīšu saiti, asinis atgriezīsies zemē, kur ir to vieta; mēness būs pilns un velkošs."* (Atvuda 1998: 154) Kā atzīmē Marianna Hirša, mātišķība varonei ir jauniegūtās sievišķības izpausmes veids, ko viņa sākotnēji iztēlojas jaunatklātās sievišķības telpā, ārpus civilizācijas un vīrišķās sabiedrības: *"Mainās arī mans ķermenis, jo radījums manī, augs–dzīvnieks, raida manī pavedienus; es droši ceļu to pāri starp nāvi un dzīvību, es vairojos."* (turpat: 160) Tomēr, pateicoties tēva figūras metamorfozei, kas kļūst par pamatu vīrieša metamorfozei varones apziņā, mātes un bērna attiecību telpā paveras vieta transformētā tēva figūrai un rodas iespēja pirmsedipālās asociālās mātes/bērna diādes pārtapšanai jaunās socialitātes māte/bērns/tēvs modelī, kas tiek iezīmēts kā romāna atvērto beigu sliekšnis. Varone to vēl nepārkāpj, taču teksta recepcijā, kā atzīmēts iepriekš, šis sliekšnis tiek pārkāpts, ielasot teksta atvērtajās beigās varones lēmumu atsaukties uz Džo aicinājumu. Tas liecina par to, cik produktīva ir tekstā realizētā ginēze un cik lielā mērā jaunās socialitātes modelis, kuru veido jaunpiedzimusi, no patriarhālajām traumām izdziedinājusies sievietē, transformētais vīrietis un transformatīvais bērns, atbilst mūsdienu kultūras imaginārajām konstrukcijām. *"Taču no tālās pagātnes pirms piecām nakīm es nesu līdzī laika ceļotāju, to pirmatnīgo, kuram būs jāmacās, zelta zivtiņas veidolu, kas manā vēderā tagad pārdzīvo savas udeņainās pārmaiņas. Vārdu vagas jau veidojas tā*

protosmadzenēs, nestaigātas takas. Ne dievs un varbūt ne reāls, pat tas nav skaidri zināms; es vēl nevaru spriest, ir par agru. Taču to es pieņemu: ja es miršu, tas mirs līdz ar mani, ja es cietīšu badu, tas cietīs līdz ar mani. Tas varētu būt pirmais, pirmais īstais cilvēks; tam jātiek dzemdētam, atļautam.” (Atvuda 1998: 183)

Vai un kā šis jaunās mātišķības kā jaunās socialitātes pamats varētu veidot alternatīvu simbolisko, paliek ārpus romāna tematiskajiem ietvariem.

5.2. Gundega Repše: sievišķā atšķirīguma atklāsmes.

Gundega Repše (dz. 1960), mākslas zinātniece un prozaiķe, ir viena no spilgtākajām personībām latviešu pēcpadomju literatūras paaudzē. Viņa debitē kā rakstniece ‘jauno dusmīgo’ tradīcijas ietvaros un, tai apsīkstot, nodrošina šīs tradīcijas kontinuitāti 90. gados, kad, parādoties tādiem jauniem vārdiem kā Nora Ikstena un Inga Ābele, veidojas jauns ‘sieviešu rakstības’ vilnis. Tādējādi, pateicoties Gundegai Repšei, latviešu literatūras kontekstā ir iespējams runāt par tik problemātisko jēdzienu ‘sieviešu rakstība’, kurai ir svarīga nozīme literārās paradigmas nomaiņas procesā 80. gadu otrajā pusē un kura transformējas līdz ar kultūras attīstības dinamiku 90. gados. Viņa debitē rakstniecībā ar stāstiem, kas apkopoti krājumā *“Koncerts maniem draugiem pelnu kastē”*, kam seko romāns *“Ugunszīme”* (1990), īsprozas krājumi *“Septiņi stāsti par mīlu”* (1992), *“Šolaiku bestiārijs”* (1994), romāni *“Ēnu apokrifs”* (1996), *“Sarkans”* (1998), *“Īkstīte”* (2000).

Gundega Repše ir viena no pirmajām, kas Latvijā izraisa polemiku par feminisma jautājumiem, kuras rezultātā atklājas pagājušajai desmitgadei raksturīgā piesardzība feminisma ideju receprijā. Jāpiebilst, ka kritiskā un teorētiskā doma Latvijā ir atturīga arī jautājumā par citu Rietumos dominējošo tendenču, kā postmodernisms, dekonstrukcija u.c.,

ieplūšanu, kas acīmredzot ir skaidrojams ar kultūras tradīcijas inerci un nepieciešamību aprobēt piepešās informācijas un jauno valodu gūzmu, pilnībā nezaudējot nacionālās jeb vietējās kritikas tradīcijas kontinuitāti. Tomēr literatūras un kultūras procesā šo tendenču izpausmes ir vērojamas un tiek arī neuzbāzīgi fiksētas literatūras, mākslas un kino kritikas diskursā, bieži vien to izklāstā paturot tradicionālāku valodu un atsakoties no jēdzieniem un terminiem, kas pārlietu tieši norādītu uz šo ‘vietējo’ parādību saikni ar ‘Rietumu’ kontekstu. Līdzīga skepse pret Rietumu diskursīvo kolonizāciju raksturīga eiropocentriska iepriekš marginalizētajās kultūrās vispār – tā dēvētajā postkoloniālo teoriju zonā, par piederību kurai tiek debatēts arī bijušās padomju impērijas zemēs. Tomēr postmodernisma teorētiskie darbarīki, poststrukturālo, psihoanalītisko, feminisma un dzimtes teoriju u.tml. koncepti, izrādās noderīgi, un tieši postkoloniālo teoriju zonā notiek plašs Rietumu teorētiskās domas transformēšanās un atjaunošanās vilnis.

Kā minēts iepriekš, jaunās paaudzes sievietņu rakstībai ir būtiska loma literārā procesa pārveidošanā latviešu pēcpadomju literatūrā, un tās teoretizēšanai varētu būt tikpat būtiska nozīme arī kritiskā un teorētiskā diskursa attīstībā. Tādēļ, neraugoties uz samērā problemātisko feministisko identitāti, ir pamats Gundegas Repšes rakstības aplūkojumam feminisma un postmodernisma kontekstā, pievēršoties sievišķās subjektivitātes un sievišķās rakstības problēmām viņas tekstos, kur, līdzīgi kā Mārgaretas Atvudas rakstībā, izpaužas ginēzes tematizācija ciešā saistībā ar nacionālās un kultūras identitātes rekonstrukcijas procesu.

Gundegas Repšes tekstos sievišķā atšķirīguma reflektēšana atklājas kā sarežģīts, pat mokošs process; tam trūkst apliecinošā ētiskā patosa, kas raksturīgs Rietumu feministiskās tradīcijas iedvesmotajām rakstniecēm, kā Mārgareta Atvuda, kā arī politiskā patosa, ko ukraiņu feministiskā teorētiķe Irina Žerebkina saskata 90. gadu krievu un ukraiņu sievietņu

rakstībā un ko viņa dēvē par postsociālistiskās *écriture féminine* politisko projektu (atsaucoties uz npublicētu priekšlasījumu). Atšķirīgā kategorijas problemātiskumu (turklāt ne tikai dzimtes aspektā vien) latviešu kultūrapziņā varētu izskaidrot ar to, ka trūkst ‘cita’ reflektēšanas tradīcijas filosofijā, ne velti domu par sievišķā atšķirīgumu izstrādā tieši Simona de Bovuāra, pamatojoties uz fenomenoloģiskajām ‘pats’ un ‘cits’ kategorijām (skat. 1.2. nodaļu). Turklāt jāņem vērā arī tas, ka kultūras identitātes rekonstruēšanā Latvijā lielākoties izpaužas homogenitātes princips, nacionālās kultūras resursu centralizācijas tendence, kuras funkcionalitāte pastiprinās globalizācijas, ‘svešu’ ideoloģiju invāzijas kontekstā. Atšķirīgā reflektēšana līdz šim ir skārusi tikai etnisko un nedaudz arī reliģisko aspektu. Kopienas diferencēšana pēc citiem identitātes atribūtiem vēl nav kļuvusi par kultūras dinamikas raksturīgu iezīmi un tiek uztverta piesardzīgi. Tādējādi sievišķā atšķirīguma reflektēšana vēl jo vairāk būtu atzīmējama kā patreizējā kultūras procesa aktualitāte Latvijā un tās specifikas aplūkojums atklāj tā raksturīgas iezīmes. Sievišķā atšķirīguma atklāsmē Gundegas Repšes tekstos ir vērojama noteikta virzība: no atšķirīguma eksotikas līdz traumai. Līdzīgu tendenci postsociālistiskajā literatūras telpā atzīmē Irina Žerebkina, norādot arī uz turpmākajām sievišķā konstrukcijām visjaunākās paaudzes krievu rakstnieču tekstos, kuros notiek radikāla subjektivitātes un rakstības rekonstrukcija dzimtes kategorijas kontekstā jeb tas, ko Alise Žardina dēvē par ginēzi procesā (atšķirībā no ginēzes tematizācijas). Tas vēlreiz apliecina domu par sievišķā reprezentācijas ciešo, varētu teikt, simptomātisko saikni ar sociālo un kultūras kontekstu, kas prognozē to, ka nākotnē arī latviešu literatūrā ir gaidāmas radikālas izmaiņas subjektivitātes, sievišķā utt. izpratnē.

5.2.1. Sievišķais kā robeža Gundegas Repšes “*Ēnu apokrifā*”.

Romāns “*Ēnu apokrifis*” piedāvā visai interesantu sievišķā hibrīdžanra paraugu. Tas balansē uz robežas starp mimētisko un metaliterāro tradīciju, kur līdzās izteiktajai mimētiskajai struktūrai vērojamas atsevišķas metaliteratūras iezīmes. Pirmkārt, pašrefleksivitāte. Tā izpaužas personificētās vizinošās autore balss komentāros, kas caurvij trešās personas formā veidoto vēstījumu, tā iezīmējot distanci starp autore ‘es’ un varoni Nīnu. Otrkārt, romānā jūtama pārrakstīšanas struktūra: tiek pārrakstīts romantiskās mīlas stāsts ar tam piemītošajiem tradicionālajiem elementiem un nostādņēm – mīlestības trijstūri, mīlestības/seksualitātes būtiskā loma cilvēka dzīvē un subjekta tapšanas procesā, brīvās mīlestības un laulības problēma u.c. Tādējādi jau tūri formāliem līdzekļiem tiek aktualizēta robeža, kam romānā ir centrālā loma. Robeža šeit ir struktūrveidojošs elements, kas aktualizējas gan kā robeža starp mimētisko un metaliterāro, gan telplaika veidojumā – robeža starp pilsētu un laukiem (darbība risinās, Nīnai bēgot no Rīgas, nonākot pa ceļam sastaptā vīrieša Haldora lauku mājās, tad abiem atgriežoties Rīgā), Latviju un ārzemēm (Nīna dodas uz Norvēģiju, Nīnas māte – pie vīra uz Vāciju), romānā aktualizēta Atmodas un pārmaiņu laika Latvijā tēma; arī centrālais sižetu veidojošais motīvs – Nīnas bēgšana – ir robežas šķērsošana. Saistībā ar to autore piesaka sievišķā atšķirīguma tēmu, kuru aplūkosim tuvāk šajā nodaļā.

Dzimtes kategorija marķē robežu kā šī romāna centrālo struktūrveidojošo elementu sekojoši: sievišķais ir transgresīvais jeb pārkāpjošais, kas tiecas ārā un projām no statiskās telpas, kur dominē vīrišķais. Telpas statiskums tiek akcentēts ar ieslodzījumu: romāna sākumā Nīna bēg no greznā Vecrīgas dzīvokļa, kur viņu ieslodzījis vīrs un ko var uztvert arī klišejišķi kā ieslodzījumu ‘ģimenes ligzdā’. Sieviete vīrieša gūstā ir metafora, ko savulaik

spilgti un novatoriski asi pieteica angļu rakstnieks Džons Faulzs (John Fowles) romānā *“Kolekcionārs”* (*The Collector*, 1963, latv. 1996). Tā ir arī viena no izplatītākajām feminisma metaforām, uz kuru norādīja ginokritiķes Sandra Gilberta un Sjūzena Gubara, analizējot sieviešu rakstītos tekstus. Izraujoties no laulības cietuma, Nīna nonāk romantiskās mīlestības gūstā; tur atkal viņai paredzēta noteikta loma, kuru apjaušot, bēgšana atkārtojas. Sievišķais atšķirīgums tādējādi realizējas varones bēgšanas motīvā, kas ir romāna sižeta pamatā un kas romāna metaliterārajā līmenī izpaužas kā sievietei uzspiesto sižetu pārrakstīšana jeb, precīzāk, izdzēšana, ko, izmantojot stāstu par Nīnas bēgšanu, veic autore. Tādējādi varones atšķirīgums atbalsojas sievišķā vēstījuma atšķirīgumā – rakstot par bēgošo sievieti, autore izdzēš vīrišķo stāstu. Tieši šeit izpaužas distances starp autores balsi un varoni funkcionalitāte.

Vīrišķais stāsts tiek izdzēsts ne tikai konceptuāli, varonei atsakoties no viņai paredzētajām sievas, iemīļotās, mīļākās lomām. Tas tiek dekonstruēts, atmaskojot un tādējādi padarot nefunkcionālu romantiskās mīlestības stāsta centrālo struktūrelementu – robežu, kura tiek marķēta kā sieviete. Tartu semiotiskās skolas pārstāvis Jurijs Lotmans darbā *«Структура художественного текста»* (1970) norāda uz robežas funkcionalitāti sižetā, iedalot tekstus sižetiskos – tādos, kur robeža tiek šķērsota, un nesīžetiskos, kur robeža netiek šķērsota. Mīļotās iegūšana vai apprecēšana ir robežas pārkāpšanas varianti, veidojot romantiskās mīlas sižetu, kur varonis un darbības veicējs ir vīrietis. Dzimšu asimetrijas princips patriarhālajā kultūrā, sižetos un tekstos nepieļauj vienkāršu dzimšu pārslēgšanu: ja varone un darbības veicēja ir sieviete, vīrietis tāpēc nekļūst par robežu, kuru apprecot vai iegūstot veidotos mīlas stāsts. Darbības veicēja un robežas dzimtes nav pārslēdzamas, taču ir iespējams no dzimtes viedokļa pārrakstīt to veidoto sižetu, kas arī ir feministiskās metaliteratūras mērķis (skat. 2.2.2. nodaļu). Gundega Repše *“Ēnu apokrifā”* neveic šo

pārrakstīšanu galējā – parodijiskā – reģistrā; viņa atsedz varones kā robežas funkciju, padarot tradicionālo mīlas stāsta sižetu nefunkcionālu. Ginēzei šajā gadījumā ir dekonstruktīvs raksturs, - tā vērsta nevis uz ‘sievīškā tēmu’ pieteikšanu, uz empīriskas sievišķās pieredzes reprezentāciju, kā to aplūkojam Mārgaretas Atvudas feministiskā *Künstlerroman* un ‘atmošanās stāsta’ tradīcijā, bet gan akcentē un paspilgtina sievietes desubjektīvizāciju vīrišķajā sižetā. Jauns – sievišķais sižets netiek radīts, jo varone nav darbības veicēja, bet reprezentē robežu, kas izzūdot pārkāpj pati sevi. Pēc Lotmana klasifikācijas tas ir nesižetisks teksts – aktivizējot dzimtes kodu, vīrišķais sižets tiek izdzēsts. Varonei izzūdot, robeža vairs nav pārkāpjama un nav iespējams nokļūt arī ‘otrajā pusē’, sievišķajā telpā. Kas ir šī aizspoguļija, sievietes (ne)apdzīvotā telpa, kādas ir tās mītiskās vai sadzīvīskās dimensijas, kā tur rit ikdiena, vai un kā sieviete tur mīl, domā, rada – uz šiem jautājumiem atbildes nav. Lasītājs paliek neziņā kopā ar Raulu un Haldoru, gaidot lidostā Nīnu, kura neatlido.

Lai arī varone no sižeta izzūd, sievišķais saglabājas autores tēlā un autores balss daļēji kompensē sievietes desubjektīvizāciju varonē. Romāna darbības gaitā autore periodiski komentē varones rīcību, piepilda pauzes viņas darbībā, verbalizē viņas iespējamās domas un sajūtas, tā pasvītrotot savu klātbūtni vēstījumā, ko mimētiskā tradīcija centusies notušēt. Šāda vizzinošā autora tēla ieviešana vēstījumā ir viena no pašrefleksivitātes izpausmēm postmodernistiskajā prozā, ko spilgti piesaka, piemēram, jau minētais angļu rakstnieks Džons Faulzs romānā “*Franču leitnanta draudzene*” (*The French Lieutenant's Woman, 1969, latv. 1993*) un citos darbos. Vizzinošā autora tēls ir galēja, dažkārt parodijiska izpausme vizzinošā autora vēstījumam, kas kā vēstījuma forma iedibinās 18. gadsimta prozā, kad, romānam iemantojot līdz šim nepieredzētas epistemoloģiskās pretenzijas un episku vērienu, autora komentāri krietni paplašina romāna konceptuālo lauku. Džonam Faulzam vizzinošā autora tēls iezīmē distanci starp vēstījumu un darbību, kas realizējas ne tikai kā darbības nosacītības

un mimētisko pretenziju atmaskošana, bet iegūst arī papildus funkcijas, piemēram, sniedzot divu laikmetu – viktoriānisma un 20. gadsimta – salīdzinājumu. Arī Gundegas Repšes “*Ēnu apokrifā*” distance starp darbību un vēstījumu, ko paver vizinošās autorei tēls, nav tikai pašrefleksīvs elements vien, vēl jo vairāk tādēļ, ka autorei tēls materializējas tikai pašās romāna beigās. Romāna gaitā šķiet, ka vecum vecajā veidā ievēti autorei komentāri, kuri romānā būtiski akcentē sievišķo kodu. Kā norāda ginokritiķes, rakstniecībā ienākot sievietēm, iezīmējas autentisku sievišķā reprezentācijas modeļu problemātiskums. Kā redzējām, arī šajā romānā atklājas neiespējamība izveidot sievišķu mīlas sižetu, jo tam pretojas literatūras tradīcijā iedibinātā mīlas stāsta ‘gramatiskais centrs’: vīrišķā darbības veicēja un sievišķās robežas predikatīvās attiecības, kas nepārslēdzas pēc dzimtes principa. Vizinošā autora tēls kā salīdzinoši nesen iedibināts metaliterārais elements nav strikti integrēts teksta gramatiskajā struktūrā un ir elastīgs dzimtes aspektā. Tādēļ, ja sievišķās varones variabilitāte un funkcijas teksta gramatiskajā struktūrā ir ierobežotas, tad sievišķās autorei brīvība ir lielāka un viņas balss kļūst par drošāku sievišķā viedokļa nesēju nekā varones balss, kura romānā nav izvērstā. Autorei viedokļa dominante pār varones viedokli ir specifiska sievišķās metaliteratūras iezīme.

Autorei viedoklis romānā “*Ēnu apokrifis*” lielākoties izpaužas attiecībā pret varoni – viņas aprakstā un vērtējumā, pagātnes ieskicēšanā, minējumos par viņas rīcības motīviem, slēptajām domām u.tml. Autorei ‘es’ pirmoreiz parādās pēc Nīnas bēgšanas no mājām apraksta, kad, vēl nezinot, kādēļ un no kā viņa bēg, uz kuriem dodas, straujo darbības tempu nobremzē nodaļa, kur autore detalizēti kavējas pie Nīnas portreta detaļām, izsaka minējumus par viņas iekšējo stāvokli, uzskatiem. Tādējādi tiek iedibināta distance starp varoni un autori – varone ir vērojama darbībā, bet viņas pārdzīvojumus, jūtas, domas izsaka autore. Autorei viedoklis ir neuzbāzīgs – viņa spriedumus izsaka netieši, minējumu, jautājumu veidā:

“Pagaidām es Nīnu pazīstu tikai no vaiga un citām tā vai citādi redzamajām ķermeņa daļām. (..) Ja sieviete nebūtu noraudājusies, nešauboties varētu pateikt, ka viņa ir divdesmit septiņus gadus veca, taču šobrīd tā vairāk līdzīga no mājām aizbēgušai tīnītei izbalējušās dzīnās un pavalkāi, zilganā kreklā. (..) Izskatās, ka Nīna ir tīši ierāvusi vēderu, aizturējusi elpu un cenšas kaut vai pati sev radīt trauslas būtnes iespaidu.” (Repše 1996: 10)

Būtiski ir tas, ka autore nepretendē uz tradicionāli vizuālo skatījumu, bet akcentē sava viedokļa subjektivitāti: *“Bet es pieļauju, ka vairums cilvēku, arī es, par Nīnu spriež netaisni un piedēvē viņai pašu slēptās vājības.”* (turpat) Tādējādi autore komentārs netiek veidots kā normatīvs, tieši vērtējošs, kas radītu papildus spiedienu uz jau tā savās funkcijās ierobežoto sievišķo varoni, bet kā papildinošs un varones klusumu kompensējošs. Tas akcentē Nīnā to, kas nav saskatāms, proti, reprezentējams. Piemēram, Nīnai lūkojoties spogulī, autore papildina redzamo sievišķības masku ar neredzamo sievišķības ēnas pusi: *“Ar tādu seju nekas nevar notikt. Tāda seja var tikai brīnīties, smaidīt, nevainīgi melot vai mīklaini klusēt. Moku trampīni, sāpju skrejceļi un vilšanās šūpoles tajā nav atrodami. Kur viss paliek? Vai tikai mīksto, pieklāvīgo matu apslēptajās smadzenēs un tikko jaušami trīcošajos pirkstgalos?”* (turpat: 55) Autore komentāros tiek izvērsti arī romānam konceptuāli nozīmīgi motīvi, kā robeža, bēgšana, bēguļošana, citādība utt.

Tomēr romāna beigās varone pazūd arī no autore redzesloka. Autore paliek vīriešu pasaulē, tā veidojot un sargājot robežu uz jaunatraso sievišķo telpu, kas nav materializējusies reprezentējamā apveidos. Kādēļ? Iespējams, ka tā pastāv tikai autore fantāzijā kā sieviešu rakstībā periodiski vērojamā vairāk vai mazāk apzinātā vēlme pēc autentiskas sievišķās teritorijas, ko var atvairīt kā utopisku domu vai uztvert nopietni kā tieksmi pēc sabiedrības un kultūras atjaunošanas. Zīmīgi ir tas, ka autore tēls materializējas, konfrontējoties ar vīrišķo skatienu romāna beigu epizodē lidostā, kur Rauls un Haldors gaida Nīnu, kas neatgriezīsies.

Autore tiek ne vien pamanīta, bet arī atmaskota kā vainīgā varones pazušanā un sižeta izjaukšanā: “*Kad ruporā tiek izziņota nākamās lidmašīnas nolaišanās, viņi gandrīz reizē pagriežas pret mani. Nolādējums ir kā viena, tā otra acīs.*” (Repše 1996: 174) Viņu frustrācija atklāj agresivitāti, kas kalpo kā retrospektīva papildus motivācija varones bēgšanai un no kuras autores tēls viņu aizklāj un pasargā.

Romānā metaliterārais reģistrs robežojas ar mimētisko, turklāt pirmais nepārprotami atklājas tikai romāna beigās, tādējādi būtiska ir tekstā uzturētā mimētiskā ilūzija. Tajā izsekojot sievietes bēgšanas stāstam, rodas iespēja pievērsties atsevišķām sievišķās subjektivitātes iezīmēm. Tomēr, tā kā varones funkcionalitāte šajā tekstā ir ierobežota, kā konstatējam iepriekš, viņas subjektivitātes iezīmes nevis fokusējas varones psiholoģiskajā veidolā (personāža līmenī), bet gan izkļiedējas subjektivitātes tekstualizācijas laukā kā noteiktu subjekta konstrukciju kopums. Aplūkojot saikni starp valodu (tekstualitāti) un subjektivitāti, franču poststrukturālā feminisma teorētiķe Jūlija Kristeva izstrādā semanalīzes metodi, priekšstatus par subjektu-procesā, polioloģisko ķermeni u.c. (skat. 3.1.2. nodaļu).

Ņemot vērā iepriekš aplūkoto varones un autores tēla attiecību specifiku “*Ēnu apokrifā*”, sievišķo subjektivitāti tekstā šķērsro kārtojā robeža – starp darbības veicēju (Nīna) un balsi (autores ‘es’). Tādējādi sievišķā subjekta pozicionalitāte tekstā ir sašķelta un zīmīgs ir šīs sašķeltības princips: nošķirot balsi no darbībā reprezentētās varones, rodas iespēja nodalīt tās divas valodas un subjektivitātes modalitātes, kas mijiedarbojas, veidojot nebeidzami topošo subjektu-procesā. Autores balss reprezentē simbolisko, valodas strukturēto līmeni, kur subjektam piemīt artikulācijas spēja un veidojas saikne ar socialitāti. Nīna atrodas ārpus tā un reprezentē arhaiskāku valodas un subjektivitātes līmeni. Pirms noskaidrojam, kādu, jāatzīmē, ka šāds nošķīrums atceļ sašķeltā subjekta problemātiku; tā vietā tiek konstruēta sašķelta pozicionalitāte valodā un tekstā, kas reprezentējas minētajās

divās figūrās. Savukārt sašķeltais subjekts-procesā detalizēti atklājas, kā redzēsīm turpmāk, Gundegas Repšes jaunākajā romānā *“Īkstīte”*.

Noskaidrojot, kādu subjektivitātes līmeni reprezentē Nīna, jāpievērš uzmanība tam, kā tiek reprezentēta viņas darbība, proti, bēgšana jeb robežas šķērsošana, jeb, vēl precīzāk, sevis kā robežas dzēšana. Nīnas bēgšana ir atkārtota darbība, kas romāna sižetā notiek divos ciklos, bēgot no Raula un pēc tam no Haldora, taču no autores vēstījuma uzzinām, ka tas noticis vairākkārt un ka šo “laišanās, bēgšanas bacili” viņā ir “iešļircinājis” kāds nejauši sastapts vīrietis Sārdžents: *“Tu laidies, laidies prom, cik ātri vien vari, laidies!” – šim vēlējumam viņa ir apzinīgi klausījusi, kaut bieži to nolādējusi. Nīna ir iesprostota šai teikumā kā mistiskā pareģojumā, no kura nav spēka izrauties, jo nav zināms, kas notiks, tam nepakļaujoties.*” (Repše 1996: 13-14) Tas notiek situācijā, kad Nīna ar kādu studentu ir atnākusi uz kafejnīcu, kur Sārdžents, prātā jūcis mākslinieks, skicē apmeklētājus, ar nazi izgrebjot viņu portretus krāsainā kartonā. Iracionālais šīs situācijas aspekts – prātā jukušais, viņa dīvainie, nemotivētie vārdi, un tas, kā autore komentē šīs situācijas iespaidu uz Nīnu, rada liktenīguma un neizbēgamības nokrāsu: *“(..) trakais Sārdžents ir izspēlējis Dieva fascināciju. Nīna jūt riebumu pret viņa dobjo, gandrīz rēcošo balsi un dedzīgajām, laipnajām, it kā tikai un vienīgi šīs sievietes dzīvē tēmētajām acīm, taču vienlaikus viņu hipnotizē, gandrīz apbur dzirdētie vārdi.*” (turpat: 14)

Šo vārdu fatālā nozīme attaisnojas epizodē ar norvēģu stikla pūtēju Erlandu, kura ģimenē Nīna viesojas, pie viņa sievas apgūstot sudrabkalšanas mākslu, un kurš noslīcinās pēc spontāna seksuāla sakara ar Nīnu Edvarda Munka memoriālajā muzejā. Uz šo epizodi tiek vairākkārt norādīts, - Nīnai aplūkojot fotogrāfiju, kur redzama viņa un Erlands, saasināti reaģējot uz Haldora vārdiem: “Tu neesi vainīga, Nīna,” kas ir Erlanda pēdējie viņai sacītie vārdi. Taču pati epizode atklājas tuvu romāna noslēgumam kā Nīnas visintīmākā atklāsme

Haldoram. Zīmīgi, ka arī šeit neieskanas varones balss, taču tiek veikta interesanta manipulācija: pēc epizodes izklāsta atsevišķā nodaļā, kas, tāpat kā citas, veidotas autores vēstījumā, nākošā nodaļa sākas ar Haldora repliku: “Un tālāk?” Seko Haldora un Nīnas dialogs, tā radot ilūziju, ka traģisko epizodi stāstījusi Nīna.

Šis Sārdženta ieprogrammētā bēgšanas imperatīva pārkāpums un tā traģiskās sekas ir galējā sižeta robeža, kas tiek vēlreiz pārkāpta romāna beigās, Nīnai bēgot uz Norvēģiju. Tur viņa arī paliek, atgriezusies traumatiskā tabu pārkāpuma rituāla vietā, tā apliecinot pārkāpšanas atkārtošanos. Saskaņā ar Žaka Lakāna teorijām, simboliskais pamatojas uz dziņas izstumšanu un iekāres strukturēšanu. Šajā kontekstā Sārdženta padoms ir simboliskā likuma izpausme, kura pārkāpšana ir regresija jeb atgriešanās tur, kur nesniedzas simboliskais likums un tā iedibinātā kārtība. Tā ir imanentās iekāres vieta, kur iekāres plūsmai vēl nav šķēršļu un kas nav strukturēta, bet ir nebeidzamā pārkāpšanas (angļu val. - transgression) vieta. Sieviete ir šīs vietas funkcija, apzīmētājs, kas, līdzīgi Lakāna aprakstītajai vēstulei Edgara Allana Po stāstā “Nozagtā vēstule” (The Purloined Letter), reprezentē iekāres cirkulāciju nebeidzamu atkārtojumu ciklos (Wright 1986: 155), kuru pārtraukt spēj vienīgi subjekta nāve.

Erlanda nāves epizode atklāj Nīnas saikni ar pirmssimbolisko subjektivitātes līmeni, kuras dziļākā būtība manifestētajā sižeta neatklājas, bet ir jārekonstruē latentā sižeta ietvaros, izmantojot freidiskās psihoanalītiskās literatūrkritikas metodi, kas pārņemta no Freida sapņu analīzes metodikas, izšķirot sapņa manifestēto un latento saturu un rekonstruējot tā dēvēto ‘sapņa darbu’ (vāc. Traumarbeit), kas sapņa materiālu pārvērš manifestētajā sapnī (Freids 1994).

Romāna latentā sižeta pamatā ir iekāres cirkulācijas pārtraukums jeb nāve, kur subjekts ir Erlands, bet iekāres cirkulācijas apzīmētājs – Nīna. Sieviete šajā sižetā ir pilnībā

desubjektivizēta: viņa nevar kļūt arī par objektu, jo objekts ir tikai viens no iekāres cirkulācijas pieturas punktiem, bet Nīna ir pats šīs cirkulācijas princips un, vilinot vīrieti uz iekāres plūsmas pārtraukumu, - nāves dziņas iemiesojums. Tā kā nāves dziņa izpaužas kā nebeidzama atkārtotāšanās, Erlanda pašnāvība pēc spontānā seksuālā akta ir galējs iznākums un Nīna turpmāk realizē bēgulošanas principu, tā aizslīdot no citiem potenciālajiem upuriem. Romāna manifestētais sižets balstās uz iekāres cirkulācijas atkārtojumu cikliem, kur sievietes bēgšana ir nepieciešams nosacījums.

Tajā atklājas trīs vīriešu – Erlanda, Raula un Haldora – attiecības ar Nīnu. Erlands ir stikla pūtējs, mākslinieks, kas strādā ar ķermeni (elpu) un kura kontakts ar pasauli ir neverbāls; arī Nīnas izraisīto kaisli viņš pauž ar rituālas dejas – hallinga starpniecību. Viņš ir vīrišķais subjekts ar izteiktu semiotisko (sievišķo) pozicionalitāti; dziņu simbolizācijas nepietiekamība viņa gadījumā izpaužas galējā destruktīvā formā. Iekāre pārsniedz viņā nosprausto robežu starp sevi kā mākslinieku un sevi kā vīrieti: iegūstot Nīnu Edvarda Munka muzejā, viņš pārkāpj mākslas un realitātes robežu, kuru vairs nespēj šķērsot atpakaļ. Viņa izpūstā dūmakainā stikla sieviete ar dzintara gabaliņiem augumā ir atgādinājums Nīnai par viņas fatālo dīvainā iekāres objekta lomu viņa dzīvē, kas tomēr nav viņas personiskā vaina. Kaut arī shematiski, tomēr tiek ieskicētas mūžsenās mākslinieka un sievietes kā viņa iedvesmas avota attiecības.

Rauls ir “vīrišķības dinosaurs”, jaunizceptā biznesmeņa tēls, kas iejuties jaunās socialitātes apstākļos un atguvis arī mūžsenās restaurētās vīrišķības pamatus, saskaņā ar kuriem sievišķais ir iegūstams un paturams: “*Rauls noķer sievieti tīklā – gudri pūtā, tīkamā, dekoratīvā, bet mazliet pārspīlē.*” (Repše 1996: 146) Raula tēlā vīrišķība atklāta kā robusta, uzstājīga, agresīva; viņš visizteiktāk distancējas no sievišķā, novelkot striktu robežu, un stingri dozē un kontrolē saskarsmi ar sievišķo, pakļaujot to savām vajadzībām un

neielaižoties paskaidrojumos par tās vai citas savas rīcības motīviem, ja to neuzskata par vajadzīgu, - to akcentē jau minētā ieslodzījuma metafora. Šis ir patriarhālā ģimenes attiecību modeļa patērētājsabiedrības variants, kas latviešu kultūrvīdē tomēr šķiet nedaudz eksotisks, jo paredz noteiktu dzīves līmeni – Rauls spēj algot mājkalpotāju vjetnamieti Zan-Zan, kas tad pilda arī uzraudzes pienākumus, Nīnas ieslodzījums tiek kompensēts ar lutināšanu, sagādājot viņai īpašas un dārgas lietas utt. Zīmīgi, ka Rauls ar Nīnu iepazīstas Ņujorkā, viesojoties katrs pie saviem aizokeāna radiem tūlīt pēc dzelzs priekšskara pavēršanas. Viņu kopdzīves modelis tiek atvests no 'brīvās pasaules', tas ir patērētājideoloģijas nenovēršams blakusprodukts, kam, ņemot vērā spēcīgo padomju/Rietumu opozīciju Atmodas un pēcpadomju Latvijā, ir neapzināta pozitīva konotācija. Ja romāns pretendētu uz mimētisku nopietnu vīrieša/sievietes attiecību tēlojumu sociālā kontekstā, tad varētu pārmest, ka autore sievietes ieslodzījuma metaforai ir izraudzījusies šo, nevis sievietes ieslodzījumu pēcpadomju nabadzības sloga nospiestajā ģimenes dzīvē, kas ir daudz raksturīgāks romānā tēlotajai latviešu pēcpadomju laiktelpai un kuru veiksmīgi izmanto citas rakstnieces, piemēram, Andra Neiburga (īpaši spilgti stāstā "Peles nāve"). Tomēr Raula un Nīnas gadījumā svarīgāk šķiet tas, kā vīrietis ar stabilu simbolisko pozicionalitāti piesavinās sievieti kā automātu iekāres atražošanai, pakļaujot seksualitāti, cilvēcisko attiecību spontanitāti un kopdzīvi labi noregulēta baudas mehānisma darbināšanai.

Haldors ir veidots kā pretmets Raulam un kā atšķirīgs Erlanda variants. Haldoram trūkst Raula stabilitātes, statiskuma un stingruma. Viņš neidentificējas ar savu nodarbošanos, kas gan ir zīmīga – viņš ir policists; viņam nav arī stabilas piesaistes mājvietai, viņš ir elastīgs, ceļā esošs. Viņa tēlam ir vairākas iezīmes, kas viņu saista ar sievišķo pozicionalitāti: viņš ir jaunākais dēls, vasaras pavada mātes lauku mājās, dzīvē vadās drīzāk pēc radošiem, nevis pragmatiskiem principiem. Tas viņu tuvina Nīnai un šķiet, ka Haldorā viņa beidzot

atradīs savu cilvēku, mājas – pieturas punktu. Turklāt Haldors glezno, taču to slēpj. Atšķirībā no Erlanda Haldors maskē savu semiotisko dispozīciju, tomēr tā viņus tuvina un, ja Erlanda un Nīnas sakars ir romāna latentā sižeta pamatkodols, tad manifestētā sižeta centrā ir Haldors un Nīna, kuru attiecību pamatā ir Nīnas atteikšanās kļūt par Haldora objektu. Uz to norādījusi Aija Janelsiņa-Priedīte rakstā “Mājas Gundegas Repšes “*Ēnu apokrifā*””, kur viņa motivē to ar Nīnas vilšanos sakarā ar Haldora neuzticēšanos viņai: viņa Haldoram ir izstāstījusi savu Norvēģijas traumu, bet Haldors nespēj Nīnai izstāstīt savu noslēpumu, ka glezno, gleznas uzdodot par mirušās sievas Hannelores gleznām (Janelsiņa-Priedīte 1998: 26). Hannelorē Nīna ierauga Haldora objektu, kura vietu viņa nespēj ieņemt. Pirmkārt, tādēļ, ka Nīna ir regresīvā pirmssimboliskā līmenī izstumts apzīmētājs, kas marķē iekāres cirkulāciju, un nevar tikt situēta kā objekts. Otrkārt, Nīnai ieraugot Haldora gleznas ar uzrakstiem otrajā pusē, kur atzīmēts, cik dienas pagājušas pēc sievas nāves satiksmes negadījumā, ir noprotams, ka viņa kā objekts ieņems trūkstošās sievas vietu, tā atsedzot trūkuma (lack, fr. manque) struktūru objektā. Žaks Lakāns to raksturo, norādot, ka objekts, uz ko ir vērsta dziņa, vienmēr ir cita objekta metonīms, galu galā atvedinot uz *objet a* – netulkojams koncepts, kas apzīmē ‘citu’, kas tiek iedibināts kā psihisks aģents spoguļa fāzes ietvaros, ar kuru nule diferencētais subjekts veido imaginārās attiecības (skat. 3.1.1. nodaļu). (Lacan 1997) Nīna to apjauš kā domu par to, ka Haldors nemaz neredz viņu, bet spēlē paslēpes ar trūkstošo objektu: “*Dzīve kā dzīvas paslēpes. Un neviens tevi īsto neredz. Viņa Haldoram nav vajadzīga.*” (Repše 1996: 152) Ņemot vērā to, ka Haldors ir vīrietis, kas maskē savu semiotisko dispozīciju un nespēj atzīt to, kas varētu destabilizēt viņa stabilo vietu simboliskajā, viņš sievietei neviļus atklāj vēlmi dominēt. Tajā pašā laikā tā ir tikai pretenzija uz varas pozīciju, kam nav reāla pamatojuma viņa patiesībā trauslajā un ievainojamajā psihiskajā struktūrā.

Jāpiebilst, ka vīrieša demaskulinizācija, ko īstenoja padomju režīms, gan veicot represijas pret neatkarīgās Latvijas varas pārstāvjiem, gan uzspiežot dzimumu konfrontāciju pārspīlētas un bieži vien kariķētas sieviešu emancipācijas (tā dēvētā 'padomju feminisma') kontekstā, kā arī citiem līdzekļiem, bija būtiska totalitārā un neototalitārā režīma indivīda dehumanizācijas un pakļaušanas politikas daļa. Tā ir viena no dominējošajām tēmām latviešu, kā arī citu sociālisma zonas teritoriju literatūrā. Šīs vardarbīgās demaskulinizācijas sekas un maskulinitātes rekonstrukcijas ir viena no pēcpadomju diskursa dominantēm. Zīmīgi, ka arī Latvijā, piemēram, viens no pirmajiem plašāko atzinību guvušajiem Atmodas laika kultūras fenomeniem bija Zigmara Liepiņa un Māras Zālītes rokopera "*Lāčplēsis*" (1987), kur tradicionālais tautas varoņgāra iemiesojums Lāčplēsis atdzimst Atmodas laikam atbilstošā veidolā. Demaskulinizācijas ignorēšana ir viena no latviešu pēcpadomju kultūras amnēzijas izpausmēm, kas izpaužas arī centienos restaurēt tradicionālo dzimumu lomu dalījumu un sievišķā/vīrišķā stereotipus, kā arī atgriezties pie tradicionālās mātišķības izpratnes u.tml. Daudzu aktuālo kultūras procesu, tai skaitā arī jaunākās sieviešu rakstības iezīmes liecina par šādas mehāniskas restaurēšanas neiespējamību un nepieciešamību veikt radikālu refleksiju šo un citu nostādņu pārkonceptualizēšanai. Arī "*Ēnu apokrifā*" vērojams, ka sieviete nevēlas iesaistīties tradicionālajā sievišķā vājuma/vīrišķā spēka spēlē, ko nosaka tradicionālais dzimumu kontakta reglaments un kas ir absurda nerēķināšanās ar vīrieša demaskulinizāciju un citām no jauna reflektējamām sociālām un kultūras norisēm. Bēgšana ir sievišķā subjekta histēriska reakcija uz iluzoro vīrišķās varas maskarādi un aizbildniecību kā patemālās varas izpausmi.

Starp autores balsi un varoni sašķeltā sievišķā pozicionalitāte tekstā ir zīmīga apstākļos, kad autores tēls ir veidots kā aizsegs sievišķā telpai, aizklājot varoni skatienam un konfrontējoties ar vīrišķo frustrāciju un maskarādi. Uz to norāda arī romāna nosaukumā

ietvertais apokrifa jēdziens. Apokrifš kā teksts, kas ir izslēgts no oficiālā kanona, piesaka citu stāstu, atšķirīgu versiju. Nīnas stāsts kā sievišķais apokrifš paliek ēnā, taipus, turklāt, varonei pazūdot no vīrišķā skatiena kontrolētās un autore vēstījumam pieejamās telpas, tas tiek padarīts nepieejams. Sievišķā stāsta pieteikšana un tā izstāstīšanas neiespējamība ir šī teksta centrālā pretruna un reizē arī konceptuālā nostādne. Tā ir raksturīga ginēzes iezīme situācijā, kad ir apjausts dzimtes kods, bet trūkst reprezentācijas līdzekļu un diskursīvo resursu tā tekstualizācijai, kuru meklēšana izpaužas turpmākajā Gundegas Repšes rakstībā un rod interesantas atklāsmes viņas romānos *“Sarkans”* un *“Īkstīte”*.

5.2.2. Sievišķās pašatklāsmes traumatiskā struktūra Gundegas Repšes *“Īkstīte”*.

Gundegas Repšes romāns *“Īkstīte”* piedāvā pirmo nopietnāko un dziļāko ieskatu sievišķā pašatklāsmē, kāds pieejams jaunākās paaudzes latviešu sievietu rakstniecībā. Varētu apgalvot, ka tas iedibina sievietes ‘atmošanās stāsta’ tradīciju latviešu rakstniecībā, kam jau ir piepulcējušies jauni teksti, kā piemēram, Noras Ikstenas *“Jaunavas mācība”* (2001). Sievišķā pašatklāsmē šeit tiek veidota līdzīgi kā paradigmātiskajā Mārgaretas Atvudas romānā *“Iznirstot”* – saistībā ar varones identificēšanās procesa aktualizāciju viņas apziņā, apjaušot un integrējot sevī sievišķo un meklējot tā izcelsmi, pamatu un realizēšanās iespējas; tradicionāli tas notiek attiecībā pret tēva un mātes figūrām, kā tēvišķās un mātišķās identificēšanās dilemma. Rezultāts šajā romānā ir daudz dramatiskāks: Stella zaudē tēvišķo identifikāciju, nepanākot mātišķo, un notiek traumatisks integritātes zudums, kas izpaužas varones vīzijās romāna noslēgumā. Tādējādi romānā atklāta sievišķā atšķirīguma galēja izpausme, ko no psihoanalītiskā viedokļa raksturo psihotiskā struktūra, traumatiska regresija no simboliskā reālajā, no valodas klusumā. Kā jau minēts, ja Mārgaretas Atvudas sievišķā

izpratne ir tuvāka *écriture féminine* radikālā spārna pārstāvju, kā Lūsa Irigaraja, teorijām, kas sievišķajā saskata alternatīvas valodas, rakstības un tekstualitātes, kā arī alternatīvas socialitātes iespējamību, tad Gundegas Repšes sievišķā izpratne ir radniecīga Jūlijas Kristevas nostādņēm, kas akcentē sievišķās pozicionalitātes valodā un tekstualitātē nestabilo raksturu, kā arī trauslo robežu starp sievišķā subjekta semiotisko dispozīciju un psihotisko struktūru (skat. 3.1. nodaļu). Kristevas nostādnes šajā jautājumā sakņojas Žaka Lakāna izvērstajā psihozes problemātikā.

Žaks Lakāns psihozei pievērsies virknē semināru 50. gados, kas izdoti arī tulkojumā angļu valodā grāmatā "*Psihozes: Žaka Lakāna seminārs*" (*The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan, 1993*). Tajos viņš atsaucas uz Freida pētījumiem un pārkonceptualizē tos, galvenokārt pievēršot uzmanību psihotiskās valodas un runas aplūkojumam. Psihoze ir saiknes ar simbolisko realitāti pārrāvums, ko sedz psihotiskā fantāzija, kas tiek uztverta kā reālais. Balstoties uz reālā-imaginārā-simboliskā (franču val. - réel, imaginaire, symbolique) kā triju subjekta veidošanās fāžu nošķirumu, Lakāns psihotiskās struktūras iedibināšanos definē sekojoši: tas, kas ir izraidīts no simboliskā, atgriežas reālajā (Lacan 1993: 46). Attiecībā uz šiem jēdzieniem, kā pirmo Lakāns konceptualizē imagināro, kas ir topošā subjekta agrīno strukturāciju un vizuālās identifikācijas fāze. Simboliskā kā diferencētās valodas un runas sistēmas jēdzienu, kas ir tapušā – runājošā un sociālā subjekta pastāvēšanas un realizēšanās lauks, viņš raksturo savā slavenajā referātā psihoanalītiķu kongresam Romā "Runas un valodas funkcija un lauks psihoanalīzē" (*The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis, 1953*). Reālais ir visneskaidrākais jēdziens no visiem trijiem, kas apzīmē arhaisko subjektivitātes fāzi, kas paliek ārpus runas, valodas un socialitātes, ko var saistīt ar bioloģisko vajadzību reģistru, kas ir simboliskā 'nabas saite' un subjekta visdziļākais un stabilākais, taču apzīmēšanai nepieejamais pamats (Lacan 1997). Raksturojot

psihotisko fantāziju, Lakāns atzīmē to, ka, no vienas puses, tajā izpaužas neaptverami spēcīga nozīme, kas spēj apdraudēt visu subjekta psihisko celtni, taču, no otras – šī nozīme nav simbolizēta, tādējādi nav sakarīga un ticama (Lacan 1993: 85). Psihotiskās fantāzijas atgriešanās reālajā ir sekas Tēva Vārda (franču val. - nom-du-père) jeb Falla kā simboliskā Tēva varas apzīmētāja izslēgšanai no subjekta simboliskā lauka. Tā kā Lakāna izpratnē tas ir fundamentālais apzīmētājs, jo iemieso Likumu (lakāniskais simboliskais Tēvs rod pirmsākumu freidiskajā edipālajā Tēvā, kas, būdams kastrācijas draudu iemiesojums, liek izstumt topošā asociālā subjekta dziņu pēc mātes ķermeņa un iedibina sociālās apmaiņas kārtību), tad tā izslēgšana ir subjekta regresija no simboliskā. Šīs regresijas norises, kā arī psihotiskās runas izpēte atklāj būtiskas nianšes runājošā subjekta konstitūcijā un tā saiknē ar valodu un tekstualitāti.

Jūlija Kristeva, pievēršoties psihotiskās struktūras un valodas izpētei, psihozi traktē nevis kā klīnisku parādību, bet kā galēju sievišķās (semiotiskās) pozicionalitātes valodā izpausmi, kas īpaši apdraud sievišķo subjektu. Tajā pat laikā, ņemot vērā semiotiskās pozicionalitātes auglīgo ietekmi uz poētisko valodu (skat. 3.1. nodaļu), Kristeva atzīmē tās nozīmi, kas jo īpaši spilgti vērojama literārā modernisma pārstāvju rakstībā. Rakstā “Patiesais-Reālais” (Le vréal, 1979) Kristeva pievēršas psihotiskās regresijas valodiskajam aspektam – apzīmētāja regresijai no simboliskā reālajā, izslēdzot apzīmējamo un atceļot Sosīra iedibināto zīmes un referenta nošķirumu, tā tiecoties iedibināt nepastarpinātu saikni starp patieso (franču val. - le vrai) un reālo (franču val. - le réel), uz ko norāda viņas jēdziens *le vréal*. Šāda apzīmētāja konkretizācija viņasprāt ir raksturīga gan modernisma poētikai literatūrā, teātrī, mākslā, gan laikmetīgajam diskursam vispār, ņemot vērā arī 20. gadsimta negatīvo pieredzi – totalitārās sistēmas un terorismu: “*When we listen to the contemporary forms of discourse that try to expound on its source and development, we recognize that the*

great disruptive force in present-day speech can be summed up as follows: the truth they seek (to say) is the real, that is the 'true-real' [v r e e l]." [Ieklausoties mūsdienīgajās diskursa formās, kas cenšas izskaidrot savus pirmsākumus un attīstību, mēs apzināties, ka patreizējās runas lielo graužošo spēku varētu rezumēt sekojoši: *p a t i e s ī b a*, ko viņi meklē (lai izteiktu), ir *r e ā l a i s*, proti, 'patiesais-reālais'.] (Kristeva 1986d: 216)

Šajā rakstā Kristeva izklāsta psihotiskās struktūras mehānismu, izdalot ikonu kā psihotiskās halucinācijas centrālo elementu, kas akcentē vizuālā reģistra nozīmīgumu tajā. Ikona ir viens no amerikāņu semiologa Čārlza Pīrsa izdalītajiem zīmju paveidiem (līdzās indeksam un simbolam), kas atgādina referentu; Kristeva to traktē tādējādi, ka ikona ir apzīmētājs, kas *ir* referents jeb kas iemieso to. Psihotiskā ikona marķē pirmssimbolisko telpu, kur Cits kā apzīmētāja pozicionēšanas priekšnosacījums un vieta tiek reducēts uz citu, kas ir apzīmējamā pozicionēšanas vieta imaginārajā (skat. 3.1.1. nodaļu). Tā kā 'cits' ir nestrukturēts (pēc dzimuma vai citiem parametriem) pirms-objekts (pre-object), tad strukturētā 'Cita' reducēšana uz to ir apzīmēšanas iespējas atcelšana, jo tādējādi tiek atcelta barjera starp apzīmējamo un apzīmētāju, kas pēc Lakāna ir galvenais apzīmēšanas nosacījums. Tādējādi psihotiskās halucinācijas ikona atrodas pirms apzīmējamā un apzīmētāja diferencēšanas un tās iemiesotais tēls vai vīzija nav pieejamas simbolizācijai un tāpēc neiekļaujas jēgpilnās nozīmes veidošanas struktūrās. Ikona neatvedina uz arhaisku, iepriekšēju subjekta pieredzi vai izstumtu apziņas materiālu, jo psihoze, atšķirībā no neirozes, pamatojas nevis uz izstumšanu, bet uz jau minēto izslēgšanu. Tādējādi tas, kas atgriežas, ir nevis izstumtais materiāls – apzīmētāji, kas atgrieztos "no iekšpuses", bet gan tīrā – ārēji projicētā fantāzija. Tā kā tā nav saistīta ar iekšējo subjekta veidošanās vēsturi, to nepavada afekti – bailes, kauns, vainas apziņa u.tml., tādēļ tai piemīt absolūti atbrīvojošs spēks un ekstātiska sajūta. Tomēr atšķirībā no dzejnieka orfejiskās *jouissance*, kas ir semiotiskās

dispozīcijas izpausme un ko subjekts izjūt kā sakāpinātu ekstātiskās jaunrades baudas stāvokli, psihotiskajā struktūrā zūd subjekta integritāte, tas ir traumatiskais stāvoklis. Šeit būtiski vēlreiz atsaukties uz Kristevas domu par to, ka semiotiskā dispozīcija, kas ir produktīva vīrišķajam subjektam, sievišķo subjektu apdraud ar nonākšanu psihotiskajā galējībā. Kā redzēsīm, šī ir ļoti būtiska nianse, kas pamato psihotiskās fantāzijas izmantojumu, atveidojot varones beigu vīziju Gundegas Repšes romānā *“Īkstīte”*.

Šajā romānā sievišķā psihotiskajai struktūrai ir iespējams izsekot vairākos līmeņos:

- 1) subjekta integritātes zuduma trauma;
- 2) valodas un klusuma mijattiecības;
- 3) apzīmētāja regresija varones/vēstītājas psihotiskajā halucinācijā.

Romāna varones Stellas pašatklāsmes ceļš ved cauri viņas atmiņu slāņiem, rekonstruējot viņas apziņā ģimenes vēsturi. Centrālās figūras tajā ir Stellas tēvs Lenards, novecojis alkoholiķis, kas dzīvo bijušās sievas žēlastības maizē, māte Viviana, rakstniece un ekscentriskā personība, tēva pamāte Mihaļina, viņas mirušais vīrs, Lenarda tēvs dzejnieks Tibērijs, mātesmāte Amēlija, kas piedzīvojusi izsūtījumu uz Sibīriju un pēc atgriešanās Latvijā ar mazo Vivianu apmetusies uz dzīvi mežadarbos bojā gājušās pārinieces vecāku mājās. Vēl pavīd Konrads, viens no mātes mīļākajiem, un Stellas biseksuālais draugs Kents. Romānam trūkst centralizētas sižeta līnijas; tās vietā tiek savīti vairāki stāsti, kas arī ir drīzāk epizodiski ieskicēti, fragmentāri:

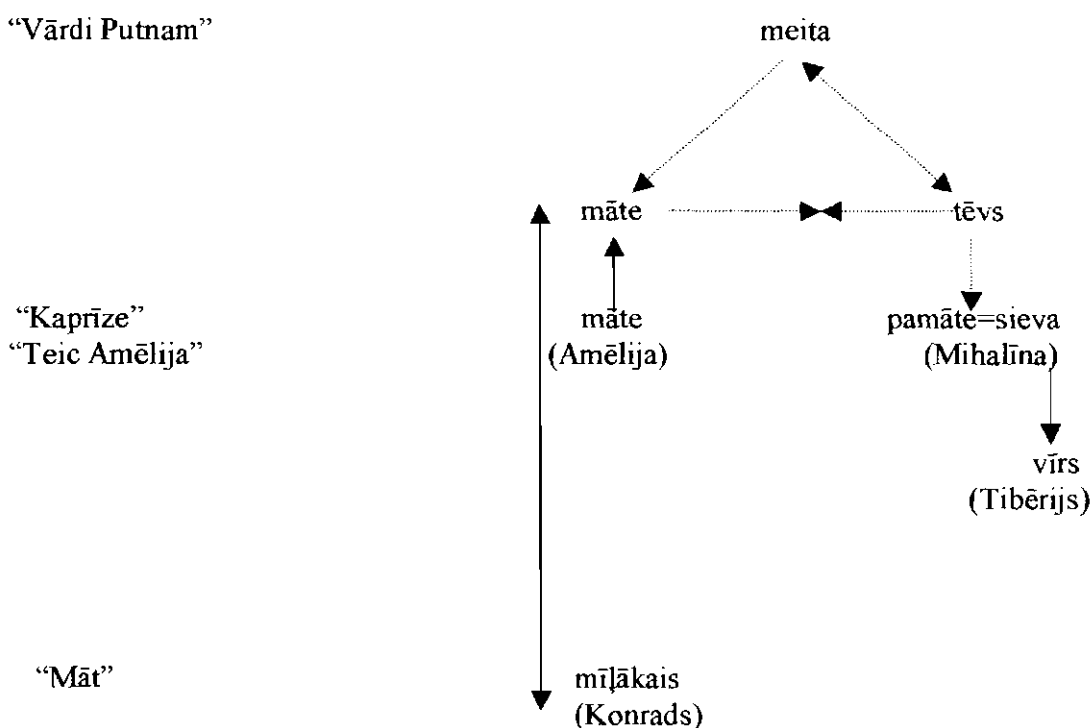
- stāsts par Vivianas neveiksmīgajām laulībām ar Lenardu un viņas neskaitāmajiem vīriešiem, starp kuriem vislielākā nozīme ir bijusi Konradam – rakstniekam, lietuviešu emigrantam Francijā, ko Viviana sastop kādā konferencē Vīnē un ar kuru viņai izveidojas piepešs un aizrautīgs dažu dienu mīlas sakars;

- stāsts par Mihalīnas un Tibērija mokošo kopdzīvi;
- Amēlijas stāsts par dzīvi Sibīrijā un pēc atgriešanās Latvijā.

Šie stāsti savijoties veido daudzpakāpju vēstījumu. Tā nulles līmenis jeb pamats ir nodaļās “Vārdi Putnam” 1, 2, 3, 4, 5, kurās iezīmējas klasiskais subjekta identificēšanās trijstūris: Stella – māte – tēvs. “Vārdi Putnam” ierāmē vēstījumu: pirmās četras “Vārdi Putnam” nodaļas novietotas romāna sākumā, savukārt piektā noslēdz jēgpilno vēstījuma daļu, kurai seko Stellas psihotiskā halucinācija nodaļās “Blind” un “Klusi”, ko varētu uzskatīt par romāna epilogu. Zīmīgi, ka pēdējā “Vārdi Putnam” nodaļa veltīta ziņai par tēva pašnāvību, kas iezīmē strupceļu Stellas pašatklāsmē un kam seko viņas traumatiskā regresija. Starp ceturto un piekto “Vārdi Putnam” nodaļām iestarpināta Mihalīnas dienasgrāmata (nodaļā “Kaprīzes”) un Šūberta valša-kaprīzes “Vīnes vakari” partitūra (nodaļā “Šūberts”); kā arī trīs “Teic Amēlija” nodaļas, kuru pamatā ir diktofonā ierakstītās Stellas un Amēlijas sarunas, un Vivianas piezīmes par sastapšanos ar Konradu nodaļā “Māt”.

Stāsti fokusējas Stellas apziņā un, atklājoties caur viņas uztveres prizmu, top par materiālu viņas subjektivitātes ģeoloģijas procesam, kurā viņa nav darbības veicēja, bet vērotāja, kas pārdzīvo savas subjektivitātes veidošanās drāmu. Šīs drāmas izklāstā būtiska nozīme ir minētajam daudzpakāpju vēstījumam, kur starp stāstiem ir iedibinātas noteiktas saiknes un akcentēts to nozīmīgums Stellas pašatklāsmes procesā. Tā, pēc tam, kad ir iezīmēts meitas dramatisko attiecību trijstūris ar tēva un mātes figūrām, ļaujot nojaust Stellas spēcīgo emocionālo pieķeršanos tēvam un problemātiskās attiecības ar māti, tiek piedāvāts Mihalīnas stāsts, kas, no vienas puses, padziļina meitas tēvišķo ģeoloģiju, sniedzot ieskatu Lenarda psihiskās konstitūcijas vēsturē, no otras – piesaka sievišķā upura motīvu attiecībās ar vīru, kam pretmets ir Amēlijas stāsts, kas savukārt padziļina meitas mātišķo ģeoloģiju un

kam seko iestarpinātais Vivianas stāsts par satikšanos ar Konradu, kas, kā redzēsim vēlāk, ir centrālā, kulminējošā un fatālā Stellas pašatklāsmes fāze. Šādā vēstījuma struktūrā atklāto Stellas ģimenes vēsturi varētu attēlot grafiski, izveidojot attiecību shēmu starp ģimenes locekļiem kā figūrām viņas apziņā, pievēršot uzmanību diviem faktoriem: attiecību savstarpīgumam un to pastarpinātības pakāpei. Uz attiecību savstarpīgumu norāda bultiņas – vienvirzienu vai divvirzienu; uz pastarpinātības pakāpi norāda nepārtraukta vai pārtraukta līnija. Izveidojas sekojoša shēma:



Shēmā atklājas Stellas subjektivitātes veidošanās drāmas kodols. Pirmkārt, tur redzams, ka abpusēja saite vieno meitu ar tēvu un māti ar mīļāko. Tā ir klasiska Elektras situācija, kas ir potenciāls meitas tēvišķās identifikācijas modelis. Otrkārt, attiecību nepastarpinātība spilgtāk izpaužas mātes ģenealogijā, kuru pamato mātesmātes Amēlijas mīlestība pret grūtajos Sibīrijas nometinājuma apstākļos dzimušo meitu. Viviana savukārt

varētu no mātes saņemto mīlestību vērst pret savu meitu, un tas būtu potenciāls Stellas mātišķās identifikācijas pamats. Taču ne viens, ne otrs mehānisms nedarbojas un rezultātā notiek sievišķā subjekta psihotiskā regresija.

Tēvišķās identificēšanās mehānisms sākotnēji ir bijis funkcionāls. Kā nojaušams Stellas un Lenarda dramatisētajā dialogā (“Vārdi Putnam” 3), sarunas ar tēvu ir veidojušas meitas pasaules uztveres pamatu, un emocionālā saikne ar viņu, kurā jūtama abpusējība atšķirībā no izmisīgās vienpusējības attiecībās ar māti, ir bijusi būtiska, ienākot socialitātē un cilvēku savstarpējo attiecību aprītē. Taču tēva figūras degradēšanās to visu sagrauj; tas tiek iezīmēts īsiem, bet izteiksmīgiem vilcieniem. Jau sākumā tiek konstatēts, ka Lenards vairs nav savas sievas vīrs, bet ir paņēmis savā dzīvē līdz tēva atraitni Mihailīnu un kā “pelēks, neapmīļots balodis” slīgst alkoholismā. Mokoties minējumos par vecāku neveiksmīgās laulības cēloņiem, Stella veic tēva ģenealoģiju – meklē viņa personības tapšanas pēdas. Tā Lenardā tiek atklāts tēva identifikācijas trūkums, kura dēļ viņš, gan mātei, gan tēvam pazūdot no viņa dzīves, *“kā medījumu neatnesis suns vilkās, tēva pēdas ostīdams, reizēm kā atalgojumu saņemot vien prāta apgaismojuma mākslinieciskas fotogrāfijas”* (Repše 2000: 30). Tēva trūkums Lenardam sasaucas ar tēva trūkumu Stellai: *“Lenards īstenībā joprojām dzenas pakaļ Tibērijam. Tēvu bads ir kā dzeldinošs bezsniega vējš, kas nogāž no kājām ar muti raupjā smiltī. Es to zinu, Putn.”* (turpat: 31) Stella to vispārina kā raksturīgu ģimenes situāciju, meklējot tai cēloņus plašākā vēsturiskā kontekstā: *“Mani vectēvi, tēvs, krusttēvs, tēvoči un brālēni – tā ir tumša teiksma, ko karš samala kaulu, asiņu un smilšu pulverī. Bezjēgas neesamībā. Pat dzīvie – mans tēvs un Jukums, mātesbrālis, ir drīzāk nākamības kroplās ēnas, kāda sabrukušā ticējuma frāzes, ne cilvēki, kas iet ar savu likteni elkonī.”* (turpat: 29)

Tēva demaskulinizācijai tiek pretstatīta mātes vitālā seksualitāte, ko meita uztver kā agresīvu un draudīgu: ne velti vēsts par Lenarda pašnāvību vēstījumā seko Vivianas piezīmēm par viņas kaislīgo mīlas sakaru ar Konradu. Šķiet, ka meitas apziņā starp tēva pašnāvību un pārmērīgo mātišķo *jouissance* pastāv dziļāks kopsakars. Kā atzīmē Jūlija Kristeva esejā “Sieviešu laiks”, Elektras tēvišķās identifikācijas tumšā puse ir naids pret māti vai, precīzāk, pret mātes baudu. Elektra vēlas Klitaimnestras nāvi nevis tādēļ, ka viņa ir māte, kas nogalinājusi tēvu, bet tāpēc, ka viņa ir Aigista mīļākā (Kristeva 1986a). Pretstatot tēva nevarīgumu mātes vitalitātei, Stellu nomoka doma par to, ka māte ir sašķaidījusi tēva “izsmalcināto ilūziju arhitektūru”, kur viņa pati tā arī nekad pa īstam nav pabijusi. *“Putn, ir tik derdzīgi, tik nešķīsti sacīt, ka tēvs pārvērtās par dzērāju, apprecot manu māti. Nosaukt to vārdā ir tas pats kā triekt pret zemi pusdzīvu žubīti. Spalvām aplipusi, asiņaina sajūta starp sirdi un dvēseli.”* (Repše 2000: 32)

Naids pret mātes baudu sarežģī Stellas mātišķās identificēšanās iespējamību. Naida/mīlestības ambivalenci attieksmē pret māti Stella mēģina izstrādāt, nošķirot Vivianu kā rakstnieci no Vivianas kā mātes. Viviana kā rakstniece Stellas skatījumā ir aizrautīga, radoša, eksotiska un valdzinoša sieviete, kas pievelk cilvēkus un sakāpināti rezonē to, kas notiek apkārt – dzīvē, kultūrā, līdzcilvēkos. Viņas raksturīgākā iezīme ir Jūtu Pārpilnības fenomens, kas izpaužas maniakālas aktivitātes – seksuālās, radošās, sadzīviskās utt. uzplūdus, kuriem seko depresijas un sirdsapziņas moku dziedēšanas periodi (“Vārdi Putnam” 2). Stellu fascinē Vivianas radošās būtības izpausmes viņas iemiesošanās un pārtapšanas spējās: *“Viviana ir kaktuss, piemēram. Indīgs. Viņa neēd, nedzer un aizliedz sev piedurties. Rakstot uzmet kūkumu. Teikumi ir īsi, asi, durstīgi. Viviana ir Alpu murkšķis. Viņa rokas pa dārzu un griezīgi švilpj. (..) Viviana ir ledus. Viņa izplājas uz grīdas un kristalizējas. (..) Viviana ir lupata. Viņa apmazgā Voltēra bisfīti, izberž virtuves grīdu, ierīvējas ar terpentīnu, sēž kaktā*

un smird. Viviana ir ābols. Viņa kārdina no divām pusēm. Viviana ir skrejceļš, pagirainam žurnālistam viņa nodiktē viņa avīžrakstu. (..) Viviana ir viss, kas pasaulē ir un nav. Viņa ir visas iespējamības.” (Repše 2000: 22)

Taču, kaut arī Stella apbrīno Vivianu kā rakstnieci, kā māte viņa paliek meitai neaizsniedzama. Tas, ko Stella apbrīno viņā kā radošā personībā, rada plaisu starp māti un meitu: *“Ai, Putn, mana māte ir visbrīnīgākā sievietē pasaulē, bet viņu nav iespējams mīlēt, Viviana mainās, bet katrā savā nākamajā esamības tēlā aizrautības intensitāte ir tik izmisīga, ka līdzcilvēkā nokalst dzīvības spēki: tā ir svelme, spelts, aklinoša gaisma.”* (Repše 2000: 25)

Romāns ļauj noprast arī dziļāko cēloni šai plaisai: Vivianas ciešanas grūtniecības laikā un viņas apsvērtā un tomēr atmestā aborta iespējamība, par ko Stella uzzin no mātes zīmītēm nezināmam adresātam, kas nav viņas tēvs. Saītes pārrāvums starp māti un tēvu, kas iezīmējas jau toreiz, bet pilnībā pārtrūkst vēlāk, atklājas kā nopietns drauds topošā subjekta stabilitātei: *“Redzi, Putn, mana ģenealoģija ir daudzsološa. Māte, kas, mani gaidot, redz degunradžus ēdam rozēs, un tēvs - skumjš dzērājs. Varbūt no manis patiesi kas varētu “iznākt”.”* (turpat: 36) To pastiprina atskārta par mātišķo baudu, kas Stellai atklājas, izlasot Vivianas piezīmes par satikšanos un sakaru ar Konradu, kur nojaušama arī meitas liktenīgā nevilšā līdzdalība tā pārtrūkšanā. Vētrains mīlas stāsts ar īsto un ideālo vīrieti, kas, šķiet, varētu pārvērst Vivianas dzīvi, pārtrauc Stellas telefona zvans, pavēstot par Mihalīnas trieku un Lenarda kārtējo plostu: *“Tai brīdī iezvanījās telefons. Es mīlu tevi, Konrad, - es sacīju un pacēlu klausuli. Stella. Mana meita.”* (turpat: 161) Mātes piezīmēs noklusēto izmisumu par šo nelaikā nākušo atgādinājumu par viņas ģimenes situāciju un atgriešanos drūmajā realitātē verbalizē Konrads: *“- Kas ir Stella? Kas - Mihalīna? Kas ir Lenards? – Konrada apaļās acis mirdzēja mitras, un viņš bija nikns, sašutis un bīstams, jo mēs neko nevarējām līdzēt. Arī paši sev - nē.”* (turpat) Tas ir liktenīgais pavērsiens Stellas īstenotajos savas priekšvēstures

meklējumos, traumatiska atskārta par pārtrūkušo saiti ar māti, kas viņai atver acis uz savas esamības nejausību. Tas ir lūzuma punkts Stellas subjektivitātes ģenealoģijā, kam seko tēva pašnāvība un Stellas izvarošana. Šī cita pēc citas materializējušos traumu virkne noved pie simboliskās acu gaismas zaudēšanas, kas jau no Sofokla “Valdnieka Oidipa” laikiem iedibinājās kā metafora neatbilstībai starp redzamo – empīriskajā realitātē tveramo un racionālajam prātam aptveramo šķietamo īstenību un neredzamo – viedajam aklā sirmgalvja Teiresija skatienam pieejamo apslēpto baismo patiesību. Viedais sirmgalvis to formulē kodolīgi: *“Tu, redzīgs būdams, neredzi, cik ļauns tavs posts. / Tu dzīvo, nenojauzdams, kur, nedz pat ar ko. / Vai savu cilti zini? Slepens ienaidnieks / Tu savējiem gan Aīdā, gan virszemē, / Un tava tēva, tavas mātes dēļ bargs lāsts / Kā divi pletnes tevi no šīs zemes dzīs; / Ko tagad skati gaismā, tad jau tumsa segs.”* (Feldhūns 1975: 190) Oidipa maksa par piekļūšanu šai patiesībai ir acu gaismas zaudēšana, kas viņam jāīsteno kā apzināts un intencionāls akts.

Stella to izjūt kā ķermenisku traumu, ko iemieso izvarošana – galējais vardarbības akts pret sievišķo. Atsaucoties uz Helēnes Siksū domu par kastrāciju vai galvas nociršanu kā divām sievišķā subjekta izvēles iespējām patriarhālajā simboliskajā (skat. 3.2.3.nodaļu), Stella, šķiet, piedzīvo abas. Viņai tā ir gan acu gaismas, gan valodas zaudēšana: *“Kā pret saplēstu mani, kā pret tūkstoš sīkumos saplēstu mani lai pastāv mans vārds?”* (Repše 2000: 165) Ja līdz šim jau vairākkārt sastapāmies ar klusumu kā sievišķā subjekta izjusto valodas nepietiekamību vai zudumu Mārgaretas Atvudas, Vizmas Belševicas, Margitas Gūtmanes tekstos, tad Gundegas Repšes *“Īkstītē”* rodama galēja versija, kur klusums ir sekas traumatiskam subjekta integritātes zudumam, sievišķā neiespējamības zīme. Uz to nepārprotami norāda Stellas vainas apziņa par to, ka viņa vispār ir mēģinājusi runāt: *“Dziļdziļi ieskatījusies klusuma ultramarīnzilajās acīs, es sapratu, ka tas ir sods par visu*

manas dzīves laikā runāto. Par maniem vārdiem, dziesmām un kļedzieniem. Par manu skaļo, krācaini bagāto dzīvi, kuras vergs bija bijis klusums. Nu viņš prasīja sev savu tiesu.” (turpat: 178)

Sievišķās valodas bezspēcība pret klusumu, kam jau pašā sākumā tiek piešķirts vīrišķais dzimums: *“Klusumam ir vīrieša seja, Putn”* (turpat: 13), pārceļ mūs nākamajā traumas dramaturģijas līmenī, ko iezīmē valodas un klusuma mijattiecības jeb sievišķās valodas varmācīgas apspiešanas drāma. Tās ietvaros vērojams, kā Stellas mēģinājumi veidot savu stāstu izrādās neveiksmīgi, noved pie tā fragmentācijas, klusuma akceptēšanas un visbeidzot pie jau minētās vainas apziņas par stāsta veidošanas iecerī. Stellas veidojamais stāsts ir problemātisks no paša sākuma, taču tas atklājas ne uzreiz. Sākumā tiek raiti ievadītas galvenās personas – Viviana, Lenards, Mihaļina, Tibērijs, iezīmētas to savstarpējās attiecības, kas šķietami piesaka psiholoģisku ģimenes attiecību stāstu. Taču tad, kad Stella nonāk līdz pirmajiem secinājumiem par vecāku attiecībām, aktualizējot tagadnes perspektīvu, kurā ir konstatējamas pagātnes norišu sekas, stāstā parādās spriedze. Tam uzmanību pievērš pati vēstītāja: *“Putn, turpmāk sakāmais nerīkos kā rausītis no kalna. Tas maldīsies, aizķersies... nē, nesaki neko, es pati taču gribēju ar Tevi runāt...”* (turpat: 31) Spriedzi rada varones/vēstītājas nespēja distancēties no stāstāmā, ko viņa izjūt kā traumatisku norišu samezģojumu, kam ir tiešs iespaids uz viņas dzīvi un personību. To akcentē sinhronais vēstījums, kas papildina konceptuāli nozīmīgo klātbūtnes efektu ar dažādiem paņēmienu. Pirmkārt, stāsts tiek veidots kā saruna, kam ir konkrēts adresāts (Putns) un no kura tiek gaidīta atbildes reakcija. Otrkārt, tiek uzturēta vēstījuma tagadnes perspektīva, padziļinot to ar iekļautām pagātnes epizodēm dramaturģisku dialogu veidā (stāstā tiek ievītas sarunas starp Stellu un Lenardu, Stellu un Mihaļinu, Stellu un Amēliju) un ar vēstījumā iestarpināto Mihaļinas dienasgrāmatu un Vivianas piezīmēm. Lai pēdējie divi rakstības fragmenti

nekontrastētu ar kopējo sinhronā stāstījuma struktūru, tie tiek iedarināti tajā, veidojot saites ar sinhrono stāstījumu. Tā, Mihaēlīnas dienasgrāmatai (nodaļā “Kapriēzes”), kuras postskriptā noteikts, ka ieskatīšanās tajā uzliek par pienākumu atskatot Šūberta “Kapriēzi”, seko šī skaņdarba partitūra (nodaļā “Šūberts”), kas imitē tā atskaņojumu. Savukārt Vivianas piezīmes Stellai iedod Amēlija, sacīdama: “Izlasi.” Tādējādi lasītāja lasīšanas process tiek sinhronizēts ar Stellas lasīšanu, iedarinot Vivianas piezīmes Stellas stāstā nevis kā rakstītu (Vivianas radītu), bet kā lasītu (Stellas aktualizētu) tekstu. Arī Mihaēlīnas dienasgrāmata tiek piedāvāta lasīšanai, tikai šajā gadījumā Stella to dod Putnam: “Un nu lasi pats, Putn!” Tādējādi potenciāli diahroniskie vēstījuma līmeņi tiek integrēti vienotā sinhronā vēstījuma struktūrā, akcentējot Stellas stāsta nepastarpinātības efektu un fokalizējot Stellu kā vienīgo apziņas centru, caur kura uztveres prizmu atklājas notikušais un notiekošais un veidojas stāsts. Tagadnes perspektīva un nepastarpinātības efekts sakāpina Stellas psihotiskās regresijas dramatismu, kas sievišķās valodas un vīrišķā klusuma sadursmes līmenī realizējas kā neizveidojusies saruna. Kas ir tās adresāts un kāpēc komunikācija neizdodas – šie ir būtiski jautājumi, kas izgaismo Stellas subjektīvās drāmas norisi.

Stellas stāsta adresāts – Putns, kas tiek arī konkretizēts kā bezdelīga, pirmām kārtām veido intertekstuālu saikni ar romāna nosaukumā pieteikto Hansa Kristiana Andersena pasaku. Kā atzīmēts Anitas Rožkalnes monogrāfijā *“Poētiskā anatomija: fantāzija par neizzināmo Gundegas Repšes prozā”* (1999), intertekstualitāte dažkārt, kā piemēram, stāstā “Vējam līdz” vai “Vestsaidas dārzs” ir rakstnieces rotaļa ar lasītāju un pieteiktā saikne nebūt ne vienmēr kļūst par aktīvu teksta organizācijas elementu. Tomēr *“Īksfītē”* šī saikne ir produktīva un būtiska. Sievietes un putna kopīgais ceļojums Andersena pasakā pārtop par neveiksmīgu komunikācijas mēģinājumu, bezdzimuma bezdelīga iegūst vīrišķo dzimti, nenoteiktāks kļūst viņu ceļa mērķis, jo princis – Stellas biseksuālais draugs Kents nebūt tik

alkaini negaida sievietes ierašanos, un līdz ar to arī noslēgums nav idilliska vīrieša un sievietes satikšanās. Turklāt romānā bezdelīgas un Īkstītes pāris ir pavairots vairākās versijās savdabīgā rizomātiskā dalīšanās procesā. Divas no šīm versijām varētu uzskatīt par centrālām – tās ir Stella un Putns, kā arī Vivianas un Konrada agrā rīta pastaigā Vīnē sastaptā mazā histēriskā sieviete, ko Viviana nosauc par Īkstīti, kas nav sastapusī savu Bezdelīgu, un kura ievieš griezīgu disonansi ideālpāra Vivianas un Konrada laimes pārpilnībā. Tālāk rizomas dalīšanās ietver tādus pārus kā Viviana un Konrads, Mihaelīna un Tibērijs, Amēlija un Jurijs, uz īsu brīdi Sibīrijā sastaptais Vivianas tēvs, kurš aiziet bojā nelaimes gadījumā; uzskaitījumu varētu turpināt, nosaucot arvien jaunus un jaunus pārus (piemēram, Viviana un Lenards, Amēlija un Hermanis, Amēlija un Indulis, Tibērijs un Budre utt.), un šeit jau izpaužas Repšes ironija, līdzīgi kā iepriekšminētajos stāstos. Tādēļ būtiski ir pakavēties pie pirmajām divām bezdelīgas un Īkstītes versijām, kas ir viena otras spoguļattēls, caur kura aplūkojumu mēs tuvināmies psihotiskajam pārrāvumam tekstā.

Bezdelīgas un Īkstītes pāra bezgalīgās reproducēšanās pamatā ir vīrišķā – sievišķā attiecību invariants, kas balstās uz savstarpēju nenotveramību. Tās ir neiespējamās attiecības starp divām atšķirīgām radībām, kas ir pretmets Īkstītes un prinča jeb sievišķā un vīrišķā kā divu radniecīgu būtņu sastapšanās iespējamībai pasakā. Izvairīgs un nenotverams ir tieši vīrišķais, kas ir klusums, vientulība, izolēšanās: *“Manās mājās Pārdaugavā un Ķesterciemā viņi, vīrieši, vienmēr nolīda savrupos stūros, aizslēgoja logus, pieslēdza durvis un savā nodabā lasīja, klausījās radio, domāja, onanēja vai dzēra.”* (Repše 2000: 13) No attiecību neiespējamības cieš arī vīrietis: Lenards atgādina “pelēku, neapmīļotu balodi”, Konrads – lielu, domīgu putnu, kas, *“aptvēris, ka viņa ligzdu kāds ir izpostījis, nevis skaļi brēc, bet sastingst īstenības nežēlīgajā gaismā un ir viegli nomedāms”* (turpat: 160). Taču vīrietis spēj veiksmīgāk pārstrādāt neveiksmīgās sastapšanās traumatismu un Konrads ir apliecinājums

tam, ka zaudējuma sāpes pārtop produktīvā jaunrades impulsā – pēc šķiršanās viņš atsāk rakstīt. Savukārt sievietē tiek situēta kā vīrišķās iekāres objekts, tādēļ viņai ir vitāli svarīgi to iegūt kā apliecinājumu savas pastāvēšanas realitātei, pretējā gadījumā viņai draud integritātes zudums, kā tas redzams gan histēriskās Īkstītes, gan Stellas gadījumā. Otrs variants ir seksuālās baudas zudums, ko Ernests Džounss (Ernest Jones) apzīmē ar jēdzienu *aphanisis* un piedāvā kā alternatīvu Freida kastrācijai. Tas ir nojaušams Mihalīnas dienasgrāmatā, kur fiksētas viņas ciešanas, apzinoties vīra mīlestības zaudējumu, Tibērijam uzsākot kārtējo dēku ar jauno lietuvieti Budri: *“Būtībā es sen esmu šī izplēstā lappuse Tavā grāmatā, kuras manuskripts varbūt pat neeksistē.”* Tas tiek izjuts kā nepanesams stāvoklis, ko raksturo iekšējais dialogs: *“Prāts: Dari kaut ko, nodarbojies, strādā, atrodi, ar ko dzīvot, nepieķeries Tibērijam kā vienam vienīgajam Dievam, tu aizej bojā, tu zaudē sevi. Es: Man neko citu nevajag. Atņem mani dzīvei, bet neatņem mani Tibērijam.”* (turpat: 68) Dzemes izoperēšana, ko piedzīvo Mihalīna, norāda uz zaudējuma neatgriezeniskumu: *“Mans ķermenis nekad vairs nebūs priecīgs.”* (turpat: 62) Jāpiebilst, ka šī ir klasiskās un lakāniskās psihoanalīzes nostādne, ar kuru saskan arī Gundegas Repšes nostāja, kas neredz sievišķo ārpus vīrišķās iekāres ekonomijas (angļu val. - masculine economy of desire), kuru tiecās koriģēt psihoanalītiskā feminisma teorētiķes, kā Lūsa Irigaraja un Helēne Siksū.

Vīrišķā un sievišķā savstarpējā nenotveramība romānā realizējas vīrieša un sievietes neiespējamo attiecību līmenī minētajos rizomātiski pavairotajos pāros, kam kodols rodams par Īkstīti nodēvētās sievietes tēlā, ko Gundega Repše, kā pati atzinusi, ir noskatījusi Vācijā, strādājot pie romāna: *“Ļoti agrā stundā pie ezera ieraudzīju kādu nedabiski mazu sievieti, kas gāja pa laipu un šausmīgi lamājās, kājās viņai bija milzīgi tanki un viņa iekrita ūdenī. Pie sevis noteicu: Īkstīte. Tā man tas vārds pieķērās.”* (Rupenheite 2000) Viņu – mazu, kroplu, drebelīgu, šņukstošu un lamas vervelējošu, Stella ierauga mātes acīm piezīmēs par

braucienu uz Vīni, kur atklājas arī, ka līdzīgu būtni viņa ir sastapusi agrāk – Tulā, uz kuriem Amēlija bija viņu paņēmusi līdz, meklējot Juriņa tēvu, lai pavēstītu viņam par Juriņa meitas esamību, taču izrādās, ka viņas ieradušās par vēlu, jo vecajam vīram kontakts ar ārpusauli jau zudis. Īkstīte tādējādi kļūst par Vivianas apziņā kristalizējušos emblēmu meitas veltīgajam ceļam pie tēva, ko Stella saņem kā mantojumu no mātes un kas sasaucas ar viņas pašas personīgo pieredzi, kā izklāstīts iepriekš: *“Tad piepeši pa putekļainu zemes taku aizgāja kāda māte ar mazu meitenīti. Spaiņos abas nesa dzeltenas smiltis, un es nodomāju, ka droši vien mazā ar sārtajiem svārciņiem iet pie sava tēva. Meitene atskatījās. Mūsu acis satikās pusceļā, izlēca kāds sauleszaķis, un es apdullu piepešajā gaismā. Taču es varu apgalvot, ka tā nebija mazas meitenes seja. Tā bija sieviete.”* (turpat: 155) Vivianai tēvišķās identificēšanās trūkumu kompensē mātišķā identificēšanās, ko viņai nodrošina mātes – Amēlijas mīlestība un kas kļūst par viņas vitalitātes, radošās pašizpaušmes, rakstīšanas baudas avotu. Viviana ir rakstošais sievišķais subjekts, kas, kaut arī ar grūtībām, tomēr uztur robežu starp semiotisko un simbolisko, taču veids, kā viņa to nodrošina, ir mātišķības apspiešana sevī. Mātišķā bauda un rakstīšanas bauda acīmredzot apdraud sievišķā subjekta stabilitāti ar semiotiskās dispozīcijas pārmēru, ko turklāt sarežģī tēvišķās identificēšanās trūkums. Viviana nespēj apvienot rakstīšanu ar mātišķību, un rezultāts ir emocionālā nocietināšanās pret meitu. Stella ir radošās mātes blakusprodukts, Īkstītes tēlā viņa konfrontējas ar citas sievietes figūru mātes apziņā, kuras nepievilcīgajā, pat atbaidošajā aprakstā izpaužas mātes fascinācija – pretīguma un baiļu sajaukums, pret to, kas atrodas tāpus robežas, kurai viņa pati ir tik tuvu klāt: *“Sarkani kentauri un zaļi vienradži joņoja manā apziņā, dzenoties pakaļ īkstītei melnajā ādas kleitā, taču, tiklīdz kāds rags vai nags tūdaļ grasījās to nodurt, piespraust pie zemes vai samalt zem kājām, viņas priekšā atvērās paugurs, un viņa stāvus pazuda zemē, lai kaut kur tālāk atkal izlīstu (...)”* (turpat: 158) Šajā

Vivianas fantāzijā risinās cīņa par robežas starp reālo un realitāti (lakāniskā izpratnē) noturēšanu, un viņai palīdz Konrads, kurš iesper Īkstītei, proti, aizgaiņā uzmācīgo tēlu ar savu klātbūtni, kas Vivianai nodrošina realitātes izjūtu, stabili pozicionējot viņu kā vīrieša iekāres objektu. Sarkanie kentauri un zaļie vienradži atsauc atmiņā Vivianas grūtniecības laika vīziju par degunradžiem, kas ēd rozes, tādējādi liekot nojaust, ka arī tolaik viņas subjektīvā integritāte bija apdraudēta, un Stellas lasītās zīmītes, kurās šī vīzija pieminēta, liecina, ka arī tolaik ir bijis kāds, kas palīdzējis to noturēt. Vivianai izdodas noturēt integritātes robežu un abās vīzijās redzētais paliek taipus robežas kā fantāzijas tēls, kas, lai arī tam piemīt tendence atgriezties: *“Tā, lūk, Konrad. Īkstītes nāk man pakaļ”* (turpat: 156), tomēr netiek sajaukts ar realitāti. Stella savukārt, saistot abas vīzijas un apzinoties, ka grūtniecības laika psihotisko vīziju cēlonis mātei ir bijusi viņas gaidīšana, ir spiesta apjaust metonīmisko saikni starp sevi un Īkstīti. Tas ir galēji destruktīvs moments, kurā Stella konfrontējas ar savas subjektivitātes nestabilitāti ne vairs identificēšanās līmenī, bet pašos pirmsākumos – negatīvās saiknes ar māti atskārtā. Atsaucoties uz Jūlijas Kristevas abjekcijas teoriju (skat. 4.2. nodaļu), Stella ir mātes abjektētā meita. Šeit arī rodama papildus motivācija meitas naidam pret mātes baudu – rakstīšanas baudu, kas vārda tiešā nozīmē atņēmusi viņai mātes mīlestību.

Vivianas piezīmju lasīšana ir Stellas negatīvās subjekta ģealoģijas kulminācija. Uz to norāda arī romāna daudzpakāpju vēstījuma loģika. Vivianas piezīmes, kā minēts iepriekš, ir viens no diviem sinhronā vēstījuma struktūrā iedarinātajiem rakstības fragmentiem, kas tiek aktualizēti lasīšanas procesā, un abos gadījumos adresāts ir Stella. Taču viņa veic zīmīgu manipulāciju ar Mihaēlas dienasgrāmatas lasīšanu, piedāvājot to lasīt Putnam, tādējādi pāradresējot sev domātā teksta uztveri sava vēstījuma adresātam. Mihaēlas dienasgrāmata ir vienīgais Stellas uztveres šķietami nepastarpinātais vēstījuma fragments, kas it kā tieši sasniedz Putnu – viņas vēstījuma adresātu. Šīs pāradresācijas jēgu varētu daļēji saistīt ar to,

ka Mihalīnas dienasgrāmatā rodama Stellas tēva ģenealoģija; pāradresējot to Putnam, tiek sniegta norāde uz Putna saistību ar tēvišķo, ko aplūkosim turpmāk. Turklāt Stella to jau ir lasījusi un izjutusi šo sievišķā upura liecību šokējošo iespaidu: *“Kad es ar to biju tikusi galā, es nebiju bruņurupucis, bet bezādas sieviete, kas sašutumā un līdzjūtībā aizmiglotām acīm meklē izeju savā dzimtajā mājā, bet neatrod.”* (Repše 2000: 41) Lasīšanas traumatisma sinhronais efekts tiek pataupīts Vivianas piezīmēm, kuras Amēlija nepārprotami sniedz viņai, pasniedzot spoguļi, kurā ieskatoties, pasaule sabrūk. Vēl jo traģiskāk, ka to veic mātesmāte, kurā Stella bija atradusi mīlošas mātes iemiesojumu un kuras mājas ir Stellas bērnības muzejs: *“Es esmu Amēlijas meita. Mana sirmā māte, vējamāte, ir Amēlija.”* (turpat: 121)

Ieraugot savu atspulgu Īkstītē – mātes psihotiskās vīzijas tēlā, Stellā tiek aktivizēta no mātes pārmantotā psihotiskā struktūra, kura, sekojot jau minēto traumu virknei, izpaužas galējā – psihotiskās regresijas formā. Pievēršoties tai dziļākajā – apzīmētāja regresijas līmenī, ko izklāstījuši Lakāns un Kristeva, jāatgriežas pie Stellas un Putna sarunas, kas veido vēstījuma komunikatīvo ietvaru. Kā redzējām līdz šim, Stellas stāsts Putnam faktiski ir viņas subjekta ģenealoģijas izpēte, tāpat saruna ar sevi. Sarunas neizdošanās tiek dramatizēta kā sievišķās valodas kapitulācija vardarbīgā vīrišķā klusuma priekšā, kas pamato Putna kā fiktīvā klausītāja galveno funkciju – saglabājot klusumu, kāpināt Stellas iekšējās psihodrāmas efektu. Jo ilgāks ir Putna klusums, jo ilgāks laiks atvēlēts Stellas stāstam un jo dziļāk viņai jādodas savā introspekcijā, līdz beidzot tiek sasniegta valodas un subjektivitātes galējā robeža. Zīmīgi ir tas, ka Putns, kā minēts iepriekš, saistīts ar vīrišķo un tēvišķo. Uzrunājot Putnu, Stella apelē pie savas simboliskās pozicionalitātes – spējas runāt, iesaistīties jēgpilnā nozīmes veidošanas un sociālās apmaiņas procesā. Klusuma pretdarbība sievišķā pašatklāsmē dramatizē sievišķā nestabilo pozicionalitāti simboliskajā valodas laukā un noved pie tās iebrukuma. Kad tas ir noticis un Stella apjauš sāpes un aklumu (nodaļā

“Blind”), viņas izmisīgie saucieni pēc palīdzības ir adresēti mātei. Viņa, nu jau nesakarīgi, fragmentāri, aizgūtnēm mēģina izstāstīt mātei, kas noticis: *“Mammīt, viņš sita tieši acīs. Pēc tam. Sita un sita, un sita. Pēc tam. Pēc kam? (..) Es neredzu, mammu. Mammūūū! Es vairs neredzu.”* (turpat: 170, 174) Tas vairs nav mēģinājums sakarīgā veidā izklāstīt notikumu gaitu, ritinot stāsta pavedienu no notikuma uz notikumu vai kā citādi sakārtojot to jēgpilnā secībā. Sajūtu un izjūtu – sāpju, baiļu, niknuma, izmisuma fiksējumi mijas ar jautājumiem, kliedzieniem, vaimanām. Valoda, tāpat kā ķermeniskās un mentālās sajūtas, ir fragmentēta, to strukturē ritmiski viļņveidīgu uzplūdu un atplūdu, kāpuma un krituma periodi. Notikusi semiotiskā ielaušanās valodā, kura efektu uz sievišķo subjektu Kristeva esejā “Par ķīnietēm” apraksta kā potenciāli graužošu nepietiekošas mātišķās un trauslas tēvišķās identifikācijas gadījumā:

(..) the invasion of her speech by these unphrased, nonsensical, maternal rhythms (..) destroys her symbolic armour and makes her ecstatic, nostalgic or mad. (..) A woman has nothing to laugh about when the symbolic order collapses. She can take pleasure in it if, by identifying with the mother, the vaginal body, she imagines she is the sublime, repressed forces which return through the fissures of the order. But she can just as easily die from this upheaval, as a victim or a militant, if she has been deprived of a successful maternal identification and has found in the symbolic paternal order her one superficial, belated and easily severed link with life. [(..) viņas runā ielaužoties šiem nefrāzētajiem aplamajiem mātišķajiem ritmiem, tie (..) iznīcina viņas simboliskās bruņas un padara viņu ekstātisku, nostalgisku vai traku. (..) Sievietei nav par ko smieties, kad simboliskais sabrūk. Viņa no tā var gūt baudu, ja, identificējoties ar māti, vaginālo ķermeni, viņa iztēlojas, ka viņa ir tie grandiozie, izstumtie spēki, kas atgriežas caur simboliskā plaisām. Taču tikpat viegli viņa var nomirt no šī apvērsuma, kā upuris vai karotāja, ja viņai nav

pieejama veiksmīga mātišķā identificēšanās un ja viņa ir atradusi simboliskajā tēvišķajā savu vienīgo virspusējo, novēloto un viegli pārtrūkstošo saikni ar dzīvi.] (Kristeva 1986a: 150)

Māte, tāpat kā Putns, cieš klusu. Notiek tālāka regresija un Stellas halucinācijā (nodaļā “Klusi”) viņas apziņā ir zudušas sakarības starp vārdu (zīmi) un objektu (referentu), zudusi identitātes apziņa, notikusi ķermenisko sajūtu fragmentācija. Klusums, saslēdzies ar aklumu, veido “Pagaidu mūžību” – *limbo*, elles moku, ieslodzījuma, aizmirstības, apvalku: *“Klusums ierij atmiņas, un skābais bezšļakstu ūdens pārgrauž pagātnes artērijas. Profili, augumi, kustību kaisle, izteiksmju steiga, dzīves līniju akustika izšķīdusi vienlaidu mūžībā. (..) Kā skābs lietus tas smeldzina manu miesu, kas kādreiz bija augums – vārdu, dziesmu un kļiedzienu avots, un pieradina n ā v e i. Sub silentio. Nu viņš ir panācis savu. Nozagdams veidolu manām acīm, tas, kļūdams n e k a s, ir atvēris durvis uz sevi.” [izcēlums oriģ. – S.M.] (Repše 2000: 177-78) Tajā satek visi traumu dramatisācijas pavedieni un lēnām norimst cerības un pretošanās impulsi: *“Augstu virs manis reizēm pārskrēja drūmi zaļas un bargi pelnainas ēnas, liekot cerībai spārdīt mani ar asiem alpīnista zābakiem. Bet pēc brīža klusums atkal bija klāt un kā vēsa dadžulapa atņēma šīs mirklīgās sāpes, lai iesūktos smadzeņu šķidrumā un paralizētu manu instinktu nu jau bezpersoniskās konvulsijas.” (turpat)**

Pastāvīgais klusuma fons materializējas ikoniskā tēlā – cilvēkā no klusuma: *“Tur augšā – burvestības apliets un zaigojošs viņš stāv – cilvēks no klusuma. Sniedz roku, palīdzēt gribēdams, tak skaidri noprotu, ka mani vairs nepazīst.” (turpat: 179) Klusums, kas sākotnēji pauž Stellas vientulības sajūtu, mātes un tēva emocionālās un mīlošās klātbūtnes trūkumu, viņas izmisīgos un neveiksmīgos introspekcijas un dzīvesstāsta veidošanas mēģinājumus, ienāk viņas halucinācijā kā reālais, pārtopot no patiesības par viņas dzīvi apzīmētāja (Putna) par kristevisko patieso-reālo – nesimbolizējamo patiesību (skat. nodaļas ievaddaļu). Šīs*

nesymbolizējamās patiesības pārmērs, kas neiekļaujas simboliskās valodas rāmjos, ir galējās sievišķās subjektivitātes destrukcijas vīzijas un transcendentālās žēlastības žests. Cilvēka no klusuma pastieptā palīdzības roka, Stellas sajūta, ka viņa, gribēdama mesties skūpstīt viņa kājas, tiek uzrauta stāvus un iecelta ļaužu pārpilnos ratos, visbeidzot pēc karaliskā mantijas novēcināšanas žesta atskanējušās skaņas, kas vēsta apžēlošanu: “(..) *tak cilvēks no klusuma novēcina zvaigznēm izšūto mantiju kā karalisks putns, un es sadzirdu senaizmirstas skaņas – kautras un pazemīgas kā iesvētāmās meitas – “lai žēlastība vārdam”*” (turpat: 180), - tas, kas reprezentē piepildījumu Stellas ilgām pēc savstarpīguma, pēc atbildes un apmaiņas, nav rodams realitātē un nav izsakāms valodā vai ietverams stāstā. Tas tiek pausts patiesā-reālā reģistrā kā negaidīta žēlastība gaidītā soda kā vardarbības turpinājuma vietā un veido romāna katartisko kulmināciju un noslēgumu. Zīmīgi, ka šāds noslēgums sasaucas ar Jūlijas Kristevas atbildi uz pašas uzdoto jautājumu – kā patieso-reālo iekļaut sociālajā kontraktā un padarīt apjēdzamu (proti, kā to integrēt simboliskajā). Viņasprāt kultūrā rodamie risinājumi ir reliģiskais diskurss, kur notiek patiesā radīšana, un poētiskās valodas diskurss, kas patieso estetizē (Kristeva 1986d: 236). Gundegas Repšes romāna noslēgumā nepārprotami iezīmējas reliģiskā diskursa nianse: varmācības seku apjauta pārtop pazemībā, kas ļauj saņemt apžēlošanu, un iesvētāmās meitas lūgšana pēc žēlastības vārdam kļūst par cerību jaunas valodas iespējamībai. Sievišķā traumatizācija romāna kontekstā kļūst par pazemības žestu, kas panāk apžēlošanu.

Abi žesti – pazemība un apžēlošana – pārsniedz simbolizējamā robežas. Patiesā-reālā un psihotiskās halucinācijas izmantošana, lai sakāpinātu vardarbības apzināšanos, kas tiek transformēta pazemībā un šķīstīta caur lūgšanu, apelējot pie reliģiskā diskursa iespējām – tas ir spēcīgs paņēmiens, kas pievērš uzmanību un tādējādi tiecas tikt galā ar vajāšanas, upura sajūtu. Ņemot vērā nacionālās kolektivitātes sievišķo kodu, to var traktēt kā noteiktu

kultūrsituācijas simptomu, kas liecina par nepieciešamību izstrādāt pret sevi vērstās vardarbības pieredzi kolektīvās apziņas līmenī. Šis motīvs ieskanas gandrīz visos Gundegas Repšes tekstos un tiek plašāk izvērstas viņas pirmajā romānā *“Ugunszīme”*, kā arī romānā *“Sarkans”*.

“Īkstītē” tas iezīmējas Amēlijas stāstā nodaļās *“Teic Amēlija”* 1, 2, 3, kur dramatisētas Stellas un Amēlijas sarunas. Tajās Stella izjautā vecmāmiņu par viņas traumatisko pieredzi Sibīrijas nometinājumā. Amēlijas stāsts ir kārtējais traģiskais likteņstāsts par to, kā sievietes dzīvi saārda vēsturiskās kolīzijas – kā viņas laimīgās kopdzīves ar Hermani sākumu pārtrauc karš un deportācija (*“Teic Amēlija”* 1), kam seko virkne epizožu par dzīvi sādžā, mežadarbiem, iedzīvošanos necilvēcīgajos apstākļos, dēliņa audzināšanu, sadzīvi (*“Teic Amēlija”* 2), visbeidzot to noslēdz virkne traģisku epizožu par citu sieviešu ciešanām – saimnieces meitas Rajas neveiksmīgajām dzemdībām, Annas noslikšanu un stāsts par grūtībām pēc atgriešanās Latvijā jau ar diviem bērniem (*“Teic Amēlija”* 3). Stāsts tiek risināts kā dialogs, kas ļauj akcentēt Amēlijas attieksmi pret bijušajiem notikumiem: viņa runā atturīgi, pat negribīgi, cenšoties novirzīties no temata, taču var nojaust, ka atmiņas jau sen ir ieguvušas stāstījuma formu, tās netiek aktualizētas stāstīšanas brīdī. Turklāt Amēlijas stāsts ir integrēts nomierinošā mājas dzīves kontekstā: stāstu ik pa laikam pārtrauc vecmāmiņas piezīmes, abām ar mazmeitu rosoties virtuvē, gatavojoties Amēlijas dzimšanas dienas svinībām, kad Amēlija rīko Stellu sadalīt puķkāpostus, likt uz pannas karbonādes, sarīvēt sviestu, uzklāt galdautu, sagatavot traukus utt. Tiek gaidīta Viviana – Amēlijas mīlotā meita, kuru ieraugot, viņas acis “iemirdzas aklā priekā, sajūsmā, bijībā” (Repše 2000: 109). Arī uz Stellas jautājumu, kas palīdzējis izturēt grūtos gadus, Amēlija atbild: Viviana. Tādējādi uzmanības centrā ir nevis Amēlijas stāsts, bet Stellas klausīšanās. Viņa stāstu virza, uzdodot jautājumus, un nojaušams, ka viens no

sendzirdētā stāsta atkalklausīšanās motīviem Stellai ir vēlēšanās uzzināt ko vairāk par ģimenes vīriešiem – Hermani, mātes tēvu Juriju, mātes brāli Jukumu, kas visi ir zuduši. Arī Amēlija rūgto pieredzi resumē kā vīru zaudējumu savā paaudzē: “- *Viss, viss būtu bijis pavisam savādāk, ja vīri nebūtu atņemti un nošauti. Visi būtu strādājuši, iekārtojuši dzīvi. Bet komunistam tas tak bija izplānots. Pazudināt.*” (Repše 2000: 134)

Vēstures traumatiskums nosaka atsvešināšanos starp māti un meitu. No Vivianas piezīmēm ir noprotams, ka viens no cēloņiem viņas atsalumam pret māti ir rūgtums par Amēlijas nespēju pateikt taisnību par to, kas ir bijis viņas tēvs. Šī klusuma zona ir noteikusi tēvišķās identifikācijas trūkumu Vivianai, turklāt viņa jūt, ka mātes klusēšana par tēvu kaut ko slēpj – ne tik daudz ciešanas par vīrieša zaudējumu, cik vainas apziņu par latviskā/krieviskā robežas pārkāpšanu, kas jo īpaši aktivizējās pēc atgriešanās padomju Latvijā, kur krieviskais ir nevis tautība, bet gan padomju režīma iemiesojums. Tādējādi Vivianas ģimenē atbalsojas vēsturiskās kolīzijas, kas kļūst par viņas personiskās pieredzes daļu, saistot laikmetīgo ar personisko. Konrads uz to norāda, sakot, ka Amēlija “imperatoriski ieviesa tavā liktenī klusuma kārtību”, taču jāmacās piedot. Vivianas refleksijā pēc šīs piezīmes atspoguļojas neizpratne, kā atšķetināt daudzus pavedienus, kas viņas pieredzi saista ar visas paaudzes un tautas likteni: “(..) *un es domāju, ko nozīmē piedot. Vispirms – kam? Iekārtai? Krieviem? Okupantu procesijai septiņsimt gadu garumā? Kam piedot par paaudzes skumjām? Pašam Dievam? Piedot – tas ir piedzimt vēlreiz. Iziet cauri sāpēm, kaunam. Tas ir – nomirt vēlreiz.*” (turpat: 157) Šeit arī viņa atzīst, ka rakstīšana viņai ir veids, kā atbrīvoties: “*Kad es atbrīvojos no savas iekšējās nakts, kad atbrīvojos no senču aurošanas manī, mēģinot viņus atkal atburt par cilvēkiem, tad es esmu gandarīta.*” (turpat)

Vivianas rakstīšana kā pašterapija nosaka viņas pašpietiekamību un iezīmē pārtāvumu triju sieviešu paaudžu vidū. Amēlijas dzīvi skārušās kolīzijas tiek nodotas Stellai; Viviana tās

pārstrādā kā savu personisko traumatisko pieredzi. Savukārt Stellai nākas konfrontēties ar to no jauna: “(..) *es vēl dzirdēju balsis. Es tās atšķīru. Mana māte atgādināja, ka mūsu tēvzeme ir liesmās, Budre dziedāja nerātmas dziesmiņas, solot nāvi ik ienaidniekam palagu karātavās, Kents lūdza piedot, un kāds cits (kurš bija cits) – augšāmcelties, bet es pati drudzainā kvēlē skaļi deklamēju savu dzīvesstāstu bendem, kurš bija kluss kā pats klusums.*” (turpat: 178)

Vēsturiskās misijas slogs Stellai ir par smagu vai arī viņa ir par trauslu, lai to iznestu. Viņas neizdevies stāsts gan pievērš uzmanību jaunas valodas nepieciešamībai, taču ir grūti iedomāties, uz kāda pamata varētu notikt Stellas kā sievišķā subjekta rekonstruēšana jeb augšāmcelšanās, kā to formulē autore. Reliģiskā diskursa pieteikšana romāna noslēgumā liek domāt, ka augšāmcelšanās pagaidām ir domājama tikai kā brīnums, kas ir ārpus apjēdzamā un simbolizējamā, jo Stellas valoda pakļaujas klusuma varai un viņas pazemības žests apliecina to. Būtiski, ka Gundega Repše izmantojusi nepārprotamu paratekstuālo norādi uz savu identificēšanos ar Stellu: uz grāmatas vāka redzamas autores acis klusuma brillēs – izplestos bezdelīgas spārnos; šī klusuma emblēma – bezdelīgas siluets tiek izmantots arī nodaļu nosaukumu ierāmēšanai. Tas, protams, vedina uz pārdomām par sievietes kā autores pašsajūtu literārajā diskursā: pārkāpjot šo paratekstuālo sliekšni, ir iespējams lasīt Stellas traumatisko pašatklāsmi kā stāstu par sievišķā neiespējamību. Lai cik tas paradoksāli neskanētu latviešu kultūrā, kur sievišķajam šķietami vienmēr ticis piedēvēts augsts statuss (atsaucoties kaut vai uz triviālo patiesību par mātes nozīmi folklorā vai sievišķo dievību vērā ņemamo skaitu), Gundegas Repšes romāns šo pārliecību iedragā, nepārprotami norādot uz to, ka sievietes spēks un misija ir upura spēks un misija, kas ir viena no feminisma refleksiju centrālajām problēmām. Zīmīgi, ka neilgi pēc “*Īkstītes*” iznāk Noras Ikstenas romāns “*Jaunavas mācība*” (2001), kurā, līdzīgi kā Gundegas Repšes tekstā, risināta sievišķās traumatizācijas tēma, taču, atšķirībā no “*Īkstītes*”, “*Jaunavas mācībā*” tiek pieteikta spēcīga

sievišķā genealoģija, kas varētu radīt optimistiskākas (bet vai pamatotas?) versijas par sievišķā subjekta rekonstruēšanas iespējamību. Šo abu tekstu gandrīz vai sinhronā parādīšanās ir būtisks apliecinājums tam, ka sievišķā pašatklāsmes refleksijā, tās iespējamībā vai problemātiskumā atbalsojas aktuālas kultūras norises un tādēļ tā var pavērt iespēju veidot jaunus alternatīvus kultūras konstruktus, kas atšķirtos no līdzšinējiem, tādējādi marķējot pārmaiņas procesu ar jaunām kultūras fantāzijām.

Nobeigums.

Šajā pētījumā izvērsta latviešu un ziemeļamerikāņu rakstnieču jaunākās prozas salīdzinošā skatījuma struktūru veido **dzimtes un žanra** dinamika, aplūkojot dzimtes potenciālu veikt noteiktas žanriskās modifikācijas autobiogrāfiskās rakstības un mimētiskās tradīcijas ietvaros. No daudzveidīgās autobiogrāfiskās rakstības spektra pētījumā pievērsta uzmanība autobiogrāfiskajiem atmiņu vēstījumiem, savukārt mimētiskās tradīcijas ietvaros – *Bildungsroman* žanram, jo tieši tajos sievišķās dzimtes aktualizācijas rezultātā vērojamas būtiskas pārmaiņas. Dzimtes modificējošais potenciāls pētījumā aplūkots subjektivitātes konstrukciju veidojumā. Tā, ceturtajā nodaļā analizētajos autobiogrāfisko atmiņu vēstījumos būtiskākais šo žanru modificējošais potenciāls saistāms ar meitas sniegto liecību par sava laikmeta norisēm, kurās ievijies viņas dzīvesstāsts, un šī liecība izriet no meitas kā specifiskas sievišķā konfigurācijas funkcionalitātes tekstā. Piektajā nodaļā aplūkota sievišķā subjekta pašatklāsmes norise tekstā kā sievišķā *Bildungsroman* struktūras pamats, kas iespaido šī tradicionālā žanra transformēšanos. Analizējot sievišķās subjektivitātes konstrukcijas jeb sievišķā reprezentācijas tekstā, izmantotas franču poststrukturālā psihoanalītiskā feminisma, galvenokārt Jūlijas Kristevas, izstrādātās metodes, kā arī amerikāņu poststrukturālās literatūrzinātnieces Alises Žardinas ginēzes teorija. Tām dota priekšroka tādēļ, ka tās ļauj saistīt tekstuālo analīzi ar ārpus tekstuālo – kultūras kontekstu, kas ir būtiski gan ievadā pieteiktās amerikāņu dekonstrukcionista Pola de Mena mūsdienu metodoloģiskās dilemmas, gan feminisma teoriju gaismā. Izmantojot Žardinas domu par sievišķā reflektēšanu kā modernitātes laikmeta kultūras krīzes ierosinātajiem alternatīvu ‘izdzīvošanas’ un kultūras pašatjaunošanās iespēju meklējumiem, kā arī Jūlijas Kristevas

teorijās piedāvāto sievišķā izpratni, sievišķā reprezentācijas Mārgaretas Atvudas, Gundegas Repšes, Anitas Liepas, Vizmas Belševicas, Agates Nesaules tekstos tiek analizētas gan kā tekstuāli konstrukti, gan kā sievišķās pieredzes izpaudumi, ko nosaka ne vien autores individuālā dzīves pieredze un personība, bet arī attiecīgajā kultūrvēsturiskajā kontekstā aktuālie priekšstati par sievišķo.

Minēto autoru saīdinājumā attiecīgo žanru – autobiogrāfisko atmiņas vēstījumu un sievišķā *Bildungsroman* ietvaros iezīmētas vairākas asis. Aplūkojot 90. gadu latviešu sievietes autobiogrāfisko rakstību, skaidri iezīmējas pašmāju un trimdas ass. Tā ļauj saskatīt būtiskas kopīgā un atšķirīgā nianse individuālā dzīvesstāsta iekļaušanā vēsturiskajā kontekstā, traktējot Otrā pasaules kara notikumus un tā sekas no atšķirīgiem – ģeogrāfiski, sociāli un kultūrvēsturiski nosacītiem skata punktiem. Anita Liepa ar dokumentālo romānu *“Ekshumācija”* iedibina latviešu pēcpadomju autobiogrāfisko tradīciju, kas veidojas saskaņā ar pēcpadomju kultūras attīstības dinamiku, kas nosaka centrālās kultūras dominantes, kā nacionālās tradīcijas atjaunošana un vēstures pārrakstīšana, pamatojoties uz kolektīvās atmiņas noklusēto posmu restaurēšanu un koriģēšanu. Romānā sniegtā meitas liecība par tēva – Latvijas armijas virsnieka, valsts varas simboliskā pārstāvja – traģisko likteni Otrā pasaules kara un padomju okupācijas apstākļos, stāsts par viņas pašas pretošanos okupācijas režīma uzspiestajai amnēzijai un sagrozītajām neatkarīgās Latvijas vēstures versijām iezīmē krasu pavērsienu uz jaunu Latvijas vēstures traktējumu, atšķirīgu nacionālo vērtību un prioritāšu izpratni. Šīs nostādnes tika pakāpeniski aktualizētas jau 80. gadu daiļliteratūrā – Māras Zālītes lugās, jaunās prozaīku paaudzes darbos, kā arī 70.- 80. gadu dzejā, taču autobiogrāfiskajā rakstībā, pateicoties autentiskuma un dokumentalitātes iezīmēm, tās iegūst īpašu aktualitāti. Turklāt, ņemot vērā to, ka Latvijā nebija tik izteiktas disidentu politiskās un literārās darbības kā citur Padomju Savienībā un Austrumeiropā, kur pagrīdes izdevumos tika

izplatītas gan politeslodzīto atmiņas par apcietinājumu un alternatīvas pirmspadomju vēstures versijas, gan opozicionāra rakstura daiļliteratūra, Anitas Liepas pieteiktās tēmas – Litenes virsnieku liktenis, deportācijas, spaidu darba nometņu, politeslodzīto pratināšanas norises u.c. – aizpilda būtiskus izlaidumus 20. gadsimta Latvijas vēsturē.

Savukārt Vizmas Belševicas "*Billes triloģija*" paplašina un dažādo Anitas Liepas aizsākto autobiogrāfisko tradīciju. Ar savu atmiņu stāstu autore vēlas veikt korekcijas 90. gadu jaunizveidotajā 30. gadu Latvijas vēstures ainā, akcentējot trūkumu, nabadzību, depresiju, ar ko viņa saskārās ikdienā un kas neatbilst izteikti pozitīvajam 'ulmaņlaiku paradīzes' tēlam. Viņas bērnības un pusaudzes gadu atmiņu stāsta disonējošo toni citu latviešu literatūrā kanonizēto bērnības atmiņu tēlojumu vidū kritiķi atzīmē kā būtisku tā iezīmi. Zīmīgi, ka gan Anita Liepa, gan Vizma Belševica distancējas no savas autobiogrāfiskās patības, izmantojot vēstījumu trešajā personā un atšķirīgu varones vārdu, tajā pašā laikā identificējoties ar varoni ar tekstam pievienoto fotogrāfiju starpniecību, kur varone atpazīstama kā autore bērnībā, pusaudzes gados vai jaunībā. Šī klātbūtnes – prombūtnes spēle un tradicionālo autobiogrāfisko pazīmju pārveidošana ir raksturīga sieviešu autobiogrāfiskajai rakstībai, taču Anitas Liepas un Vizmas Belševicas tekstos tādējādi tiek akcentēta autoru vēlme pirmām kārtām sniegt liecību nevis par savu individuālo dzīvesstāstu, bet gan par savas dzīves laiku vēsturiskā skatījumā, ņemot vērā pēcpadomju kultūras prioritāšu nosacīto vēstures pārrakstīšanas tendenci.

Šajā ziņā būtiski atšķiras latviešu emigrācijas rakstnieču Margitas Gūtmanes un Agates Nesaules autobiogrāfiskie darbi: gan Gūtmanes "*Vēstulēs mātei*", gan Nesaules "*Sievietē dzintarā*" priekšplānā ir autore atmiņās rekonstruētais individuālais dzīvesstāsts vai tā fragmenti. Abu tekstu autobiogrāfisko modalitāti nosaka tas, ka atmiņu rekonstrukcija ir mēģinājums pārvarēt vai izprast tagadnes traumas, kas saistītas ar dzīvi trimdā,

atsvešināšanos no mātes, dzimtās valodas un dzimtās vietas. Agates Nesaules "*Sieviete dzintarā*" ir dziedināšanas stāsts; tā optimistiskā risinājuma pamatā ir varones izlīgums ar māti un spēja ielūkoties savas psihe traumatiskajos veidojumos, apjaust to ģealoģiju un izstrādāt tos. Stāsta veidojumā jaušama izteikta psihoterapeitiskā diskursa ietekme, kas veido tā ideoloģisko kodu. Margitas Gūtmanes "*Vēstules mātei*" ir melanholijas un depresijas piestrāvots teksts, kura traģisko toni nosaka vēlēšanās un nespēja iziet ārpus traumatiskās vēstures gaitas ietvariem, kas novietojusi viņu un māti Otrā pasaules kara rezultātā izveidotā 'dzelzs aizkara' pretējās pusēs. Nespēja atjaunot saikni ar māti, kas varētu būt par stabilu pamatu varones identitātei un pašizpaušmei valodā un tekstā, ir sašķeltā sievišķā subjekta priekšnosacījums. Varones centieni uziet mātes pēdas, kas izkaisītas viņas dzīvē, projicējas iekšējās trimdas sajūtā, kas neizzūd arī pēc atgriešanās 'mājās'. Ārējo trimdas sajūtu, ko Gūtmane raksturo kā nu jau aizgājušā 20. gadsimta pamatpiederzi, pastiprina iekšējā atsvešinātība – no sevis un valodas, kurā varētu izteikt savu pieredzi un fokusēt savu identitāti.

Lai arī minētās autore ieņem atšķirīgu nostāju pret savu atmiņās atsaukto dzīvi un tās iedvesmoto stāstu, kas rod izpaušmi viņu dažādajos autobiogrāfiskajos aktos, viņu rakstību vieno kopīgs impulss sniegt liecību par to vēsturi, kas bija kļuvusi par viņu dzīves daļu. Zīmīgi, ka viņas pieder pie paaudzes, kas pieredzēja Otro pasaules karu, kura sekas saaudās ar viņu dzīvi. Tādēļ viņu liecības ir tie 'mazie vēstījumi', lietojot Liotāra jēdzienu, kas, nomainot padomju 'lielo vēstījumu', ieņem būtisku vietu 90. gadu latviešu kultūras un literārajā procesā, pateicoties kuriem minētās autore izceļas citu savas paaudzes rakstnieku vidū.

Pievēršoties jaunās rakstnieču paaudzes pārstāvēm, kas literatūrā ienāk literārās paradigmas maiņas kontekstā, feminisma un postmodernisma teoriju iedvesmotas, autoru no

dažādām nacionālajām tradīcijām salīdzinājums rosina pārdomas par sievišķā literārās reprezentācijas saikni ar nacionālo un kultūras identitāti. Īpaši spilgti tas izpaužas situācijā, kad noteiktu varas režīmu ietekmē būtiskas ir kultūras un nacionālās identitātes saglabāšanas problēmas, kā tas saskatāms 20. gadsimta nogalē kanādiešu un latviešu kultūrā: kanādiešu kultūras identitātei problemātisks ir amerikāņu kultūras imperiālisms, latviešu – padomju mantojums un pēcpadomju kultūrsituācijas nosacītā nepieciešamība distancēties un veidot noteiktu attieksmi pret to. Tādēļ šķita būtiski salīdzināt sievišķā reprezentācijas kanādiešu autore Mārgaretas Atvudas un latviešu rakstnieces Gundegas Repšes tekstos. Gan Atvudas, gan Repšes darbos sievietes tapšanu un pašatklāsmi varētu uzskatīt par vienu no galvenajām tēmām, kuras risinājums saistīts gan ar attiecīgo kultūras kontekstu un intertekstuālo vidi, gan ar viņu pašu rakstības virzību. Sievišķā reflektēšana saskaņā ar Alises Žardīnas priekšstatu par ginēzi kā kultūras pašatjaunošanās tendenci ir fiksējusi un veicinājusi pārmaiņas kultūrā.

Mārgaretas Atvudas romānus *“Iznirstot”* un *“Kaķactiņa”* var uzskatīt par paradigmātiskiem sievišķā ‘atmošanās stāsta’ un feministiskā *Künstlerroman* paraugiem. Sievišķā pašatklāsmē tajos gūst pozitīvu risinājumu un kļūst par sievišķās jaunrades (*“Kaķactiņa”*) un alternatīvas socialitātes (*“Iznirstot”*) pamatu. *“Kaķactiņā”* autore izseko radošas sievietes pašatklāsmē, tēlojot gleznotājas Eleinas Rislijas ceļojumu pagātnē, ar retrospektīvu izstādi atgriežoties Toronto, kur pagājusi viņas bērnība un jaunības gadi. Bērnības iespaidi un pārdzīvojumi, ko caurvij tagadnes perspektīva, iezīmē fonu un veido komentāru Eleinas gleznām. Tādējādi romāna varone tēlota kā radoša personība, kas savas dzīves iespaidus un pieredzi iedzīvina gleznās, pārdzīvoto transformējot mākslas sižetos un tēlos. Māksla Eleinai kļūst par traumatiskās pieredzes transcendēšanas iespēju. Akcentējot Eleinas dzīvē un mākslā iezīmes, kas skar sievišķās pieredzes jomas, kā mātišķība, mātes meitas attiecības, mīlestība, laulība u.c., Mārgareta Atvuda rada sievišķā *Künstlerroman*

versiju, kur pieteiktas daudzas būtiskas feminisma problēmas – sievišķā lomas un stereotipi sabiedrībā un ģimenē, sievišķā subjekta autonomija un mīlestības un ģimenes attiecības, mātišķība un jaunrade utt. *Künstlerroman* pozitīvais patoss, saskaņā ar kuru jaunrade ir radošas personības integritātes augstākā izpausme, romānā “*Kaķactiņa*” pamato sievišķās subjektivitātes integritātes un radošas pašizpausmes iespējamību. Tikpat pozitīvs risinājums sievišķās pašatklāsmes meklējumiem rodams romānā “*Iznirstot*”, kur varone, veicot introspekciju savas apziņas dziļumos, atklāj ne vien savas subjektīvās integritātes pamatus, bet arī jaunā vērtību sistēmā sakņotas vīrieša un sievietes, mātes un bērna attiecības, piedāvājot atšķirīgu socialitātes un kultūrapziņas modeli. Autore to piedāvā kā alternatīvu tehnokrātiskās civilizācijas, amerikāņu kultūras imperiālisma un patērētājiideoloģijas skartajai kanādiešu kultūrvidei. Tādējādi sievišķā būtības atklāšanās transformē ne vien varones iekšējo pasauli, bet projicējas konkrētā – 60.-70. gadu kanādiešu kultūrvēsturiskā kontekstā, izgaismojot krīzes situāciju tajā un norādot uz alternatīvu dzīvošanas ceļu, kas sakņojas sievišķajās vērtībās, prioritātēs, dzīvošanas un sadzīvošanas principos utt.

Mārgaretas Atvudas pozitīvais sievišķās pašatklāsmes patoss kontrastē ar Gundegas Repšes rakstību, kur sievišķā atšķirīguma reflektēšana atklājas kā mokošs un sarežģīts process un sievišķā subjekta integritāte ir drīzāk problēma un neiespējamība nekā alternatīvu kultūras un socialitātes vīziju pamats. “*Ēnu apokrifā*” ar metaliterāru elementu starpniecību sievišķais tiek reprezentēts kā robeža, atklājot tradicionālā mīlas sižeta dzimtes kodu, saskaņā ar kuru subjekts ir vīrišķs, bet sievišķais ir objekts, kas ietver sevī robežu, kuru pārkāpjot veidojas sižets. Nīna ir nepārkāpjamā robeža, kas atceļ vīrišķā sižeta veidošanās iespējamību un padara tradicionālo mīlas stāstu nefunkcionālu. Šajā darbā trūkst vienotas sievišķās subjektivitātes; tā ir sašķelta starp darbības veicēju (Nīna) un balsi (autores ‘es’). Nošķirot balsi no darbībā reprezentētās varones, tiek nodalītas divas subjektivitātes modalitātes:

varone reprezentē arhaisko valodas un subjektivitātes līmeni, bet autores balss – simbolisko, strukturēto līmeni, kurā ir iespējama nodomu artikulācija un jēgpilna komunikācija. Nīnai tā trūkst, viņa iemieso priekšstatus par sievieti kā iracionālu, neizprotamu un bīstamu. Viņas iekšējā pasaule paliek neatklāta. Savukārt romānā *“Īksīte”* atklāta sievišķā atšķirīguma galējā – traumatiskā izpausme. Sievišķā pašatklāsme šeit noved pie subjekta integritātes un valodas sabrukuma. Tā kā romāna varones Stellas subjektīvās atklāsmes ir saistītas ar ģimenes vēstures rekonstruēšanu, traumas pavedieni saista viņu ar māti – rakstnieci Vivianu, vecmāmiņu Amēliju, kas piedzīvojusi izsūtījumu Sibīrijā, tēva pamāti Mihalīnu, kas zaudējusi vīru, mīlestība pret kuru bija kļuvusi par viņas lāstu. Ģimenes stāstā ietvertais vēstures traumatiskais mantojums kļūst par nepanesamu slogu, kuram Stella ir par trauslu. Viņas valodas sabrukumu, neizdevušos stāstu un izmisīgo noslēguma vīziju, kurā izpaužas valodas līdzekļiem nesimbolizējams lūgums pēc apžēlošanas, var traktēt kā būtisku kultūrsituācijas simptomu, kad pret sievišķo vērstā vardarbība, ņemot vērā nacionālās kolektivitātes sievišķo kodu, liecina par nepieciešamību izstrādāt pret sevi vērstās vardarbības pieredzi kolektīvās apziņas līmenī. Savā ziņā paradoksāli šķiet tas, ka latviešu kultūras kontekstā, kur pastāv izteikts mātišķības kults un sievišķā spēka mīts, sievišķajā subjektā iezīmējas traumas un psihozes struktūra; tas liek domāt par specifiski latvisko sievietes spēka izpratni kā patriarhālu mītu un par to, ka sievietes spēks un misija pirmām kārtām ir upura spēks un misija.

Šis kopsavilkums nebūt neizsmēļ visas kopsakarību un atšķirību līnijas, kas iezīmējušās, aplūkojot minēto autoru tekstus, tāpat kā nav iespējams iztirzāt visas nianšes viena teksta ietvaros. Tajā pat laikā gribētos piekrist domai par to, ka salīdzinošais skatījums piedāvā produktīvu perspektīvu kā vispārējo, tā arī savdabīgo tendenču aplūkojumam literatūrā. Salīdzināšanas kontekstu variēšana var kļūt par izaicinājumu gan

literatūrpētnieka/-ces kompetencei, gan arī literatūrkritikas un literatūrzinātnes kanonizētajām tradīcijām. Uz to norāda arī Sjūzena Lanzere, rakstot, ka salīdzinošā literatūra izstrādā jaunu paplašinātu ne vien literatūras, bet arī nācijas, kultūras un valodas izpratni (Lanser 1994: 292). Robežu paplašināšana un centrālās virzība ir raksturīga 20. gadsimta nozares parādība. Vai tā saglabāsies arī turpmāk, kādas jaunas teorētiskās fantāzijas kļūs par jaunā gadsimta domāšanas stūrakmeņiem un kur – kādā teorētiskās domas vai ģeogrāfiskā reģionā tās tiks producētas – atbildes uz šiem jautājumiem radīsies laika gaitā, taču šķiet, ka to meklēšanā salīdzinošajam skatījumam varētu būt tikpat liela nozīme, kāda tā ir pašlaik.

Avoti

- Atwood, Margaret (2001) *Cat's Eye*, London: Virago Press.
- Atvuda, Mārgareta (2000) *Dāma pareģe*, Rīga: Atēnas klubs.
- Atvuda, Mārgareta (1998) *Iznirstot*, Rīga: Atēna.
- Atwood, Margaret (1983) *Surfacing*, Toronto: General Publishing Co. Ltd.
- Belševica, Vizma (1995) *Bille*, Rīga: Jumava.
- Belševica, Vizma (1996) *Bille dzīvo tālāk*, Rīga: Jumava.
- Belševica, Vizma (1999) *Billes skaistā jaunība*, Rīga: Jumava.
- Gūtmane, Margita (1998) *Vēstules mātei*, Rīga.
- Liepa, Anita (1990) *Ekshumācija*, Rīga: Liesma.
- Liepa, Anita (1993) *Kumeļa gadi*, Daugavpils.
- Nesaule, Agate (1997) *Sieviete dzintarā*, Rīga: Jumava.
- Repše, Gundega (1996) *Ēnu apokrifs*, Rīga: Preses nams.
- Repše, Gundega (2000) *Īkstīte*, Rīga: Pētergailis.

Teorētiskie avoti

- Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*, New York: Hill&Wang.
- Barthes, Roland (1974) *The Pleasure of the Text*, New York: Hill & Wang.
- Beauvoire, Simone de (1974) *The Second Sex*, New York: Vintage Books.
- Benhabib, Seyla (1992) *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Routledge.
- Cixous, Hélène (1981) 'Castration or Decapitation?' in *Signs*, 7, no. 1 (1981).
- Cixous, Hélène (1994a) 'The Laugh of the Medusa' in Roman, Juhasz, Miller, eds. (1994).
- Cixous, Hélène (1994b) 'The Newly Born Woman', in Sellers, ed. (1994).

- Cixous, Hélène (1998) *Stigmata: Escaping Texts*, London, New York: Routledge.
- De Man, Paul (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven&London: Yale University Press.
- Derrida, Jacques (1991a) 'The Double Session', in Kamuf, ed. (1991).
- Derrida, Jacques (1991b) *Glas*, in Kamuf, ed. (1991).
- Derrida, Jacques (1991c) 'Living On: Border Lines', in Kamuf, ed. (1991).
- Derrida, Jacques (1991d) *Spurs: Nietzsche's Styles*, in Kamuf, ed. (1991).
- Derrida, Jacques (1997) *Writing and Difference*, London, New York: Routledge.
- Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce (1993a) *An Ethics of Sexual Difference*, London: The Athlone Press.
- Irigaray, Luce (1993b) *Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference*, New York, London: Routledge.
- Irigaray, Luce (1996) *I Love To You: Sketch of a Possible Felicity in History*, New York, London.
- Irigaraja, Lūsa (2001) *Kad mūsu lūpas sarunājas*, in Novikova, red. (2001).
- Jardine, Alice A. (1989) *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Kamuf, Peggy, ed. (1991) *A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1976) 'Signifying Practice and Mode of Production', *Edinburgh Review*, 1.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1986a) 'About Chinese Women', in Moi, ed. (1986).
- Kristeva, Julia (1986b) *Revolution in Poetic Language*, in Moi, ed. (1986).
- Kristeva, Julia (1986c) 'Stabat Mater', in Moi, ed. (1986).

- Kristeva, Julia (1986d) 'The True-Real', in Moi, ed. (1986).
- Kristeva, Julia (1986e) 'Women's Time', in Moi, ed. (1986).
- Kristeva, Julia (1992) 'Talking about *Polylogue*', in Moi, ed. (1992).
- Kristeva, Julia (1996) *Julia Kristeva: Interviews*, ed. Guberman, Ross Mitchell, New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1977) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, London: The Hogarth Press.
- Lacan, Jacques (1993) *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan. Book III 1955-1956*, London, New York: Routledge.
- Lacan, Jacques (1997) *Écrits: A Selection*, London, New York: Routledge.
- Lyotard, Jean-François (1992) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press.
- Moi, Toril, ed. (1986) *The Kristeva Reader*, Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.
- Moi, Toril, ed. (1992) *French Feminist Thought: A Reader*, Blackwell.
- Roman C., Juhasz S., Miller C., eds. (1994) *The Women and the Language Debate*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Sellers, Susan (1994) *The Hélène Cixous Reader*, London, New York: Routledge.

Palīgliteratūra

- Anderson, Benedict (1993) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso.
- Apter, Emily (1995) 'Competing Margins in the History of Comparative Literature', in Bernheimer, ed. (1995).
- Atwood, Margaret (1982) *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto: Anansi.
- Barr, Marleen S. (1992) *Feminist Fabulation: Space · Postmodern Fiction*, University of Iowa Press.
- Bell, Susan Groag, Yalom, Marilyn, eds. (1990) *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*, New York: State University of New York Press.

- Bernheimer, Charles, ed. (1995) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore&London: the Johns Hopkins University Press.
- Bertens, Hans, Fokkema, Douwe, eds. (1997) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bērziņš, Dainis (1997) 'Dzintara romāns dažādās pasaulēs', *Diena*, 16.dec., 1997.
- Bowlby, Rachel (1996) 'Flight Reservations: The Anglo-American/French Divide in Feminist Criticism', in Eagleton, ed. (1996).
- Brennan, Teresa, ed. *Between Feminism and Psychoanalysis*, London, New York: Routledge.
- Brodzki, Bella, Schenk, Celeste, eds. (1988) *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Bruner, Jerome (1993) 'The Autobiographical Process', in Folkenflik, ed. (1993).
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London: Routledge.
- Cimdiņa, Ausma, sast. (1997) *Feminisms un literatūra*, Rīga: Zinātne.
- Cimdiņa, Ausma, red. (1999) *Feministica Lettica*, Rīga: Zinātne.
- Cimdiņa, Ausma, red. (2001) *Feministica Lettica 2*, Rīga: Latvijas Universitāte.
- Cornillon, Susan K., ed. (1972) *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Ohio: Bowling Green University Press.
- Culler, Jonathan (1994) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London: Routledge.
- Curti, Lidia (1998) *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, New York: New York University Press.
- Dahl, Liisa (1970) *Linguistic Features of the Stream-of-Consciousness Techniques of Joyce, Woolf and O'Neill*, Turku.
- Du Plessis, Rachel Blau (1985) *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press.
- Eagleton, Mary, ed. (1996) *Feminist Literary Theory: A Reader*, Blackwell Publishers.
- Ellmann, Mary (1968) *Thinking About Women*, New York, London: HBI Book.
- Ezergaile, Inta (1997) 'Sieviete un viņas māja: Vizma Belševica', Cimdiņa, sast. (1997).

- Feldhūns, Ābrams, sast. (1975) *Sengrieķu traģēdijas*, Rīga: Liesma.
- Felski, Rīta (1989) *Beyond Feminist Aesthetics*, Hutchinson Radins.
- Felski, Rīta (1995) *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Folkenflik, Robert, ed. (1993) *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Freids, Zigmunds (1994) *Psihoanalīzes nozīme un vēsture*, Lielvārde: Lielvārds.
- Fuko, Mišels (2000) *Seksualitātes vēsture I: Zinātgriba*, Rīga: Zvaigzne ABC.
- Gallop, Jane (1989) *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gerard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press.
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1984) *Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination*, New Haven, London: Yale University Press.
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1988) *No Man's Land: the Place of the Woman Writer in the 20th Century, vol.1 The War of the Words*, New Haven, London: Yale University Press.
- Gilmore, Leigh (2001) *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Gorrara, Claire (1999) 'Remembering the Collaborating Father', in Peitsch, Burdett, Gorrara, eds. (1999).
- Grosz, Elizabeth (1990) *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, New York, London: Routledge.
- Gudriķe, Biruta, (1999) 'Anita Liepa un viņas romāni'. // *Jaunākā latviešu literatūra 1998*, Rīga: Zvaigzne ABC.
- Gūtmane, Margita (1996) 'Trimdas mīts', *Karogs* 1996/8.
- Hall, Stuart, ed. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications.
- Higonnet, Margaret (1995) 'Comparative Literature on the Feminist Edge', in Bernheimer, ed. (1995).
- Hirsch, Marianne (1989) *The Mother Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Hooks, bell (1991) 'Writing Autobiography', in Warhol, Herndl, eds. (1991).
- Howells, Coral Ann (1996) *Margaret Atwood*, Macmillan Press Ltd.
- Howells, Coral Ann (1987) *Private and Fictional Words: Canadian Woman Novelists of the 1970s and 1980s*, London, New York.
- Howells, Coral Ann (2000) 'Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels', in Nischik, ed. (2000).
- Hutcheon, Linda (1995) *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1989) *The Politics of Postmodernism*, London, New York: Routledge.
- Ivbulis, Viktors (1995) *Uz kurieni, literatūras teorija?* Rīga: Latvijas Universitāte.
- Jackson, Stevi, Jones, Jackie, eds. (1998) *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh University Press.
- Janelšņa-Priedīte, Aija (1998) 'Mājas Gundegas Repšes "Ēnu apokrifā"', *Jaunā gaita*, 212, marts, 1998.
- Jefferson, Ann, Robey, David, eds. (1986) *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, New Jersey: Barnes&Noble Books.
- Jones, Ann Rosalind (1985) 'Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture féminine', in Showalter, ed. (1985).
- Joyce, James (1982) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Moscow: Progress Publishers.
- Kolmane, Ieva (1998) 'Vēstules nezin kam', *Karogs* 1998/6.
- Kolodny, Anette (1985) 'Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism', in Showalter, ed. (1985).
- Koroleva, Ilze, ed. (1997) *Invitation to Dialogue: Beyond Gender (In)Equality*, Riga.
- Lauter, Paul (1991) *Canons and Contexts*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Lazda, Mara (1997) 'Latvian Women and Identity: Oral Histories and Memoirs of Soviet Deportation', in Koroleva, ed. (1997).
- Lejeune, Philip (1989) *On Autobiography*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Liljeström, Marianne, ed. (2000) *Models of Self: Russian Women's Autobiographical Texts*, Helsinki.
- Lionnet, Françoise (1989) *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Lionnet, Françoise (1995) 'Spaces of Comparison', in Bernheimer, ed. (1995).
- Ljungberg, Christina (1999) *To Join, to Fit, and to Make: The Creative Craft of Margaret Atwood's Fiction*, Bern: Peter Lang.
- McHale, Brian (1992) *Constructing Postmodernism*, London, New York: Routledge.
- Meaney, Gerardine (1993) *(Un)Like Subjects: Women, Theory, Fiction*, New York, London: Routledge.
- Miner, Earl (1990) *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Mitchell, Juliet, Rose, Jacqueline, eds. (1982) *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, London: Macmillan.
- Mitchell, Juliet (2000) *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relations on the Human Condition*, Penguin Books.
- Moers, Ellen *Literary Women*, in Eagleton, ed. (1997).
- Moi, Toril (1990) 'Feminism, Postmodernism, and Style: Recent Feminist Criticism in the U.S.' in Zadvorna-Fjellestad, ed. (1990).
- Moi, Toril (1991) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, London: Routledge.
- Moss, Anne (1999) 'Seeing the Father: Memory and Identity Construction in Elisabeth Plessen's *Mitteilung an den Adel*', in Peitsch, Burdett, Gorrara, eds. (1999).
- Muižniece, Lalita (1998) 'Sieviete dzintarā', *Jaunā gaita* 212, marts, 1998.
- Murphy, Georgeann (1993) 'The Art of Alice Munro: Memory, Identity, and the Aesthetics of Connection', in Pearlman, ed. (1993).
- Nesaule, Agate (1999) 'Kam kara laikā klājās visgrūtāk? Saruna ar rakstnieci Agati Nesauli', *Jaunā gaita* 218, septembris, 1999.
- Nischik, R. M., ed. (2000) *Margaret Atwood: Works and Impact*, Camden House.
- Novikova, Irina (2000) 'A War in Her Own Translation', in Liljeström, ed. (2000).

- Novikova, Irina, red. (2001) *Mūsdienu feministiskās teorijas: antoloģija*, Rīga: Jumava.
- Novikova, Irina, red. (2001) *Par agru? Par vēlu? Feministiskās idejas, konteksti, pieejas*, Rīga: LU Dzimtes studiju centrs.
- Pearlman, Mickey, ed. (1993) *Canadian Women Writing Fiction*, University of Mississippi.
- Peitsch, Helmut, Burdett, Charles, Gorrara, Claire, eds. (1999) *European memories of the Second World War*, New York, Oxford: Berghahn Books.
- Perreault, Jeanne (1995) *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Pratt, Mary Louise (1995) 'Comparative Literature and Global Citizenship', in Bernheimer, ed. (1995).
- Riffaterre, Michael (1993) *Fictional Truth*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Rožkalne, Anita (1999) *Poētiskā anatomija: fantāzija par neizzināmo Gundegas Repšes prozā*, Rīga: Pētergailis.
- Russ, Joanna (1972) 'What Can a Heroine Do?' in Cornillon, ed. (1972).
- Ruthven, Ken K. (1990) *Feminist Literary Studies: an Introduction*, Cambridge University Press.
- Sebre, Sandra (1999) 'Māte, māja un es jaunākajos latviešu sieviešu autobiogrāfiskajos darbos', Cimdiņa, red. (1999).
- Sellers, Susan (1991) *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*, London: Macmillan.
- Shiach, Morag (1991) *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, London, New York: Routledge.
- Showalter, Elaine (1985) 'Feminist Criticism in the Wilderness', in Showalter, ed. (1985).
- Showalter, Elaine, ed. (1985) *The New Feminist criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York: Pantheon Books.
- Showalter, Elaine (1989) 'Toward a Feminist Poetics', in Showalter, ed. (1989).
- Showalter, Elaine, ed. (1989) *The New Feminist Criticism*, Virago Press Ltd.
- Showalter, Elaine (1997) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, in Eagleton, ed. (1996).

- Simpson, David (1995) *The Academic Postmodern and the Rule of Literature*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Skultans, Vieda (1998) *The Testimony of Lives: Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*, London, New York: Routledge.
- Smith, Anna (1996) *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*, New York: St.Martin's Press.
- Smith, Sidonie (1987) *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Smoļenska, Anita (1997) 'Viņas sievietē dzintarā', *Diena*, 20.sept., 1997.
- Swindells, Julia, ed. (1995) *The Uses of Autobiography*, Taylor & Francis.
- Taylor, Jolanda Vanderwal (1997) *A Family Occupation: Children of the War and the Memory of World War II in Dutch Literature of the 1980s*, Amsterdam university Press.
- Todorov, Tzvetan (1990) *Genres and Discourse*, Cambridge University Press.
- Warhol, Robyn R., Hemdl, Diane Price, eds. (1991) *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey: rutgers university press.
- Watson, Julia (1993) 'Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography', in Folkenflik, ed. (1993).
- Waugh, Patricia (1998) 'Postmodernism and Feminism,' in Jackson, Jones, eds. (1998).
- Wellek, René, Austin, Warren (1975) *Theory of Literature*, San Diego, New York, London: A Harvest Book.
- White, Roberta (1993) 'Margaret Atwood: Reflections in a Convex Mirror', in Pearlman, ed. (1993).
- Whitford, Margaret (1993) 'Rereading Irigaray', in Brennan, ed (1993).
- Widdowson (1992) *Practical Stylistics*.
- Woolf, Virginia (1945) *A Room of One's Own*, Penguin Books.
- Wright, Elizabeth (1986) 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Jefferson, Robey, eds. (1986).
- Yuval-Davis, Nira (1997) *Gender and Nation*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Zadvorna-Fjellestad, Danuta, ed. (1990) *Criticism in the Twilight Zone: Postmodernist Perspectives on Literature and Politics*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in English LXXVII.

Жеребкина, Ирина (2000) *Прочти мое жеицлание*, Москва: Идея-Пресс.

Лотман, Юрий (1970) *Структура художественного текста*, Москва.