

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
FILOLOĢIJAS FAKULTĀTE
LATVIEŠU LITERATŪRAS KATEDRA

ILZES ŠĶIPSNAS PROZAS POĒTIKA

SIŽETS. TĒLI. VĒSTĪJUMS

Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai literatūrzinātnes nozarē
latviešu literatūras vēstures apakšnozarē

Autore: Olga Senkāne

Zinātniskais vad.: prof., Dr.habil.philol.

Broņislavs Tabūns

Rīga 2002



SATURS

IEVADS.....	3
1. Modernistiska prozas teksta analīzes pamataspekti.....	19
1.1 Autors un autora pozīcijas.....	22
1.2 Daiļdarba fabuliskums un afabuliskums.....	27
1.3 Sižetiskie tēla atklāsmes paņēmieni.....	28
1.4 Vēstījuma līdzekļu struktūratiecības.....	32
2. Sižetu izvērsuma un tēlu mākslinieciskās īpatnības I. Šķipsnas prozā.....	45
2.1 Psiholoģiskās, sociālās, filosofiskās saduras un raksturu kontrasti romānos.....	46
2.2 Konflikta tipi un personāžs stāstos.....	78
2.3 Tēlu identifikācijas un šķelšanās.....	97
2.4 Detalizācija jeb virzība uz sižetisku koncentrētību.....	102
3. Modernistiskie eksperimenti I. Šķipsnas prozas vēstījumā.....	125
3.1 Vēstījuma polifonisms, dinamika un ritms romānos.....	126
3.2 Vēstījuma formu, skatpunktu, komponentu un veidu izvēles kopsakarības stāstos.....	136
3.3 Autorenes komunikatīvā pozīcija.....	156
4. I. Šķipsnas poētiskais novatorisms uz 20.gadsimta 60. – 70.gadu latviešu modernisma prozas fona.....	159
NOBEIGUMS.....	178
Avoti un izmantotā literatūra.....	181
Saīsinājumu skaidrojums.....	189

IEVADS

Promocijas darba pētnieciskās ievirzes, metožu, jaunatklājumu un to aprobācijas raksturojums.

Latviešu modernisma prozas tapšanas process aizsākas tikai divdesmitā gadsimta pirmajā desmitgadē. Eksperimentētāju – simbolistu H. Eldgasta (“Zvaigžņotās naktis”(1905) un K. Jēkabsona (“Dēmona slāpes”(1906)) romāni ir visumā deklaratīva, mākslinieciski viduvēja nīčeānisma ideju transformācija (apollonisko principu aizstājot ar dionīisko – nevis nojaucot, sabrucinot robežas starp tiem haosa radošā potenciāla vārdā). Taču autoru interese par indivīda psihi, cilvēka iekšējās pasaules (dvēseles) neatkārtojamības zīmēm, romānu kompozicionālā vaiļība, diferencēta sižetiska darbība konceptuālu pārspīlējumu un galējību vidū ļauj saskatīt latviešu prozaiķu turpmāko modernistisko meklējumu būtiskākās tendences. Impresionistisko piesitienu “tehniku” R. Blaumaņa, A. Birkerta, J. Akuratera, J. Jaunsudrabiņa pagājušā gadsimta sākuma epikā divdesmitajos gados radikalitātē pārspēj ekspresionistu mākslinieciskā izteiksme – L. Laicens (“Attaisnotie”(1921)), A. Kurcijs (“Cīņa ar nezināmo”(1924), “3 x 3 mēnesnīcas”(1925)), J. Veselis (“Pasaules dārdos”(1921)). Civilizācijas “sasniegumu” satīriski asais vai ironiskais noliegums, cilvēcības meklējumi, neglītā estetizācija, dinamiska izteiksme (savirknējuma stils, verba dominante), stilistiska ekspresivitāte, aktīva, vērtējoša autora konceptuālā pozīcija u.c. konkrēta modernistiska virziena pazīmes pirmo reizi tik konsekventi, pārredzami ienāk latviešu īsajā prozā (romānistikā šai laikā ir tikai divi “mēģinājumi” pārvarēt reālisma tradīciju – J. Veseļa romānā “Dienas krusts”(1931) Dž. Džoisa “Ulisa” iespaidā veiktais mākslinieciskā laika “sapresējums”: K. Zariņa romānos “Dzīvība un trīs nāves”(1921), “Dārza māja”(1930), “Vainīgais”(1940) (arī dažos stāstos

“Piemini nāvi, Heidenkranc!” u.c.) aktualizētā eksistenciālisma problemātika (robežsituācijas, eksistences absurds, “skaistā” nāve (pēc Ž.P. Sartra)). 20.gadsimta 20. – 30.gados modernistiskās ironijas paņēmienu ietvaros J. Ezeriņa, P. Rozīša, E. Ādamsona noveļu sižetus strukturē karnevāliski rituāli (karaļa kronēšana un pēkšņā gāšana no troņa – personāža īstās būtības negaidīts atsegums; vēstītāja vai stāstītāja, varoņa maska, neierastais skatpunkts, pretstatu “jautrā” relativitāte u.c.) un blakusparādības (ekscentriskums, profanizācija, mezalianse – pēc M. Bahtina) tēlu, to attiecību, darbības fona mākslinieciskajā veidojumā.

Turpmākie eksperimenti latviešu prozā atsākas pēckara posmā – Padomju Latvijā (A. Bels, R. Ezera, V. Kaijaks, E. Lukjanskis, M. Zariņš) un trimdā (A. Irbe, T. Ķikauka, R. Rīdzinieks, A. Ruņģis, I. Šķipsna, B. Veisberga, G. Zariņš). Kopumā latviešu prozas modernismu šai laikā raksturo īpašā interese par cilvēka psihes darbības sfērām, taču trimdinieki daudz biežāk pievēršas asi dīsonējošas iekšējās pasaules atsegumam, brīvi meklējot tam piemērotu, jaunu māksliniecisku izteiksmi (Padomju Latvijas sociālpolitiskā situācija šādu brīvību izslēdz, tāpēc Latvijas epikā dominē realistiskie formas “standarti”). Personāža iekšējās dīsonanses iemesls trimdas prozā parasti ir svešā vide – dzimtenes un jaunās dzīves vietas kontrasti, pagātnes (nostaļģija pēc zaudētās paradīzes), tagadnes (Z. Freida terminoloģijā – Ego līmenī apspiestās, bet nepārvaramās vēlmes atgriezties psiholoģiskās sekas; eksistenciālistu terminoloģijā – robežsituācija, neatliekamā vajadzība izvēlēties nepieņemamo un tomēr vienīgo iespējamo, absurdo eksistenci “citur”) un nākotnes perspektīvas saasinātā uztvere. Personāža iekšējo komplikāciju atklājums trimdinieku darbos ieskanas līdzās cilvēka dzīves jēgas, indivīda un pasaules attiecības ontoloģiskai izpratnei. Subjektīvā pasaules tvēruma fenomenoloģiskās studijas, eksistenciālisma

konceptuālās tēzes, sirreālistiskie latentā izpausmju meklējumi, ekspresionistiski dinamiskais vēstījums, impresionistiski fragmentārais sižets, varoņu apziņas plūsmas fiksāža, dīvainās skatpunktu kombinācijas u. tml. modernisma īpatnības līdzās sociālā un psiholoģiskā reālisma mākslinieciskajiem principiem radikālās “devās” atrodamas galvenokārt trimdinieku G. Zariņa (stāstu krājums “Ceļš uz pasaules galu”(1962), romāni “Dvēseļu bojā eja”(1963), “Mieles”(1964)), T. Ķikaukas (stāstu krājums “Tramvajs tuksnesī”(1965), romāni “Leonards”(1967), “Putni”(1969)), A. Irbes (stāstu krājumi “Mums nav svētvakaru”(1962), “Marisandra kaza”(1966)), B. Veisbergas (romāns “Es, tavs maigais jērs”(1968)) R. Rīdzinieka (romāns “Zelta motocikls”(1976)), A. Ruņģa (romāns “Pats esi kungs, pats”(1967)) u.c. tekstos, bet atrodamas arī “padomju” prozaiķu A. Bela (romāni “Bezmiegs”, “Izmeklētājs”(1967), “Saucēja balss”(1973)), V. Lāma (romāni “Jokdaris un lelle”(1972) “Sērsnu stundas”(1973), “Mūža guvums”(1974)), M. Zariņa (romāni “Viltotais Fausts jeb pārlabota un papildināta pavārgrāmata”(1973), “Kapelmeistara Kociņa kalendārs”(1978)) V. Kaijaka (stāstu krājums “Visu rožu roze”(1987)) un R. Ezeras (romānā “Zemdegas”(1977), stāstā “Nakts bez mēnesnīcas”(1971), “Mežābele” u.c.) daiļdarbos.

I. Šķipsnas (1928 – 1981) novatorisms pasaules modernisma “tradīcijas” kontekstā galvenokārt saistāms ar latviešu episkās mākslas attīstības procesu. Ir izceļamas vismaz daži viņas literāro meklējumu aspekti: viens no iecienītākajiem I. Šķipsnas mākslinieciskajiem paņēmieniem, sižeta priekšplānā izvirzot tēla psihiskās norises, ir personāža šķelšanās kontrastējošos polos un tā identificēšanās mēģinājumu, kā arī tāpatošanās iemeslu un seku atainojums, latviešu psiholoģiskajā prozā romāns “Aiz septītā tilta”, arī īsā epika – “Bārenes stāsts”, “Hamlets”.

“Astotā līgava”, “Galva” pretendē uz oriģinālu, pārlicinošu cilvēka iekšējā konflikta atsegumu; rakstniece pamanās attēlot prozā gandrīz neiespējamo divu (šķietami patstāvīgu) situāciju vienlaicību sižetiskajā laikā, precīzāk personāža psiholoģiskajā laika tvērumā – ar detaļas starpniecību (romāns “Aiz septītā tilta”); I. Šķipsna līdzās G. Zariņam izkopj arī latviešu epikas filosofisko žanru: romānā “Neapsolītās zemes” ontoloģiskās problemātikas ietvaros savijas budisma un eksistenciālisma filosofiskie esamības traktējumi; dzīvības jēgas un nāves noslēpuma, cilvēka eksistences tēmas ir stāstu “Vasaras ēnas”, “Elēģija”, “Prērijā”, “Skatītājs”, “Tas” konceptuālā risinājuma pamatā; izšķirīgos gadījumos, psihiskas disonanses, krīzes pārvarēšanas brīžos I. Šķipsnas varoņi redz sapņus, modernistus interesē visi psihes darbības procesi – sapnis ir viena no neskaitāmajām īstenībām, ko mākslinieciskai mimēzei pakļauj arī latviešu moderniste. I. Šķipsna netiecas pietuvoties (nepretendē pietuvoties) latentajam cilvēkā, sapņa mimēze viņas prozā izskaidrojama ar personāža noteiktu psihisku stāvokļu atainojumu, pārdzīvojumu, uzvedības motivāciju (acīmredzot rakstniecei nozīmīgs liekas “freidiskais” sapņa definējums, savos stāstos viņa tiecas dažādot konflikta izraisītājiimpulsus – dzimtenes, māju pazaudēšana (“Bez sāpēm”, “Upuris”); šķiršanās pārvarēšana (“Astotā līgava”, “Galva”)); rakstniecei šķiet būtiski detalizēt personāža (rakstura) apziņas materiālu – tas, kam raksturs pievērš uzmanību, pie kā kavējas savās domās vai tiešā jutekliskā tvērumā, ir nozīmīgs iekšēja portretējuma faktors, rakstura sižetiskās koncepcijas atsedzējs; atšķirībā no A. Irbes, T. Ķikaukas – arī I. Šķipsnas sīkumiem visnotaļ ir noteikta idejiska noslodze, tie nekad nepieblīvē telpu, lai izklidētu lasītāja uzmanību, bet pilda galvenokārt attiecsmi vai attiecības motivējošo mājienu funkcijas (Melviju nama sīkumi romānā “Aiz septītā tilta”, sapņa atmiņas sīkumi stāstā “Galva” u.c.); vēstījumā I. Šķipsna jauc

un pārklāj skatpunktus, tiecas uz izteiksmes subjektivitāti un dinamiku, taču īpaši interesants liekas “dzirdamās” un iekšējās runas sinhronais salikums personāža dialogā (romānā “Neapsolītās zemes”, stāstā “Skatītājs” u.c.). Padomju Latvijā 70.gadu sākumā ar monologa un dialoga “modernizēšanu” aizraujas A. Bels, E. Lukjanskis, R. Ezera, taču viņi biežāk izvēlas dialogizējoša monologa (varoņa saruna ar sevi, nereti arī noģiedamās runas veidā) struktūru. Visneparastākā rakstnieces episko darbu formas iezīme ir tēlu telepātiska saziņa (īpaši romānā “Neapsolītās zemes”). Jāatzīmē arī I. Šķipsnas tēlainības virtuozitāte (tropu “kvintesence” – simbols, metafora, salīdzinājums kā dominantes), oriģināli metaforiski pārneseņi vairāk vērsti uz attēlojamo priekšstatu vizualizāciju, to sintaktiskais izkārtojums ir maksimāli blīvs. Tā ir spilgta I. Šķipsnas individuālā stila pazīme.

I. Šķipsnas kā jau trimdas prozaiķes daiļrade pētīta gandrīz tikai ārpus Latvijas (J. Andrupa, A. Britānes, V. Dreimanes, V. Kalves, O. Krātiņa, N. Luces, V. Neimaņa, J. Silenieka, V. Reimaņa, J. Rudzīša u.c. publikācijās, daļa no tām apkopota K. Rabāca sakārtotajā rakstu krājumā “Ilzes pasaulē” (1984)). Šo faktu nākas atzīt jo īpaši pēc vācu zinātnieka S. Keslera grāmatas “Ilze Šķipsnas “Neapsolītās zemes”” (1995) iznākšanas Regensburgā. Tās nobeigumā pats autors cerīgi atzīst: “Auch Šķipsnas Werke harren noch mancher Entdeckung, und das nicht nur in der ausserlettischen Welt.”⁷ (86,148) Minētajā pētījumā pirmo reizi mēģināts apkopot bibliogrāfisko materiālu par 20.gs. 60. – 70.gadu spilgtāko latviešu prozas modernisti, sniegt pilnīgāku viņas uzrakstīto daiļdarbu sarakstu, fiksēt autores iespējamās inspirācijas avotus vācu un amerikāņu literāro procesu kontekstā. S. Keslers tiecies atrast optimālu modernistiska teksta

⁷ Arī I. Šķipsnas darbi vēl gaida uz dažu labu atklājumu un ne tikai ārpus Latvijas.

analīzes modeli, piemērojot to Dž. Džoisa "Ulisa" un I. Šķipsnas otrā romāna "Neapsolītās zemes" izpētei salīdzinošā aspektā, tādējādi arī praktiski pierādot latviešu autorei īpašās ietekmes no īru rakstnieka (rakstura psihes procesu atveide). Neapšaubāmi S. Keslera darbā atrodams uz šo brīdi plašākais un nopietnākais (līdzās rakstu krājumā "Ilzes pasaulē" iekļautajam I. Avenas referātam "Cilvēki un tēmas I. Šķipsnas romānā "Neapsolītās zemes": teksta analīze") I. Šķipsnas prozas, konkrēti – otrā romāna māksliniecisko īpatnību atsegums, taču ārpus Latvijas.

Ārzemēs publicētajos pētījumos viscaur dominē pārskati vai kādas vienas grāmatas un gandrīz tikai romānu analīze, trimdas periodikā atrodami stāsti (tādi ir apmēram trīspadsmit latviešu un septiņi angļu valodā) tikpat kā netiek vērtēti. Latvijā, atskaitot B. Dombrovskas veikumu, I. Šķipsnas daiļrades apskatos – tikai viņas prozas darbu izdevumu priekšvai pēcvārdos iekļauts informatīva tipa materiāls, dažubrīd gan ar atsevišķu māksliniecisku īpatnību izcēlumu (R. Ziedonis min brīža poētiku, D. Lūse saskata mitoloģijas un kosmoloģijas slāni otrajā romānā, D. Lāže – detalizāciju).^{*} Argumenti I. Šķipsnas daiļrades izpētes nepieciešamībai faktiski izcelti ikvienā kritikas rakstā, recenzijā, pārskatā (par visu vairāk "Jaunās Gaitas", "Ceļa Zīmju", "LARA's Lapas" un "Tilta" slejās), ievad- un pēcvārdos, neskatoties uz to, ka iznākušas ir tikai četras grāmatas: stāstu krājumi "Vēja stabules"(1961) un "Vidējā īstenība" (1974), romāni "Aiz septītā tilta"(1965) un "Neapsolītās zemes" (1970). J. Andrupa, I. Avenas,

^{*} 1988. gadā žurnāla "Karogs" 2.numurā publicēts I. Šķipsnas stāsts "Hamlets" ar I. Pijola ievadvārdiem.(26,114) 1991.gadā žurnāla "Karogs" 7.un 8.numurā tiek publicēts I. Šķipsnas pirmais romāns "Aiz septītā tilta" (pirmizdevums – 1965.g.) ar R. Ziedoņa reprezentatīva tipa ievadrakstu (39.20-23); 1994.gadā "Zinātnes" izdevumā "Latviešu rakstnieku portreti. Trimdas rakstnieki" ievietota B. Dombrovskas veidotā rakstnieces "portreta skice" kā pārskats par daiļradi kopumā ar dažiem pasauleskatījuma un darbu problemātikas akcentiem (12,111 - 122); 1995.gadā "Zvaigzne ABC" laiž klajā "Laika kavēkli" – stāstu izlasi ar D. Lāžes ievadvārdiem; visbeidzot 2000.gadā "Jumava" izdod abus prozaiķus romānus ar D. Lūses lakonisko pēcvārdu.

B. Dombrovskas, A. Kuplis, K. Rabāca, V. Reimaņa, G. Salīņa, K. Zvejnieka u.c. rakstos (skat. izmant. lit. sar.) itin bieži pavīd līdzīgi fakti un viedokļi: I. Šķipsnai piemīt īpaša valodas izjūta, “..viņas latviešu valoda bija apbrīnojami bagāta un “dziļa”, kā to būtu apzīmējusi viņas skolotāja (Z. Lazda. – O.S.).”(48,266); viņa ir bijusi viena no talantīgākajām Dž. Greivsa radošās rakstniecības studijas audzēknēm, par savām grāmatām ieguvusi divas balvas – J. Jaunsudrabiņa pirmo prozas balvu par “Vēja stabulēm” un trimdas Kultūras fonda godalgu par “Neapsolītajām zemēm”; viņa vienīgā pārstāv moderno latviešu prozu Britu Enciklopēdijā; “viņa daudzējādā ziņā ir savas literārās paaudzes priekšplānā, mūsu literatūrā ienāk jaunas aistētiskas un filozofiskas ievirzes, kas izkristalizējas caur kara, okupācijas un trimdas pieredzēm, līdz ar to nonākot ciešā saskarē ar citām kultūrām un sveštautu literāriem strāvojumiem.”(68,16) Rakstniece atteikusies no tradicionālās fabuliskās struktūras daiļdarbā, izmanto apziņas plūsmas vēstījumu, sirreālisma, simbolisma mākslinieciskos paņēmienus (B. Kolkvita saskata “simbolisko metodi”(48,135) jau pirmajos, angļu valodā žurnālā “Deskants” iespiestajos I. Šķipsnas stāstos), transformē dzīves filosofijas (A. Bergsona), eksistenciālisma (S. Kirkegora, M. Heidegera, Ž.P. Sartra) un budisma filosofiskās tēzes. I. Šķipsnas novatorisms īpaši akcentēts J. Silenieka (“Pazaudētās paradīzes un neapsolītās zemes”) un J. Rudzīša rakstos (“Straujš pagrieziena latviešu romāna vēsturē”), kur romāns “Aiz septītā tilta” atzīts par pirmo moderno latviešu romānu.(65,633) Daudzie atzinumi autores eksperimentu sakarā biežāk izskan apgalvojumu veidā bez dziļāka analītiska pamatojuma, izņemot I. Avenas, S. Keslera, J. Silenieka pētījumus. Vairāki nozīmīgi aspekti I. Šķipsnas prozai veltītajos rakstos vispār netiek skarti (žanriskās īpatnības, detalizācija, sižetu izvērsuma paņēmieni, vēstījums), bez tam dažos no tiem izskan pretējas versijas gan

par viņas daiļradi kopumā, gan par atsevišķiem darbiem, piemēram, B. Dombrovska atzīst, ka rakstnieces prozā “vērojama reālisma un sirreālisma elementu pilnīga sapludināšana, jo I. Šķipsna pati uzskata, ka dzīvē stingras robežas starp vienu un otru nemaz nepastāv” (38,117), savukārt I. Avena, izskatot “cilvēku un tēmu” risinājumu romānā “Neapsolītās zemes”, konstatē: “varētu runāt par simbolismu, eksistenciālismu un panteismu, bet jādomā, ka I. Šķipsnai šādi “ismi” nav svarīgi”. (31,177) Blakus šādām pretrunām un daudziem cildinošiem, vispārinātiem vērtējumiem attiecībā uz prozaīķes novatorismu viņas stāstu un romānu dziļāku iepazīšanu rosina pati I. Šķipsnas radošā personība – V. Reimaņa vārdiem – viņa “agrās jaunības atklāsmes piedzīvoja kā īstena dievture; starp viņas pēdējiem tuvākajiem draugiem bija katoļu priesteris; viņa zināja visu par šumēriešu saules koku; bija izlasījusi un izdzīvoījusi Upanišadas; referējusi par budisma ikonogrāfiju mākslas un rakstu zinātāju konferencē Amerikas apjomā; viņas plauktos sakārtoti materiāli par mirušiem māksliniekiem – Rietumu kultūras reprezentantiem; mūžam darbīga; darbā spēja lietot astoņas valodas; pašai dziedībā netieši veicināja savu sadegšanu.”(63,12) Šķipsnasprāt, ikvienam rakstniekam jābūt bruņotam labām zināšanām visās kultūras jomās, tikai tad viņš spēj brīvi un atbildīgi rīkoties savā jaunradīšanas darbā. Bibliotēkzinātņu un antropoloģijas maģistre, mākslas muzeja darbiniece, neskatoties uz akadēmiskās karjeras veiksmēm, interesanto darbu Kimbela mākslas muzejā, literāro jaunradi, aktivitātēm kultūras jomā (dalība Teksasas literārajā akadēmijā – TEXAS INSTITUTE OF LETTERS, LARAs sanāksmes, prozas semināri Garezerā, stāstu priekšlasījumi, referāti par senajām mākslām, ceļojumi uz Ēģipti, Turciju, Itāliju, Angliju u.c.), pēc latviešu dziesmu svētku apmeklējuma sešdesmito gadu sākumā pēkšņi sāk skaudri izjust latviskās vides trūkumu.(63,14) Taču šī sāpe viņas daiļdarbos

iekodēta, dziļi ieslēpta simbolisko zemtekstu labirintos. Trimdas tēma viņas prozā nekad nav pārredzamā priekšplānā, bet svešatne vienmēr ir disharmonijas un krīzes avots, īpaši romānos. Simboliskas alegorijas, psiholoģiskas studijas, psihes “šķērsgriezumi” ir tikai atšķirīgas tehnikas pamatimpulsa netiešai klātbūtnei. Viņas estētiskie uzskati attiecībā uz literārajiem eksperimentiem ir revolucionāri arī visai radikālas trimdas latviešu modernistiskās prozas kontekstā, proti, “sarunā ar sevi pašu”(82,22) – tā viņa sauc savu jaunrades procesu – I. Šķipsna atsakās no empīriskās īstenības mimēzes, reālismu viņa uzskata par konvenciju, “kurā varam visdrošāk saprasties, bet tas nemaz neesot sevišķi reāls, jo mēs nedomājam tik sakarīgi, ne arī uztveram pasauli tik faktiski. Tās pašas īstenības vārdā var meklēt citus izteiksmes līdzekļus un veidus. Robeža starp jēgu un bezjēgu nav konstants lielums, jēga esot kā autora, tā lasītāja atbildība” (Laras Lapa. – 1985. – Nr. 35. – 23.lpp.).

I. Šķipsnas radošās individualitātes viens no būtiskākajiem kodiem ir filosofiski dziļais, daudzslāņainais pasaules tvērums – fenomenoloģiskais subjektīvās psihes darbības interpretējums, eksistenciālais esamības traktējums, arhetipisku krustpunktu intuitīvais meklējums šauri nacionālā un vispārcilvēciskā attiecību atainojumā, manipulācijas ar semantiski neizsmeļamām, ambivalenti simboliskām mitēmām.

Promocijas darba temats. Trimdas latviešu modernistes I. Šķipsnas prozas poētikas izpēte.

Promocijas darba mērķis. Veikt izvērstu I. Šķipsnas tekstu analīzi, izceļot rakstnieces romānu un stāstu spilgtākās poētiskās īpatnības latviešu modernisma prozas kontekstā.

Promocijas darba filosofiski metodoloģiskā ievirze. Modernistisku tekstu izpēte ir komplicēts process. Prozas tekstu analīzē var

izcelt specifiskas poētiskas, māksliniecisko tēlu atklājošas kategorijas – sižeta un vēstījumu, kā arī vispārīgas, ikvienu literatūras veidu raksturojošos žanra, stila, mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu, literatūras virziena u.c. aspektus. To “atsijāšanas” vai izvēles kritēriji atkarīgi no rakstnieka daiļrades poētiskās dominantes (tēla atveides iecienītāko paņēmienu) noskaidrošanas. Bet konkrēta autora prozas māksliniecisko īpatnību izcēlums acīmredzami saistāms galvenokārt ar epiku raksturojošo kategoriju, analīzi, tātad sižeta un vēstījuma kā tēla atveides pamatkategoriju izpēti. Teorētiskas versijas par sižeta un vēstījuma attiecībām mūsdienu ārzemju, arī latviešu literatūrzinātnē ir visai daudzveidīgas, taču principā tās traktētas galvenokārt kā satura un formas līdzekļu attiecības (T. Eicher, E. Hermes, E. Neis, M. Bahtins, L. Vigotskis, J. Lotmans, J. Manns, B. Uspenskis, V. Halizevs, L. Levitans, L. Cilevičs, I. Kiršentāle, H. Hiršs, B. Tabūns, V. Valeinis u.c.). Sižeta posmu (fakultatīvie elementi – prologi un epilogi, virzība no ekspozīcijas līdz atrisinājumam), konfliktu, izvērsuma un koncentrēšanas paņēmienu (gredzens, kontrasts, paralēlē, situāciju atkārtošanās, detaļa), laika un telpas zīmju analīze nav šķirama no formālo līdzekļu – vēstījuma sakatpunktu, komponentu, veidu analīzes: tēlu atainojuma īpatnību noskaidrošanā svarīgs ir sižeta un vēstījuma paņēmienu mijiedarbes moments, piemēram. I. Šķipsnas romāna “Aiz septītā tilta” izpētē īpaša uzmanība jāpievērš tam, ka kontrasts kā sižeta izvērsuma pamatpaņēmiens – vēstījumā, galvenā tēla – Edītes Solvītas sašķeltās psihes “polu” refleksijās (iekšējā monologā) paspīlgtinās vēl jo vairāk, jo autore krasi maina, nošķir vienas un otras rakstura puses runas manieri (Edītes loģiski racionāli sakārtotā domu kustība un Solvītas impulsīvi haotiskā, fragmentārā domu plūsma) u.tml.

Modernistes I. Šķipsnas tekstu izpēte konceptuālā rakursā saistāma ar viņas radošās individualitātes īpašo interesi par filosofiju (budisms, intuitīvisms, fenomenoloģija, eksistenciālisms), reliģiju (cilvēka dzīves jēgas pamatojums kristietībā un budismā), psihoanalīzi (sapņa funkcijas) un analītisko psiholoģiju (arhetipi), literatūras un mākslas vēsturi. Viņas tekstu idejiskais atšifrējums nav iedomājams bez pētnieka kompetences S. Kirkegora (patības traktējums, izmisuma jēdziens, cilvēka attīstības stadijas), A. Bergsona (intuitīvisms, “saskatīšanas teorija”, laika izpratne), E. Huserla (cilvēka pieredzes pieejamība, “Lebenswelt” jeb dzīves pasaules izpratne), M. Heidegera (esamības likumi un valoda, civilizācijas attālināšanās no “Nekas”, laiciskums, cilvēka bailes un satraukums, dzīves jēga), Ž.P. Sartra (iztēles psiholoģija, cilvēka eksistence, iemestība pasaulē, robežsituācijas un indivīda brīvība, nāve, “es” un “citi” attiecība) filosofijā, R. Barta recepcijas teorijā (erotiskā baudījuma fenomēns, tverot tekstā jēgas mirkļus), Rietumu un Austrumu (Upanišadas studijas cilvēka un pasaules attiecību, esamības likumību izpētē) reliģiskajos priekšstatos, Z. Freida psihoanalītiskajā “zemapziņas” un K. G. Junga analītiski psiholoģiskajā “bezapziņas” izpausmju skaidrojumā,⁷ modernistu – A. Bretona, M. Prusta, V. Vulfas, F. Kafkas, visvairāk – Dž. Džoisa mākslinieciskajos meklējumos (romāns “Uliss”(1922)), vismaz latviešu (viņas maģistra darba tēma antropoloģijā bija “Latviešu tautas mīklas un buramvārdi” – pētījums aizstāvēts 1967.gadā), šumēru un indiešu mitoloģijā.

I. Šķipsnas prozas daudzveidīgās poētiskās iezīmes aplūkojamas latviešu modernisma ģenēzes kontekstā, jo īpaši rakstnieces radošās

⁷ Liepājas Pedagoģijas akadēmijas ikgadējā konferencē “Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 2002.gada 22.februārī trimdas dzejniece A. Ivaska apstiprināja I. Šķipsnas īpašo aizraušanos ar eksistenciālisma filosofiju un arī sapņa teorijām.

aktivitātes posmā – 20.gadsimta 60. – 70.gados. Objektīvs tradīcijas un novatorisma izvērtējums viena autora daiļradē bez kaut vai minimāla salīdzinoša literatūrvēsturiska skatījuma uz konkrēta laikposma literārajām norisēm nav iespējams. Latviešu trimdas prozas (literatūras vispār) dziļākas izpētes darbs Latvijā vēl tikai aizsākas. Lai perspektīvā latviešu literatūrzinātnē veidotos objektīvs, sistēmisks, metodoloģiski monolīts skats uz konkrēto – savrupo un savdabīgo mūsu vārda mākslas attīstības posmu, nepieciešams izsekot vismaz spilgtāko trimdas rakstnieku plejādes pārstāvju daiļrades īpatnībām, tādējādi izceļot svešatnē tapušās literatūras ģenēzes likumsakarības, klasiskās vērtības kvantitatīvi plašajā mantojumā, tiecoties uz ievirzes, tendences izkristalizējošo kopskatu.

Promocijas darbā izmantotās literatūras pētniecības metodes.

Zinātniskais darbs “I. Šķipsnas prozas poētika” veikts kā “dialogs” ar autori, un starpnieka funkcijā ir paši teksti – īpašas mērķtiecīgi veidotas “literāras komunikācijas”(89,37) sistēmas un konceptuālu ideju paudējas reizē. Modernistisku tekstu izvērsta, daudzpusīga analīze grūti īstenojama, izmantojot vienu metodi.* Meklējot optimalizētu pieeju kompleksu modernistisku daiļdarbu izpētei, tika izvērtēta un praktiski pielietota noteikta

* Literatūrzinātnē tiek šķirti vairāki daiļdarbu izpētes līmeņi – apraksts, interpretācija un analīze.(89,10) Šādu diferenciaciju nosaka pētījumu orientēšanās uz noteiktas kompetences uztvērēju, metožu izvēle, tendence subjektīvizēt (objektīvizēt) vērtējumu, izvairīšanās no zinātniskas terminoloģijas vai blīva tās izmantošana u.tml. **Apraksts** ir vienkāršots, ikdienas valodā izpildīts, jebkuram lasītājam saprotams daiļdarba raksturojums, kopiespaids pasniegums, kas izvirza pirmo hipotēzi par autora māksliniecisko ievirzi, teksta nozīmību un vērtību (ptemēram, grāmatu anotācijas). **Interpretācija** – paredz viedokļa vai vērtējuma pamatojumu ar konkrētas lasīšanas pieredzes pieņēmumiem (estētiskiem priekšstatiem), pēc L. Kroicera (L. Kreuzer) “atsevišķas lasīšanas pieredzes inscenējums”(89,10) Tā meklē literāra iespaids cēloņus subjektīvi emocionālā līmenī, nereti izmantojot zinātniskus terminus. Interpretācija tiecas saskatīt vienojošo elementu teksta mākslinieciskajā veidojumā, tās uzbūvei nav kanoniskas shēmas. Postmodernisma literatūras izpētē aktualizētais intertekstualitātes princips visuma ir spilgts šī līmeņa reprezentants - citu tekstu kodu saskatīšana daiļdarbā ir subjektīvizēts, uz atsevišķu lasīšanas pieredzi balstīts process. Ja transformēta koda, kompilācijas konstatēšanu papildinātu ar tā iedarbības mehānisma skaidrojumu (autora komunikatīvās pozīcijas izpēte), tad varētu runāt par augstākā līmeņa -- analīzes izvērsumu. **Analīze** mērķē uz objektīvizētu daiļdarba mākslinieciskās struktūras izpēti, tā saturā un formās (konceptuālā un komunikatīvā) vienotībā, plaši pielietojot literatūrzinātnisko terminoloģiju, izceļot atsevišķas poetiskās kategorijas, to funkcionālās likumsakarības u.tml. Interprets izsaka uz emocionāliem, savā pieredzē smeltām asociācijām balstītu subjektīvu viedokli par daiļdarbu, bet analītiķis tiecas uz objektīvu, sistēmiski izkārtotu, teorētiski pamatotu vērtējumu. Pētījums “I. Šķipsnas prozas poētika” visnotaļ orientēts uz analīzi.

pamatmetožu un palīgmetožu kombinācija. **Pamatmetodes:** jaunā kritika (mājienu un orientieru ieraudzīšanas mehānisms – “tuvā lasīšana” (angl. close reading)) – sižeta un vēstījuma novitāšu analīzē; hermeneitika (teksta apjēgsmes procesa izpēte; detaļu, mitēmu un ambivalentu simbolu radītā zemteksta deskriptīvā interpretācija) – autores konceptuālās pozīcijas, filosofiskā dzīves tvēruma īpatnību noskaidrošanā. **Palīgmetode:** psihoanalītiskā metode – personāža iekšēja diskomforta, sašķeltības un identificēšanās motivācijas meklējumos. Komunikatīvās pozīcijas raksturojumā izmantotas psiholingvistikas nostādnes (daiļdarba lasīšana ir komunikatīvs akts u.tml.).

Pamatmetožu izvēles apsvērumi saistās ar jaunās kritikas un hermeneitikas respektu pret literāra teksta kā mākslinieciskā veseluma ideju, pret visu daiļdarba komponentu, to attiecību un funkciju, iespējamo klasifikāciju zinātniski intelektuālo un intuitīvo atšifrējumu (T.S Eljota, A.A. Ričardsa, Dž. K. Ransoma, V. Dilteja, H.G. Gādamera teorētiskās versijas).

Promocojas darba zinātniskā novitāte.

1. Pētījumā “I. Šķipsnas prozas poētika” padziļināti aplūkoti visas I. Šķipsnas publicētās prozas teksti sižeta, vēstījuma, tēlu sistēmas aspektā, izceļot rakstnieces radošās individualitātes pamatievirzes, faktiski neviens no šiem aspektiem nav aktualizēts iepriekšējās versijās par 20.gs. 60. – 70.gadu latviešu spilgtāko prozas modernisti;
2. I. Šķipsnas prozas analīzē izmantotas Latvijai jaunas pētniecības metodes; mēģināts atrast un praktiski pielietot modernistisku tekstu apguves optimālu pieeju kompleksu;
3. Atsevišķu sižeta (izvērsuma un koncentrēšanas paņēmieni), tēlu veidojuma (identifikācijas un šķelšanās, citi psihiski procesi) un

- vēstījuma kategoriju apskats I. Šķipsnas tekstos – “tuvās lasīšanas” tehnikas ietvaros konsekventi pakļaujas segmentācijas principam;
4. Latviešu modernistes daiļdarbu vēstījuma izpētes process atsedz episka teksta, modernistiska teksta formas komplicēto struktūru un atklāj tās daudzpusīgās analīzes (un sintēzes) alternatīvo variantu;
 5. I. Šķipsnas romānos un stāstos izceltie eksperimenti aplūkoti uz (pašlaik joprojām vēl mazpētītā) trimdas latviešu modernisma prozas fona un modernisma fona vispār.

Promocijas darba galveno atzinumu aprobācija.

1. Zinātniskās konferences **Latvijā**: Rēzeknē (1998, 2000), Rīgā (1996, 1997, 1999, 2000), Daugavpilī (2001), Liepājā (2001, 2002), **Lietuvā**: Šauļos (1997, 1998, 1999). Deviņas no tām – starptautiskas.
2. Zinātniskās publikācijas (1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002);
3. Mācību metodiskais līdzeklis “Sirreālisms prozas tekstā” (1998), apjoms – 51 lpp., plašākā nodaļa “Sirreālisma poētikas iezīmes I. Šķipsnas prozā” (3. – 42.lpp.);
4. Studijas **Vācijā**, Greifsvaldes Universitātē (2000) – lekciju kursu “Daiļdarba analīze”, “Salīdzinošā literatūrzinātne” apmeklējums, disertācijas teorētiskās bāzes sagatavošana;
5. Īsa lekciju kursa “Virzieni latviešu literatūrā” nolasīšana **Vācijā**, Greifsvaldes Universitātē (2000) vietējiem Baltistikas institūta mācībspēkiem;
6. Radoša sadarbība (viedokļu diskusīva apmaiņa I. Šķipsnas tekstu analīzes sakarā) ar Greifsvaldes Universitātes Filosofijas fakultātes Baltistikas institūta docētāju Stefanu Kesleru – I. Šķipsnas daiļrades pētnieku Vācijā;

7. Rēzeknes augstskolas Humanitāro un juridisko zinātņu fakultātes bakalaura studiju programmas “Filoloģija” kursi “Sirreālisms literatūrā”, “Eksistenciālisms literatūrā”, “Prozas teorija”.

Promocijas darba apjoms un struktūra.

Disertācija sastāv no plaša ievada, četrām nodaļām, nobeiguma un literatūras saraksta. Kopējais teksta apjoms ir 189 lappuses. Ievadā līdzās I. Šķipsnas daiļrades izpētes nepieciešamības argumentiem un mērķiem komentēta pētījuma priekšplānā izvirzīto prozas poētisko kategoriju (sižets un vēstījums) izvēle un pamatotas to izpētes metodes, raksturots promocijas darba tēmas un atklājumu novatorisms. Teorētiskajā nodaļā “Modernistiska prozas teksta analīzes pamataspekti” sistematizēts, argumentēts turpmākais tekstu analīzes process, izcelti pamataspekti – autora pozīcijas, daiļdarba fabuliskums un afabuliskums, sižeta izvērsums un vēstījuma līdzekļi tēla atveidē, izskatot nozīmīgākās modernistisku prozas darbu kompozicionālās ievirzes (personāža domu “kustība” kā sižeta priekšplāns, apziņas plūsma un sirreālistiskais vēstījums u.c.). Nodaļās – “Sižetu izvērsuma un tēlu mākslinieciskās īpatnības I. Šķipsnas prozā” un “Modernistiskie eksperimenti I. Šķipsnas prozas vēstījumā” veikta stāstu krājumu “Vēja stabules”, “Vidējā īstenība”, stāstu izlases “Laika kavēklis”, romānu “Aiz septītā tilta”, “Neapsolītās zemes” satura un formas sistēmiska izpēte, īpaši izskatot autores novatorismu raksturojošos mākslinieciskos paņēmienus (filosofiski konflikti, personāža šķelšanās un identifikācijas, detalizācija, vēstītāja un varoņa skatpunktu saplūsme, vēstījuma dinamizācija u.c.). Ceturtajā – rezumējošajā nodaļā “I. Šķipsnas poētiskais novatorisms uz 20.gadsimta 60. – 70.gadu latviešu modernisma fona” apkopojoti virknētas I. Šķipsnas epikas mākslinieciskās iezīmes, izceļot dominantes latviešu modernisma prozas kontekstā. Nobeigumā ieskicēti turpmākās I. Šķipsnas

daiļrades izpētes meti. Tekstuālā materiāla apjoms, izvirzīto analīzes aspektu daudzpusīgums diemžēl liedz disertācijā iekļaut vēl dažu svarīgu rakstnieces prozas poētikas kategoriju (I. Šķipsnas valoda, stils, atsevišķu literatūras virzienu konceptuālās pazīmes romānos un stāstos), taču tas rosina turpmākās zinātniskās aktivitātes talantīgās latviešu modernistes daiļrades apgūvē.

1. Modernistiska prozas teksta analīzes pamataspekti

Terminu “modernisms” lieto jaunu parādību apzīmēšanai literatūrā un mākslā 20.gadsimtā. Modernisms kā mākslinieciska sistēma veidojas 20.gadsimta 10. – 20.gados, tajā iekļaujas atsevišķi virzieni (simbolisms, impresionisms, sirreālisms, futūrisms, ekspresionisms, konstruktīvisms, eksistenciālisms u.c.). Modernistu daiļdarbos atsegts sarežģīta sociāli vēsturiska laikmeta pasauleskatījums, globāli notikumi, krasi pavērsieni cilvēces ģenēzē (kari, stihijas, impēriju sabrukumi, revolūcijas, tehniskā progresa tempi, sabiedrības dehumanizācija un nihilisms, zinātņu (psiholoģijas, socioloģijas u.c.), filosofiju atklājumi, arī cilvēks pats ar savu subjektīvo pasaules tvērumu. Jaunas komunikācijas, tehnizācija paātrina dzīves ritmu, mainās priekšstati par laiku un telpu. Mākslā aktivizējas meklējumi un eksperimenti, ko iespaido dinamiskā, daudzšķautņainā realitāte. Māksliniekus aizrauj jauni pašizpaušmes veidi, ne vienmēr oponentējot tradīcijai un atrodot jaunus sava pasaules redzējuma atklāsmes paņēmienus.

Modernistus vieno saasināta interese par cilvēka iekšējo dzīvi, jūtām, ār pasaules impulsu projekcijām apziņā, atmiņas un iztēles darbību, asociatīvo domu kustību un domu kustību vispār. Atdarināšanai tiek pakļauta cita realitāte – cilvēka apziņa, tās daudzveidīgie procesi. Līdz ar to krasi mainās arī mākslinieciskā tēla – cilvēka atveides, portretējuma līdzekļi. Ār pasaule, laikmeta fons atklājas caur personāža subjektīvizēto redzes prizmu, fiksējas personāža domās dabiski haotiskā, fragmentārā izteiksmē un tādējādi zaudē savu objektivitāti, pārvēršas par tēla iekšējās pasaules atspoguļotāju. Modernisma literatūras cilvēks ir disharmoniska, sašķelta, skeptiska, vientuļa, baiļu un nedrošības nomākta būtne, kas pasauli skata kļiedzošos kontrastos vai visas robežas nojaucošā relativitātē.

Tradicionālo, klasisko prozas sižeta un vēstījuma struktūru 20.gadsimta pirmajās divās desmitgadēs nomaina jauni materiāla snieguma un organizēšanas principi. Prozā, īpaši psiholoģiskajā (ar sociālā vai filosofiskā žanra iezīmēm), par aktuālajiem vēstījuma veidiem kļūst iekšējais monologs un apziņas plūsma, rakstniekiem atklājot varoņu domu "pārlecienus" un dabisko nesakārtotību (vairāku domu plūsmu paralēlu kustību, krustošanos, aprāvumus, noklusējumus, atkārtojumus u.c.). Modernismam tipiska ir prozas vēstījuma veidu pārklāšanās. Sižets tiek pakļauts personāža iekšējā pasaulē aktualizēto ainu montāžai, vienlaicībai un vientelpībai (laiku un telpu sapludinājums) neaptveramajos psihes apzinātās un neapzinātās daļas plašumos, kas nu kļūst par daiļdarbu sižetiskās virzības jeb dinamikas epicentru. Tradicionālie notikuma (fabulas) meti izirst neprognozējamā apziņas "kadru" kustībā, un pieaug sižeta izvērsuma līdzekļu klāsts (alūzijas par mītiem, klasiskās literatūras tēliem vai situācijām, šokējoši kontrasti un paralēles raksturu un notikumu atveidē, detalizācija, telpisku zīmju blīvums, to "bezatlases" virknējums u.c.). Autoram konceptuāli nozīmīgais un mazsvarīgais koncentrējas vienā plāknē (formas un satura polifonisms), paverot ceļu intuitīvajam lasītāja meklējumam pēc jēgas, proti, modernistiska teksta autors zaudē interesi par uztvērēja centieniem precīzi atšifrēt viņa intences, daiļdarba idejisko kodolu.

Modernistiskie meklējumi Rietumeiropas prozā visai radikālos pavērsienos saistāmi ar Dž. Džoisa romānu "Uliss"(1922), V. Vulfas romāniem "Delovejas kundze"(1925), "Uz bāku" (1927), D.H. Lourensa romāniem "Dēli un mīļākie"(1913), "Varavīksne"(1915), "Iemīlējušās sievietes"(1920) u.c., M. Prusta no septiņām grāmatām sastāvošo romānu "Zudušo laiku meklējot"(1913 – 1927), A. Bretona un F. Supo prozas darbu "Magnētiskie lauki"(1919), A. Žida romānu "Imorālists"(1902), F. Kafkas

romāniem “Pils” un “Process”(1925) un stāstiem (“Pārvērtība”(1916) u.c.). Īru rakstnieks Dž. Džoiss eksperimentē ar vēstījumu (apziņas plūsma), mēģinot parādīt vairāku juteklisku iespaidu vienlaicību, rakstura iekšējās dzīves intensitāti viņš atsedz epifānijās – tēlu garīgas apskaidrības brīžu atveidojumos. V. Vulfas novatorisms attiecas uz to pašu apziņas plūsmas tehniku, daiļdarbu priekšplānā izvirzot cilvēka psihi (“Delovejas kundzē” – vairākas, “Uz bāku” – vienu), izceļot iekšējās dzīves nepārtrauktību, nepārtrauktu plūstamību, fiksējot cilvēka esamību mirkļos (kā “momentfoto”) un visā tās daudzveidībā (retrospekcijas un šī brīža impulsi). V. Vulfa romānā “Uz bāku” pilnībā atsakās no jebkādām remarkām, paskaidrojošām pārejām personāža asociatīvās domu kustības impresionistiski fragmentārā atsegumā. D.H. Lourenss nepārtrauktībā – pēkšņās maiņās un kontrastos, neparastos salikumos tēlo cilvēku – vīrieša un sievietes – emocijas psihoanalītiski ievirzītā rakursā. A. Bretons un F. Supo atklāj sirreālistiskā vēstījuma potences, imitējot zemapziņas materiāla dabisko uzbūvi, meklējot esamības zīmes prāta nekontrolētajās latentajās izpausmēs. M. Prustu aizrauj personāža intuitīvi brīvie retrospektīvie klejojumi apziņā, iekšējā monologa ietvaros, variējot redzes punktus. Morālists un smalkais psihologs A. Žids līdzīgi sirreālistiem un M. Prustam visai skeptiski izturas pret cilvēka intelektu, savā daiļradē aktualizējot apgaismes reālisma un sentimentālisma laiku opozīciju “civilizācija (kultūra) – daba”. Vācu modernista F. Kafkas prozā sabrūk antropocentriskais pasauleskatējums, pasaules un cilvēka attiecības, to iracionālais, reizēm fantasmagoriskais atsegums demonstrē esamības absurdu.(105,182) Viņa tēloto cilvēku emocionālie stāvokļi rāda globālu nebrīves sajūtu, pilnīgu atkarību no pasaules – nesaprotamas un naidīgas. F. Kafkas personāžu vajā bailes un vada izmisīga vēlme aizbēgt no tām. Viņa daiļdarbu mākslinieciskā

telpa ir maksimāli sašaurināta, tajā trūkst gaisa, un arī laiks liekas apstājies, jo no sižeta ir izzudis tas, kas virza “hronosu” – notikums. F. Kafkas stilu raksturo īpaša interese par detaļu, tieksme maksimāli precīzi paust domu – iegrozot, kontrolēt zemtekstus (tieša, skaidra, vienkārša “kancelejas” valoda kā efektīgs attēlojamā absurditātes atklāsmes paņēmieni eksistenciālisma literatūrā).

Pēc otrā pasaules kara modernisma attīstību iezīmē jauna fāze, bet 20.gadsimta pirmās puses eksperimentētāju atklājumi visnotaļ aktualizējas eksistenciālistu prozas (Ž.P. Sartrs, A. Kamī u.c.) un “jaunā romāna” (N. Sarrota, A. Rob-Grijē u.c.) kompozīcijā.(105,153)

Modernisti kardināli pārveido prozas teksta sižetisko struktūru (afabuliskums kā sižeta struktūrprincips, komplicēta laiktelpa, montāža, cilvēka domu kustība kā sižeta priekšplāns u.c.), vēstījumu (skatpunktu bezkomentāra pārbīdes, vēstījuma veidu pārklāšanās – apziņas plūsma, iekšējais monologs, ekspresionistiskā savirknējumu dinamika u.tml.). Mainās daiļdarba autora attieksme pret potenciālo viņa ideju uztvērēju – lasītāju, kam nākas aprast ar mājienu vai teksta kodu necaurspīdīgumu un tādējādi ar savu interpreta brīvību.

1.1 Autors un autora pozīcijas

Daiļdarba autors, radot tekstu, veic komunikatīvu aktu. Epikā šis komunikācijas apjoms ir praktiski neierobežots – bezgalīgi izvēršams. Vācu literatūrteorētiķis J. Šute diferencē autora jēdzienu.(89,130) Pastāv reālais (biogrāfiskais), abstraktais un fiktīvais autors (jeb autora tēls). Reālais autors ir rakstnieka personība, teksta radītājs, kas eksistē vai ir eksistējis empīriskajā, nemākslinieciskajā īstenībā. Ar viņu lasītājs nepastarpināti saskaras daiļdarba tekstā (virsrakstā, apakšvirsrakstā, moto, epigrāfā, kursīva

un cita veida izcēlumos, prologā, epilogā u.tml.). M. Bahtins savulaik atzinis, ka daiļdarba autors ir lasītāja autoritatīvais vadītājs, un tā ir paša lasītāja vaina, ja viņš nepakļaujas kontrolei, nemana vai ignorē to, tādā veidā “nonāvējot” ne jau pašu rakstnieku, bet viņa kā vadītāja pastāvēšanas principu.(89,179) Visbiežāk reālais autors kā teksta radītājs orientējas uz adresātu jeb viņa apziņā iedomāto, ideālo, implicīto lasītāju, kurš, literārās jaunrades ietvaros vērā ņemts, var ietekmēt māksliniecisko risinājumu, tā galavariantu. Tam pretī atrodas reālais lasītājs – recipients. Abu uztvērums, pirmajā gadījumā rakstnieka prognozētais, otrajā – neparedzamais – var pārklāties, saskarties iespējamo uztvērumu potenciālā, bet var pat netuvoties. Vācu literatūrteorijā šim procesam ir savs apzīmējums – “hermeneitiskā difference”, tā ir atšķirība starp rakstnieka iedomāto un reālo viņa teksta recepciju (arī atšķirība starp adresātu un recipientu).(89,23) Modernisma un postmodernisma laikmetā vērojama tendence izdzēst iecerētā uztvēruma rāmjus to potenciālā (adresāta ignorēšana), pirmie to atļaujas simbolisti.(95,457) Autora intences šādos gadījumos nav atšifrējamas. Ja rakstnieks ir vienaldzīgs pret lasītāju (adresātu un recipientu), tad pret tekstu kā estētiski iedarbīgu sistēmu viņš ir visai uzmanīgs un ir pirmais tā iedarbīguma pārbaudītājs, tas ir, reālais autors tiecas konstruēt tekstu kā mākslinieciski baudāmu veselumu.

Abstraktais autors bieži vien sazīmējams vēstītājā ar savu aktīvo, vērtējošo, komentējošo attieksmi, uzrunām, ironiskām piezīmēm u.tml., nekonkretizējot savu starpniecību. Viņa klātbūtne nojaušama caur dažāda veida atkāpēm (publicistiskajām, liriskajām, filosofiskajām u.c.) – spilgtākajām autora intenču paudējām vēstījumā. Abstraktā autora “parādīšanās” tekstā ir kontrolējošas pozīcijas zīme. Fiktīvs ir daiļdarba

sižetā iekļautais autora tēls, kurš nav identificējams ar rakstnieku, jo starp abiem pastāv īstenības un mākslinieciskās pasaules robežšķirtne.

Autora pozīcijas jēdziens ir viens no diskutablākajiem literatūrzinātnē, vienotības šī termina traktējumā joprojām nav. Pozīcija nozīmē attieksmi pret kaut ko un arī ar šo attieksmi saistīto uzvedību, tradicionāli ar to saprot rakstnieka gnoseoloģiski, socioloģiski, psihiski pamatotu (no personības īpatnībām izrietošu) emocionāli vērtējošu attieksmi pret attēlojamo (daiļdarba saturu), minētās attieksmes kvintesence bieži nolasāma pamatatziņā – tieši vai zemtekstuāli piedāvātajā lasītājam. Šīs pozīcijas balsts psiholingvistu terminoloģijā ir koncepts – sapresēta teksta jēga, “vārdiskots” (nosaukts mirklīgs impulss vai “dzimstoša” tēla “skice”) izejas punkts teksta radīšanas procesā (priekšnosacījums tā naratīvai organizācijai). Parasti episka daiļdarba tapšanas sākumstadijas sakarā lieto jēdzienu “fabula” jeb pamatnotikums, taču jāņem vērā, ka ne katra episka darba pamatā ir secīgi izkārtota, koncentrēta notikumu ķēde. Tādējādi argumentēs kļūst psiholingvistikas termina “koncepts” lietojums literatūrzinātnē. Pēc psiholingvistu atzinumiem koncepta cilme ir intuitīva (108,55), to konstatē arī L. Vigotskis grāmatā “Psihologija iskusstva”(101,177), un daiļdarba saturiskā materiāla loģisks vai aloģisks izkārtojums atkarīgs no tā, ciktāl autors to racionāli aprobē un vai vispār vēlas to darīt.

Autora emocionāli vērtējošo pozīciju (no daiļdarba satura izrietošo) varētu saukt par konceptuālu, tā impulsē daiļdarba idejiski tematisko izvērsumu sižetā un ir visciešākā sakarā ar autora intencēm. Vienlaicīgi tiek radīts arī teksts kā daiļdarba forma vēstījuma veidā (M. Bahtins satura un lomas vietā lieto jēdzienus – “jēga” un “teksts”). Tieši vēstījuma līdzekļu nozīmība komunikācijas nodrošinājumā liek runāt par cita veida (no daiļdarba formas izrietošo) autora pozīciju. ko nosaka:

- 1) autora attieksme pret paša tekstu kā komunikatīvu veselumu, sistēmu;
- 2) formas elementu izvēle, apsverot tekstveides stratēģiju.

Vienu un to pašu konceptu (arī fabulu) var izvērst ar dažādiem vēstījuma līdzekļiem. Lasītājs, pirmām kārtām, saskaras ar tiem ceļā (atceļā?) uz konceptu, tātad iziet otrādu procesu komunikācijā atšķirībā no rakstnieka kā radītāja. Šī vēstījumu organizējoša pozīcija nosaka, kādas sastāvdaļas izkārtos tekstu (dinamiskās vai statiskās – informatīvās), kā tās mijiedarbosies, kāda vēstījuma forma funkcionēs (pirmās, otrās, vai trešās personas), cik un kādi skatpunkti izkārtos atsevišķas ainas u.c.). Izvēloties minēto pozīciju, autoram jābūt skaidrībā par to, vai viņš visiem iespējamām līdzekļiem tiecas uz lasītāja vadīšanu, kontroli ceļā uz iespējami adekvātu uztveri – vai tieši otrādi – apzināti paplašina uztveres potenciālu, sarežģījot atceļu no teksta pie jēgas. Tieši kontroles gadījumā rakstniekam jārēķinās ar “hermeneitiskās diferences” principu: teksts ir daudznozīmīgāks par autora ieceri.

Ir iespējams izcelt atsevišķus, vēsturiski izveidojušos formālās pozīcijas tipus, tos atšķir tekstveides stratēģija, kas savukārt rada noteiktu jēdzienisku slodzi un izteikumu tonalitāti: tātad tekstveides paņēmieni signalizē, vai rakstnieks uzņēmis pasīvu (ietekmējamā) / aktīvu (ietekmētāja), autoritatīvu / līdzvērtīgi dialogizētu (virzītu uz sarunu) – dokumentālista vai falsificētāja, atdarinātāja vai simbolisku alūziju veidotāja, mērķtiecīga konstruktora vai improvizētāja, hronista vai subjektīvās pieredzes fiksētāja, provokatora, kaitinātāja, polemizētāja u.tml. pozīciju. Autora – modernista pozicionālā atvērtība, nosacītība maksimāli aktivizē recipientu. Uztveres process te definējams kā subjektīvi (pieredzē balstītu) aktuālu jēgas mirkļu tvērums, dažu kodu atpazīšana, pieņemšana. V. Marčoks to nosauc par ironisku autora spēli “tici – netici”.(113,56)

R. Barta veicinātās intertekstuālās skepses laikmetā autoram bieži vien ir vienalga (vismaz tā šķiet), vai lasītāja atceļš uz vairāk vai mazāk intuitivizētu konceptuālo izejas punktu ir adekvāts, galvenais, lai komunikācija vispār notiek. Kamēr autors pats nav apzināti pieļāvis vēstījuma (valodiskā materiāla) semantiskās relativitātes un uztveres nekontrolējamības iespēju, par viņa nāvi R. Barta gaumē var runāt ļoti nosacīti. Vēstījumu izkārtjoša pozīcija, ko varētu saukt par komunikatīvu, atkarībā no šīs iespējas pieļāvuma, bieži vien ir par icmeslu autora konceptuālās pozīcijas “nāvei”, adresātam vai recipientam tiek ļauts apmaldīties valodas nosacītības (pēc A. Bretona) radītajos līkločos un neatrast atceļu, jo tādai iespējai netic pats teksta radītājs, bet, ja arī tic, tad netiecas uz to.

Ja daiļdarba analīzē šķiram satura un formas kategorijas, jāatceras, ka tās izriet no divām rakstnieka pozīcijām, vienu no tām nosaka autora pasauleskatējums (kognitīvā telpa), otru – tekstveides principi (komunikatīvā prasme). Piemēram, I. Šķipsnas prozā pasaule atklājas galvenokārt eksistenciālos jēdzienos (esamība, cilvēka eksistences jēga, laika radītais satraukums, rūpes, nāve, brīvā izvēle u.c.), rakstnieces filosofiski ievirzītās koncepcijas saistāmas ar cilvēka un pasaules attiecību izpēti fenomenoloģiskajā tradīcijā, iedziļinoties indivīdu apziņā – vienīgajā droši pastāvošajā “vidē”: pieredzē, atmiņā, emocijās, iztēlē u.c. (“Lebenswelt” – pēc E. Huserla).(53,210) Savukārt tekstveides principi kopumā liecina par kontrolējoša, mājienus un orientierus iesaistoša komunikētāja klātbūtni (grafiskie izcēlumi, dažādie atkārtojumi, aktīvā, visuzinošā vēstītāja skatpunkta pārsvars, nemainīgā vēstījuma skatpunkta dominante).

1.2 Daiļdarba fabuliskums un afabuliskums

Modernisti bieži atsakās no tradicionāla, pārrēdzama notikuma jeb fabulas daiļdarba sižetiskajā veidojumā. Fabula ir laikā un telpā koncentrēts, sapresēts literāra darba pamatnotikums jeb notikuma “skelets”, materiāls sižetam, kas nepārprotami signalizē par racionālu, loģiski pārdomātu intenciozu daiļdarba saturu. Fabula kā daiļdarba izejas punkts un kondensāts jau satur konceptuāli svarīgus lielumus – tēmu, motīvus, konflikta aprises. Vienu un to pašu fabulu vai tās fragmentu var paplašināt, mākslinieciski apspēlēt ar visdažādākajiem līdzekļiem un piedāvāt lasītājam oriģināla, aizraujoša, intriģējoša, dinamiskā vai statiski tvertā sniegunā. Laikā fabuliskais izejmateriāls var tikt izkārtots visai brīvi – koncentriski vai hronoloģiski, diskrēti – montāžas veidā, inversijās, retardācijās u.c. Arī telpiskie “ceļojumi” savā amplitūdā visnotaļ atkarīgi no autora ieceres. Taču jāatceras, ka ne visu episku tekstu pamatā ir fabula kā sižeta uzbūves balsts, struktūrprincips. Modernistu daiļdarbos, kuru uzmanības centrā ir kāda varoņa psihe, subjektīvais pasaules ap sevi un sevī tvērums – pārskatāmību, loģisku sižetisku virzību nodrošinošie fabulas meti izzūd. Piemēram, sirreālistu jaunrades procesu raksturo “psihes automātisms”(37,171) jeb latento (bezapziņas) domu pieraksts bez prāta kontroles. Impresionisti, fiksējot iespaidus, arī netiecas uz loģiski secīgu kāda notikuma izvērsumu u.tml.

Latviešu modernistes I. Šķipsnas prozas sižeti ir gan fabuliski (“Aiz septītā tilta”, “Augusts brauc uz Ņujorku”, “Lora”, “Elsiņa kundze izveseļojas”, “Dārza svētki” u.c.), gan afabuliski, pēdējie ir mazākumā un vairumā gadījumu atspoguļo varoņa psihes darbības sfēras (“Ex feminae tempore”, “Skatītājs”, “Ieņemšana” u.c.).

1.3 Sižetiskie tēla atklāsmes paņēmieni

Afabuliska daiļdarba sižetam ir komplicēta uzbūve kaut vai tāpēc, ka daži tā posmi (ekspozīcija, sarežģījums, kāpinājums, kulminācija, atrisinājums, prologs un epilogs) ir nepārskatāmi vai vispār izpaliek, un sižeta kustība līdz ar to kļūst neprognozējama. Modernisma tekstos atsevišķu nozīmīgu sižeta posmu, piemēram, kulminācijas “anulēšana”(109,259) demonstrē attēlojamās (ārējās vai iekšējās) pasaules nesakārtotību, haosu. Sižets ir notikuma virzītājs, dinamikas nesējs, konfliktsituāciju “organizētājs” vai konfliktu atsedzējs no ekspozīcijas vai sarežģījuma caur kāpinājuma posmiem uz kulmināciju un atrisinājumu (priekšnosacījumi – “sprādziens” – sekas vai sākums – attīstība – beigas). Izšķirama sižeta ārējā “čaula” un iekšējā kustība, kas projicējas vai norisinās ikviena lasītāja apziņā (zemtekstuālais, asociatīvais uztvērums) lasīšanas kā komunikatīvas darbības procesā. Formāli ārējs šķiet prologa, epiloga, atkāpju, moto, epigrāfu u.c. “ārpusfabulas” elementu iesaistījums daiļdarbā, jo ar pamatnotikumu šādiem iestarpinājumiem tieša sakara nav. Ņemot vērā iepriekš minēto sižeta iekšējo receptīvo plūdumu, visi blakuselementi atzīstami par vienlīdz svarīgiem sižeta izvērsuma komponentiem, kas aktīvi piedalās literārās komunikācijas darbībā. Tāpēc jēdziena “asižetisks” vietā lietderīgāk lietot apzīmējumu “afabulisks”, jo asižetiskas daļas daiļdarbā praktiski nav iespējamās. Un ne jau sižets var būt tradicionāls, “klejojošs” vai sens – ikviena daiļdarba sižets ir neatkārtojams, savdabīgs risinājums, bet tieši fabula kā notikuma shēma (trafarets) paredz variācijas, atsevišķas mākslinieciskas versijas.

Sižets var tikt strauji, dinamiski vai arī otrādi – gausi, aprakstoši veidots, tas atkarīgs ne tikai no autora ieceres, bet arī no atsevišķu žanru specifikas. Sižetu ir iespējams izvērst un koncentrēt, paplašinot zemtekstu.

Protams, tas principiāli tendēts uz izvērsumu, tāpēc daiļdarbos dominē tādi paņēmieni kā ietvars, gredzens, situatīvie atkātojumi, kontrasts, paralēle u.c. Sižetu balsta tēlu (personāža) un to attiecību atsegums konfliktsituācijās, tēlu skaits var tikt palielināts gredzena, ietvara, kontrasta u.c. izvērsuma līdzekļu ietvaros. Bieži retardācijas nolūkos sižets iekļauj konflikta risinājumam nebūtisku, mazsvarīgu informāciju jeb sīkumus – efektīgu laika un telpas aizpildīšanas, ornamentēšanas, lasītāja nobriedināšanas, novirzīšanas, kaitināšanas u.c. līdzekli.

I. Šķipsnas prozas sižetu izvērsuma paņēmieni vidū pārsvarā ir kontrasts (“Aiz septītā tilta”, “Neapsolītās zemes”, “Lora”, “Kikerīgū” u.c.). Autore izvairās no nebūtisku elementu (piemēram, telpisku sīkumu) iekļāvuma sižetā, atskaitot daiļdarbus, kur tiem ir konceptuāla jēga (romānā “Aiz septītā tilta” Melviju nama interjera apraksts rāda pieblīvētību; sievietes atmiņu sīkumi stāstā “Galva” izkļiedē vīrieša uzmanību u.tml.). Dinamika tiek uzturēta, ne tikai izslēdzot notikumam vai situācijai nesvarīgo – saasinot saduras dramatismu, intensitāti, bet arī veikli izmantojot stilistisko līdzekļu priekšrocības (atkātojuma un retoriskās figūras). Sižetu apjoms, loģiski, ir atkarīgs no paveida un žanra kompozicionālajām īpatnībām, taču I. Šķipsna konsekventi tiecas uz koncentrētību jebkurā gadījumā, atskaitot stāstu “Augusts brauc uz Ņujorku” un romānu “Neapsolītās zemes”, jo abos šajos daiļdarbos autore aizraujas ar personāža pasauleskatījumu reprezentējošo domu “izplūdušu” apceri, rīcības motivāciju.

Tieši detaļa koncentrē sižetisko kontekstu, bet paplašina zemteksta potenciālu – atšķirībā no sīkumiem, kas tikai pieblīvē notikuma fonu vai priekšplānu: “Sīkumi darbojas daudzskaitlībā, detaļa tendēta uz vienatnību. Tā aizvieto sīkumu virkni. Detaļa – intensīva. Sīkumi – ekstensīvi.”(109,335) Un detalizācija ir iecienītākais I. Šķipsnas sižetisko

eksperimentu paņēmiens, kas īpaši interesants kļūst personāža iekšējā portretizācijā (fenomenoloģisku priekšstatu iespaidā ārējā, empīriskā vide projicējas varoņa apziņā, tās fragmenti un kombinācijas sižetā funkcionē subjektīvā, tēla vai, galvenokārt, rakstura jutekliskā tvērumā; viss, ko varonis pamana, kam pievērš uzmanību ārpusē, padarot to par savas pasaules daļu (pieredzes, atmiņas materiāls), aktualizējot to, sniedz informāciju pirmām kārtām par viņu pašu, piemēram, Edītes refleksijas par akmens cilni vai akmeni romānā “Aiz septītā tilta”, ievēroto bibliotēkas kolonnu (koka simboliskais ekvivalents) it kā nejauša “noturība” Malvas atmiņā romānā “Neapsolītās zemes” u.c.). Funkciju aspektā detaļa no tēla atšķiras ar savu informatīvo nozīmi – tēls aktīvi piedalās konflikta risinājumā, bet detaļa tikai paspilgtina:

- 1) tēlu iekšējo vai ārējo portretējumu;
- 2) konfliktu (tēlu attiecības, saasinājuma niansas, sadures polus u.c.);
- 3) māksliniecisko hronotopu, sižetiskas darbības vidi un laiku.

Uz sīkumu (pēc krievu zinātnieka L. Čerņeca – “подробности”)(124,64) fona tā izceļas ar savu aizdomīgo nesvarīgumu, nejaušību konkrētajā brīdī un uzkrītoša mājienu funkciju. Detaļa aktivizē lasītāja iztēli, tāpēc ir īpaši intensīvs sižetisks līdzeklis, kura mākslinieciskā iedarbība atgādina sinekdohas principu (daļa veselā vietā). Daiļdarba autors apelē pie lasītāja pieredzes un iztēles – tās piedalās detaļu radīto konteksta informatīvo “robu”, tukšumu, izgriezumumu u.tml. aizpildīšanā vai konkretizēšanā (pēc R. Ingardena). (124,65) Detaļa var figurēt daiļdarba virsrakstā (signāls lasītāja uzmanībai). Loģiski, šādas cilmes virsraksta zemtekstuālais potenciāls aktivizējas, daiļdarbu lasot, taču konkrētā detaļa noteikti tiks ņemta vērā teksta uztvēruma procesā. Virsraksts – detaļa ir savdabīga uz adresātu mērķēta autora intenciozo centienu rezultativitātes “garantija”, ko izmanto

arī I. Šķipsna, piemēram, romāna “Aiz septītā tilta” nosaukumā iekļautā šķietami parasta telpas detaļa – septītais tilts. Taču tā iezīmē eksistenciāli nozīmīgu robežsituāciju rakstura iekšējas disonanses pārvarēšanai. Tekstā vairākkārt atkārtojoties, paplašinās šīs detaļas zemtekstuālā slodze, tā kļūst arī par konfliktu raksturojošu simbolisko detaļu.

Attēlojamās mākslinieciskās pasaules detalizācijas pakāpi daļēji nosaka no autora komunikatīvās pozīcijas izrietošais redzes punkts vēstījumā (kādā rakursā tas pagriezts, kam pieder u.c.), jo visai zīmīgi ir tas, kas fiksē detaļas – vēstītājs, stāstītājs vai varonis (abi pēdējie var pārklāties). Detaļa var iekļauties vēstītāja vai stāstītāja mājienu lasītājam, bet var arī atsegt rakstura būtību, jo viņa pamanītais vai izceltais sniedz, pirmām kārtām, informāciju par viņu pašu. Vēl detalizācijas izmantojums atkarīgs no prozas paveida un žanra kanoniskajām īpatnībām (sižeta apjoms), piemēram, īsais stāsts un novele, īpaši psiholoģiskā vai sociālā žanra ietvaros detaļai ir īpaša nozīme – psiholoģiskajā novelē tā biežāk veido rakstura portretu un iezīmē iekšējas cīņas polus (I. Šķipsnas stāsts “Laika kavēklis”, “Lora”, “Skatītājs”), savukārt sociālajā paspīgtina vides un rakstura attiecības (“Aijā – žūžū”, “Kikerīgū”, “Elsiņa kundze izveseļojas”). No virzienu idejiski māksliniecisko tendenču viedokļa par detalizācijas virtuoziem uzskatāmi reālisti un no modernistiem – impresionisti un eksistenciālisti.

Ne latviešu, ne vācu, ne krievu literatūrteorijā nav detaļas poētisko īpatnību konkretizācijas, piemēram, L. Čerņecs detaļu formulē pārāk vispārīgi – tā ir sīkākā daiļdarba priekšmetiskās pasaules vienība. (124,64) Būtisks liekas krievu zinātnieces J.Kotočigovas atzinums, analizējot priekšmetiskās pasaules attēlojuma īpatnības vārda mākslā, viņa min atsevišķas priekšmetu funkcijas: kulturoloģiskās, raksturojošās, sižetiski

kompozicionālās. (124,37) Šīs trīs funkcijas varētu attiecināt uz trim sižeta zemtekstuāli aktīvajām kategorijām – laikmetu kodiem (kultūrziņēm), detaļām (raksturotājziņēm) un tēliem (sižeta pamatzīņēm).

1.4 Vēstījuma līdzekļu struktūratiecības

Modernistu eksperimentiem pakļauts arī prozas vēstījums (apziņas plūsma Dž. Džoisa, V. Vulfas daiļdarbos, iekšējais monologs kā spontāni intuitīvais klejotums atmiņā M. Prusta tekstos u.tml.). Vēstījums ir prozas formālais apvalks – sižets un tā vēstījums top vienlaicīgi kā daiļdarba saturs un forma. Vēstījums nodrošina komunikatīvo aktu, tas ir kontakta priekšnosacījums starp vēstījošo subjektu, viņa radīto pasauli un adresātu. Vēstītājs (stāstītājs) “uzņemas” teksta organizēšanas funkcijas un caur to nonāk tiešā saskarē ar lasītāju. Tieši vēstītājs, atrodoties uz fiktīvās, attēlojamās pasaules robežas, pilda starpnieka pienākumus. Vēstītājs var sapresēt un izplest laiku, aizsteigties uz priekšu (no nākotnes vizīnoši un pareģojoši klāstot) un atgriezties atpakaļ, var apstāties kādā brīdī, lai sniegtu komentāru, var radīt lasītājā sinhronas klātbūtnes ilūziju (neparedzamības labad). Brīvo pārvietošanos laikā un telpā nodrošina vēstītāja atrašanās ārpus sižeta, kas liecina, ka vēstītājs visbiežāk ir tikai funkcija, ne mākslas tēls. Vēstītāja redzama vai neredzama klātbūtne tekstā ir viņa prerogatīva. Viņu nevajadzētu identificēt ar reālo autoru, un tomēr paralēles tiek vilktas, jo vēstījumā izkristalizējas tā izpildītāja redzesloks (pieredze, kompetence u.tml.), reizumis arī vērtējums, respektīvi, episka forma atveido (kr. val. – “воспроизводит”) ne tikai vēstījamo, bet arī vēstošo (stāstošo) – viņa manieri runāt, uztvert pasauli u.c. Vēstījums ir savdabīgs vērtējošs vai neitrāls monoloģisks (vai dialogizēts) izklāsts, kur sazīmējam subjekta

vaibstus, ja, protams, autora komunikatīvā pozīcija neparedz absolūtu objektivitāti, neitralitāti un distanci.

Vācu literatūrteorētiķi T. Aihers, E. Hermess, J. Šute krasi nošķir “vēstītāja” un “stāstītāja” jēdzienus, pirmais komunikē, atrodoties ārpus sižetiskā hronotopa, otrs iekļaujas notikumos – dalībnieka, liecinieka, līdzjutēja u.c. lomās. Līdz ar to analogi atšķiras arī vēstījuma un stāstījuma izpratne. Tātad stāstītājs ir aktīvs (dalībnieks) vai pasīvs (vērotājs, komentētājs) sižetiska notikuma varonis, bet vēstītājs vērtējoši vai neitrāli izklāsta sižetisko notikumu no malas (pats tajā neiesaistoties). Tos var atšķirt pēc vēstījuma formas vien, vēstītājs izmanto “viņš” , stāstītājs – “es” formu.

Vēstījums / stāstījums izpildāms no kāda noteikta skatpunkta. Konkrētais jēdziens pēdējos gadu desmitos kļuvis īpaši aktuāls latviešu un ārzemju literatūrteorijā. K. Weimars, arī citi vācu pētnieki redzes punktu (der Erzälstandort, Blickpunkt) raksturo kā vēstītāja /stāstītāja attieksmi, izturēšanos pret attēlojamo, un analizē svarīgi būtu noskaidrot, ciktāl viņš ir pietuvojies personāžam un notikumiem. Ar redzes punktu konkretizējas arī lasītāja atrašanās vieta komunikācijas laikā. Plašākais pētījums šajā aspektā pieder B. Uspenskim grāmatā “Poeķika kompozīcijai” (1970). Autors izdala vairākus redzes punkta tipus (ideoloģiskais, frazeoloģiskais, psiholoģiskais, laika, telpas), taču šie tipi daiļdarbos praktiski pārklājas, piemēram, frazeoloģiskā jeb lingvistiskā tipa ietvaros personāžs tiek atainots kāda varoņa skatījumā, individualizējot viņa valodu, runas manieri u.tml. (120,14) – kāpēc gan šāds redzes punkts nevarētu būt ideoloģiski, psiholoģiski, laiciski vai telpiski niansēts? Taču ir iespējams cita veida dalījums. Kvantitatīvu attiecību un mijiedarbes ziņā var izšķirt monoloģisko (viens nemainīgs redzes rakurs daiļdarba robežās) un polifonisko (vairāku rakursu

maiņa) skatpunktu. Piemēram, reālistiskā vēstījumā noteikti funkcionēs vairāki, jo dažādu redzējumu, viedokļu, tvērumu koeksistence mēdz uzturēt reālismam tik svarīgo objektivitāti, otrādi būs romantiskajā vēstījumā. Skatpunkta nemainības gadījumā tas var piederēt stāstītājam vai vēstītājam, bet polifonija tiek radīta ar rakursu piešķiršanu arī varoņiem. Par to, kuri vēstījuma līdzekļi nodrošina redzes punkta maiņu, teorētiski klusē. Acīmredzot te jārunā par atsevišķu vēstījuma komponentu jeb sastāvdaļu funkcijām. Polifonisku risinājumu var panākt ar varoņu monologa, iekšējā monologa, poliloga un dialoga iesaisti vēstījumā / stāstījumā, tikai bez vēstītāja / stāstītāja piebildēm, jo šādos gadījumos redzes punkts joprojām pieder viņam. Savrups redzējums var atklāties arī abstraktā autora atkāpēs.

I. Šķipsna uzkrītošā konsekvencē atsakās no skatpunktu maiņas, līdz ar to subjektivizējot vēstījumu vai stāstījumu, vienīgi romānos (kā jau plašajā formā) un krājuma “Vidējā īstenība” stāstos “Prērijā” un “Dziesmu svētki” atrodams redzes rakursu polifonisms. Romānā “Aiz septītā tilta” pa nodaļām mainās Edītes un Solvītas skatījums uz notikušo, notiekošo, paredzamo, un Edītes skatījums ir atklāts ievērojamā pārsvarā. Romānā “Neapsolītās zemes” pēc šāda paša principa mijas Malvas un Džordža Vilkinsona redzes punkti, polifonismu paredz arī personāža monoloģiskās pārdomas un sarunu fragmenti. Stāstos visbiežāk par iemeslu zināmai vēstījuma objektivizēšanai ir bezpiebilžu dialogi, bet “Dziesmu svētkos” arī skatpunkta “atdošana” visiem iespējamiem vēstītāja un stāstītāja tipiem pa nodaļām un pat vienas nodaļas robežās. I. Šķipsnas prozā var izsekot arī skatpunktu saplūsmei noģiedamās runas nogriežņos, kad skatpunkta “piederība” nav skaidri nosakāma.

Arī vēstījuma komponentu klasificēšanā literatūrzinātnē nav vienotības. Krievu pētnieki izceļ trīs galvenos komponentus – vēstījumu

(šaurākā nozīmē), aprakstu un raksturojumu.(124,279) H. Hiršs grāmatā “Prozas poētika” nosauc tēlojumu, pārstāstījumu, atkāpes, dialogu un monologu.(47,77) Diskutabls ir tēlojuma traktējums, jo ietver kā apraksta (peizāžas, portreta, interjera u.c.), tā arī vēstījuma / stāstījuma pazīmes (šaurākajā nozīmē). Vēstījums / stāstījums kā pamatkomponents ir galvenais episkuma nesējs, dinamikas nodrošinātājs, savukārt aprakstam ir informatīva, kustību, virzību bremzējoša funkcija. Visumā komponentus pēc to uzdevumiem vēstījumā varētu iedalīt dinamikas nesējos (stāstījums / vēstījums, dialogs, polilogs, monologs vai iekšējais monologs, ja tajā vērojama kāda izšķiršanās) un informatīvajos jeb statiskajos komponentos (apraksts, pārstāsts, atkāpes, monologs un iekšējais monologs, ja tajā atspoguļojas situāciju impulsētas pārdomas bez iekšējas izšķiršanās spriedzes. Attiecīgu sastāvdaļu dominante atkarīga no prozas paveida un žanra specifikas, piemēram, psiholoģiskajā novelē, ievērojot sižeta koncentrētības kanonu, informatīvo komponentu būs visai maz, “atlūzas” (visbiežāk portretu) tiks iekļautas aktīvā vēstījuma / stāstījuma teikumos (tipiska I. Šķipsnas īsprozas vēstījuma pazīme, piemēram, novelē “Lora” personāža ārējais portretējums iesaistīts aktīvajā vēstījumā, tas nefunkcionē atsevišķi: “Lora redz mazu sīku zēnu, kas, seju sašķiebis, dūsmīgi lūkojas viņā”).(5,16) Kulminācijas brīžos arī romānos statiskās sastāvdaļas tiks sarucinātas līdz minimumam – šāda tipa likumības ir atsevišķa pētījuma vērtas.

Vēstījuma sastāvdaļu noteiktas attiecības rada skatpunktu maiņas iespēju, bet skatpunktu modelēšana saistīta ar vēstījuma formas izvēli. Vācu teorētiķi konsekventi izdala trīs vēstījuma formas jeb situācijas: “auktoriālā”, kas pieder aktīvam, komentējošam, visuzinošam vēstītājam – vidutājam; personālā, kas pieder neitrālam, pasīvam, neredzamam, iluzori

neesošam vēstītājam; Es – situācijas “noteicējs” ir attēlojamajā, fiktīvajā pasaulē iekļautais, paša pārdzīvotā, novērotā u.tml. stāstītājs.(88,30) Latviešu un krievu prozas teorijā rasts gramatiskas cilmes risinājums pēc P. Laboka ieviestās tradīcijas – pirmās, otrās un trešās personas vēstījuma formas. Nekonkvences atklājas vienīgi trešās formas vēstītāja tipu izšķīrumā – paša autora (?), stāstītāja (?), objektivizētā vēstītāja (skatpunkts atdots lasītājam), visuzinošā autora vēstījums.(47,62) Par iemeslu šādam neskaidram un sīkam dalījumam varētu būt tas, ka trešā forma ir elastīgāka par citām, tā ļauj vēstītājam pietuvoties sižetiskai darbībai (notikumam vai personāžam) un attālināties no tās, tātad paredz vēstījuma perspektīvas maiņu. Rezumējot vācu un krievu teorētiskos meklējumus, jāatzīst, ka laikam gan trešās personas vēstītājs tekstā var ienākt tikai divējādi:

- 1) aktīvais, vērtējošais, visuzinošais (retrospektīvi no nākotnes vēstošais), komentējošais savas starpniecības uzsvērējs vai atklājējs;
- 2) pasīvais, neitrālais, sinhronizētais, objektivizētais, neredzamais “fiksators”.

Abos gadījumos vēstītājs var būt visuredzošs, respektīvi, viņš var atklāt lasītāja skatam to, kas norisinās arī varoņu psihē, bet var arī atteikties no šīs privilēģijas, aprakstot tikai ārējās pazīmes. “Fiksators”, slēpjot starpniecību, kļūst par uztvēruma centru, kurā paredzēta vieta arī lasītājam (klātbūtnes ilūzija vai “kameras acs” efekts: ir tikai daži otrā krājuma (“Vidējā īstenība”) stāsti, kuros I. Šķipsna izvēlas šādu pasīvu vēstītāju – “Laika kavēklis”, “Piemeklētie”, “Aijā – žūžū”, atsevišķās nodaļās arī “Dziesmu svētki”; visumā viņu interesē varoņu domu gaita, tāpēc gan rakstnieces iecienītākais aktīvais “viszinis”, gan neitrālais vēstītājs pārredz un atveido personāža apziņas darbības sfēras – emocijas, atmiņas, refleksijas, introspekcijas u.tml., protams, ir cits jautājums, – kādiem līdzekļiem viņa to dara).

Pirmā personas forma subjektivizē vēstījumu (precīzāk – stāstījumu), starpniecības distance pilnīgi izzūd un lasītājs komunikācijā identificējas ar “es” jeb stāstītāju. Arī šo formu varētu diferencēt analogi iepriekšējam gadījumam: aktīvais, komentējošais viszinis un pasīvais, neitrālais, sinhronizētais “fiksators”. Taču šeit vēl varam izcelt atsevišķas stāstītāja funkcijas sižetā – konflikta iniciators, dalībnieks, (līdzdalībnieks), aculiecinieks, hronists, pārstāstītājs u.c. Gan pirmās, gan trešās personas formas “fiksators” modernajā prozā sazīmējams apziņas plūsmas vēstījumā, tikai stāstītājs pieraksta savas psihe norises, bet vēstītājs – kāda cita (kā tas, piemēram, ir Dž. Džoisa romānā “Uliss”). Apziņas plūsmas “atlūzas” atrodamas arī I. Šķipsnas darbos, piemēram, romānā “Neapsolītās zemes” Intas iekšējo runu “dzirdošā” vēstītāja iekavās ietvertās viņas monoloģiskās pārdomas, spontānās refleksijas (ārēji sinhroni Inta sarunājas ar Malvu) atbilst apziņas plūsmas dabiski haotiskajai izteiksmei, un visumā aktīvais, kompetentais vēstītājs šādos gadījumos iegūst “fiksatora” vaibstus:

““Būt divās vietās uzreiz! Pilnīgi sajutusi es to esmu tikai īsajā brīdī pirms vilciena pienākšanas. Vēlāk to vairs tā nevar, arī asteres apvīst un dārza zemenes grozā sakratās, un sajūtas jau nevar atsvaidzināt, aukstā ūdenī ieliekot...”

(vēl un jau...šis brīdis jāpamana, pāršūpošanās jāpamana, lai pie tās varētu turēties vēlāk kā pie nepārtrūkušā pavediena...(..)

eņģeļi un smieklī, tik gaišs, reibinošs vieglums...

bet līguma papīrs guļ manā atvilknē smags un neparakstīts, un vēl tikai trīs dienas, kurās izšķirt – mūžu...)

Kapsētas stacijā es par to visu vēl nedomāju, bet, kad mani bija pārņēmusi braukšanas sajūta, es sapratu, ka koki, uz kuriem es visu laiku

biju raudzījusies, arī varēja nomest savu īpašo šī brīža izskatu un tikpat labi augt kaut kur citur (...).””(2,294)

“Tu” forma bieži realizējas kā rakstura saruna ar sevi monologa vai iekšēja monologa veidā; kā vēstītāja saruna ar varoni – savdabīgi niansējot redzes punktu; kā abstraktā autora vēššanās pie lasītāja (baroka literatūrā aktuālās uzrunas). Šī forma parasti pilda palīgfunkciju, taču modernajā prozā vērojama tendence to aktivizēt līdzvērtīgi divām iepriekšminētajām. Konkrētā tendence saistīta ar personāža identifikāciju un šķelšanos sižetiskajiem pavērsieniem sapņa poētikas vai psihiskas krīzes, emocionāla pārdzīvojuma atklājuma ietvaros (I. Šķipsnas romānā “Neapsolītās zemes” Malva, apzinoties cilvēces un cilvēka pieredzes plašumus, to pieejamību, identificējas ar Kleopatru un diskutē ar viņu “tu” formā; tāpat stāstā “Ieņemšana” galvenā varone domās kontaktējas ar mirušo māti, uzrunājot viņu; stāstā “Ex feminae tempore” personāža pārkairinātajā psihē tiek mēģināts dialogizēt ar “es” rakstīto vēstuļu adresātiem, tādējādi mēģinot pārvarēt vientulību u.tml.).

Vēstījuma veida jēdziena definējums, šķiet, ir visneskaidrākais gan latviešu, gan ārzemju prozas teorijā, jo ne dzejā, ne dramaturģijā ar īpašu terminu netiek šķirtas literatūras virzienu formālās iezīmes no saturiskajām (konceptuālajām). Vēstījuma veida kā formas aspekta izcēlums epikā ir neskaidri motivēts. Ja tomēr tiek pieļauta šāda diferencēta prozas darbu izpēte, tad konsekventi būtu jāšķir vēstījuma / stāstījuma kā formāla (komunikatīva) veidojuma mākslinieciskie paņēmieni reālisma, romantisma un modernisma tekstos.

Reālistiskais vēstījuma veids – paredz reālā un abstraktā autora distancēšanos no vēstītāja un sižeta, tiecoties uz objektivitāti. Šī paša iemesla dēļ reālisti biežāk izvēlas trešo vēstījuma formu un vairāku

skatpunktu kombinācijas. Paveidos un žanros, kas tiecas uz sižetisku koncentrētību, tomēr funkcionē apraksta fragmenti, jo portretu un vides iezīmējums empīriskās īstenības atdarinātājiem ir konceptuāli svarīgs. Varbūt tāpēc apraksta elementi bieži tiek iekļauti vēstījumā / stāstījumā, respektīvi, varonis tiek portretēts darbībā, nevis ārpus tās. Reālisti ievēro dabiskuma principu sarunas un runas konstrukcijās, ekonomē speciālos tēlainības līdzekļus, ja vien šī tēlainība netiecas uz kāda varoņa runas individualizāciju vai tipizāciju. Šis ir dominējošais vēstījuma veids I. Šķipsnas grāmatās iznākušajā īsajā prozā (vides apraksta nozīmība, izteiksmes klišejas, runas individualizācija vai tipizācija stāstos “Augusts brauc uz Ņujorku”, “Elsiņa kundze izveseļojas”, “Laika kavēklis” u.c.), taču autore labprātāk atsakās no skatpunktu maiņas gan trešās, gan pirmās formas vēstījumā, tātad vēstījuma objektivitātes kritērijs viņai nav tik svarīgs.

Savrupi izskatāms ētiskais reālisms kā virziena modifikācija. Šādu prozas darbu vēstījumā reālā un biogrāfiskā autora statusu atšķirības izzūd, autors ienāk tekstā ar savām atkāpēm, komentāriem, uzrunām, tādējādi padarot visai caurspīdīgus savus intenciozos – didaktiski moralizējošas tendences noteiktos mērķus. Autora koncepcijas izklāsts var tikt uzticēts arī kādam no pozitīvajiem varoņiem. Ētisko reālismu raksturo informatīvo komponentu īpašā nozīmība, tāpēc kompakto sižetu žanri tos saista mazāk. I. Šķipsnas prozā šāda primitivizēta vēstījuma veida klātbūtne izpaliek, vēstītāja komentāri, atkāpes, vērtējoši iestarpinājumi viņas darbu formai ir sveši, iespējams, autore apzināti izvairās no “caurredzamas” viennozīmīgas komunikatīvas kontroles, respektīvi, klaji uzbāzīgas abstraktā autora vai vēstītāja klātbūtnes.

Romantiskais vēstījuma veids – principiāli saistīts ar biogrāfiskā autora, vēstītāja / stāstītāja un varoņa pārplūsmi un saplūsmi vienā redzes punktā, kas daiļdarbu robežās tā arī paliek nemainīgi monoloģisks (subjektivitātes zīme). Dominē statistiskie vēstījuma komponenti, kuru vidū ir ne tikai plašie, tēlainie, patosētie apraksti, bet arī autora liriskās, filosofiskās u.c. atkāpes. Piebīdēm pieblīvētos dialogus romantiķis labprāt aizstāj ar monologu vai iekšējo monologu, arī noģiedamās runas veidā, lai nemainītu skatpunktu. Protams, autora konceptuālā pozīcija arī šeit netiek slēpta (to reprezentē centrālie tēli), ja nu vienīgi iešifrēta “caurspīdīgu” simbolu zemtekstā. Spilgts romantiskā vēstījuma (precīzāk, stāstījuma, jo notiekošais tiek klāstīts pirmajā “es” formā) paraugs I. Šķipsnas prozā ir pirmajā krājumā iekļautais darbs – “Otrā krastā”, kur tēli atsegti simbolu, simbolisku pretstatu un metaforu valodā (alūzija par vientuļā kalnā kāpēja motīvu).

Modernistiskie vēstījuma veidi biežāk pilda palīgfunkciju. Impresionistiskā prozas forma izceļas ar sintakses eksperimentiem – īsiem, aprautiem, sarindotiem teikumiem. Iespaidu fiksāža rada sižetisku virzību laikā un telpā, bet reizē arī vēstījuma fragmentārismu (vienotājelements – noskaņa vai zemteksts). Vēstītājs / stāstītājs ir neitrāls izjūtu fragmentu ieskicētājs, to atlase ātrāk ir intuitīva. Ekspresionistiskais vēstījums ir izteikti deklaratīvs un atklāti intenciozs – jūtama aktīvā, vērtējošā vēstītāja / stāstītāja klātbūtne. Noteicošā ir komponentu dinamika, kustības efekts tiek uzturēts ar verbālo formu dominanti vai vienlīdzīgo teikuma locekļu uzskaitījumu (savirknējuma stils). Aktuāls kļūst pārnēsums jeb teikumu lauzums, kā arī atkārtojuma un retoriskās figūras (uzruna, izsauciens, jautājums). Aktīvi vērtējošā vēstītāja / stāstītāja skatījums uz attēlojamo spilgti atklājas stilistiski ekspresīvās leksikas lietojumā.

20. gadsimta prozā tik populārā ieskatīšanās varoņa psihē formāli realizējama divos veidos – apziņas plūsmas un iekšējā monologa vēstījumā. Apziņas plūsma arī ir sava veida iekšējais monologs, taču funkcionē kā vēstītāja – “fiksatora” palīgīdzeklis. Vēstītājs atmet pārejas, paskaidrojumus, virzot savu skatienu no ārpuses uz varoņa psihi un otrādi (pastāv ārpusē!). Apziņas plūsma ir skrupulozs domu, refleksiju, introspekciju u.tml. pieraksts, kam trūkst mērķtiecīgi racionālas materiāla atlases, taču arī šis apziņas eklektiskais atklājums rada savdabīgu kopiespaidu par tās “īpašnieku”, katram recipientam savu. Psihes informācijas fragmenti rada plaša, haotiska subjekta atmiņas un pieredzes momentu savērpuma ilūziju. Tas izkliedē lasītāja uzmanību, liek pievērsties vai pakavēties pie pašam tuvākiem, noteiktas asociācijas izraisošiem varoņa apziņas plūsmas nogriežņiem un izlaist “svešo”. Pēc H. Hirša domām apziņas plūsmā sadrūp, izirst mākslinieciskais raksturs, paliek tikai indivīda tiešās reakcijas uz apkārtējās vides kairinājumiem, varonis reflektē, bet nedarbojas.(47,53) Precizējot jāpiezīmē, ka sadrūp tradicionālais, reālistiskais raksturs, bet ne mākslinieciskais – tas ir cits tēla atklājuma, individualizācijas paņēmiens, kas paredz lasītāja līdzradīšanas aktivitāti. Autora komunikatīvā pozīcija izslēdz kontroli, vadīšanu un ievirzes. Apziņas plūsmas vēstījums ir reta parādība modernistes I. Šķipsnas tekstos (romānā “Aiz septītā tilta” – Solvītas un romānā “Neapsolītās zemes” – Intas domu atsegumā, stāstā “Ex feminae tempore” vēstuļu rakstītājas – “es” psihiska sasprindzinājuma saasinājuma brīžos), iespējams tāpēc, ka autore ietur lasītāja kontroles taktiku, izvairās no nogurdinošas, uzmanību izkliedējošas rakstura apziņas procesa (atmiņu, emociju u.c.) atklājuma modernistiskās “tehnikas”, skrupulozas domu kustības “dabiskošanas”.

Iekšējais monologs kā vēstījuma (pareizāk – stāstījuma) veids atšķirībā no apziņas plūsmas paredz loģiski organizētu, mērķtiecīgai atlasei pakļautu “es” refleksiju, pārdomu pierakstu. Skatpunkts ir nekustīgi vērsts uz sevi, uz “es” jeb stāstītāja apziņu. Ārpasauli ap “es” lasītājs ierauga viņa acīm, saplūstot abu redzes rakursam. Šādi tiek atklāts raksturs, tā psiholoģiskās un pasauleskatījuma niansas. Autora komunikatīvā pozīcija šoreiz kontrolē recepciju, jo varoņa iekšējos psihes procesus, reakcijas uz kairinājumiem ieraugām “ierāmētā”, pārskatāmi, detalizēti sakārtotā veidā. Ne velti I. Šķipsna romānā “Aiz septīta tilta”, abu krājumu stāstos (“Bārenes stāsts”, “Ex feminae tempore”, “Prērijā”, “Skatītājs”, “Ieņemšana”) ir izvēlējusies tieši šo stāstījuma (visi nosauktie darbi, loģiski, ir pirmās personas formā rakstīti) veidu. Iekšējais monologs rada īpatnu dialogizēšanas efektu: “es” dialogizētā runa ar sevi vai iedomātu sarunas biedru, piemēram, I. Šķipsnas stāstā “Ieņemšana” – “es” saruna ar māti – daiļdarba recepcijā pāraug arī sarunā ar lasītāju.

Atsevišķi būtu izskatāms sirreālistiskais vēstījuma veids. Zīmīgi, ka pirmais publicētais sirreālistu daiļdarbs – A. Bretona, F. Supo “Magnētiskie lauki” (1919) ir prozas teksts. Līdz šim sirreālistu radītais vēstījuma “hibrīds” netika šķirts no apziņas plūsmas – formālas līdzības dēļ. Apziņas plūsmas klasikas – Dž.Džoisa “Ulisa” vēstījumu organizē trešās personas vēstītājs – “fiksators”, kurš brīvi izseko gan ārējiem, gan iekšējiem varoņa procesiem. Psihes norišu precīzas fiksāžas (mērķtiecīgas imitācijas) noteicošais kritērijs – dabiskums, mērķis – apziņas naturalizēšana mākslas darbā. Ārpasaulas telpiskos un laiciskos apveidus lasītājam piedāvāts saziņēt caur varoņa atkailinātās apziņas maksimāli subjektīvajām refleksijām. Taču vēstītāja skatpunkta pārbīdes liecina par objektīvi pastāvošo ārieni, kas nodrošina kairinājumus, impulsus, atbildes uz tiem

varoņa psihē ir efektīgākie rakstura īpatnību paudēji. Autors izvēlējis modernu tēla atklāsmes veidu, taču haotiskā domu plūsma kopumā neizjauc romāna sižeta loģisko vienotību. Lasītājs tiek ierauts “iekšpusē” līdzās vēstītājam bez brīdinājumiem, ar laiku pie tā pierodot un sākot saskatīt dažus orientierus. Apziņas plūsmas romāna autora racionālā iecere nenoliedzama.

Bet domas diktāts vai “psihes automātisms”(37,171) sirreālistu gaumē nav tas pats, kas apziņas plūsma, jo viņi tiecas atcelt racionālos apsvērumus, sludinot radošā procesa neatkarību no prāta kontroles. Autors kļūst par “reģistrējošo aparātu”, un, ņemot vērā to, kā viņš reģistrē psihes latentās izpausmes, sirreālistu prozas formu varētu saukt par bezapziņas plūsmu. Sirreālistiska teksta centrā ir biogrāfiskā jeb reālā autora psihe, precīzāk, tās neapzinātā daļa. Kontakts starp autoru un lasītāju šeit ir tiešs, nepastarpināts. Daiļdarba racionālās ieceres vietā sirreālistiska tekstu radīšanas sākumstadijas sakarā minams intuitīvais jeb bezapziņas koncepts (viņi mēģina izbēgt no tā racionalizēšanas psihes apzinātajā daļā), respektīvi, sirreālistu daiļdarbi ir afabuliski un nesatur intences, sižetiski tie ir absolūti neparedzami, tajos dominē juteklisku priekšstatu virknes (sapņa uzbūves īpatnība). Autora monoloģiskais redzes punkts ir nekustīgs, vērsts uz iekšpusi, zināmu dinamiku uztur latento fragmentu maiņa, slīdēšana autora un lasītāja acu priekšā. Autora uzmanības lokā – redzamais, nevis redzētais. Tāpēc vēstījuma komponentu, kas funkcionē sirreālistiskā vēstījumā, varētu nosaukt par sinhronizētu pierakstu. Sirreālistisku tekstu recepcijā nepastāv invarianti – ne autoram, ne lasītājam nav nekādu orientieru. Autors arī atrodas lasītāja statusā, tikai viņš ir pirmais. Sirreālistisku tekstu radīšanas un uztveres procesā īpaša nozīme ir intuīcijai.

Gan apziņas plūsmas praktiķi, gan sirreālisti izvēlējušies atdarināt, kopēt citu īstenības veidu (psihi), tāpēc saskatāmas arī stilistiskas paralēles – tēlu un situāciju montāžas, teksta sadrumstalotība, fragmentācija u.c. – viss tas, kas rada saturisku absurdu. Apziņas plūsmā tas tiek imitēts, lai parādītu cilvēka domu dabiski haotisko uzbūvi, sirreālistiskajā vēstījumā absurda latentu nogriežņu salikums nedrīkstētu būt atdarinājums, jo sirreālisti tieši neapzinātā bezjēdzībā saskata esamības noslēpumu.

I. Šķipsnas romānā “Aiz septītā tilta” atrodami atsevišķi Edītes sirreālistisku rakstību atdarinošie piezīmju fragmenti, kas zemtekstuāli jau romāna sākumā piesaka Edītes Solvītas iekšējo sašķeltību, sašķelšanos galējību polos: “Rakstīju, kas ienāca prātā, nebēdājot par sakarību. Piemēram: “Sargi savu suni, es sargāšu savu gulbi. Kas zina, ko vairākums pielūdz? Dzirnāvienkam bija septiņpadsmit kumeļu un nevienas govus.””(2,20) Arī “piekopjot” sirreālistu māksliniecisko izteiksmi, ļaujot varonei spēlēties ar racionāli neaprobētu vārdu, I. Šķipsna joprojām orientē lasītāja uzmanību uz mājienu (apbrīnojama ir to daudzveidība!), ja ne viens, tad kāds cits noteikti tiks pamanīts.

2. Sižetu izvērsuma un tēlu mākslinieciskās īpatnības

I. Šķipsnas prozā

Vēstulē L. Kalniņai, vēlāk intervijā ar viņu I. Šķipsna atklāj savas jaunrades ģenētiski svarīgākā “koncepta” posma nianšes: “..visumā man vajag mezgla, pirms varu sākt rakstīt. Mezgla sasiešanās brīdi, kurā visādu domu un nojautu astes sasienas noteiktā, galvenais – neparedzētā mezglā, vienmēr apzinos, kaut bieži tajā brīdī nevaru formulēt. Vēlāk to dažkārt var nosaukt vārdā, dažkārt nevar; piemēram: mezgls var formulēties kā “iztēles kļūda” – bet tad tas ir jau abstrakts formulējums, ko var izdarīt pēc tam, kad stāsts uzrakstīts – uzrakstīšana pati bija vajadzīga, lai formulēšanas iespēja vispār rastos. Citiem vārdiem, uzrakstīšana man ir process nojaustā skaidrai saredzēšanai un bieži sagādā pārsteigumus man pašai.”(48,127) Šāds komentārs apstiprina kritiķu apgalvojumus par I. Šķipsnas darbu principiālo afabuliskumu. Tas pierāda arī izcilā krievu zinātnieka L. Vigotska ideju par koncepta intuitīvo cilmi, ko modernisti (simbolisti, dadaisti, sirreālisti, impresionisti..) tiecas nepakļaut intencioziem mērķiem, izslēdzot prāta kontroli jaunrades brīdī. Intelektuālā “apstrāde” seko, recepiējot paša uzrakstīto tekstu, atrodoties pirmā lasītāja statusā. Gan autoram, gan citiem potenciālajiem uztvērējiem paveras interpretāciju un atklājumu horizonti. Literatūrzinātnieka uzdevums, analizējot modernistiskus tekstus, ir ne tikai saredzēt daiļdarba konceptuālo bāzi, no tās izrietošās optimālās interpretāciju versijas (ja tas ir iespējamas), bet arī izpētīt, kā darbojas teksta iedarbības mehānisms. I. Šķipsnas prozā vērojama tendence konceptu racionalizēt, par to liecina mājienu “caurspīdība”, atkārtojumi, grafiskie izcēlumi (loģiskie akcenti stāstā “Ex feminae tempore”), lielākās daļas noveļu un stāstu fabuliskums (“Lora”, “Augusts brauc uz Ņujorku” u.c.).

2.1 Psiholoģiskās, sociālās, filosofiskās saduras un raksturu kontrasti romānos

Abos I. Šķipsnas romānu sižetos izcelts centrālā personāža – Solvītas Edītes, Malvas un Džordža iekšējais psiholoģiskais laiks (ārējā darbība ilgst dažas dienas), viscaur tas aizpilda romāna “Aiz septītā tilta” sižetu, bet romānā “Neapsolītās zemes” ār pasaule hronoloģiski iezīmējas vēstītāja skopajās detaļās – blakus galveno varoņu subjektīvajam atsevišķu brīžu tvērumam, emocionālajai vai intelektuālajai reakcijai uz realitātes un šķituma pēkšņajiem belzieniem. Vēl viena kopīga sižetu uzbūves pazīme – darbība romānos aizsākas ar epikas plašākajai formai neraksturīgu “bezievada” pēkšņumu, kas vairāk atgādina novelisko ekspozīcijas un sarežģījuma saplūsmes variantu, abus romānus noslēdz epilogs. Īpaša nozīme I. Šķipsnas romānos ir mākslinieciskās telpas aprisēm, kā pierādījums tam ir kaut vai virsrakstu izvēle – tie semantiski ietver telpiskus priekšstatus.

Romāna “**Aiz septītā tilta**” centrā ir psiholoģiskais jeb iekšējais konflikts. Ārējās telpas fragmenti Edītes vai Solvītas fiksējumā kļūst par viņu psihē “ieņemtajām” detaļām, iejūk apziņas plūsmas intro- un retrospekciju virpulī, piemēram, brīdī, kad Solvīta sēž pie mirstoša vīratēva gultas, viņas pārdomās pavīd acīm redzami priekšmeti: “Stunda, divas, trīs...apaļās tabletes katru stundu, garenās ik pa divām. Dzeltenajā dozītē sirdspuksti, zaļajā asins zāles...Kas tā par pasauli, kurā cilvēks tā iznirst un ienirst?” (2,116) Bieži vien tieši objektīvie impulsi rada personāža apziņā savdabīgu asociatīvo vienību “ķēdes reakciju” un tās kļūst par abstrahētām, zemtekstuāli blīvām zīmēm (Melviju nama interjera sīkumi Edītes acīm, meža peizāža u.c.). Tādējādi telpiskais fons vienlaicīgi ir reālistiski konkrēti un simboliski abstrakti uztverams. Šāds efekts panākts, plaši izmantojot un

atkārtojot mitēmas visbiežāk detaļas funkcijā (akmens, durvis, kāpnes, ceļš, tilts, okeāns, skaitlis "7" u.c.). Piemēram, Edītes – Solvītas brauciens pāri septiņiem tiltiem atkārtojas, finālā mainās tikai virziens, arī šo mitēmu iekļāvums romāna virsrakstā signalizē par to konceptuālo jēgu, tāpat kā to kontekstuālās variācijas centrālā rakstura apziņā ("..septiņos gados biju iemācījusies nejust, negribēt un nevēlēties.."(2,134) u.c.). Tas ir spilgts telpiskas konfliktdetaļas paraugs, kas daiļdarba nosaukumā iesaistīts, mājienveidīgi koncentrē lasītāja uzmanību. Detaļas zemteksts līdzās ārējās sižetiskās norises faktam (brauciens) informē par rakstura iekšējas polaritātes radīto pretrunu pārvarēšanas iespējamību ("7" kā debesu (3) un zemes (4) skaitļu summas un tilta simboliskās ambivalences (vieno un pārvar) aktualizēšanās).(46,144) Romāna mitēmu vidū pārsvarā ir "pārejas simboli", (125,180) pēc Dž. Hendersena domām tie apliecina cilvēka tieksmos sasniegt kādu mērķi.

Arī romāna darbība kopumā ir gan konkrēti, gan simboliski uztverama – sižetiskais fons, no tēlu attiecībām izrietošas situācijas u.c. Simbols ir tēlainības līdzeklis, kas sastāv no "virskārtas" kā empīriskās pasaules reprezentants (ārpuskonteksta recepcija) un zemteksta – kā mākslinieka intelekta, emociju un iztēles produkts (kontekstuālais atšifrējums). Starp abām daļām ir īpatnas, konteksta noteiktas attiecības, tās principiāli strukturē arī I. Šķipsnas romāna "Aiz septītā tilta" sižetu. Gan centrālais personāžs, gan telpiskais fons ap viņu un viņā satur opozicionārus priekšstatus un to saskares zīmes, līdz ar to pretpoli iegūst zināmu relativitāti ar tilta, kāpņu, ceļa, durvju, zaļās krāsas, vārtu, meža, taciņas, malas u.c. konkrēti empīrisku un simbolisku telpas detaļu klātbūtni Edītes – Solvītas psihē. Ž.P. Sartrs grāmatā "Iztēlojamais. Iztēles fenomenoloģiskā psiholoģija" apgalvo, ka apziņā var novērot divu veidu produktus:

- 1) ar jutekļiem uztveramo empīrisko lietu atspoguļojumus;
- 2) mentālos lietu tēlus – apziņas patstāvīgas atveides darbības ražojumus.(119,57)

I. Šķipsna ļauj rakstura psihē dominēt tieši pirmajiem, jo Edīte un Solvīta atrodas saskarē ar vieniem un tiem pašiem ārpusaules objektiem, un to ir konceptuāli svarīgi izcelt, taču, galvenokārt mājienu ietvaros (uz Edītes un Solvītas tāpatību), var saskatīt mentāli radušos “nogriežņus”, kas ir vienādi abu refleksijās (“uz akmens jūrā”(2,195) pārdomas par mūžību, nāvi un nebūtību u.c.). Atsevišķi izcelami rakstura duālajā apziņā figurējošie, opozicionāro pasauleskatījumu reprezentējošie simboli, kas kontekstuāli zaudē savu empīrisko “segumu” (pēc fenomenoloģijas principiem – kļūst par iekšējās pasaules, apziņas neatņemamu daļu), piemēram, – akmens Edītes un okeāns Solvītas pārdomās: akmens simbolizē esamību; pastāvību, izturību, saskaņu pašam ar sevi, bet, galvenais, tas atrodas antitēzē izmaiņām, pretstatā smiltīm, putekļiem u.tml.:(107,236) savukārt okeāns zemtekstā piesaka enerģijas, aktivitātes pieplūdi, ūdeņu nepārtraukto kustību un bezformību, pārejas stāvokli starp stabilo (cieto) un bezveidīgo, visu iespēju summu, vienā pastāvēšanas līmenī.(107,357)

Romāna sižetisko dinamiku nodrošina nepārtraukta Edītes un Solvītas pasaules redzējumu sadura – sarunās, monoloģiskajās pārdomās, rīcībā, attieksmē u.tml. (skat. I.tab.). Retrospekcijās katra “puse” kavējas pie pilnīgi atšķirīgām pagātnes ainām, tieši tajās nav neviena krustpunkta, mājienu uz kopīgu atmiņu. Arī vēstījuma līdzekļu izvēle, atveidojot abu apziņas plūsmu, pakļauta vispārējā kontrasta principam: Edītes iekšējo runu raksturo loģiski secīgs reflektīvā materiāla izkārtojums, savukārt Solvītas monoloģiskās pārdomas ir haotiskas, impulsīvas, impresionistiski fragmentāras:

“Septiņi tilti līdz mājām... Pirmoreiz Džeralds lika uz katra kaut ko vēlēt. Ko es toreiz vēlējos? Daudz baltu dieniņu? Dienas kā zvaigznes, kā liesmas?

Nebrauc tik dikti...

Zvaigznes un liesmas.”(2,45)

Dāņu filozofs, eksistenciālisma priekšvēstnesis, viens no I. Šķipsnai tuvajiem domātājiem – S. Kirkegors cilvēku raksturo kā sintēzi no bezgalīgā un galīgā, no laicīgā un mūžīgā, no brīvības un nepieciešamības, respektīvi, kā attiecību starp diviem. Cilvēks kļūst par patību (“es”), tikai apzinoties savu sintētisko būtību. “Būt pašam tātd nav cilvēkam vienkārši dots, bet ir uzdevums, kura īstenošana uzdota viņa brīvībai.”(53,163) Edītes Solvītas rakstura psihes pretpolu pašizolācija atsedz varones “sliktās attiecības” (pēc S. Kirkegora) ar savu sintēzi vai tās neapzināšanos, tādējādi iespēja būt kopā netiek izmantota. Bez tam dāņu filozofs savā apcerējumā “Dzīves ceļa stadijas”(1945) izšķir trīs cilvēka eksistences pakāpes – estētisko, ētisko un reliģiozo, divas pirmās romānā “Aiz septītā tilta” ir spilgti pārstāvētas: Solvīta atrodas estētiskajā stadijā, viņa dzīvo ārišķībā un juteklībā, izbaudot dzīvi visā tās daudzveidībā; realizējot šādu dzīves formu, viņa ir atkarīga no ārējā, t.i., no tā, kas nav viņas varā, un estētiskās eksistences neapzinātā pamatnoskaņa atklājas kā izmisums par to, ka viņai šos nosacījumus var atņemt. Edīte dzīvo ētiskajā stadijā, kur indivīds savā izmisumā izvēlas (estētiskajā stadijā viss ir vienādi labs, ētiskajā jāizdara izvēle, jāuzņemas atbildība un jāpieņem situācija). Cilvēkam, kas dzīvo estētiskajā stadijā, centrs atrodas ārpus viņa; ētiskās stadijas cilvēka centrs ir viņā pašā. Estētiskais elements raksturo cilvēku nepastarpināti, tieši tādu, kāds viņš ir; ētiskais – palīdz cilvēkam kļūt par to, kas viņš ir.(106,57) Ētiskā eksistence ir sevi “izvēlējusies” kā pašesamību un līdz ar to iemantojusi neatkarību no

ārējības, cilvēks tajā pieņem nopietnus lēmumus. Edīte atrodas brīvas izvēles priekšā – sekot Solvītai vai pamest to; Solvītai varianti nepastāv, tāpēc izšķiršanās šaubas, neziņa ienāk Edītes reflektīvajā materiālā, viņas psihiskā dzīve detalizēti paveras lasītāja skatam. Tieši Edītei nepieciešama iekšēja saskaņa, taču arī viņa ieslīgst galējībās, neapzinoties savu dalību ES vienībā vai patībā; cilvēks kā sintēze S. Kirkegora izpratnē I. Šķipsnas romānā “sadalās” tēzē un antitēzē.

EDĪTE	SOLVĪTA
Mūžība	Mirklis
“Beigtums”	Dzīvīgums
Sastingums	Kustība
Akmens	Vilnis (Okeāns)
Noslēgtība	Atvērtība
Neredzēt	Redzēt
Peldēt	Dzert
Dabiskais	Civilizētais
Bejēdzība	Dzīves jēga
Pakļaušanās	Izmantošana
Asaras	Uguns
Vienmuļība	Daudzveidība
Palikt	Doties tālāk
Vienkārši būt	Notikt
Nacionālais	Pasaules
Svešiniece	Savējā
Bailes	Drosme
Tur un tad	Šeit un tagad
Mūžība	Mūžība nāvē
dzīvojot	(“bezlaiks” pēc
(“bezlaika”	nāves)
apzināšanās	
laikā)	

1.tabula. Pretstati I. Šķipsnas romānā “Aiz septītā tilta”

Autore visos savos darbos īpašu uzmanību pievērš personāža vārdiem: “..vārds un cilvēks nav šķirami.”(2,8) Pirmajā romānā Edītes un Solvītas nošķīrums sižetā līdz fināla atkalsavienošānās rituālam ir modernisma psiholoģisko eksperimentu triks. Edītes (anglosakšu val. – ēad’ īpašums; bagāts’ + gūth’ cīņa’)(69,106) un Solvītas (latīņu val. – sol’ saule’+ vīta’ dzīve; dzīvība’)(69,294) vārdu opozicionārā būtība slēpjas tieši romāna tekstā grafiski izceltajos pirmajos burtos – iniciāļos E un S. Edītes vārds sākas ar regulāru, simetrisku grafēmu, bet Solvītas vārds ar burtu, ko neveido neviena taisna līnija (tikai liektas un slīpas). Interesanti, ka pēc latviešu rakstīt mācīšanas metodikas likumiem šīs grafēmas rakstu versijā iedalītas vienā – lielo ovālo un pusovālo burtu ģenētiskajā grupā (abu pamatā ir pusovāls, bet divus pusovālus saliekot kopā, veidojas ovāls, tāpat kā E un S savienojot, veidojas personas vietniekvārds “es”). Romāna nodaļu sākumā izceltie E vai S norāda uz skatpunkta piederību vienai vai otrai sašķeltā rakstura pusei.

Visas minētās īpatnības ļauj konstatēt: kā sižeta izvērsuma pamatpaņēmienu šajā darbā I. Šķipsna izmanto kontrastu. Sižets ir pieblīvēts ar pakāpeniski lasītāja aizdomas izraisošiem mājieniem par to, ka kontrastē nevis divi raksturi, bet sašķeltās psihe poli. Autore ļauj ilgāk kavēties tieši “E puses” domu pasaulē, izsekojot viņas reakcijai uz dažādas cilmes impulsiem (retrospekcijās, pašrefleksijās u.c.) Mājieni tekstā izkārtoti “pieaugošā” secībā, ienākot aizvien jaunām Edītes un Solvītas attiecību detaļām:

- 1) “Neaizmirsti, ka mums ir trīsdesmit trīs gadi.”;(2,15)
- 2) “..es nezināju, kura bija Solvītas doma, kura manējā.”;(2,18);
- 3) “Es uzmetos uz pleca kā putns, sargātu mirdzumu, sargātu acis – Solvītas mirdzumu, savas acis.”;(2,29)

- 4) pirmā brauciena laikā reflektē tā, kura neguļ;
- 5) “Ka mēs ar Solvītu esam viena garuma, to es patiesībā atklāju tikai tad, kad, lejup ejot, lielo kāpņu galā ieraudzīju mūs abas spoguļa sienā.”;(2,61)
- 6) vairākkārtējās pārskatīšanās Melviju namā, kad Edīte tiek noturēta par Solvītu;
- 7) “Jūs patiešām līdzināties Solvītai, viņa arī vienmēr visu apgriež otrādi..”;(2,97)
- 8) “..divos veidos neviens ilgi nevar dzīvot.”;(2,101)
- 9) “Es sēdēju pie milzīgā galda viena pati un kāda spoguļa stūrī varēju redzēt pusī no savas sejas.”;(2,104)
- 10) Edītes pārdomās, runā pakāpeniski iezogas Solvītas aforistiskums;
- 11) Abu apziņas plūsmā atkārtojas vieni un tie paši asociāciju nogriežņi, mentālie tēli (pēc Ž.P. Sartra), filosofiski jēdzieni, jautājumi (domu pārklāšanās): “Vai tu dzīvotu mūžu otreiz?”;(2,125, 135) “..kāzas vai bēres?”(2,114)
- 12) “Solvīta klusēja, un tad es pamanīju, ka arī es klusēju.”;(2,150)
- 13) “Kādas neredzamas saites turēja mūs abas kopā, ka mēs vienmēr satikāties par jaunu..?”;(2,173)
- 14) “ ..man nav žēl, ka kāds manī ieķeras kā astes zvaigznē, kamēr tas mani netraucē.”;(2,175)
- 15) “..mani pēkšņi sagraba izsalkums par diviem.”(2,178)
- 16) vēstule Persijam pauž “ES” monolītā rakstura harmonisko būtību (2,190);

- 17) otrā – atpakaļbrauciena sižetiskas vienlaicības detaļu virkne (rītausma, Marka durvis, ceļš, tilti, “mašīna kā balts putns”, “riepas kā naži” u.c.(2,195)

Progresējošo aizdomu apstiprinājums atrodams epilogā, kur šoreiz trešā persona noklausās anonīmu sarunu pie Edītes Solvītas kapakmens (akmens mitoloģiskajā tradīcijā simbolizē saikni starp debesīm un zemi, tātad pretstatiem). (46,10)

Romānā saskatāmi arī lasītāja maldināšanai izmestie “tīkli”: nodarbošanās (Solvīta ir iekštelpu izdaiļotāja, Edīte – apdrošināšanas firmas darbiniece) un ārējo portretējumu atšķirības (Solvītas mirdzošie blondie, krāsotie mati, brūnās acis pret Edītes matu dabisko krāsu un zilajām acīm. (2,39) Kontrastējošās portretu detaļas pavīd abu sarunā brauciena laikā un attiecībā uz Edīti ir tikai nojaušamas, bez tam Solvītas izskata jutekliski tvertais apraksts no Edītes skatpunkta tiek veikts vairākkārt. “E puses” vizuālā tēla abstrahēšana un “S puses” redzamā apveida atkārtota konkretizēšana liecina par otras dominanti ārējās, empīriskā tipa izpausmēs, Edītei ļaujot eksistēt tikai psihē: “Mana (Solvītas. – O.S.) labsirdība kādreiz mani pamudina ielaist bezpajumtniekus.”(2,46) Mātes vēstulē Edītei apstiprinās iepriekšminētais pieņēmums: “..Tava seja nav necaurredzama, bet neredzama.”(2,164) Edītes skatpunkta pārsvars tekstā nebūt nenozīmē, ka viņas kontakts ar pārējo romāna personāžu tikpat pastāvīgs, cik ar lasītāju. Par pretējo liecina apstākļi, ka Edītes pusi pazīst tikai māte, pazinis Persijs, pārējie – Melviju nama iemītnieki to ierauga pirmo reizi (Marks, Tomulis, Beatrise). Solvīta vienmēr “ir viņa galā”(2,59), respektīvi, tieši viņas puse adoptējusies kādreiz svešajā pasaules malā un tiecas pēc jauniem apvārsņiem, tieši S puse dzīvo arī ārpusē – lielpilsētā, Melviju namā, kur aug viņas dēls. Tāpēc viņas pārdomās ik pa brīdim iezogas vainas apziņa:

“..esmu viņai parādā vairāk par pāris nedēļām..”; “..esmu Edītei parādā jauno kontinentu un Džeraldu.”(2,48-55) Solvīta nejut diskomfortu, nekas viņai netraucē “notikt”, būt savā vietā, krīzi izraisa otra puse – Edīte, tāda ir šī centrālā rakstura sižetiskā funkcija. Vismaz septiņus gadus (pēc Persija nāves) neredzamā, noslēptā un ieslēgtā “E daļa” tiecas par sevi atgādināt. Uz svešuma fona atklājas Solvītas dzīves taktika – Edītei nākas pakļauties, jo “nekam nav jēgas”. (2,26) Šī apziņa ļauj tai doties braucienā uz Melviju namu (simboliska amerikāniskās sabiedrības, vides sinekdoha). Brauciens Edītes pusei nozīmē pasaules ieraudzīšanas un pieņemšanas rituālu, arī iespēju līdzsvarot pozīcijas: “..varbūt kustība un nekustība kādā brīdī saskaras un kļūst par vienu un to pašu.”(2,61) Kopā turēšanās, savstarpējas atkarības akcents jūtams galvenokārt Edītes pārdomās un replikās. Viņa tiecas iegūt kādu “zināšanu”, cilvēka dzīves laikā liegto pieredzi (“..nāve izdzēsīs manu iespēju zināt”(2,29) vai “..es gribēju dzīvot un zināt.”)(2,29) Mūžības mīklu minējumos Edīte zaudē mirkļus, ko tik svarīgi izdzīvot Solvītai. Persija nāve ir Edītes baiļu un satraukuma iemesls, arī brīdī, kad viņa pieņem pasaulīgās esības bezjēdzības noteikumus. Tāpēc pretstatā Solvītas atvērtībai viņas iedomu drošības līdzeklis ir vairogs (2,27;105;110), arī mūra siena, akmens seja kā mentāli iztēles aizsargi no pasaules uzbrukumiem, bet drošības garants – Solvītas klātbūtne. Melviju nama interjeru aplūkojot, Edītes skats kavējas pie empīriskām lietām, kas visnotaļ atklāj pašsaglabāšanas instinkta izsaukto tieksmi apbruņoties vai izolēties: “Melnī un balti ilknī, blāvi vizoši gliemežvāki, rupuču stīvās bruņas (..) – viss mani uztrauca, un es virzījos pa gaiteni (..) ar steidzīgu un reizē atturīgu soli, taustīdama ceļu ar pirkstgaliem un tūlīt nolaizdamās uz visas pēdas, lai izjustu soļa drošumu.. ”(2,92)

Pēc eksistenciālista M. Heidegera domām (“Esamība un laiks”(1927)) būtiska cilvēka pieredzes daļa ir satraukums, kas rodas no laika nenovēršamā ritējuma pretī nāvei un nebūtībai. Baiļu avots ir vai nu kāda lieta, vai persona, bet satraukumu izraisa neesamība. Satraukuma pieredzē atklājas cilvēka galīgums, eksistences nejaušība un bezjēdzība, nenovēršamā virzība pretī nāvei, kuras jēga atklājas robežsituācijās (robežsituācija eksistenciālismā – brīva, bet neaizvaiļama iespēja izvēlēties).(64,168) Edītes un Solvītas nonākšana aiz septītā tilta vairākkārt abu domās vērtēta kā izšķirošais brīdis: “..tagad vai nekad”(2,53) vai “..kas pārbrauc septīto tiltu, atpakaļ netiek.”(2,56) Brauciena sākums (monētas izmešana) iezīmē sarežģījuma momentu, abi pretpoli nonāk tiešā kontaktā. Abu satraukuma iemesls ir laika ritējuma saasināta uztvere (Edīte grib pagūt izzināt neizzināmo; Solvīta – izbaudīt dzīves mirkļus), par to liecina eksistenciālisma formulu variācijas viņu refleksijās atbilstoši katras pasauleskatījuma atšķirībām:

EDĪTE: “Nāve un mūžība nav viens un tas pats”;(2,134)

“Mūžība un mīlestība ir viens un tas pats.”(2,196)

SOLVĪTA: “Mūžība, nāve un nebūtība ir viens un tas pats;”(2,123)

“Mūžība un nebūtība ir viens un tas pats.”(2,199)

Brauciens uz Melviju namu aizsāk pakāpenisku pretpolu atgrūšanos: “..apziņa bija par sīku, lai sevī noturētu notikušo un nenotikušo, kas kā divas reizē izšautas lodes skrēja prom pretējos virzienos..”(2,71) Pirmais Edītes patstāvīgais solis – izejas meklējums svešā mājā uzmācīgi skaļo, drūzmīgo viesību laikā. Viņa atrod durvis, pēkšņi atskāršot: “.. man nevajadzēja Solvītas, lai dotos tālāk.”(2,91) Galīgas izšķiršanās kulminatīvais moments – saruna mežā. Šo sižetisko pavērsienu provocē tā pati E daļa – pie stūres brauc viņa šai dzīvības un nāves braucienā. Tās pašapziņa iemieg, zaudējot

mīļoto cilvēku (Persiju), un atmosfā, precīzāk, tiek aizskarta un līdz ar to atmodināta – Melviju sabiedrībā (pārskatīšanās, Marka ironija, atskārta, ka “Solvītai ir viss”).(2,80) Sašutumu pauž Edītes retoriskais jautājums: “Vai man jābūt Solvītai vai nekam?”(2,87) Kopējais brauciens kā līdzās pastāvēšanas iespējas liecība nu kļūst par neatgriezenisku pagātnes faktu. Saruna mežā ir konflikta saasinājuma augstākais punkts (eksistenciāla robežsituācija, kad ir jāizdara brīva, bet neatliekama izvēle), turpmāk viņas attālinās. It kā savrupais atpakaļbrauciens ir šīs attālināšanās sekas.

Edītes meža pastaigas simboliskajā zemtekstā sazīmējama vēl vismaz viena autorei svarīga opozīcija – stādītais mežs, “kur mērķtiecība tiem (kokiem. – O.S.) karājas kaklā kā nāvessods,” (2,166) un savvaļas mežs, kur “brīnišķība pār mani (Edīti. – O.S.) nolaidās ar spāres spārnū vieglumu”(2,169) kā psihes apzinātā un neapzinātā daļa (pēc K.G. Junga).

Edīti pievelk dabiski harmoniskais, mentāli nesakārtotais gan ārpusē, gan sevī, tā ir viena no spilgtākajām viņas puses daudzveidošanās pazīmēm, jo romāna sākumā neko vairāk par šauru “dzīvokļa kapsulu” viņa nevēlas. Pakāpeniski atgrūžoties, katra no rakstura psihes daļām kļūst patstāvīgāka un iegūst savam pretpolam iezīmīgus vaibstus (galējību “paškompensēšanās”). Edītes interese par pasauli, dzīvi (saruna ar Marku), viņas aforistiskās replikas aizvien vairāk atgādina Solvitas skatījumu: “..man bija jāsteidzas tālāk.”(2,168) Solvīta, sižeta atrisinājuma posmā braucot prom, pēkšņi sāk šaubīties, pretēji savai apņēmībai griežas atpakaļ – pie Tomuļa. Abu pušu patstāvība iespējama atšķirīgo polu iekšējas noslēpošanās dēļ. Ņemot vērā Melviju nama zemtekstuāli abstrahēto nozīmi (Edītei svešā vide), atgrūšanās cēloņi slēpjas saasinātajā objektīvā svešuma uztverē. Pieņemot, ielaižot pasauli sevī, Edīte rīkojas neadekvāti iekšējai loģikai. Viņa it kā pieņem eksistences absurda nostāju (aizbildinājums?), bet pamazām sāk meklēt un

atrast savas dzīves jēgu ārpus “dzīvokļa kapsulas”, jo īpaši dodoties meklēt labprātīgo “Kruzo” – Džeraldu. Radikālās izmaiņas “E pusē”, viņas provokatīvā loma rakstura ģenēzē acīmredzot ir par iemeslu šī tēla izvirzīšanai sižeta priekšplānā. Viņas pusei nākas ciest divkāršu zaudējumu: “Persijs mani sūtīja prom un Solvita atstāja, un es kļuvu par izsalkušo tukšumu.”(2,194) Romāna finālā Edīte un Solvīta brauc atpakaļ pār septiņiem tiltiem. Literāra daiļdarba sižetā ir gandrīz neiespējami parādīt atsevišķu darbību, situāciju vienlaicību bez vēstītāja / stāstītāja iejaukšanās ar paskaidrojumiem. I. Šķipsna šim nolūkam veiksmīgi izmanto detaļas priekšrocības. Bez tam kontrasta princips šeit iegūst citu, lokāli psihisku pavērsienu (katras puses iekšējās pārlicības un rīcības sadura). Braucēju monologos izskan apņemšanās, kas pilnīgi neatbilst viņu darbībai konkrētā brīdī: Edīte iekšēji apņemas doties atpakaļ, “ceļa sākumā”(2,196) un tai pašā laikā turpina meklēt savas esības jēgu – vēlas atrast vientuļnieku Džeraldu, tātad brauc tālāk. Solvīta izlemj braukt tālāk, baudīt dzīvi, “dzert okeānu” ar Lariju vai kādu citu, taču reāli viņa atgriežas atpakaļ pie dēla: “Riepas kā naži ausīs. Visi meža zvēri no tādas bremzēšanas pamodīsies. Ir jau pamodušies..”(2,199) Apoloģētiskā nesamierināmo daļu saplūsmē, katrai braucot pa savu ceļa pusi, tiek izslēgta un tomēr notiek – Solvītai pēkšņi griežoties atpakaļ un abām saduroties. Edītes refleksijās atkārtotais mentālais akmens tēls ik pa brīdīm iegūst empīriskus apveidus (ekspozīcijā – cilnis, vēlāk Džeralda mājas bluķi, ceļa rādītājs u.c.), rakstura apziņā un darbības ārējā fonā vairākkārt fiksēts, kļūst par “E pusei” tik nozīmīgu nemainīgā simbolu un opozīciju saplūsmes zīmi (kapakmens). Mūžībā nav pretstatu, tos rada dzīve. Saskaņot, relativizēt opozīcijas sevī dzīves laikā nozīme apjaust kādu esamības likumu. Romānā “Aiz septītā tilta” I. Šķipsna konceptuāli saasina savējā un svešā attiecības, dilemmas radīto diskomfortu: pilnībā

izmantot, izbaudīt pieejamo vai dzīvot atmiņās, atzīt eksistences absurdu, ļaujoties pašplūsmai vai saskatīt jēgu katrā mirklī, pašizolēties vai ielaist pasauli sevī, upurēties vai upurēt, stāvēt vai iet tālāk u.tml. Izšķiršanās par labu vienam vai otram ir psihiski smags un neaprēķināms process, autore fatāli izslēdz vidusceļa harmoniju, arī esamības noslēpumu izziņu dzīves laikā – atbildes uz minējumiem ir aiz robežas, kur visas robežas sabrūk.

Romāna “Aiz septītā tilta” konflikts briest Edītes Solvītas psihē, pārējais personāžs to vai nu paspilgtina, vai saasina. Īpaša loma centrālā rakstura iekšējo pretrunu ģenēzē ir vīriešu tēliem, ko pēc sižetiskas funkcijas varētu klasificēt kā kontrasta pārus: Edītes un Solvītas atmiņās figurējošie zvaigžņu pētnieki, mūžības meklētāji Persijs un Džeralds; aiz septītā tilta, Melviju namā sastaptie dzīves mīlētāji Marks un Larijs. Viens no katra “pāra” kontaktējās vai kontaktējas ar Edīti (Persijs, Marks), otrs – ar Solvītu (Džeralds, Larijs). Ar pirmajiem tiek dialogizēts refleksijās, ar pēdējiem sarunas noris ārpusē. Pagātnes astronomi un tagadnes zobārsti ir Edītes Solvītas divējādās esmes liecinieki, kuros var saskatīt divvieņu vaibstus. Persijs un Džeralds ir līdzinieki taktikas izvēlē, atšķiras tikai ideju iedzīvināšanas radikalitātes pakāpe – noslīkt vai dzīvot krastā, zināmā attiecības analogijā ir arī otrs “pāris” Marks (pēc Solvītas domām “Marks ir dzimis dzīvošanai – bez steigas un kļūdām”(2,119) un Larijs (“..cilvēks, ko būtu vērts meklēt visu mūžu, kuru satikt nozīmē atklāt pasauli..”)(2,99): viens steidzas ieslēgties istabā, otrs – apmesties uz neapdzīvotas salas. Edītes Solvītas izvēle pagātnē un tagad apliecina abu pušu tiekšanos uz patstāvību, pasauleskatījuma sabalansētību – Edīte mīl mūžības ilgu apmāto Persiju un aizraujas ar laicīgo problēmu sagrauzto Marku, Solvīta kļūst par “nāves svinētāja” Džeralda sievu un tiecas pēc eksotisko plašumu alcēja Larija.

Epizodiskie tēli kopumā dinamizē Edītes Solvītas rakstura izmaiņas. Tomulis vairo “E puses” nedrošību un izšķir “S puses” pēdējā brauciena virzienu. Sekeraks provocē Solvītu aizdomāties par cilvēka un vārda attiecību un no neitrālas, objektivizētas pozīcijas (parastos apstākļos tā pieder vēstītājam) izstāsta Džeralda centienus ieraudzīt. Māte ir Edītes dabas zinātāja, sižetā iekļautā mātes vēstule ir tuva cilvēka, “E puses” izpausmju vērotājas un vērtētājas, vienpusību un galējību noliedzējas brīdinājums, kas netiek ņemts vērā. Melvija kundze, savukārt, sinekdohiski reprezentē svešās sabiedrības attieksmi pret “nelūgtiem ciemiņiem”: “..iemācieties mūsu paražas un tikumus, aizmirstiet savējos, ja jums tādi ir. Citādi neviens jūs nesapratīs..”(2,80) Beatrises padoms rosina Edītē atskārtu, ka viņa sen jau visu aizmirsusi un no visa atteikusies un dzīvo bez saistībām un noteikumiem, pārvērzdams apziņas kapsulā kā istabā vīrs kūsājošas pilsētas - bez mērķiem, bez atbildības: “varēju atšķirt visu jauno noteikumu grāmatu kā interesantu lasāmvielu, kas uz mani neattiecas.”(2,80) Cilvēkam, kurš pieņēmis bezjēdzību, ir vienalga, kurā zemē un kā dzīvot – Edītes absurds pretī Solvītas jēgai. Finālā abas rīkojas pretēji savai nostājai – viena metas meklēt un glābt Džeraldu no viņa paša, otra griežas atpakaļ pie dēla, “tikai šoreiz”.(2,199)

Romāns kompozicionāli atbilst sociālpsiholoģiskā žanra* standartiem:

- 1) vide, kas projecējas galvenā rakstura apziņā, impulsē iekšējas pretrunas, respektīvi, sižetā iezīmējas konkrēti un vispārināti tvertas opozīcijas “mājas – svešums” iedarbe uz galvenā varoņa psihi. Sociālais fons – lielpilsēta, Melviju sabiedrība atklājas visai detalizētā Edītes skatījumā

* 1. Šķipsnas darbu analizē paveida un žanra jēdzienu lietojums konsekventi nozīmēs plašākas vienības (paveids - romāns, stāsts, novele ..) un šaurākas vienības (žanrs - psiholoģiskais vai filosofiskais romāns, sociālpsiholoģiskā novele..) attiecību.

un veicina rakstura šķelšanos. Kontrasta ietvaros tiek skartas sociālas problēmas – nacionālā un kosmopolītiskā attiecība, indivīda norobežošanās no civilizācijas u.c.;

- 2) konflikts norisinās centrālā rakstura psihē, sižeta priekšplānā izvirzīts Edītes Solvītas šķelšanās un identificēšanās mēģinājumu process;
- 3) romāna formu veido pirmās personas – pamīšus reflektējošu subjektu stāstījums, apziņas plūsmas un iekšējā monologa kā vēstījuma veidu izmantojums liecina par cilvēka iekšējo procesu (intro- un retrospekciju, refleksiju un pašrefleksiju u.tml.) mimētiskas materializēšanas mēģinājumiem.

Romāna **“Neapsolītās zemes”** sižets arī ir daudzslāņains, konkrēti un simboliski tverams. Atkārtotošās mitēmas un kultūrziņas ir pasaules koka ekvivalenti (dzīvības, auglības, laba un ļauna atzīšanas, bodhi koks, Kristus krusts, Mozus zizlis, deviņžuburu ozols, lotoss u.c.) blakus tām konfliktdetāļas veidā funkcionē pārejas, robežsimboli (mala, sliekšnis, nedrošs tiltiņš, logs, Piena Ceļš u.c.). Plašāk ienāk objektīvā ārpusē, jo skatpunkts pieder vēstītājam, respektīvi, centrālā rakstura psihiskie procesi nav vairs daiļdarba priekšplāns, tikai viena no galvenajām meklējumdarbības sfērām. Sižeta “virspusē” atkal varam novērot indivīdu civilizētajā svešumā (rakstnieces iecienīta konceptuālo meklējumu “shēma”), tas tiecas atrast kontakta atslēgu, kādu vienojošu arhetipisku kodu un sazīmē to visdažādākajās koka mentālajās, cilvēku iztēles radītajās transformācijās. Koka, auga senākās simboliskās nozīmes saistās ar psihiskās dzīves izaugsmi, attīstību iepretī instinktu dzīvei, ko parasti pārstāv dzīvnieki.(107,185) Iepriekšējā romānā Edītes iekšējās pasaules un esmes likumu mīklainais centrs bija akmens: “Noslēpums bija akmenī, vienalga kurā; noslēpums bija katrā lietā, bet akmeņi bija visvecākās lietas, akmeni

varēja atdomāt atpakaļ vistālāk.”(2,26) Abas senās mitēmas it kā veic līdzīgu sižetisku funkciju (ār pasaules impulsu radītās paralēles Malvas apziņā starp empīrisku koku un arhetipisko esamības kārtības reprezentantu atgādina Edītes refleksijas par akmeni un mūžību; romānu finālos nemainīgā, mūžīgā simbolisko zemtekstu iegūst Malvas apskaidrības brīdī sevī atrastais dzīvības koks (Lielā Savienošanās jau bija notikusi) un Edītes Solvītas atkalapvienošanās ārējā zīme – kapakmens), taču otrajā romānā koks ir sižeta dinamikas nesējs, “piedalās” konflikta risinājumā, tātad ir viens no daiļdarba tēliem. Tieši konkrēta tēla mākslinieciskais risinājums apstiprina filosofiska konflikta klātbūtni un dominanti sižetā.

Autora komunikatīvā pozīcija pieļauj vairākus romāna uztvēruma līmeņus. “Neapsolīto zemju” sižeta “virskārtā” iespējams izsekot galvenā rakstura – Malvas meklējumam, kas norisinās gan viņas psihē, gan ārpus tās: iekšēji tas “rotē” ap dzīvības, esamības noslēpumu, ārēji – mērķē uz zinošas autoritātes atbalstu (padomu, ievirzi, labojumu, apstiprinājumu u.tml.). Romāns atklāj indivīda pasaules izzīņas centienus kā alternatīvu dzīves taktiku neierastā vidē, un “neapsolītās zemes” kā Bībeles reminiscence konkrētā uztvērumā reprezentē latvietim svešo, neiepazīto zemi: “Ticībā Ābrahāms ir paklausījis aicinājumam un gāja uz to vietu, kas bija jāsaņem par mantojumu, un gāja nezinādams, kurp viņš iet.”(58,23) (Dieva apsolutā zeme Ābrāhamam ir Kanaāna, viņš nezina tās atrašanās vietu, bet ir pārliecināts par savu labklājību, turp nonākot; savukārt I. Šķipsnas noliegums – “neapsolītā zeme” semantiski izslēdz šo garantiju). Nenoliedzama ir simboliskā koka “koda” harmonizējošā iedarbe uz trimdinieka (Malvas, Imanta, Intas) psihi, katrs no viņiem pieņem un sakārto pasauli no savas intelektuālās un emocionālās pozīcijas (piemēram, Imants vēstnesī saskata mesijas vaibstus – Malvai nākas vilties, Morics gaida Lielo

Brīdi, Inta jūsmo par iespēju atrasties divās vietās uzreiz, Ērikā – par Valdas bērna piedzimšanu īstajā vietā – dzimtenē), tās atklājas, pastāv paralēli, bet Malva vēlas būt tajās visās uzreiz. (2,336) Viņas koncepcijas dziļums, vēstītāja plaši atsegts, izvirza šo raksturu sižeta centrā. Kontrasta kā izvērsuma paņēmiena ietvaros līdzās Malvai spilgti savu pasauleskatījumu piesaka Džordžs Vilkinsons (opozīcijā “latvietis – amerikānis”). Viņš reflektē, atrodoties noslēgtā slimnīcas telpā, ikdienas garlaicībā vērojot neparastā, dīvainā izpaudumus. Džordžu pievelk svešas tautības slimnieka noslēpumainība, un viņa pārdomas, aizdomas un minējumi liecina par seklu, virspusēju, aprobežotu skatu. Savukārt Malvu aizrauj orientieru ieraudzīšanas māka ikdienišķajā, pierastajā, viņa maldās savos domu, pieņēmumu labirintos, atmiņās, intelektuāli “izskaitļojot” vai intuitīvi uztāustot esamības kodus. Zīmīgi, ka spilgtākā prozas modernista Dž. Džoisa estētikas būtiska “realizēšanās” pazīme romānos ir t.s. “epifānijas” – pēkšņas cilvēka garīgas apskaidrības, viņa gara spēku augstākā sasprindzinājuma mirkļu attēlojums, tie ir izzīņas momenti, kas koncentrē varoņu jūtas, iedomas, vēlmes, kas ļauj aptvert parādību būtību, eksistences jēgu, ļauj izprast pašiem sevi.(105,12) Šāds “epifānisks” rakstura iekšējo meklējumu atveides stils ir saizēmējams abos I. Šķipsnas romānos un īsajā prozā, taču “Neapsolīto zemju” versijā rāda izteikti mērķtiecīgu cilvēka eksistences izpētes ceļu (G. Saliņš epifānijas kā žanru saskatījis tieši I. Šķipsnas romānos, par ko “viņa bija pārsteigta, bet patiesi ielīksmota”(66,19)). Pēc kļūdīšanās un vilšanās posmiem finālā Malvas meklējumu vainago vēstneša Ausekļa negaidītā atrašana. Romāna ekspozīcijā un epilogā atstāstījuma formā funkcionējošais konstatējums: viņš (viņa) pazudis (-usi), ņemot vērā pirms tam notikušo Malvas apskaidrotības brīdi, signalizē par kādu mirstīgajam nepieejamu esamības izpratni, kādu

jaunas kvalitātes pasaules kārtības apguvi. Atstāstījuma izteiksme neskaidru padara fināla ārēji empīrisko rezultātu (“pazust” nozīme nebūt vairs, pārstāt pastāvēt, būt (55,603), tātad ar to varētu pieļaut Malvas un Ausekļa pašnāvības iespēju, bet “pazust” nozīmē arī nebūt vairs redzamam, aiziet, aizbraukt tā, ka palicēji nezina, kur atrodas un “pazudis cilvēks” ir cilvēks, kas vai nu nonācis bezizejas stāvoklī, vai nav vairs labojams).(55,603)

Šāds romāna sižetiskās uzbūves intenciozais traktējums ir pamatots, domājams arī autora komunikatīvās pozīcijas paredzēts, paturot prātā pirmā romāna problēmisko ievirzi, eksila tēmas likumsakarīgo klātbūtni, sižeta vairāklīmeņu uztvēruma efektu. Taču I. Šķipsnas romāns “Neapsolītās zemes” ir spilgts modernisma episko eksperimentu paraugs: “Te bija viss, vienīgi sakarīgs stāsts katram skatītājam bija jāatrod pašam”(2,354) Konkrēta daiļdarba sižeta balstu jeb “mezglu”(48,127) – pašas autore vārdiem, varam saskatīt arī budisma filosofijas ontoloģiskajos priekšstatos. Objektīvais šīs uztvēruma versijas faktors ir I. Šķipsnas aizraušanās ar “Upanišadu”, darbs pie budisma bibliogrāfijas sakārtošanas, ikonogrāfijas izpēte. Apskaidrotības alkstošajam indivīdam budisma filosofijā tiek piedēvēta drosme, iztēles spējas, viņš var mesties “iekšējā labirintā”(117,23) un atklāt tā dziļumos paslēpto dzižo noslēpumu. Tāds cilvēks pats izzina patiesību un drīkst to iemācīt arī citiem, taču tas ir gandrīz neiespējami, jo katrs no mums ir unikāla, neatkārtojama būtne, katram pašam jāatrod savs ceļš uz esamības izpratni. Tādējādi jāņem vērā, ka romāna galvenās varones garīgais meklējums ik pa brīdim izrādās kļūdains, jo “galīgais nevar apjaust bezgalīgo”.(117,15) Tomēr absolūtās patiesības izziņas ceļš kā ceļš uz atbrīvošanos neierastā vidē pats par sevi iegūst rezultāta statusu. Pēc budisma filosofijas pamatnostādņēm – īstenā cilvēka un visa esošā daba, būtība ir tukšums, bezveidība: formas pasaulei piešķir cilvēka prāts, tas

sakārto, pretstata, sistematizē, izskaitļo u.tml. Bezveidīgais izpaužas visdažādākajās formās, bet neidentificējas ar tām, paliekot neatkarīgs. Dzīves intensitāte nav nosakāma pēc formu kustības, modificēšanās, to dara, ja nepazīst dzīves īsteno jēgu. Dzīvot formās – nozīmē dzīvot ilūzijās. Pazīt sevi – nozīmē redzēt sevī sākotnējo tukšumu. Budismā galvenā cilvēka dvēseles vēlme ir garīgas pilnveides ceļā atgriezties pie pirmsākuma, kas ir bezveidīgs.(117,3) Romāna galvenā varone Malva šo “vakuumu” ir aizpildījusi (jau ekspozīcijā atklājas viņas tieksme iztēlē piešķirt formu jebkam – Imanta vārdi kļūst par dzeltenām kļavas lapām, atstāstāma izteiksme par sarkanu dunduru), (2,203) esamības būtību saskatot atsevišķā – senākajā civilizācijas pieņemtajā pasaules un dzīvības izpratnes kodā – kokā. Viņa par savas izziņas atslēgu izvēlas universālu, arhetipisku tēlu “..katrs cilvēks to var radīt no jauna”(2,318), koks kā cilvēku iztēlē gadsimtiem transformēta zīme savā pastāvībā (budismā vērtība piemīt tikai nepārejošajam) izceļas uz citu zīmju fona. Taču Malvai mentāli kavējoties pie tās, bieži nākas atkārtot vienu un to pašu jautājumu: “Kāpēc domu vilnis, uz simtgadīgo koku plūzdams, sašķīst to nekad neaizsniedzis?”(2,247;250;251) Pēc franču filosofa, psihologa, kulturologa V. Jankeleviča domām cilvēka eksistence dalāma dabiski bioloģiskajā fenomenā un metaempīriskajā noslēpumā, dzīves laikā pēdējam piekļūt nav iespējams.(126,13) Cilvēks vienmēr tiecies iegūt zināšanu par dzīvības un nāves jēgu, tādā veidā pietuvoties esamības būtībai. Taču piešķirot apveidus, pieņemot shēmas un konstrukcijas, sakārtojot un modelējot nepieejamo, civilizācija dzīvo ilūzijās. Malvas “pieķeršanās” dzīvības kokam ir mēģinājums caur reprezentējošo nemainīgo daļu (formu) piekļūt veselajam (“koki pastāv uz šīs un viņas pasaules – otrādās pasaules – robežas”;(2,313) “pavec vienu un milzu režģi ceļas līdzī..”)(2,250) un

mēģinājums rast savai hipotēzei apstiprinājumu, gan izsekojot koka simbolisko variāciju vēsturei, gan meklējot kādu pašas nosapņoto, visuzinošo vēstnesi. Viņa izvēlas vienu formu (pētot šumēru akmens cilindru zīmogu attēlus) un pēkšņi apjauš, ka tā ir visur: neskaitāmās atkārtotās orientē Malvu uz koku, esamības noslēpuma izpētes gaitas zīmi. Maldīgi tiek iekodēti viņas vārdā (2,325) – formu ieraudzīšana nenozīmē esamības būtības apjaušmu. Malvas iekšējās nedrošības liecība ir nepieciešamība pēc pieņēmumu apstiprinātāja: “grūtības palīdz pārvarēt nepastarpinātais kontakts ar iedvesmojošo skolotāju, viņa klātbūtne.”(117,14) Budismā garīgais meklētājs tiecas atrast “to, kurš zina”,(71,25) atceroties, ka nekas nav iemācāms no ārpuses. Tas, kas tiek meklēts, ir iekš mums. Malvas domubiedrs Imants par viņas meklēto saka: “..viņš nav iespējams tik ilgi, kamēr mēs viņam neuzticamies. Viņš nav iespējams bez mums. Kad mēs ticēsim, viņš sāks būt..”(2,343) Skolotājs palīdz koncentrēt uzmanību, ko izklīdinājusi ār pasaules daudzveidība, lai varētu ieraudzīt sevi, iegūt “saprašanu” (2,245) un uztvert neuztveramo, bet Malva cer, ka “..viņš pateiks, vai viņai visi pareizie pavedieni rokā.”(2,282) Viens no svarīgākajiem “meistara”(117,8) dalības nosacījumiem, kas aktualizējas arī romānā, ir tas, ka viņa vārdiem nav nozīmes, galvenais – viņa klātbūtne kā apskaidrotības priekšnosacījums. Malvas vajadzība pēc garīga konsultanta, viņas hipotēzes novērtētāja ir mēģinājums to konkretizēt, piešķirt tam “formu”, ārējo veidolu (nosirmojis profesors, (2,281) zaļa cepure, zaļi mati u.c.), (2,283; 318;320;331;346) bet arī tas izrādās maldu ceļš (Zaļcepures vajāšana). Orientēšanās uz atsevišķām ārējām mentālas cilmes zīmēm, pārējo intuitīvi piedomājot, kā Malvas meklējumu “metode” tekstā mājienveidīgi (paralēle) saistīta ar senu tekstu tulkošanas problēmu: “Dažas atslēgas bija pazaudētas uz visiem laikiem, atbildes iznīkušas bez pēdām, un

pagātnes mīklas kļuvušas neuzminamas..”(2,264) Intuīcijas šķietamās kļūdas brīdi liek Malvai šaubīties – drošāk laikam gan uzticēties pārbaudītām patiesībām, bet romāna izskaņā viltus vēstnesis tomēr pārved “kaut kur pāri”, (2,353) kārtējais maldu gājiens izrādās likumsakarīgs posms ceļā uz apskaidrotību, kad visas zīmes kļūst bezjēdzīgas. Šī zināšana viņu pārņem brīdī, kad dzīvības koks pēkšņi konkretizējas, atrodot vārdnīcā bodhi koka etimoloģisko skaidrojumu.(2,356) Vēstnesis, nepabeigtas celtnes augšā pamanīts, vairs netiek sazīmēts caur ārējā izskata īpatnībām: “Nē, viņa nemaldījās – vaļā logā, vaļējā mūra malā stāvēja kāds.”(2,357) Sidhārtha Gautama pilnmēness naktī sēž zem bodhi koka, apskaidrotība nāk pār viņu, rīta zvaigzni ieraugot;(97,23) I. Šķipsnas varone, apjaušot dzīvības koka klātbūtni sevī, pamana vēl vienu apskaidrotības “priekšnosacījumu” – vārdā Auseklis. Malvas pazušanas konstatējums epilogā drīzāk atšifrējams kā empīriskas netveramības fakts (nirvānas vai parinirvānas sasniegšana), kas atkal rosina (šoreiz lasītāju) meklēt pazudušo, tāpat kā romāna ekspozīcijā, tiesa, nepieļaujot iepriekšējās meklētājas kļūdas. Budismā cilvēka ciešanu galvenais avots ir maldi: mūsu nespēja apzinātas aklības dēļ saskatīt pasauli tādu, kāda tā ir īstenībā.(71,61)

Romāna “Neapsolītās zemes” sižeta veidojumu varētu balstīt arī eksistenciālisma filosofiskie “meti”, galvenokārt ontoloģiskā problemātika, racionālā un intuitīvā diferencējums varoņa psihe darbībā (metafizikas un pieredzes attiecība), laika kā dzīves iespējas ierobežojoša faktora akcents. Centrālā rakstura gnoseoloģiskās aktivitātes intensificē iekšējie “klejojumi” cilvēcei piederošās un subjektīvās pieredzes slāņos, kā arī ārējie impulsi, jutekliski uztvertais – nejauši pamanītais (degošais koks, ornamentētais krēsls istabā, bibliotēkas kolonnas, parka koki, Morica zaļās acis u.c.). Objektīvās realitātes fragmenti nonāk viņas apziņā atlases veidā (pēc E.

Huserla un Ž.P. Sartra domām jebkurš apziņas akts ir intences izpaušme), (119,9) jo Malvu interesē tikai konkrēta arhetipa (dzīvības koks) tēli.

Eksistenciālists Ž.P.Sartrs (E. Huserla un M. Heidegera sekotājs) konsekventi nešķir jutekliski tveramo no tāda paša tikai intuitīvi iztēlē radītā – apziņa iedarbojas uz objektu dažādiem paņēmieniem, un abos gadījumos tiek mērķēts uz redzamu, taustāmu u.t.t. lietu, priekšmetu, parādību. Tātad objekts var tikt “uzņemts” divējādi – caur jutekļiem un iztēli, tā īpašības no uzņemšanas veida nemainās. Taču objekti ir diferencējami atkarībā no to pastāvēšanas sfēras:

- 1) materiālās pasaules objekti, kas veido dabu, kosmosu, pastāv harmoniskā attiecībā neatkarībā no cilvēka apziņas;
 - 2) formas – šo empīrisko objektu attēlojums apziņā, kas veido nevis pasauli, bet pasaules gleznu, tās var uzrasties, arī tieši neuzlūkojot ār pasaules lietas, un ir spontānas apziņas darbības rezultāts.
- (119,56)

Līdz ar to psihē var novērot divu veidu atšķirīgas cilmes objektus: jutekliski uztveramos un mentālos tēlus – patstāvīgas apziņas darbības formas. Slavenais amerikāņu psihologs un filozofs V. Džeimss domāja, ka iztēle attīstās no sajūtām. Sajūtas, ja tās ir izjustas, pārveido organismu tā, lai oriģinālo izjūtu kopijas var rasties prātā atkal pēc tam, kad ārējais sākuma stimulš jau ir beidzies. Viņaprāt iztēle ir “spēja reproducēt kopijas no piedzīvotajām izjūtām”.(60,21) Ja šīs piedzīvojuma kopijas ir precīzas un nepārveidotas, tad tās ir reproduktīvās jeb atmiņas iztēles kompetencē; ja elementi no vairākām oriģinālām pieredzēm tiek kombinēti jaunā vienībā, tad tie ir produktīvās iztēles ziņā. I. Šķipsnas otrajā romānā, sižeta mākslinieciskajā izvērsumā raksturu iztēles objektiem ir īpaša loma viņu konceptuālā pasauleskatījuma atklāsmē. Īstenības un šķituma, reālā un

iedomātā robežas relativitāte, kas aktuāla visai I. Šķipsnas daiļradei, romānā “Neapsolītās zemes” iegūst jaunu, visai radikālu pavērsienu, raksturu refleksijās kombinējot jutekliski konkrētos un mentāli abstrahētos tēlus vai reproduktīvās un produktīvās iztēles tēlus (piemēram, ārpusē, parkā ieraudzītais pretī dzīvības, labā un jaunā atzīšanas, saules u.c. kokam). Malvas, Intas, Morica, Imanta iztēlotā pasaules kārtība un eksistences likumsakarības caur to ir maksimāli subjektivizētas un reizē tiek atrasti atsevišķi saskares punkti, iespējams kopīgās mentalitātes, trimdinieka psiholoģiskā diskomforta zīmes (piemēram, Imants arī kādu meklē, arī atceras kādreiz redzēto koku līdzīgi Malvai un Intai; Morics, Inta un Ērika runā par atrašanos “īstā vietā”). Mājieni uz šāda diskomforta iespējamību bieži pavīd Malvas pārdomās: “Vecie pamati nolīdzināti, bet dzīves telpa piepildījās no jauna, ilgi pasaule nepaliks tik klaja un vienkārša kā pašreiz..”(2,246) vai “Aiz muguras uzcelts un sajaukts nams, pamati nolīdzināti.”(2,247) Svešuma un dzimtenes opozīcija, kā jebkura cita (civilizētais – dabiskais u.t.t.) romānā tiek pārcelta varoņa psihē (jo psihē tās arī dzimst) – Latvijas retrospekciju fragmenti, amerikāņu lielpilsētas sinhroni tvertās ainas līdzās zināšanu reprodukcijām (pasaules mākslas, reliģijas, filosofijas u.tml. fakti) jaunās kombinācijas virknējas Malvas apziņā. Citam personāžam nākas sakārtot savu domu plūsmu loģiski secīgā (sarunas noteiktā) sniegunā (dialogi ar Moricu, Intu, Imantu).

Malvas koncepcijas atslēga ir koks, jo “koki aug abās pusēs reizē – domājamā un redzamajā pasaulē – un ne vienā ne otrā cilvēks pats nav saimnieks – koki ir sliekšnis vai vārti starp tām”.(2,313) Tieši domājamā pasaule – “cita eksistences pakāpe”(2,245) piepilda romāna māksliniecisko telpu (cilvēces un subjektīvās pieredzes slāņi indivīdu psihēs), virza laiku. Galvenā varone Malva izcīna iekšējo cīņu, kas “nebij starp pašu un

ārpasauli, bet gan starp pašu un nepārredzamo izplatījumu iekšienē.”(2,256) Nepārtraukti izkopsdams domāšanas tehniku, refleksiju, aprēķinu, cilvēks ir “aizmirsis” domāt; pateicoties domāšanai, cilvēkam kā “galīgai lietai” atklājas bezgalīgais; zinātne cilvēkam piešķirusi milzīgu varu, taču tā likusi viņam “aizmirst” to, ka dzīve nav bezgalīga (pēc M. Heidegera).(64,157) I. Šķipsna, romāna sižetu strukturējot, ļauj arī lasītājam maldīties, sekot varoņu domu dabiskam asociatīvam plūdumam; iedziļināšanās apziņā dara cilvēku brīvu (A. Bergsona tēze),(64,111) acīmredzot Malvai un viņas “radītājai” tas nav mazsvarīgi. Sižeta centrālās personas nepacietības, steigas, veicamā neatliekamības uzsvērums atrodams vēstītāja un vērīgo Malvas sarunas biedru piezīmēs: “Viņa steidzās ātrāk”;(2,278) ““Bet tev nekad nav laika!” teica Morics.”(2,264) Laika eksistenciālo tvērumu (tā neatgriezeniskums, cilvēka iespēju ierobežotība laikā) romānā apstiprina pašas autore intenciozie komentāri: “No Dieva puses neprasi, ko es gribēju pateikt. Varbūt to var saukt par mēģinājumu kaut ko saprast par pasauli, par cilvēka dzīvošanu tajā un par mums pašiem divdesmit piecus gadus vēlāk.”(48,54) Noteiktā dzīves posmā ikviens no mums aizdomājas par aizvadītās dzīves jēgu un nāves metaempīrisko būtību. I. Šķipsna romānā “Neapsolītās zemes” pamanās reizē atklāt trimdnieka iekšējās disonanses un cilvēciskās esamības absurda apjaušanas pārvarēšanas iespējas.

Gan ār pasaules empīriskās izpausmes, gan indivīda iztēles darbība, tās uzņemot un saglabājot, nav atkarīgas no cilvēka gribas (pēc Ž.P. Sartra) – šī atziņa tieši un zemtekstuāli motivē personāža brīvās apziņas plūsmas neprognozējamo, asociāciju pieblīvēto kustību sižetā (fragmentārisma efekts). Un šī atziņa iekodēta arī romāna virsrakstā “Neapsolītās zemes”, kas no vienas puses (sižeta “virskārtā”) piesaka eksila tēmu, bet no otras puses dziļākā vispārinātā tvērumā darbojas aluzīvi Bībeles motīvam. Neapsolītās

“nojautu un minējumu”(2,263) zemes ir cilvēka apziņā radušos formu, to kombināciju stereotipi vai patvaļības negaidītie pavērsieni:

“Neapsolītās zemes atvērās nesludinātas un apbūra negaidot”;(2,244)

“Neapsolītās zemes – dzīves neparedzētie, nesaprotamie, satriecošie notikumi”;(2,248)

“Katrs izcīnīja savas iekšējās cīņas, kas nebija starp pašu un ārpasauli, bet gan starp pašu un nepārredzamo izplatījumu iekšienē, kur kā dārzos arī dīga zāle un uzplauka puķes, un auga koki, un visam vajadzēja sava laika”;(2,256)

“Dažām domām ir savas neizmaināmas vietas.”(2,298)

Malvas maldīšanās “domājamā pasaulē” noved viņu līdz atziņai, ka dzīvības un saules koka nekad reāli nav bijis, “tos var tikai no jauna atrast,”(2,283;318) aktualizēt, pārradīt iztēlē kā cilvēce to darījusi gadu simtiem, iedzīvinot mītos, mākslas darbos, reliģiskajos rituālos u.tml. Civilizācijas pieredzei piederošās esamības kārtības arhetipiskās zīmes (koks, kalns ..) izpētot, var pietuvoties tās (esamības) būtībai, taču pašlaik cilvēks krīt no dzīvības koka. (2,313) “Cilvēks arvien vairāk zaudē saistību ar esamību, viņa saknes tiek apcirstas”(M. Heidegers), (64,157) cilvēks attālinās no savas eksistences jēgas apjaušanas, aizmirstot pirmatnējo, sākotnēji tradicionālo (mīklas kļuvušas neuzminamas): “..tagad Latvijā meijas un danci vedot uz gumijas riteņiem!”(2,313) Viena tradīcija tiek aizvietota ar citu – esamības kārtību tas neietekmē, taču piekļūšanu tās noslēpumam gan. Malvas domājamās pasaules galvenais tēls, kas, viņasprāt, summē un sintezē cilvēces priekšstatus par esamību,(2,320) plaši definēts telefonsarunā ar Imantu, kas savrupi, ārpus sižeta kompozicionāli un stilistiski atgādina izvērstu eseju par konkrētu arhetipu.

Romāna sižets ir saskaldīts atsevišķās runu un sarunu ainās, taču centrā ir Malvas un Džordža Vilkinsona reflektīvas atbildes uz ār pasaules un psihes iekšējiem kairinājumiem (par to liecina arī vēstījuma līdzekļu izvēle, jo tikai Malvai un Džordžam ļauts runāt iekšējā monologa veidā. Jau minētā kontrasta ietvaros (latviete – amerikānis; jauna – vecs; brīva, neierobežota – ievietots slēgtā telpā, slimnīcas palātā) izteikti atšķiras abu fiksētās ār pasaules detaļas (empīriskā vide atklājas caur viņu redzes prizmu) un vēl jo vairāk iekšējo pārdomu dziļuma un plašuma diapazons. Džordžs ir pamatiedzīvotājs, kas spiests atrasties neierastā vienmuļā mikrovidē, viņa interese par palātas biedru – garlaicības sekas. Komentāri, minējumi, asociācijas redzamā iespaidā liecina par viņa virspusēji ārišķīgo, aprobežoto skatu, īpaši atvirzes no pamattēmas (svešā novērošanas) salīdzinājumā ar Malvas plašajiem klejojumiem apziņas “neapsolīto zemju” dzīlēs. Šī tēla pamatfunkcija sižetā (līdzīgi Sekerakam iepriekšējā romānā) ir neitrāli iezīmēt “vēstneša” portretu, lai atkārtotošies mājieni uz viņa izredzētības statusu (piederību “slepenajai biedrībai”) nebūtu tik caurspīdīgi un droši kā romāna beigās viennozīmīgi aizdomas rosinošie Imanta argumenti sarunā ar Malvu.

Iespējams, ka Malvas iekšējā nepieciešamība ielūkoties pasaules noslēpumos, izskaitļot universālu, sintētisku eksistences formulu izriet no trimdinieka briesmīgā psiholoģiskā diskomforta kā efektīgs tā pārvarēšanas paņēmiens, jo acīmredzama viņas refleksijās ir paralēle starp latvisko un svešo, meklējot krustpunktus: “Arī latviešu tautasdziesmā koks ar deviņiem zariem aug augstā kalniņā, bet Vecajā derībā Jahve bar atkritējus, kas skrien kalnos ziedot elkam un kvēpināt zem ozoliem, liepām un skābaržiem.”(2,314) Ap Malvu ir latvieši – sarunās ar viņiem tiek iegūta jauna pieredze esamības izziņā, atrasts kopīgais (mentalitātei vai cilvēcei

raksturīgais) un savdabīgais. Jau romāna sākumā Malvai nākas konstatēt, ka Imants meklē kādu citu, šī atskārsme (katrs indivīds pasauli ap sevi un sevi tver savādāk (fenomenologu un eksistenciālistu tēze)) fināla sarunā ar Imantu padara Malvu neuzmanīgu pret viņa dotajiem orientieriem “vēstneša” meklējumos, tāpēc seko Zaļcepures vajāšana. Dīvainā slimnieka uzvedība, vārds Auseklis kļūst par Imanta meklētā pazīmēm, Malvas orientieris ir zaļā cepure.(2,342) Pēdējā no telepātiskajām sarunām (iekšējās runas dzirdamības efekts, dialogizējot ar Intu, Moricu, Imantu) Malva atklāj savu maldīgo meklējumu cēloni: “Zīmes un piemērus var saprast tikai tad, ja ir jau zināms, par ko ir runa”.(2,343) Formas, kas izrautas no konteksta, nevar to (kontekstu) pilnībā atjaunot, precīzi restaurēt. Jāatrod kopsakars.

Malvas sarunu biedri viscaur skar vienu un to pašu, viņas meklējumam aktuālo problemātiku, idejas papildinās un precizējas, saduras vai pārklājas un sabalsojas ar galvenās varones atzinumiem un slēdzieniem, tāpēc telepātiskajos dialogos atkārtojas viens un tas pats jautājums: “Vai es (tu, mēs) lasu (-i, -ām) domas?”(2,212;271;275..) Skatījuma krustpunkti izkristalizējas, sarunas dalībniekiem daloties pieredzē: Imants stāsta par īstenības un šķituma saskares punktu – jutekliski uztvertā un apziņā saglabātā attiecības fenomenu, kā piemēru minot retrospekciju – veca ozolkoka tēlu;(2,223) Inta jūsmo par ceļojumiem iekšējā pasaulē, tur visi drošie paņēmieni izrādās nepareizi un visas neapšaubāmās patiesības izjūk kā pamati,(2,263) līdzās Malvai paplašinot romāna virsraksta simbolisko jēgu. Tieši apziņā iespējama atrašanās divās vietās uzreiz (vidū esot), kur “viss bija visur klāt un reizē – ārpusē nebija”(2,296) Arī Intai koks kļūst par esamības kodu (2,295), taču viņa arhetipisko tiecas saskatīt tieši nacionālajā, latvisko sazīmējot svešajos analogos (dzīves taktika trimdā). Jūrmalas kāpu priedes viņas iztēlē atdzīvojas, ieraugot citus kokus, citā zemē. Savukārt

Ērika pasauli redz ārējās opozīcijās, nodalot "īsto vietu" (Latviju, kur tiek turpināta dzimta) no neizbēgamā svešuma. (2,302)

Morics pieder pie interesantākajiem romāna raksturiem, kura izvērsto prātojumu mērķis ir izteikties, runāt (viena no nozīmīgākajām personības pašizpaušmes formām budismā), izklāstīt savu pasaules ieraudzīšanas un pieņemšanas mākslu: "...mēs varam pasauli radīt ik brīdi, ieraudzīdami un atzīdami.."(2,273) Izteiktā vārds atstāj "pēdas" uztvērēja, klausītāja apziņā un pasaulē (ja klausītāja nav) – Moricam tas ir organiski svarīgi, jo izrunātais vārds kļūst par kaut ko īstu un notikušu.(2,268) Viņa pārdomās īpaša nozīme ir īstās vietas un vietas izpratnei vispār:

- 1) tā atrodas civilizācijas degpunktā – lielpilsētas centrā, kur viss notiek. Atrasties tur – nozīmē iegūt spēju, privilēģiju iejukt cilvēku burzmā, ielas kustībā, un tas ir nepieciešams, lai pamanītu, lai radītu: "...vienkārši mehāniski, elektriski izkārtota cilvēku un mašīnu krustošanās, kas atšķiras no citām tikai ar nenozīmīgiem niekiem – mēs varam to pārvērst par kaut ko sakarīgu un vienreizīgu, par vēsturē notikušu brīdi.."(2,273) Morica pasaules skatījuma koncepcija atgādina mākslinieka jaunrades motivācijas savdabīgu versiju: stereotipiskās civilizētās ār pasaules fragmenti var iegūt jaunas krāsas, jaunus apveidus, jaunus nosaukumus – "neapsolīto zemju" iespējas šai ziņā ir neierobežotas, bet, lai izvairītos no "pasaules sagādīšanās", (2,274) vajadzīga izdomāšanas spēja, kas izceļas no cilvēcības sajūšanas un apzināšanās un kas vienmēr jāatjauno. Paredzamajam, klišejiskajam, pierastajam Morics izvēlas savu simbolisko kodu – karuselis;

2) līdzīgi Intai viņš izceļ latvieša vietas izjūtu svešatnē: “..mēs visi dzīvojam divās vietās, vietējā un savā..”,(2,277) tieši tas, Moricaprāt, izraisa neparedzamas pārmaiņas psihē, rosina uz negaidītu rīcību.

Tāpat kā Malva viņš dzīvo uz kaut kā saprašanas robežas, bet Malva “aizpilda” sižetu ar savām iekšējām un ārējām aktivitātēm (maldīšanās process), Morics vienkārši gaida savu Lielo Brīdi, tverdams mazos (ār pasaules klišeju radoša pārveidošana apziņā). Malva, Moricaprāt, fiksē tikai to, kas attiecas uz viņas meklējumu vadzīmi – koku, pārējais paliek “aiz kadra”, vienpusība neļauj izmantot plašās iespējas: “..tevī daudz mazo brīžu, kaut gan turi tos apraktus”(2,278) Trešajā Malvas un Morica tikšanās reizē noskaidrojas viņu vārdu cilme un nozīme – “vecāku apsēstības sekas”(2,325) (Morics – Saksijas grāfa vārds, kurā nosaukta sala Usmas ezerā; konkrēts toponīms, ģeogrāfisks punkts Latvijā; Malva – maldi, maldīšanās (maldīties – 1) pārvietoties, nezinot savu atrašanās vietu un vajadzīgo virzienu; 2) būt nepareizos uzskatos (55,460)). Iespējams, ka sēmu opozīcija un abu vārdu vienāda sākumburts pilda mājienu funkcijas (pirmā romāna mākslinieciskais paņēmieni), tas mērķē uz Morica un Malvas savstarpējas papildināšanās, kompensēšanās vienreizējo iespēju, tāpat kā Intas un Imanta gadījumā.

Auseklis, ģeometrisko rakstu speciālists, ir noslēpumainākais romāna tēls, kas sižetā iekļaujas trejādi: “neklātienē” maldīgi konkretizējas Malvas iztēlē; klātienē materializējas Džordža novērojumos kā sirds slimnieks Ņujorkas slimnīcā (Kaulainais, Tievais, Vājais, Slaidais..); prombūtnē esot, ik pa brīdim tiek pieminēts (Ronija vēstulē kā ceļotājs Turcijā, Ērikas atmiņās kā “pēkšņi tuvais”(2,301) svešinieks), taču meklētāja tam nepievērš uzmanību, viņu saista ārējie orientieri (sapņa maldinājums – zaļā cepure

u.c.). Ausekļa vārdam ir īpaša nacionāli lokāla semantika – rīta zvaigzne, tautiskā romantisma, tautas pašapziņas modinātāja dzejnieka pseidonīms, tas liekas zīmīgi Imantam; sajūtot “vēstneša” klātbūtni, Malva nezina viņa vārdu. Lasītājs atpazīst Ronija sastapto dīvaini Ausikeli, Džordža izsekoto slimnieku, Imanta ārstēto tautieti pēc atkārtotām detaļām (allaž atrodas robežsituācijās – piegājis pie pašas malas, atspiedies pret vēju, kraujas malā, šaurā vietā starp reibšanu un grīļošanos, uz zemes mēles; knibina ornamentus; pazūd u.tml.), ieskaitot fināla ainā fiksēto, kad viņš kārtējo reizi stāv uz nepabeigtas celtnes mūra: “pabīdījis sliekšni tālāk tumsā”.(2,357)

Personāžs romānā “Neapsolītās zemes” nav pakārtotās attiecībās ar centrālo raksturu, tādu iespaidu var radīt vienīgi izteikšanās, domu plūsmas un darbības apjoms, kas ļauj priekšā izvirzīties Malvai un Džoržam, taču klasificējot tēlu sistēmu, jāņem vērā, ka atsevišķu varoņu koncepcijas ir vienlīdz svarīgas, paralēlas un atklāj atsevišķu indivīdu domu pasaules neatkarīgumu, kā arī arhetipiskos kruspunktus. Iespējams tēlu iedalījums pēc attiecības ar “slepeno draudzi” jeb “otrādiem cilvēkiem”:(31,167) “Šiem īpašajiem ļaudīm piederēja kaut kas neiznīcināms un neatņemams – pārbaudīts un neizputināts, ne no kā neatkarīgs, kaut arī varbūt katram cits un savs”; “viņi bija atraduši vārtus, pa kuriem no tās (pasaules kārtības. – O.S.) iziet..”(2,250) Taču “biedrības” esamība ir Malvas hipotēze, pieņēmums, kas iedrošina viņu vēstneša meklējumos, un ļauj arī citus vērtēt pēc piederības kritērija: “Vai šis ir iesākums viņas (Intas. – O.S.) pārbaudei ceļā uz slepeno biedrību? ”(2,262) Džordžs šajā attiecībā vispār “nepiedalās”. Personāžu vieno vietas izjūta; vieta, kur viss notiek, katram ir sava un atpazīstama pēc noteiktiem orientieriem, noteiktām pasaulskatījumu balstošām zīmēm – tā ir “specializēšanās laikmeta” (pēc Morica izteikuma) īpatnība. Malvas un Intas īstās vietas atrodamas apziņas “neapsolītajās

zemēs”, Imanta un Morica – uz robežas “starp”, Ērikas – ārpusē, Latvijā, Džordža – virspusē. “Ir tikai dažādas skatīšanās kārtības.”(2,308)

Romāna kulminatīvais punkts (konflikta saasinājuma maksimums) ir Malvas pēkšņais atklājums, ka bodhi koks, zem kura Budu pārņēma apskaidrotība, sanskritā ir “pippala”. M. Heidegeram cilvēka prāts ir sekundārs attiecībā pret cilvēka valodas pasauli, valoda ar esamību saistīta daudz būtiskāk, tiešāk, intīmāk.(64,171) Acīmredzot Malvas rituālais vārdnīcas uzšķīrums, viņas izvirzītā koda negaidītais konkretizējums, “pippalas” asociatīvā sasaiste ar latviešu līdzīga skanējuma vārdu, atskāršot latviešu radniecību ar kontinenta senāko kultūru (Lielā savienošana bija jau notikusi, ļoti sen..)(2,356), izriet no romāna autores īpašās, “heidegeriskās” attieksmes pret konkrēto komunikācijas fenomenu: “..valoda pati atcerējās, un katra būte.”(2,356) Bodhi koka sanskrita nosaukums gan Malvai, gan lasītājam (Malvas asociācija netiek precizēta) varētu atgādināt divas leksēmas, kas cieši saistītas ar dzīvības koka uzskatāmi konkrēto un simbolisko risinājumu (papele – ātraudzīgs vītulu dzimtas koks kā iespējamais, potenciālais arhetipiskā tēla ekvivalents, kā arī vīrišķās auglības atribūts). Vairākkārt Malvas pieminētā svētā vedību nakts,(2,319;357..) kosmiskās savienošanās ceremonija var tikt konkretizēta analogi dzīvības kokam, apstiprinot otras leksēmas konceptuālo nozīmi, kā dzimumakts (Malvas iztēlē – “Piena Ceļš debesu klēpī”).(2,357) Atrisinājuma simboliskajā “vedību” ainā (opozīciju saplūsmes rituāls) asīriešu tempļa zikuratu vietā šoreiz ir nepabeigta jaunceltne, kāpšļi debesīs un izredzētās svētnieces vietā – viņš un viņa: “kad esam mēs, visa pasaule top un nekas nav ārpusē.”(2,358) Tekstā ir vairāki mājiieni uz atrisinājumā zemtekstuāli apslēpto Ausekļa un Malvas pašnāvību (viens no pazušanas atšifrējumiem):

“Vēlāk dievības pārstāvēja cilvēki un vedībām sekoja nāve”;(2,320)

“..viņš (zaļās cepures īpašnieks. – O.S.) bija kā uzburts uz kalnā kāpšanu un šajā dienā pirms desmit gadiem krita un nositās.”(2,352)

Šāda atrisinājuma versija oponē budisma filosofiskajam priekšstatam par esamības izpratnes iespēju cilvēka dzīves laikā. Tāpat kā Moricam – Malvai un Auseklim jāatsakās no fiziskā ķermeņa, “mehāniskās ārējās pieredzes” (pēc A. Bergsona).(28,110)

Romāns “Neapsolītās zemes” atbilst filosofiskajam žanram, par to liecina:

- 1) ontoloģiskā problemātika, budisma un eksistenciālisma pamatziņu transformēšana sižetā; daiļdarba konflikta polus veido iekšēja meklējuma (pēc itāļu filosofa, pozitīvā eksistenciālisma pamatlicēja N. Abanjano domām cilvēka eksistence vienmēr ir meklējums, pakāpeniska pāreja no sava faktiskuma pie transcendences, tuvošanās esamībai (91,10)), maldu un veiksmju sadura vai opozīcija “intelekts – intuīcija” (Malvas nosapņotā empīriskā zīme – vēstneša zaļā cepure – finālā izrādās īstais orientieris, jo sapnis ir bezapziņas kompetencē, tāpat kā intuīcija, vajājot Zaļcepuri, viņa atrod Ausekli); īpaši izcelta iztēles darbības nozīme radošas personības pašizpaušmēs;
- 2) personāža izvērstie pārdomu fragmenti veido romāna sižetu, tie atgādina argumentētus filosofiskus traktātus par “pasaules kārtības” izziņas un pieņemšanas alternatīvām, eksistences iespējām; šajā sakarā jāatceras, ka M. Bahtins nosauc romānu par “topošo žanru”,(94,224) kurš, transformējot tagadnes nepabeigtās, bezrezultāta norises, bieži pārkāpj mākslinieciski literārās specifikas robežas, pārvēršoties morālā sprediķī, filosofiskā traktātā, kļūst par tiešu politisku uzstāšanos, formāli brīvu dvēselisku grēksūdzi, “dvēseles kļedzienu” u.tml.(94,225)

Romānā saskatāmas arī psiholoģiskā žanra pazīmes:

- 1) sižeta priekšplānā ir galveno raksturu refleksijas, tātad apziņa kā konfliktu norises vieta;
- 2) autore izvirza trimdnieka iekšējās disonanses problēmu, tās psihisku pārvarēšanas iespēju (atteikšanās no opozicionāras pasaules uztveres).

2.2 Konfliktu tipi un personāžs stāstos

Pirmās stāstu grāmatas virsraksts “**Vēja stabules**” – gluži tāpat kā otrās – nav neviena krājumā iekļautā stāsta nosaukums, tas reprezentē ievietoto darbu simbolisko kopsakaru. I. Šķipsna savu darbu virsrakstus vienmēr radījusi pēc teksta uzrakstīšanas,(48,127) tāpēc var pieņemt, ka krājuma nosaukums ir konceptuāli svarīgs attiecībā uz katru no desmit stāstiem. Semantisko saikni starp virsraksta leksēmām uztur verbs “pūst” (pūš vējš; pūst stabuli; stabule – pūšamais instruments). Būtiska šai sakarā ir arī frazeologisma “pūst vienā stabulē” nozīme: paust tādus pašus uzskatus, domas, kādus pauž kāds cits.(55,762) Daudzskaitļa formas “stabules” izmantojums uzsver vēja haotiskās, neprognozējamās, nepastāvīgās plūsmas (46,156) radīto “daudzbalsību”. Kontekstuāli polifonisms atklājas katra stāsta izvirzīto raksturu pasaules redzējumos, taču vispārinot – tās ir rakstnieces dažādās skatījuma perspektīvas kā pietuvošanās empīriskajai realitātei un attālināšanās no tās. I. Šķipsna atzīst un attēlo īstenību tās daudzveidībā, reālistu absolutizētā objektīvā realitāte ir tikai viena no daudzajām, ko var pakļaut mākslinieciskai atveidei. Viņas pirmajā krājumā atrodami psiholoģiski stāsti, daži veidoti R. Blaumaņa psiholoģiskās noveles tradīcijā (pirmais, deviņpadsmit gadu vecumā uzrakstītais stāsts “Lora”), arī sociālā žanra darbi, kur plaši izmantota detalizācija kā sižeta koncentrēšanas paņēmiens un skaidri pārredzami sižeta posmi (no ekspozīcijas līdz atrisinājumam): “Augusts brauc uz Ņujorku”, “Elsiņa kundze izveseļojas”.

Psiholoģiskā žanra problēmas skartas arī stāstos, kuru sižetiskajā priekšplānā ir raksturu introspekcijas, reflektīvais materiāls: “Bārenes stāsts”, “Dārza svētki”, “Elēģija” u.c.

Sižeti ar psiholoģisku konfliktu priekšplānā.

R. Blaumaņa noveles tradīcijā (“uzvilkta atsperes” (70,52) princips sižeta posmu izkārtojumā, detalizācija, tēlu kontrasts) veidots I. Šķipsnas pirmais stāsts “Lora”. Par to liecina arī koncentrētais, dinamiskais vēstījums. Sociāli tipiskais, kas izcelts 19./20.gs. mijas klasiķa kalpu meitu raksturos (Liene, Ieva), uz Loru neattiecas; I. Šķipsna konfliktu “dislocē” individualizēta tēla psihē, taču šeit nav dramatiskas izvēles. Lora – strauja, impulsīva būtne, kas dzīvo savas iztēles pasaulē, ārpusē redz tikai to, ko vēlas – Jāni: “..kā līgojas pleci, kā viļņo mati, kā lielais zemnieku puīša augums sakūst ar rudzu druvu..”(5,14) Konflikta polus novelē mīlestības motīva ietvaros veido īstenība un iztēles radītā iedomā, šķitums. Saasinājumu impulsē liktenīga nejaušība, kas atgādina par realitātes nežēlīgi nepakļāvīgo dabu. Paralēles saduras izvēlē var saskatīt R. Blaumaņa stāstā “Baltais” (Jāņa ilūziju “katastrofa”). Šādam konfliktam ir eksistenciāla cilme: cilvēks tiecas piemērot savas apziņas radītās “konstrukcijas” pasaules kārtībai, cerīgi ticot tādai iespējai, taču pasaule to ignorē. Šī novele problēmas aspektā ievada ilūziju sabrukuma tēmu I. Šķipsnas daiļradē.

Vairāki stāsti pirmajā krājumā psiholoģiski niansēti atklāj ilūziju sabrukumu vai negaidītu piepildīšanos. Konflikts šādos gadījumos diferencējas: vispārinot tā ir sadura starp iedomu un īstenību, konkretizējot – savstarpējas saskares, kontakta neiespējamība cilvēku dažādo pasaules redzējumu dēļ (“Otrā krastā”, “Puse patiesības” u.c.). Stāstā “Otrā krastā” skatpunkts atdots iemīlējušamies vīrietim (par to informē detaļas). Sižeta centrā ir process, kā viņas neskaidri romantiskās ilgas pakāpeniski kļūst arī

par viņa ilgām.(1,29) Simbolisko to pārņemšanas rituālu iezīmē ezera šķērsošana un izcelšanās otrā krastā. Pašuzupurēšanās (“Tu jau gribēji kalnus..”;(1,28) “Kalnos – ar tevi..”(1,30)) netiek novērtēta – garlaicīgs un nolemts vientulībai ir cilvēks, kam nav savu ilgu. Iemīlētās sievietes noslēgšanās un izvairīšanās zīme ir viņa jautājumiem sekojošais konstatējums: “To es nezināju.”(1,36;44) Vīrieša mēģinājumi pārliecināt par savas līdzdalības un atbalsta nepieciešamību izrādās lieki. Viņš tiek pamests pakājē, kamēr viņa dodas līdz diviem vāciešiem augstāk kalnos. Sižetā ievītais moments – pēkšņā sastapšanās ar kādreizējo skolas biedru latviešu nometnē funkcionē kā liecība vīrieša patstāvīgai esībai un iedrošinājums tās saglabāšanai, taču neilgs. Visumā stāstā aluzēts kalnā kāpēja vientulības motīvs, jo tieši kāpējs atrod domubiedrus – atšķirībā no pakājē palikušā, “aklā” atbalstītāja: “Es nesapratu, kas te notika, es nebiju braucis meklēt noslēpumus.”(1,42)

Stāstā “Puse patiesības” konkrēto konfliktu rada divu cilvēku sarunā saklausāmā vienu un to pašu notikumu reproducējošo skatījumu kontrasts. Padzīvojušā Indriķa jūtu iluzoro uzplaiksnījumu rosina brāļadēla sievas Aijas tuvums, viņas iztēlē aktualizētās atmiņu ainas, kas abiem brīžam izrādās kopīgas. Sižeta dinamiku uztur abu pasaules tvēruma, pieredzes, cerību sadura. Sievietes iedomas un iztēlē dzimušās ilgas ir tikai viņas ilgas, vīrietis šoreiz tām nepakļaujas, jo lolo savējās. Izšķirīgais retrospekciju moments ir abu satikšanās parkā pirms daudziem gadiem: tādēļ Aiju māc neizmantotas, “nokavētas izdevības kalns”(1,76), bet Indriķi – atkal tuvojošās iespējas nepārvaramās gaidas. Aija rosina iztēles spēles, viešot veltas cerības Indriķī (sasildot), un atstāj viņu vienu aukstumā – aiz durvīm. Ilūziju sabrukums ir noveliski pēkšņs.

“Bārenes stāstu” varētu nosaukt par monoloģisko pārdomu skici, kas ataino centrālā tēla tāpatošanos ar bojā gājušo meiteni un pretošanos tai, pakāpenisku saplūšanu un pēkšņas atgrūšanās brīžus. Bārenes un Florences (identificēšanās objekts) domu pārklāšanās un diferencēšanās gaitā atklājas identifikācijas psiholoģiskās norises indivīda apziņā. Konflikta raksturā saasina ār pasaules uzspiesta bārenes likteņa pārvarēšanas iespēja, par vēlu nobriedusī pretreakcija. Opozīcija “Es – Florence” ir apslēpta pašas stāstītājas psihē, apkārtējie šo disonansi nejūt. Bārenes fiksētās vides un attiecību detaļas informē par iekšējo pretrunu dramatisma pieaugumu (audžumātes saltais skatiens u.c.). Identificēšanās sekas kļūst par iemeslu stāsta varones nāvei, kas ir Florences nejaušās bojāejas likumsakarīgs atkārtojums. Mājienu uz šī izšķirošā momenta tuvošanos sižetā sakārtoti pēc gradācijas principa:

- “Es zinu ka varu izbēgt, tikai man jāgaida līdz īstajam brīdim.”;(5,29)
- “Bez tam laba laime un izdošanās man vajadzīga šovakar, ne rītu!”;(5,31)
- “..četri gadi ir tiekušies un veduši uz šo dienu, uz šo brīdi, un nu vairs atliek vienīgi gaidīt iznākumu – līdz rītdienai”;(5,31)
- “Vēl pēc mirkļa Knuda kundze sauks mani vakariņās. Pēdējo reizi, uz pēdējām vakariņām.”(5,33)

Konflikta saasinājuma augstākajā punktā izceltas tuvojošās nevaldāmās stihijas pazīmes (vējš, lietus lāses, zibens) kā neizbēgamā Florences likteņa atkārtosānos apstiprinājums.

Psiholoģiskā žanra stāstos un novelēs I. Šķipsna respektē tradicionālo sižeta koncentrētību, detaļas zemtekstuālo ietilpību, visbiežāk kavējoties pie iedomas un īstenības konflikta varoņa apziņā, pēkšņi atklājot vēlmes, tieksmes, sapņa neaizsniedzamības faktu (Z. Freida vārdiem – demonstrē, kā baudas princips tiek aizstāts ar realitātes principu). “Bārenes stāstā” ir otrāda

situācija – pārlietu ilgi mākslīgi uzturētā, no ārpuses uzspiestā iedoma (identificēšanās), brīžiem saskaroties ar tik vēlamo īstenību, tomēr netiek pārvarēta.

Sižeti ar sociālpsiholoģisku konfliktu.

Lielākā I. Šķipsnas “fabulisko” stāstu daļa atbilst tieši sociālpsiholoģiskā žanra parametriem. Vides iedarbe uz varoņa psihi kā problēma aktuāla krājuma apjomīgākajos stāstos “Elsiņa kundze izveseļojas” un “Augusts brauc uz Ņujorku”. Elsiņa kundze veido ap sevi harmoniski mierīgu, norobežotu pasauli, savdabīgā pašizolācijā lēnprātīgi gaidot ārstu paredzēto nāvi. Sižetā rāmi mainās viņas ikdienas ainas (seklie prātojumi, klačošanās, aizdomas, negribīgā, bet nenovēršamā kontaktēšanās ar ģimelīti, liekulīgā, ārišķīgā izturēšanās), atmiņu fragmenti – pamatnotikuma priekšvēstures snieguma sižetiskais paņēmieni. Ārpasaulas uzmācīgās klātbūtnes zīme ir skaņas – telefona, durvju zvans u.c. kā atgādinājums par pilnīgas izolācijas neiespējamību. Konflikt detaļas, kas ieskicē Elsiņa kundzes reakciju uz spalgi griezīgajām zvanu skaņām, paužu izsmeļošu informāciju par viņas komforta izpratni: “Skaņas sāpēja Elsiņa kundzes ausīs..”(5,90;68;75;83) Pēkšņais sarežģījums – vīra trieka – sašķoba ilgi kopto mikropasauli no iekšpuses un kļūst par iemeslu uzbāzīgo ļautiņu līdzjūtības apliecinājumiem. Elsiņa kundzes ierastā dzīves kārtība tiek izjaukta ne tik daudz vīra slimības, cik ārpuses cilvēku “ielaušanās” dēļ (“nams bija pilns rūgtām ēnām..”(5,89)). Neparasti plašajā epilogā apstiprinās viņas stāsta virsrakstā pieteiktā izveseļošanās, pakāpeniska atjēgšanās no krasām situatīvām izmaiņām pašas radītajā miera un klusuma valstībā: “Pāri palikusi bija tikai nepacietība un īgnums par trieku, kas bija ķērusi Elsiņa kundzi pašos sirds dziļumos un gandrīz likusi tai aizmirst savu paša ilgi un rūpīgi šķetināto, vienkāršo un nesarežģīto laimi.”(5,90) Autores

ironija par šādu dzīves tvērumu atklājas galvenās varones uzvārda (barbarisms “elsiņš” – priekšīņa, uzkrūts, uzkreklis, krekla priekšīņa, krūteža u.c.) un atsevišķu vēstījuma līdzekļu izvēlē. Vēstītājs izklāsta Elsiņa kundzes pārdomas, retrospektīvās atkāpes, noklausās sarunas no sava skata pozīcijas, taču iekavās likto iespraudumu veidā fiksētas arī viņas iekšējās runas replikas (paskaidrojumi vai komentāri). Tās “dzird” tikai lasītājs, kurš brīžam pamana disonansi starp kundzes pārliecību un izturēšanos: “Jums gan par vecumu nav ko bēdāt, jūs izskatāties vismaz desmit gadus jaunāka par mani,” – Elsiņa kundze teica un pārsteigta dzirdēja, ka pašas balsī skan skaudība, ko viņa neapzinājās jutusi. (Bet to jau varēja paredzēt, tur nebija jābūt nekāda gudrības vācelei, lai paredzētu, ka tad, kad salaida visu pasauli pa durvīm iekšā, pašas dzīve un domas tūlīt tika sagrieztas aplami).”(5,88) Elsiņa kundzes skatījumu uz dzīvi balsta striktas opozīcijas, dalot arī sabiedrību – latviešos un amerikāņos,(5,74) taču bez dziļāka (nacionālās pašapziņas) seguma, komforta izjūta tai saistās ar robežu pārredzamību un nepārkāpšanu visās jomās.

I. Šķipsna sociālpsiholoģiskajā (arī psiholoģiskajā) prozā bieži rāda latviešu tautības personāžu uz svešuma fona, taču problēmas, kas projicējas varoņu apziņā, rīcībā ir vispārcilvēciskas, ne šauri nacionālas; otrajā stāstu krājumā, grāmatās npublicētajā epikā (“Hamlets”, “Upuris” u.c.) gan atrodami izņēmumi šim apgalvojumam, taču tādos gadījumos viņu interesē svešumā nonākušā cilvēka psihe un izturēšanās vispār. Par nacionālo, dzimto viņa raksta simbolos un alegorijās (“Bez sāpēm”, “Trešā līdziība”).

Stāsta “Augusts brauc uz Ņujorku” sižeta pamatā – ceļojuma motīvs: konkrēts, virsrakstā pieteiktais brauciens un vispārināts jaunas iekšējas pieredzes ieguves process. Pēc Dž. Hendersena – ceļojums, jebkura cita apņēmīga pārvietošanās uztverama kā atbrīvošanās zīme, rituāls,(125,180)

kas ir konkrēta I. Šķipsnas stāsta vadmotīvs. Augusta Kripatas uzvārds semantiski signalizē par viņa iepriekšējās dzīves taktikas būtību, ir viņa labāko dzīves gadu centieniem uzspiestais “zīmogs”, no kura stāsta gaitā Augusts apņēmīgi tiecas atbrīvoties. Arī šajā darbā autore ironizē tieši tādiem pašiem paņēmieniem kā iepriekšējā (uzvārda semantika un vēstījuma līdzekļi): vēstītājs – viszinis pieņem Augusta domu izklāsta stilu (sakāmvārdu lietojums), lūkojoties uz notiekošo konsekventi no sava skatpunkta, bet dažubrīd atdarinot varoņa runas veidu. Klāt nāk komiskas situācijas, piemēram, Augusta iepirkšanās skaistumkopšanas līdzekļu veikalā vai tikšana pie pūdeļa, un atgadījums suņu viesnīcā.(1,112;145) Centrālā rakstura pārdrošību atteikties no iepriekšējiem “kalpa laikiem”(1,83) rosina viņa iekšējā, no visiem cītīgi slēptā zināšana, ka viņš “varēja, kad vien vēlējās, sākt dzīvot kā kungs, bet nelaime bija tā, ka viņš nekad tā nebija dzīvojis..”(1,90) Pagātne bija viena vienīga klusi pacietīga naudas krāšana, paralēli Augusta liktenīgajai (totālu atteikšanos kompensējošai) kaislībai – senu monētu kolekcionēšanai. Pārlicība, ka tieši monētas mainīs viņa krāšanai veltīto dzīvi (cels pašapziņu, ļaus vērot draugu skaudību, dos iespēju tos pamācīt), liek Augustam doties uz izsoli tālajā Ņujorkā. Nepiespiestā uzvedība brauciena laikā ir iekšējās atbrīvotības apliecināšanas un izbaudīšanas liecība. Brauciens detalizēti parāda Augusta apziņā saasinājušos pretstatu “vecais – jaunais” (veca ceļasoma, salāpīta pidžama, nolietojušies skūšanās piederumi, vārgas spuldzes, padilis uzvalks, pārusi kaklasaite – sejas kopšanas līdzeklis, smalki uzvalki u.c. pirkumi). Jaunā pieņemšana tiek sasteigta un Augustam nākas vilties, divās stundās izdarot visu, kam bija paredzētas vairākas dienas – ilgi gaidīto, svinīgu ceremoniju pārvēršot “saiņu stiepšanā”.(1,118) Visvairāk sāp “vecā” neizdzēšamība sejā, kas izsauc zaudētā laika neatgriezeniskuma

rūgtumu.(1,122;124) Autore psiholoģiski smalki motivē pakāpenisku šaubu iezagšanos Augusta “zināšanas” iedrošinātajā pārliecībā – varbūt par vēlu?(1,118) Stāsta finālā “jaunā” izbaudīšanas inercei pakļauto raksturu (operas apmeklējums) stiprina apziņa, ka atpakaļceļa nav. Iekšēja nepieciešamība pēc kunga dzīves ir izplēnējusi, “izsmēlusies” pirms laika – paliek ārēja piemērošanās jaunajiem apstākļiem un atkal – samierināšanās.

Stāstā “Dārza svētki” reflektē suns, vērojot cilvēku liekulības un izlikšanās maskas, aiz pieklājības noteiktajām grimasēm saskatot īstās sejas. Stāsts veidots ar modernistiskās ironijas mākslinieciskajiem līdzekļiem (neierastais skatpunkts, karnevalizācijas pazīmes) un stilistiski atgādina J. Ezeriņa anekdotiskās noveles (“Kādas blusas stāsts”). Taču I. Šķipsna parasti izvairās no anekdotes kā prozas darba pamatnotikuma – viņai ir citi lasītāja piesaistes paņēmieni. Suņa pārdomas, pētot cilvēku attiecību nianšes, nodrošina sižeta dinamiku un dažāda komiska paņēmiena (neierastā skatpunkta efekts) klātbūtni tajā: “Pats es muzejā nekad neesmu bijis, bet no nostāstiem saprotu, ka tie ir līdzīgi milzīgām bedrēm, kurās atrodami tūkstošiem kaulu, cits par citu sulīgāki, kurus drīkst apskatīt un apgrauzt, tikai mājās nest nedrīkst.”(1,160) Suņa aforistiskie spriedumi par moderno literatūru un svešniecības problēmu tajā liecina par izkoptu literāro gaumi un lasīšanas pieredzi.(1,167) Ironija tekstā ienāk divējādi:

- 1) neierastais suņa skatījums (stāstītāja identificēšanās ar dzīvnieku vai maskas uzlikšana), no tā izrietošais “soģa” statuss, kas ļauj jaukties cilvēku attiecībās un komentēt tās ar lietpratēja psihoanalītiķa ķērienu. Maska ļauj atbrīvoties un “cilāt” sabiedrības problēmas bez minstināšanās: “..dažs vienmēr jūtas kā mājās. Vienalga, kurā pasaules malā kuldamiēs, kamēr cits nodzīvo visu mūžu kā svešinieks zemes virsū, kaut gan tālāk par sava pagasta

robežām nekad nav bijis. To es esmu novērojis pat pie suņiem..”;(1,168)

- 2) suņa “pasaulskatījuma” izcēlums stāsta sižetā pats par sevi ietver autores ironijas devu.

Ironijas objekts abos gadījumos ir cilvēks – ārišķīga, ambicioza, egoistiska radība.

Visumā konkrēta žanra ietvaros tvertas cilvēka un viņa savdabīgi pieņemtās vides, arī cilvēku savstarpējās attiecības (stāstā “Dārza svētki” – suņa skatījumā). Tieši sociālpsiholoģiskajā stāstā I. Šķipsnas sižeti ir plaši izvērsti, par daudz kavējoties personāža pārdomu, darbības, negaidītu kolīziju detalizētā aprakstā (stāstā “Augusts brauc uz Ņujorku” starp kāpinājuma posmiem iestarpinātas anekdotiskas, taču funkcionāli – konflikta atsegumam mazsvarīgas ainas u.tml.). Personāža (cilvēku) rīcības psiholoģiska motivācija pamatota nevainojami, atbilstoši sociālpsiholoģiskā reālisma tradīcijai, taču E. Birznieka – Upīša apbrīnojama lakonisms I. Šķipsnai ir kas svešs. Pie vainas acīmredzot ir centieni uzturēt ironijas zemtekstuālo pārskatāmību.

Mākslinieciski savrups sižeta veidojums vērojams stāstā “Bez sāpēm”, tā pamatā ir alegorija, kas īstenojas kā galvenā varoņa sapņa manifestācija (sapņa racionāli loģiskais izklāsts) jeb pārdomāts pieraksts. Konkrēta sapņa pierakstā īpaši izceļas simbolizācija kā viens no sapņa darba procesiem (pēc Z. Freida), plaši izmantotā detaļa šajā stāstā visnotaļ pilda simboliskas funkcijas (tukšie šķīvji un bļodas galdā, izsalkums viesu acīs, Klauna rokas katram Janiķim (īstajam un viņa sapņa kopijai) uz kakla, krāsu spektrs u.c. – tās atklāj mazas tautas un lielvalstu attiecību alegorisko modeli). Kvantitatīvi blīvāk pārstāvētas viesu portret detaļas – tas ir likumsakarīgi, jo vizuālo priekšstatu pārsvars ir sapņa poētikas īpatnība.

Sapņa mērķtiecīgas imitēšanas pazīmes sižetā ir Janiņa “šķelšanās” vai noskatīšanās uz sevi no malas; dīvainās vizuālās pārvērtības, to pašsaprotamība: “Viņa (Klauna) rokas kļuva arvien garākas, līdz beidzot ar dobjū plikšķi tās nokrita katram Janiņim uz kakla..”(1,291) Alegorijas zemteksts tradicionāli ir visai “caurspīdīgs” – Latvija Rietumu un Austrumu lielvalstu interešu krustugunīs. Miniaturās tēls parodē mazas valstiņas reakciju uz pasaules pārdalīšanu (mielošanos pie galda). Sapņa un realitātes robežas stāstā tiek nojauktas, ietvara uzbūve (pirmssapņa posms un pēcsapņa posms) finālā negaidīti pārtrūkst, tādējādi sižetā dominējošais bezcerības patoss beigās saglabājas.

Sižeti ar filosofisku konfliktu priekšplānā.

Filosofiska dzīvības jēgas studija turpinājumos ir stāsti “Elēģija” un “Vasaras ēnas”. Jāņa Galenieka pārdomas (uz līdzpārdzīvojumu mērķēta likteņstāsta veidā) pie Jaruces kundzes nāves gultas kļūst par viņa “raudu dziesmu” sižeta apmēros: savas samierināšanās, pieticības, necilības, viduvējības atklājums un attaisnojums, aizbildinoties ar par ikdienu tapušo bēdu slogu, tā pakļāvīgo pieņemšanu. Dzīves garlaicīgums ir tās paredzamībā, šī atziņa pamato Galenieka pasīvo vērojumu, “nepiedalīšanos”, taču viņa negaidītā nāve (par tās iemeslu skaidri uzzinām no nākamā stāsta ekspozīcijas) izjauc tā ierastā dzīves tvēruma šķietami stabilo modeli. Kulminācija un atrisinājums saplūst lakoniskā noveles cienīgā konstatējumā.(5,56)

Stāsts “Vasaras ēnas” ir sižetiski atvērts iepriekšējās tēmas turpinājums. Galvenās varones dzīvības un nāves noslēpumu izziņas tieksme atgādina Malvas dedzību, esamības kārtības zīmes meklējot, romānā “Neapsolītās zemes”. Īpaša nozīme Mērijas ziņkārības izsaukto centienu atainojumā ir darbības fonam: viņas iekšējās neziņas bailes saplūst ar ārējo,

tumsas radīto nedrošību, zogoties pa naksnīgo Jaruces kundzes dārzu. “Dzīvā līķa” Toma meklējums tiek simboliski ritualizēts, jo autore (stāstītājas redzējuma ietvaros) peizāžā ievij un atkārtoti mitēmas – reizē konkrētas telpas detaļas un abstrahētas pārejas zīmes: “Māja. Žogs. Dārzs. Vārti.”(5,66) Pasākuma neveiksme finālā, arī Mērijas daudznozīmīgā sapņa aina (konceptuāls viņas centieni “atspulgs”) paver iespēju visdažādāko atzinumu un slēdzienu potenciālam. Ārpuse nedod atbildes, bet, meklējot tās sevī, var nomaldīties iespējamību labirintos.

Pirmajā stāstu krājumā “Vēja stabules” I. Šķipsnas mākslinieciskie paņēmieni – sižeta (fabuliskums) un vēstījuma uzbūve (reālistiskais vēstījuma veids) vēl ir uz tradicionālisma un modernisma robežas, taču šajā grāmatā jau redzamas poētiskās ievirzes, kas kļūst par dominanti viņas turpmākajā daiļradē:

- 1) ontoloģiska problemātika;
- 2) iztēles ilūziju sabrukuma tēma;
- 3) blīva detalizācija;
- 4) konflikta norise rakstura psihē, un psihes izvirzīšana psiholoģiskā vai sociālpsiholoģiskā žanra daiļdarba priekšplānā;
- 5) tēlu identifikācija un šķelšanās;
- 6) sapņa atdarināšana;
- 7) visuzinošā vēstītāja / stāstītāja skatpunkts (bet turpmāk bez ironijas “piedevas”).

“**Vidējās īstenības**” stāsti pēc sižetiskās uzbūves principiem lielākoties iekļaujas vienā “shēmā”, jo katrā no tiem vairāk vai mazāk atsegta ārpusaules impulsu pārkairinātā apziņa. Dažos stāstos iekšējie psihiskie procesi ir notikuma “epicentrs” (“Ex feminae tempore”, “leņemšana”, “Prērijā”), dažos tie mijas ar objektīvās ārpuses ainām

(vēstītāja skatpunkta neizbēgamā pazīme – stāstos “Laika kavēklis”, “Dziesmu svētki”, “Astotā līgava”, “Piemeklētie”, “Aijā – žūžū”, “Galva”), vēstītājam vai stāstītājam izvairoties no izvēršiem “pārejas” komentāriem – kā jau modernisma tekstos pieņemts. Tiešais jutekliskais uztvērums izraisa vērtību krīzi; rosina iztēles darbību, filosofiskās pārdomas rakstura psihē stāstos “Kikerigū”, “Skatītājs”, “Hamlets”. I. Šķipsna tiecas nojaukt robežas īstenību potenciālā, stāstu sižetos var saskatīt īpatnējos realitāšu savērpumus ar kādas vienas pārsvaru. Viscaur dominē “vidējā īstenība”, krājuma virsrakstā pieteiktais pasaules uztveres veids. “Īstenība” ir patiesi eksistējošais, pastāvošais (55,299), bet adjektīvs “vidējs” nozīmē tādu, kas atrodas vidū. (55,853) Būtībā nav svarīgi, vai autore ir domājusi vidu starp daudzām īstenībām, vai starp divām, jo pietiek ar galējo polu noskaidrošanu (empīriskā realitāte – irealitāte), lai izprastu krājuma nosaukuma semantiku. Vidējā īstenība satur gan vienas, gan otras pretstata puses pazīmes, I. Šķipsnas īsprozā tā ir indivīda iedomu pasaule, kas vismaz uz mirkli kļūst par vienīgo iespējamo. Vidējās īstenības kārtības izgaismojums nosacīti attiecas uz trīs darbiem – reālpsiholoģisko noveli “Laika kavēklis”, sociāli filosofisko stāstu “Dziesmu svētki” un alegoriju “Trešā līdziība”. Taču kopumā krājumā iekļautās prozas sižeti ir līdzīgi strukturēti (skat.2.tab. “Vidējā īstenība” I. Šķipsnas otrā stāstu krājuma sižetu kompozīcijā”). Psiholoģiskais žanrs joprojām ir noteicošais (konflikti raksturu psihēs; apziņas darbība kļūst par sižetisku darbību), bet, atkarībā no problemātikas, konceptuālā līmenī samanāms vai nu sociālas (“Hamlets”, “Dziesmu svētki”, “Aijā – žūžū”), vai nu filosofiskas cilmes (“Prērijā”, “Skatītājs”, “Kikerigū”) “mezgls”.(16,127) Sociālā ievirze saistās ar attiecības “indivīds – vide” vairākām variācijām: tradicionālā trimdinieka dzīves taktikas, iekšējas harmonizēšanās iespēju apspēle; cilvēka attiecības ar pasauli sevī un ap sevi.

Filosofiska ievirze ir klasisko pretstatu (daba – civilizācija; dabiskais – mākslīgais, subjekts – objekts u.c.) traktējumam atsevišķu raksturu refleksijās.

Objektīvās realitātes impulss	Iedomātā vai iztēlotā īstenība	Izpausmes vai sekas
“Laika kavēklis”		
Konkurentu – Olivera Ogles un Zambo nonākšana tiešā kontaktā.	Zambo provocēta psiholoģiska diveīņa. Olivera aizdomas, pēkšņā atklātība un nožēla, savu kompleksaino būtību atsedzot.	Abu konkurentu negaidītā padošanās, otram nezinot, atteikšanās no karjeras.
“Piemeklētie”		
Teda ilgotais pikniks. Ārija atteikšanās no brauciena, vienatnības izbaudīšanas labad.	Galvenā varoņa Ārija neparastā piemeklētības, radoša spēka pieplūduma sajūta. Mēģinājums intuitīvi uzminēt, atrast tai piepildījumu.	Atjēgšanās un vilšanās. Ārija atskārsmē par izvēles kļūdu un neveiksmi, piesavinoties Pētera ieceri (gleznošana); paralēli – Teda fiziskās sāpes (ap gliemežvāku sagrieztā roka), no piknika atgriežoties. Izmantota ekspozīcijas un fināla paralēle varoņu izjūtās: “Viņš (Tedis) šorīt bija tik laimīgs”(4,38); “Šorīt,” Ārijs teica. “šorīt es biju nemirstīgs.”(4,38)
“Ex feminae tempore”		
Ārējo un iekšējo impulsu komplekss, kas izkristalizē konfliktu – “es” palika viena, bez “tu”. Vienatnība.	Pašrefleksijas apziņā kā izmisīga varones vēlme, nepieciešamība sakārtot domas, kļūstot pagātnes un tagadnes jutekliski tvertajos un iztēlotajos momentos, sapludinot tos.	Vēstules kā komunikācijas zīme, pašizpausmes forma, harmonizēšanās ārējais paņēmiens.
“Kikerīgū”		
Civilizētās vides radītais diskomforts “es” psihē.	“Es” iekšēja nobriešana atteikties no mākslīgā ap sevi – “pamošanās” process.	Pipara stāda “glābšana”: “..sabēru izbārstītās smiltis vienā kaudzē, iestādīju tur zaļo dzīvības augu un to apslacīju asarām..”(4.56)

"Trešā līdzība"		
Līdzības "teicēja" priekšstati par mākslas funkcijām; mākslas darbu nozīmi to radītāju un uztvērēju vidū; vērtības kritērijiem.	Līdzības – alegorijas aina: tirgus, kurā "neviens nekā nepērk un nepārdod., kas tur aiziet tukšām rokām un spēs ņemt, tam viss tiks uzdāvināts"(4,63)	Zemtekstuāla atziņa – spēja ņemt to pretī, baudīt ir ikviena mākslas darba "dzīvības", pastāvēšanas priekšnosacījums (recipienta īpašās nozīmes izcēlums "trijotnē"(autors – daiļdarbs – uztvērējs). Tāpēc – trešā līdzība.
"Prērija"		
Vienatnes rosināta vēlme dialogizēt, dalīties ar kādu savos uzskatos, pārliecināt, lai attaisnotu savu taktiku.	Viena pasaules uztvēruma un pieņemšanas modeļa idealizēšana. (brīvības izpratne). 18.gs. apgaismes reālistu ideju parodija (indivīda norobežošanās no civilizētās sabiedrības).	Objektīvajā ārpusē, ekstremālos apstākļos modelis izrādās nepilnīgs, taču labprātīgais Kruzo līdzinieks priecājas, ka tas "niecibrūk" pavisam – tāds ir cilvēka liktenis.
"Skatītājs"		
Priekšlasījums par mākslas vēstures tēmu un sinhrona skatīšanās, jutekliska apkārtnes recepcija, kas traucē koncentrēties.	Reāli lasāmās lekcijas, redzamo ār pasaules fragmentu impulsīva pārklāšanās iekšējā runā, brīvi klaiņojumi apziņas plašumos ir vienlaicīga, tikai paša dzirdamā lekcija sev jeb saruna ar sevi par dabiskā un mākslīgā attiecību (akmens tēls un dzīva būtne).	"Lekcija izjuka tik un tā."(4,80)
"Galva"		
Vīrieša apņēmība šķirties no sievietes.	Pamestās sievietes sapnis (mazsvarīgu sīkumu un nozīmīgu viņu attiecību brīžu brīva montāža), viņas identificēšanās ar vīrieti, kas, reāli aizejot, tomēr nolēmts mūžīgam "ieslodzījumam" viņas atmiņā.	Pamošanās. Plastikas maiss uz grīdas – "modernu laiku"(4,94) liecība, dažādu īstenību sajaukšanās zīme.

"Astotā līgava"		
<p>Mākslinieka Benāra sievas aiziešana – otrāda situācija, salīdzinot ar iepriekšējo stāstu. Centrālā rakstura psihiska reakcija uz likteņa belīznu (Sievas aiziešanu) un tā pārvarēšana.</p>	<p>No vientulības bēgošā Benāra kontakts ar "citādā saprašanā"(4,106) uzlūkotajām, iedomātajām līgavām (Pārgudrā, Smaidošā Piere, Audējmeistare, Mazā Zilā mācekle u.c.). Jaunrade Benāra iztēlē kļūst par Sievas slepkavošanu (viņas auguma iedzīvinājums mākslas darbos atņem dzīvību viņai pašai); sieviešu vārdos nosauktās vāzes – par cietumu vidējā īstenībā. "Starp dažādām īstenībām mētādamies, viņš pieķērās tai, kura dotajā brīdī bija visizdevīgākā."(4,116)</p>	<p>Rituālās darbības, kas izriet no iedomātās situācijas: Sievas – Mirones "apbedīšana", ieslēdzot vāzes pagraba skapī; vāžu sašķaidīšana (lūzuma brīdis sižetā) u.c. Atskārtums, ka vidējās īstenības (tāpat kā sapņa) tēli ir iedoma, bet dzīvība (emocijas), ko viņš juta to klātbūtnē bija īsta.(4,115)</p>
"Ieņemšana"		
<p>Mātes bēres dzimtajās mājās (autobiogr.).(16,295)</p>	<p>Pagātni ("zaudēto paradīzi") reproducējošas, sīkumu un detaļu pieblīvētas refleksijas; dialogizēšana ar māti; identificēšanās; turpmākā rīcības plāna pārdomāšana un šaubas par savu spēju māti aizvietot; apņemšanās "ieņemt" viņu sevī (garīgo vērtību pārmantošana).</p>	<p>Maizes cepšana mājās – "ieņemšanas" rituāls.</p>
"Aijā – žūžū"		
<p>Radagaisa vienatne ar sevi.</p>	<p>Dzīvošanas īstenību apcere, bailes no ieskatīšanās neietekmējamā, nemaināmā iekšējā pasaulē, ieskatīšanās sevī – "aijā – žūžū" taktika jeb pašanalīzes vēlmes aizmidzināšana.</p>	<p>Aizbildinājuma meklējums ārējā, maināmajā īstenībā (zirgu sacīkstes).</p>

"Hamlets"		
Iepazīšanās ar vīrieti Vecrīgas (autobiogr.) (26,114)	Reflektējošā aizraušānās, konkretizējot varoņu vaibstus, mizanscēnas, analogiju traģēdijas un trindniecības (garīgas un fiziskas) personāžā, konfliktos, darbībā.	"es" jutekliski Šekspīra spēles meklējot klasiskās un klasiskās (garīgas un fiziskas) personāžā, konfliktos, darbībā.
"Dziesmu svētki"		
Grandiozais latviešu dziesmu svētku pasākums (autobiogr.). (27,13)	Dziesmu svētku jūsmīgi emocionālais, epizodiskais notiekošā vērojums. Neizsakāmās kopības sajūtas simboliskais traktējums fantāzijā "Mēmā meita".	Reālas cilvēku sastapšanās, mirklīga portretu, attiecību, likteņu izgaismošana. Vairāki stāsti stāstā (ietvaru veido mistiskās "būtes" patētiska iekšējā runa vērienīgā pasākuma iespaidā.).

2.tabula. "Vidējā īstenība" I. Šķipsnas otrā stāstu krājuma sižetu kompozīcijā

Izlasē "Laika kavēklis" (1995) iekļauti līdz tam nepublicētie I. Šķipsnas stāsti "Tas" un "Upuris". Pirmais ievērojams ar filosofiskā žanra spilgtajām izpausmēm, sižeta oriģinālo uzbūvi (perifrāze), otrs ar sapņa poētiku.

Stāsta "Tas" centrā ir nekonkretizētais Tas, precīzāk tā detalizēts apraksts: "par to, kam nebija vārda, runāt varēja tikai aprakstos un līdzībās."(5,165) Minējuma intriga neļauj lasītājam ne uz mirkli atslābināt uzmanību, un līdzās pieaugošajai nepacietībai pakāpeniski sarūk iespējamo atšifrējumu klāsts. Sižetā iesaistīto personāžu arī nodarbina virsrakstā iekļautās abstrakcijas formulējums (dialogs starp Ledu un kapteini).(5,164) Sarunās un prātojumos minētajai simboliskajai paralēlei starp cilvēka apziņā

krāto pieredzi un muzeju – vienas un otras cilvēkbūtņu kolekcionēšanas iespējas nelietderības akcentam – ir eksistenciāla izcelsme: “Cilvēks no pieredzes nemācās.”(5,164) Konkretizēšana nozīmē Tā iekļaušanu apziņā, kārtējās zināšanas ieguvi, cilvēkam dzīvam esot. Mājieni uz Tā atrašanos cilvēka psihē, (5,164) uz veltīgo pretošanos Tam, arī Tā neparedzamība zemtekstuāli provocē uz cilvēka eksistences absurda atzīšanu. Ja kāds tomēr uzdrošinātos To nosaukt precīzākā vārdā, tad detaļas (saviehta seja,(5,166) novērsta acis (5,162) u.c.) šādu racionālistu vedinātu apstāties pie izmisuma (viens no S. Kirkegora filosofijas būtiskākajiem jēdzieniem): “Nāve tam, ja bija nepieciešams, sekoja pietiekami dabīgā vai piemēroti traģiskā veidā, toties nesavaldīgākām dvēselēm cilvēki paši jo ātri uzvilka trako kreklus..”; “..vientulība bija tā šaurā un starp asarām un ārprātu grūti noturamā zemes strēmele, kurā vēl varēja stāties pretī tam, kas bija neparedzams, neizprotams un nezināms un reizē spēcīgāks par visu citu cilvēkā – tad, kad tas pienāca”.(5,162;166) Muzeji, kas atrodas cilvēka apziņā, glabā juteklisku un mentālu eksponātu tēlus, taču trūkst zināšanu, lai piekļūtu eksemplāriem, kas glabā neatklātos esamības noslēpumus, lai izpētītu, paredzētu un atbrīvotu cilvēku no bailēm, tāpēc “muzeju patiesībā neviens neapmeklēja.”(5,163) Stāstā atkārtoti izmantotas autores stilu raksturojošas robežmitēmas (durvis, vārti, logi) kā cilvēka aizsargreakcijas veltīgās ārējas zīmes pretī iekšējo “spēku” stihiski neprognozējamiem uzbrukumiem. Sižeta nosacīto dinamiku rada perifrāzisks Tā īpatnību uzskaitījums, virknējums vēstījumā. “Tas” atklāj visai oriģinālu lasītāja piesaistes veidu afabuliskam, filosofisku koncepciju izvirzošam darbam.

Stāsta “Upuris” sižetu veido (I. Šķipsnas stāstiem tradicionālais) manifestētais, racionāli sakārtotais sapnis ar māju tēmu priekšplānā. Centrālais tēls arī ir mājas, kas kontekstā atkārtojas vairākās kombinācijās:

“Mēs nolēmām iet mājās”; “Tad mēs nolēmām, ka laiks iet mājās”; “Līdz mājām nebija pārāk tālu..”(5,167) Par sapņa poētikas klātbūtni stāstā liecina:

- 1) vizuālu slīdošu priekšstatu virknes (sīkumi), konkretizējot nama veidolu (koki, dārzs, vārtiņi, tornis, žogs, sienu patumšā smilšakmens sārtā krāsa, dzeltenā ozola parādes durvis, akmens puķu un lapu vijas virs ozolkoka paneļiem u.c.)(5,167;168;169); pēc Z. Freida novērojumiem viena no nesaprotamākajām sapņa īpatnībām ir reproducējamā materiāla izvēle (nomodā tiek “atsijāts” svarīgākais, bet sapnī tieši otrādi – ienāk nebūtiskais, vienaldzīgais, necilais u.tml.(121,33). I. Šķipsna sapņa “izvēli” tomēr pakļauj māju tēla atsegumam;
- 2) alogisku situatīvu pavērsienu pašsaprotamība (epizodiska personāža pēkšņa uzrašanās un nozušana kāpņutelpā – piemēram, svešā sieviete ar gaišpelēku plastikas iepirkumu somu); (5,170)
- 3) sapņa uztvērējas domu telepātiska izplatīšanās, tās “sadzird” viņai blakus esošā māte; (5,168;170)
- 4) līdzīga sapņa atcerēšanās, izslēdzot tā pilnīgas atkārtošanās iespēju tagad redzamajā: “..manā atmiņā vienā mirklī un ļoti spilgti atgriezās bērnības sapnis..”;(5,172) “..arī mātei ir šāds sapnis..”;(5,173) pēc K.G. Junga atzinumiem sapņi dažreiz informē, brīdina par nākotnes notikumiem ilgi pirms to piepildīšanās (pareģojoša funkcija),(121,51), tāpēc stāstītāja vairākkārt redz šo sapni bērnībā, vēl dzimtajās mājās dzīvojot; sapnis, kas atkārtojas gan bērnībā, gan brieduma gados, darbojas arī kā mēģinājums kompensēt kādu defektu tā redzētāja un pasaules attiecībās, novērst dzīves laikā gūto psihisko traumu sekas;(121,54)

5) sapņa fantāzijas izpausmes: tā miegā ir atbrīvota no prāta virskundzības, kanoniem, robežām, no atmiņas atlūzām veidojot “celtni”, kas nevis reproducē nomoda momentus, bet producē tos jaunās kombinācijās.(121,101) Fantāzijai sapnī piemīt tendence pārspīlēt: “.. tās (akmens puķu un lapu vijas. – O.S.) apklāja abas sienas vēl blīvākā, virmainākā režģojumā, nekā es atcerējos..”(5,168);

6) vairāki mājiēni uz to, ka stāstītais ir sapnis (“..augšā dzīvoklī gaidīja māte un mājas, neskartas kā vienmēr, kā pirmoreiz sapņotajā sapnī..”)(5,173), tas pilnībā noskaidrojas finālā: “Es neuzzināju, jo pamodos.”(5,175)

Sapnis izceļ no psihe latentās daļas domas, kas apspiestas savas tapšanas stadijā, iedīglī, tādējādi psihe tiek atbrīvota no pārslogotības (sapņa pamatfunkcija).(121,75) Stāstītājas reālā neiespējamība atgriezties mājās kā apspiesta vēlme nonāk bezapziņas individuālās pieredzes slāņos, no kurienes dažādos sakārtojumos nokļūst sapņos – konkrētā sižetā fiksēts viens no tiem. Upuris ir cilvēks vai cita dzīva būtne, kas cietusi vai gājusi bojā nelaiemes gadījumā, cīņā; tas, kas nolemts ciešanām, bojāejai; labprātīga atteikšanās kāda labā.(55,823) Stāsta tēls, kuram pieder skatpunkts, respektīvi, sapņa manifestētājs ir pakļauts stresam (sapņa tēli ir iluzori, bet emocijas, ko tie izraisa – bailes, prieks u.c. ir īstas),(121,39) virzoties uz mērķi (mājām – namu – dzīvokli). Stāstītāja tiecas izjust stabilitāti, bet tuvojoties dzīvoklim, paradoksālā kārtā pakāpeniski zaudē iekšējo drošību: “Īstenība bija bīstama, izdrupusi telpa.. ”(5,173) Sapnī redzami šķēršļi ceļā uz mājām atkārtojas, kļūstot par pārejas apdraudētības simboliem (simbolizācija ir viens no trim Z. Freida minētajiem sapņa darba procesiem)(42,10) – izpostītās kāpnes, izdauzīts logs, atlūzušās kāpņu margas, slīpa redele u.c. Māju

neatgriezeniskas pazaudēšanas tēma stāstā risināta kā nelaimes gadījuma psihiskas pārciešanas process (psiholoģiskais stāsts). Sižets veidots šķietamā ietvarā kā stāstā “Bez sāpēm”, nojaucot robežas starp uztveramajām īstenībām, kuras vieno indivīda nedrošības sajūta.

Izšķirīgos gadījumos, psihiskas disonanses, krīzes pārvarēšanas brīžos I. Šķipsnas varoņi redz sapņus. Modernistus interesē visi psihiķes darbības procesi (to atdarinājums) – sapnis ir viena no neskaitāmajām īstenībām, ko mākslinieciskai mimēzei pakļauj arī latviešu moderniste. Sapņa poētika ne vienmēr nozīmē sirreālisma klātbūtni – “psihiķes automātisma” pieraksta vai sapņa latentā materiāla alogiskas fiksācijas, kaut vai imitācijas – I. Šķipsnas publicētajā prozā nav (atskaitot dažas Edītes prāta nekontrolētas piezīmes romānā “Aiz septītā tilta”). Acīmredzot tas izriet no autores komunikatīvās pozīcijas standartprincipa – lasītāja kontroles, gandrīz vienmēr izslēdzot uzmanību kļiedējošo, spontāni nejaušo mākslinieciskajā izteiksmē. Neapzinātais, intuitīvais varoņu psihiķes “manifestējas”(42,9) atbilstoši I. Šķipsnas intenciozajiem nolūkiem, tāpēc arī personāža apziņas plūsmu biežāk aizstāj iekšējais monologs vai tā modifikācijas (nogiedamā runa) – loģiski sakarīga domu kustība.

2.3 Tēlu identifikācijas un šķelšanās

I. Šķipsnas prozā kopumā dominē sižeti, kuros grūti saziņmēt loģiski secīgi izkārtotu fabulu, tāpēc tradicionālie sižetiskie, notikumu paplašinošie vai koncentrējošie paņēmiēni (kontrasts, gredzens, paralēle, detaļa u.c.) bieži vien iegūst arī citu māksliniecisku funkciju. Šādos gadījumos jārunā par autorei konceptuāli svarīgajām eksistenciālajām situācijām, piemēram, tēla, biežāk rakstura šķelšanās (kontrasta princips) un identificēšanās rituāls. Vērienīgāk tas atklājas romānā “Aiz septītā tilta”. “Vārds un cilvēks nav šķirami” (2,8) –

atzīst Solvita romāna ekspozīcijā. Centrālajam raksturam ir divi vārdi – Edīte Solvīta, tas ir šķelšanos veicinošs faktors, savukārt identificēšanās iespējas zīme ir dažādi tekstā izceltais personas vietniekvārds “es”. Sižeta priekšplānā ir šķelšanās rezultāts un identificēšanās mēģinājumi. Un tieši retrospekcijas – visai racionāli, apdomīgi izkārtotas no Edītes puses un impulsīvas, haotiskas mirkļa asociācijas (apziņas plūsmas veidā) no Solvitas puses – liecina par pagātnē eksistējušo ES. Atmiņas atklāj E un S kādreizējo kopīgo “ceļa sākumu”. (2,195) To apstiprina arī Edītes frāze romāna fināla epizodē: “Mēs bijām reizē sākušas iet..” (2,195) Atmiņas materiāls nedublējas, tātad neatklāj vienas vai otras puses skatījuma atšķirības, vienkārši katra no viņām atceras ko sev tuvāku (Edīte, piemēram, domstarpības ar Solvītu mūžības jautājumā; Solvīta – nedarbus ar Edītes brālēnu līdzdalību u.tml.), un tikai dažas detaļas liecina par vienas un tās pašas atmiņas fragmentu reproducēšanu (motīva "melna čūska miltus mala" variācijas abu pārdomās u.c.). Simboliski šķelšanās un identificēšanās rituāls visvairāk iezīmējas abu pušu iekšējos monologos, asociatīvajās pārdomās. Zemtekstuālas daudznozīmības, ambivalences vai opozīciju receptīvās izvēles efektu rada plašā mitēmu sistēma (tilts, kāpnes, logs, durvis, siena, skaitlis “7” u.c.). Romānā var saskatīt vairākus Edītes un Solvītas saskares, tuvināšanās momentus pakāpeniskā, šķietamā ceļā uz sintēzi, atkalapvienošanos. Formāli tās ir abu asociatīvi fiksētās vienas un tās pašas mitēmas, replikas (izsaučieni, jautājumi, aforistiskas atziņas), piemēram, Džeraldam un Persijam uzdotais jautājums – “Vai tu dzīvotu mūžu otro reizi?” un sekojošais atzinums – “Mūžu, ko nav vērts dzīvot otro reizi, nav vērts dzīvot arī pirmo reizi”. (2,126;135) Abu domās atkārtojas arī konceptuāli svarīgais jautājums “..kāzas vai bēres?”(2,80;135) – savienošanās vai šķiršanās rituāls, arī finālā fiksētie vienādie salīdzinājumi: “Mašīna kā balts putns”; “Riepas kā naži”.(2,198) Mājieni uz kādreizējo tāpatību un arī tās iespējamību sižetiski

izkārtoti aizvien blīvāk, tuvojoties katastrofai, viens no tiem – “..galvā šaudījās domas kā iztraucēts raibu tauriņu bars, un es nezināju, kura bija Solvitas doma, kura manēja.”(2,18) Sašķeltības atgādinājumu ir krietni vairāk, visbiežāk detaļās, piemēram, kad Edīte sēž Melviju namā pie galda tā, ka spoguļi redz tikai pusi savas sejas. Taču sašķeltības pamatliecība ir abu pasaules redzējuma kardinālās atšķirības kaut vai mūžības izpratnē. Edīte to identificē ar mīlestību un tic, ka to apjaust un atrast iespējams tikai dzīvam esot, Solvīta savukārt to atstāj nāves, nebūtības laika ziņā. Faktiski E un S atšķirīgais skatījums atgādina tradicionālo opozīciju virkni – “garīgais – materiālais”, “mūžīgais – laicīgais”, “mūžīgais – mirklīgais”, “statiskais – kustīgais” (jeb, pēc Edītes izteikumiem, “dzīvīgums – beigtums”) u.c. Minētās opozīcijas funkcionē gan kontekstā, gan zemtekstā, pārstāvot vienu vai otru pusi. Sašķeltības problēma romānā sakņojas eksistenciālisma filozofijā. Sintēzes, apvienošanās rezultāts ir ambivalentais pasaules uztvērums – pirmatnējas domāšanas formas zīme, kad cilvēks nešķir sevi no pasaules, identificējas ar to, tādējādi izslēdzot savas pastāvēšanas absurdu. Savukārt apzināti pretstatot sevi pasaulei, cilvēks nonāk opozīciju sadures krustugunīs un pamana savas eksistences bezjēdzību, un beidzot tiecas uz neiespējamo atkalapvienošanos. Edīte, dzīvokļa “kapsulā” ieslēgusies, vēlāk tomēr ļauj pasaulei ienākt sevī un tikai tādēļ, ka pieņem absurda spēles noteikumus: “..šī pasaule ir brīnišķīga tikai tāpēc, ka es zinu, ka nekam nav jēgas!” (2,26) Solvītai nav laika domāt par eksistences jēgu, viņa izmanto pasauli, simboliski dzerot okeānu (budisma kosmoloģisko priekšstatu klātbūtne). Abas dzīves taktikas ir vienpusīgas, katra pārstāv pretēju galējības polu.

Mākslinieciski konkretizētas vides, svešuma tematikas ietvaros I. Šķipsna pamanās atklāt globālas filozofiskas problēmas. Šajā sakarā svarīgi

paturpināt Edītes teikto: “Mēs bijām reizē sākušas iet, bet Solvīta bija aizplūdusi tālāk.. Jāatgriežas ceļa sākumā..” (2,195) Atgriešanās pie pirmsākuma, pirmatnēja haosa (pēc F. Ničes), pie civilizācijas neskartā, nesakārtotā dzīvības potenciāla ļaus atgūt zināšanu par dzīvības un nāves jēgu. Taču autore šo iespēju izslēdz, vismaz pirmajā romānā. Nebūtības zināšana neskaitās – nāves pieredze, pēcnāves zināšana pārņem katru mirstīgo attiecīgajā brīdī.

Otrajā romānā “Neapsolītās zemes” – Malvai identificēšanās ir spēle ar atmiņu – subjektīvā, nacionālā un pasaules līmenī, viņa "rokas" atmiņā, iztēlojas un noteikti jūtas pārāka par identificēšanās objektu: “Mūmija pakustināja abus īkšķus, un Malva atgriezās pie tās. Saus, spožs karstums un žilbinoša saule viņai rādījās piramīdu bezgaisainās tumsas vietā, dzīvība nāves trūdu vietā. Tu droši vien biji princese, viņa domāja un tomēr – vai mana valstība nav lielāka par trīs, četri tūkstošiem gadu un to, ka es varu iedomāties un atcerēties tevi, tevi arī?”(3,53)

Īsajā prozā aktuāla kļūst galvenokārt identificēšanās vai identificēšana, atskaitot varbūt vienīgi stāstu “Bez sāpēm”, kur Janiķim sapņojot (vēstījums izpildīts kā manifestētā sapņa pieraksts) nākas noskatīties uz sevi no malas.

“Bārenes stāstā” sižeta pamatā uzspiesta identificēšanās kā tomēr sākotnēji labprātīgas izvēles rezultāts. Stāstītājam jāpiesavinās pirms četriem gadiem bojā aizgājušās meitenes Florences atmiņa un pieredze līdz pat tās nāves brīdim. Florences māte viscaur sargā to no pašas subjektīvajām atmiņām. Atšķirībā no Florences, kura nenojauta briesmīgo katastrofu, bārene par to zin un dažubrīd redz tieši tādu arī savu nākotni. Tekstā tomēr pavīd mājieni uz daļēju identificēšanos, stāstījumā izkristalizējas pašas bārenes pasaules skatījums un šaubas: “..es nespēju būt vai arī nebūt Florence.,”;

“..es domāju pati savu domu..”(5,27) Tieši bārenes atmiņu fragmenti pirms izšķirošā brīža (bēgšanas) informē par tāpatošanās pakāpi un arī tās priekšnosacījumiem. Tie slēpjas pagātnē, precīzāk Florences un bārenes pagātņu salīdzinājumā – šķietami laimīgā Florences un drūmā bārenes, tukšajai krūcai pielīdzināta, bērība. Florences bezrūpīgā pagātne, ko par savu grib bārene, atsver tragiskās nāves brīdi. Taču jau stāsta ekspozīcijā jūtama bārenes vilšanās, nožēla, bailes – tiesa, zemtekstā. Finālā, bēgot no Florences likteņa, no Florences sevī – bārene iet bojā tieši tāpat – tādas ir identificēšanās sekas: “Pēdējā brīdī, kas ir reizē zibenīgi īss un mūžīgs, es atceros, ka es taču zināju, kas notiks.”(5,35)

Stāstā "Hamlets" šoreiz identificēšana ir spēles noteikums. Stāstītāja tāpato tēloto personāžu ar Šekspīra traģēdijas varoņiem, izsekojot to rīcības, uzvešanās adekvātumam. Arī dzīve stāstā interpretēta šekspīriski – kā lomu spēle, šīs spēles veiksmē atkarīga no identificēšanās pakāpes, un labs aktieris, liekot lietā savu subjektīvo pieredzi, atmiņas, no savas lomas izveido ko jaunu. Autore aktualizē svešumā klīstošā latvieša “aktierspēles” jeb dzīves mākslu, stāstītājas vārdiem konstatējot, ka uz pametamās pagātnes dēļiem jāturpina spēlēt tālāk. Trimdinieka atmiņas filozofiskais traktējums ar zemtekstā skanošo “būt vai nebūt” atklājas vairākās atziņās, piemēram, “atmiņa ir sapņu grāmata, kas jāizlabo, piemērojot to pie īstenības un otrādi”. (4,138)

Identificēšana ir galvenā varoņa pasaules redzējuma balsts stāstā “Astotā līgava”, Benāram katrā no savām veidotajām vāzēm saskatot aizgājušās sievas vaibstus. Savukārt identificēšanās situatīvi neparastākajam rituālam varam izsekot stāstā “Galva”, kur šoreiz pamestā sievietē sapnī (uz to ir vairāki mājiēni) pārņem arī mīlētā vīrieša redzes rakursu (savdabīga skatpunkta pārbīde), tas it kā tiek ieslēgts viņas galvā un pēc pārvarēta

apjukuma izmisīgi cenšas izkļūt brīvībā. Vēstījumā veidojas gida un piespiedu ekskursanta dialogs, kur iestarpināti sievietes atmiņu haotiskie fragmenti (sapņa montāžas tehnikas imitācija) dinamiska apraksta veidā. Viņa pati lūkojas sevī mīlētā vīrieša acīm, mēģinot atbildēt uz pēkšņi samilzušo jautājumu: kāpēc viņš mani atstājis? Atbilde izrādās visai vienkārša – vīrietis neprot skatīties un redzēt, tas kavējas “virspusē”, tāpēc sievietei nākas izdzēst, izslēgt no atmiņas mazsvarīgo, atstājot vienīgi to, kas ļautu viņu dziļāk iepazīt, varbūt radīt vīrietī nostalgiju, bet velti – ieslēgtais jūt tikai žēlumu. Tam uz mūžu jāpaliek sievietes galvā, lai kāds arī būtu iznākums, jo cilvēka atmiņa nav videolente.

2.4 Detalizācija jeb virzība uz sižetisku koncentrētību

I. Šķipsnas prozā empīriskas ār pasaules zīmes un mentālie tēli (varoņa apziņā) vairākos kontekstuālos atkārtojumos iegūst simbolisku zemtekstu, visvairāk romānos, arī stāstos “Bez sāpēm”, “Trešā līdzība”, “Ieņemšana”. Par detaļu nereti kļūst tieši mitēma – tā ir spilgta I. Šķipsnas stila pazīme – ievīt tekstā telpiskas zīmes ar patstāvīgu zemtekstu (tilts, vārti, logs, durvis, akmens, koks u.c.). Jāņem vērā, ka vēstītāja un personāža izceltās detaļas noteikti diferencējamas, jo pēdējās parasti sniedz būtisku informāciju par varoņa pasauleskatījuma niansēm. Tas, kam tēls (raksturs) pievērš uzmanību, pie kā kavējas savās domās vai jutekliskā tvērumā, netieši atsedz viņa sižetisko koncepciju, šāds paņēmieni kā tēla (rakstura) iekšējās portretizācijas līdzeklis dominē visos I. Šķipsnas darbos.

Romānā “**Neapsolītās zemes**” kontrasta “Malva – Džordžs” ietvaros (viņa meklē savējo starp svešajiem; viņš – novēro svešo starp savējiem, tiesa, slēgtā telpā un garlaicības pēc; plaša garīga pieredze un produktīva iztēles darbība pret sekli virspusēju, reproducējošu skatījumu) abu tēlu domu

ārējo un iekšējo impulsu loks ir kardināli atšķirīgs, piemēram, Malvas mērķtiecīgi meklējoša iztēles darbība, uzlūkojot koka iespējamus ekvivalentus (bibliotēkas kolonnas, krēsla ornamenti u.c.) un Džordža asociatīvā reakcija, noklausoties slimnieka un ārsta svešvalodā: “Balsis visbiežāk lija garām ausīm un, ja gadījās tad drusku piemigt, tad izklausījās pēc vāveru vāvuļošanas. Vāveru valoda – cik tāla, cik vienaldzīga! (..) banānu stāsts likās daudz saistošāks.”(2,235)

Sižetā atkārtotās detaļas funkcionē kā orientieri Malvas un lasītāja sinhronajam meklējumam (jaunbūve, kuras malā stāv viens un tas pats cilvēks, kāda pazušanas konstatējums u.c.) un visspilgtāk atklājas Ausekļa tēla veidojumā (izturēšanās un izskata fragmenti Ronija vēstulē, Ērikas retrospekcijā, Imanta aizdomās, Džordža novērojumos, kuri mērķēti tikai uz recipienta uzmanību): cilvēks pret debesīm; vīrs atspiedies pret vēju; knibina sarežģītus ģeometriskus ornamentus; blenž uz mazpilsoņu tepiķiem, domīgi košļā pīpenes kātu (līdzīgi lotosam, “svaigi salapojošam tulpes kokam”(2,266) u.c. romānā pieminētajiem augiem – pasaules koka ekvivalents), stāv sastindzis kraujas malā, jaunbūves malā.(2,306;258) Malvas iedomātais (nosapņotais) vēstneša portrets raksturo viņas pašas pieņemtus maldu orientierus (maldi romānā simbolizē indivīda šķēršļus ceļā uz atklāsmi, procesu ceļā uz rezultātu): viņš smaidīs, smaržos kā mežs pēc lietus un viņam būs zaļi mati.(2,283) Malvas, Intas, Imanta, Morica skatījumu paralēles iezīmē tieši detaļas – reproducējošā atmiņas vai iedomu iztēlē atkārtoto konflikta zīmes (piemēram, kādreiz redzētais koks).

Uz ārējiem portretējumiem I. Šķipsna ir visai skopa, vēstītāja fiksētas, tās vienlaicīgi ir Malvas vai Džordža pamanītās īpatnības (ja skatpunkts pieder viņiem, tas ir pašsaprotami), un viņi ir vienīgie, kuru vizuālais tēls līdz ar to vispār netiek iezīmēts, toties iekšējais atsegts visplašāk. Sīkāk

izskata ziņā raksturots Morics: “apaļa galva īsā kaklā, tumšblondu taisnu matu šķipsna bija ļengani pārkārusies pāri viegli rievotai pieri, sārti vaigi, zaļganās acis aiz bieziem stikliem un plāna mute, kas kustējās pat klusējot”,(2,230) padusē salocīts laikraksts – tāpat kā Zaļcepurem un Malvas tēvam, kas liecina par to, ka nododama kāda vēsts. Taču detalizētāk tverts personāža pasauleskatījums, iekšējais portrets, ko ieskicē atsevišķas simboliskas detaļas, piemēram, Imants “nestāvēja uz izzušanas sliekšņa, bet uz pavisam pamatīga akmens pakāpiena; vēl nebija izvēlēties; Imantam bija pašam savas saules, Imants stāvēja pats savā krastā, drošs”;(2,212) Inta “mainīga – dažkārt runādama daudz un viegli, gandrīz aizgūtnēm, bet bieži aizgrimdama pati savos klusumos”;(2,253) Morics “sēž piesaulē uz akmens vaļņa, kas nodala pagalmu no ielas; atgādina būtī uz robežas, kas gaida un nevar vēl izšķirties, vai noripot ielas pusē (..) vai pagalmā; robežas sēdētājs; nepaticams; Morics kaut ko gaidīja; atjautīgs un pieredzes izmācīts; beidzis parastos dzīvošanas darbus; pieder “slepenajai biedrībai”.(2,274-276)

Visumā romānā “Neapsolītās zemes” detaļa piedalās portretu skicējumos un pilda konflikta paspilgtinātājfunkciju (pārsvarā telpisku priekšstatu veidā), īpaši figurējot raksturu refleksijās, līdzās kultūrzīmēm (šumēru, budistu, kristietības mītu, kosmogonisko priekšstatu, arhetipisko tēlu iekļāvums tekstā). Nacionālā un pārnacionālā attiecība, atšķirīgā apzināšanās un saistītāj kodu meklējums, nojaucot opozīciju robežas, ir viena no ontoloģiski tendētās problemātikas šķautnēm romānā. Spilgta šī konflikta detaļa un portreta detaļa reizē ir Malvas, Intas un Ērikas sarunā minētās vectēva zilās acis: “..tagad šis zilums, no neuzminamiem sākumiem nācis, šimtās paaudzēs auklēts, nekad nemitējies un nepārtrūcis, tomēr turpināsies un paliks – mājās”,(2,302) arī zaļā krāsa (koku vainagu krāsa) Malvas jutekliski tvertajos ārpuses fragmentos, Morica acīs u.tml., visi pārejas

simboli (mitēmas) – mala, logs, sliexsnis u.c. darbojas kā stereotipisko apziņas radīto pretstatu (arī dzimtenes un svešuma) pārvarēšanas zīmes.

Romānā “**Aiz septītā tilta**” detaļas tekstā ienāk kā fragmentāras ārpasaulas projekcijas varoņa psihē, sinekdohiski impulsi pašanalīzei jeb pašraksturojumam – modernistisks tēla atseguma paņēmiens. Vienu un to pašu detaļu atkārtotā, kontekstuāla variēšanā Edītes un Solvītas pārdomās piešķir tām simbolisku, ambivalentu zemtekstu (akmens, durvis, kāpnes, tilts, ceļš, vārti, okeāns, logs, dārzs, zaļā krāsa, mežs). Ambivalence ir centrālā rakstura mākslinieciskā veidojuma pamatā. Virkne detaļu signalizē par Edītes un Solvītas kontrastaino dabu (ārējais portretējums brauciena laikā uz Melviju namu, “E” puses nekonkretizētā dabiskuma un “S” puses vairākkārt vizuāli materializētā, mākslīgā skaistuma akcents;(2,29-33) pretējo pusi raksturojoša alegorija refleksijās asociatīvu producējošas iztēles ainu, līdzību robežās: “Un tieši tad bija parādījusies Solvīta, nejauši, nezinādama, kā plūstošais vilnis, kas rotaļādamies paceļ un aiznes līdzī vieglu un baltu, jau līdz mirdzumam noberztu oli un tad to pamet un atstāj jaunā vietā, kur viss jāiesāk no gala”(2,133) u.c.), savukārt daļa iekļaujas mājienos uz abu piederību vienam indivīdam. Romānā dominē iekšējo portretu detaļas, kas atklāj polu pašizpaušmes atšķirības, mazāk krustpunktus (“Edīte var klusēt stundām, varbūt dienām”; “Es varu palīdzēt tikai tiem, kas mani redz”),(2,46;172)) konfliktdetaļas (visas telpiskās mitēmas, opozīcijas un to ambivalenci reprezentējošas zīmes rakstura domās – akmens cilnis Edītes refleksijās vai okeāns Solvītas refleksijās u.tml.), arī personāža attieksmi un attiecības izgaismojošas detaļas, kas aktuālas tikai pirmajā romānā, piemēram:

- par Tomuļa noslēgtību un norobežošanos no citiem (iedzimtība no tēva puses?) liecina viņa izteikums, ka par astronautu viņam patīk spēlēt tāpēc, ka to var darīt viens pats;(2,83)
- Edīte vairākkārt domās piemin vairogu – aizsardzības, nocietināšanās taktikas zīmi;(2,105;108,..)
- Solvītas iekšējās ekspresīvās replikas, sēžot pie mirstošā Melvija gultas, atkārtotais: “Ja es zinātu..”(2,120) – kur glabājas testaments, ka testamentā nekas nav grozīts u.tml., bet, galvenais, apkārt redzamo priekšmetu (dzeltenā dozīte u.c.) fiksējums, stundu skaitīšana, informē par viņas nepacietību, steigu, laika izniekošanas apziņu, nolūkiem un interesēm Melviju namā;
- Edītes domās, svešās mājās ierodoties, turot glāzi ar pusizdzertu dzērienu, asociatīvi atdzīvojas papīra kafijas krūzītes (retrospekcijas detaļa), “ko toreiz ostmalā neapzinīgi pakalpīgās meitenes pasniedza jaunajiem imigrantiem”(2,88) un kas atmiņā pārstāv trimdnieka svešuma sajūtu – tā uzmācās, pēkšņi atrodoties starp nepazīstamiem ļaudīm;
- Melviju attieksme pret Edīti iezīmējas, piešķirot tai istabu trešajā stāvā, kamēr atbrīvosies citas telpas – tā tad statuss šajā sabiedrībā ar laiku varētu uzlaboties;
- Izsmiekls, smīns Beatrises, Marka, dažreiz arī Džeralda, Solvītas sejā “bija smieklos apslēpta rūgta nicināšana..” u.c.(2,95;96)

Romānā izvērsti virknējas Melviju interjera sīkumi, kas Edītes skatījumā fiksēti, signalizē par ārēji pieblīvētu vidi (mākslinieciskās telpas aizpildīšanas funkcija) un vienlaicīgi to “atlase” sniedz informāciju par Edītes noskaņojumu, no tā izrietošo taktiku (nedrošību un aizsargreakciju svešā namā): “Melni un balti milzu ilkņi, blāvi vizoši gliemežvāki, rupuču

stīvās bruņas, raibu taureņu zalgojošie spārni, gaisīgas, kustīgas svešu zemju putnu spalvas, sastingušas acis izbāztu nezvēru galvās un mēmi zvīļojošas rāpuļu ādas – viss mani uztrauca.”(2,92) Edītes māju (izolētas kapsulas) interjera apraksts romāna ekspozīcijā (“viss bija padots manai vadīšanai”(2,23) – dīvāns, zemais galds, garkātaina spuldze, ko varēja locīt pēc vajadzības, stiprie plaukti, dziļās atvilknes, sienas skapis, durvju spogulis, kurā bieži neskatījās un pie loga galvenais greznums – tumšzaļi aizkari, kas nelaida cauri sauli (..) un noslāpēja pilsētas murdēšanu)(2,23) kontrastē ar Melviju plašajā namā redzamo, jo brauciens turp ir reizē tiešs un simbolisks “pasaulē izešanas” rituāls. Taču Edītes dzīvokļa iekārtas fragmenti viennozīmīgi funkcionē nevis kā sīkumi, bet sākotnējas dzīves pieņemšanas koncepcijas zīmes (norobežošanās no pasaules savā, pašas kontrolējamā “kapsulā”).

Arī romānā “Aiz septītā tilta” I. Šķipsna minimāli pievēršas personāža ārējā raksturojuma detaļām, taču, iekļaujot vizuālās īpatnības vienā divās lakoniskās frāzēs viņa mēdz vairākkārt atgriezties pie atsevišķām portretu iezīmēm, tādejādi atkārtojums piesaista lasītāja uzmanību, piešķirot tām, vai pamanot tajās zemtekstu: Beatrises sirmie mati; zemā, stingrā balss; īpašais smaids;(2,77-90;103) Marka tumšās, kopā saaugušās uzacis plānajā sejā, pelēkās acis, smieklis, izsmieklis;(2,93;95;116) Larija gaišie, saulē izbalējušie mati, tumši iedegusi, vēju appūstā seja, sevišķi gaišās zilās acis, zēnišķi viltīgs smaids;(2,68;146) Persija smaida nesaprotamā vizēšana, nemitīgais smaids, apburtais smaids; (2,122;123;128) Džeralda skaistā, šaurā seja, aklā acs, aizklātās acis.(2,55;183;185) Bez atkārtošanās fiksētas Sekeraka portret detaļas – neparasti lielās spoļu acis, zem kurām zili un ļengani karājās ādas maisiņi ..(2,179), bet visbiežāk Edītes skats (viņai pieder detaļu fiksēšanas prerogātīva) pievērsts Solvītas ārējam veidolam,

mīmikai (smīnam, smaidam, kas līdzinājās Beatrises smaidam, garlaikotam vaibstam ap muti u.c.). Smaids kā viena no spilgtākajām romānā atkārtotajām attieksmes detaļām atklāj personāža sociālās maskas vai iekšējās pārliecības (atkarībā no atvērtības pakāpes) fizisku izpausmi, variējoties ekspresivitātei (smīns, izsmiekls, smiekli..). Acis kā visā I. Šķipsnas prozā nozīmīga portret detaļa, garīgas izpausmes orgāns (46,9) ir reizē ne tik daudz jutekliska, cik sociāla kontakta priekšnoteikums, piemēram, Sekeraka reportiera darba specifika viscaur “atspoguļojas” viņa lielajās spoļu acīs, Džeralda “mežonības” fakts apstiprinās arī ar viņa aklumu u.tml. (personāža acu krāsa savā parastumā vai retumā saistās ar pasaules redzējuma stereotipiskuma vai neatkārtojamības akcentu).

Krājumā **“Vēja stabules”** sižetos visbiežāk saskatāmas konflikta detaļas (situāciju, tēlu attieksmes un attiecību zīmes). Stāstā “Elsiņa kundze izveseļojas” zemtekstu iegūst trīs reizes atkārtotais tālruņa zvans, neskaitāmie durvju zvani (“griezīgs durvju zvans”)(5,73) un skaņas vispār kā atgādinājums par uzmācīgo ārpusi aiz viņas šaurās, mierīgās, pašas iekārtotās dzīves telpas. Arī stāstā “Otrā krastā” jau ekspozīcijā uzkrītoša liekas dzirdes glezna, kas parāda pakāpenisku vīrieša pakļaušanos sievietes iedomai, tās pārņemšanu: “..pret akmens grīdu skanēja viņas kalnietes zābaki”(1,27) un “..mūsu soļi skanēja..”(1,32). Novelē “Lora” fināla dramatiskā aina atveidota atsevišķās situatīvās (I. Šķipsnas iecienīta konflikta “iedoma – realitāte” atseguma ietvaros) skaniski nozīmīgās detaļās: Jānis kaut ko sauc – Lorai nav laika klausīties; Jānis vēl kaut ko klieudz – bet viņa negrib dzirdēt.(5,26) Ilūziju sabrukuma dramatismu kāpina Loras ignorējoša attieksme pret objektīvo ārpusi.

Konflikta paspilgtināšana ar detaļu plaši izmantota stāstā “Augusts brauc uz Ņujorku”. Sižetisko konfliktu spilgtina Augusta sapņa piepildīšanas

rīcībplānā izceltās lietas (Sigismunda monēta kā merkantilā mērķa sasniegšanas simbols), rituālās attieksšanās no iepriekšējā dzīvesveida “rekvizīti” – vecā ceļasoma, salāpītā pidžama, vārgās spuldzes, padilis uzvalks, izirusī kaklasaite.(1,22) Priekšmetisko pasauli ap sevi galvenais varonis tver visai skrupulozi, krasi dalot pagātni (“taupības režīmu”) un nākotnes pārticību reprezentējošas lietas. Nepacietīgi, steidzīgi veiktā nomaiņa rada Augustā vilšanās sajūtu.

Stāstus “Elēģija” un “Vasaras ēnas” vieno ne tikai problemātika, tēli, sižetiskā turpinājuma efekts, bet arī vienu un to pašu detaļu atkārtojums (Jaruces kundzes nama un noslēpumainā dārza apraksti; melnais lietussargs).(5,38;57;66) Stāstā “Elēģija” detaļas atsedz konflikta kodolu (varoņa attieksmē pret sevi un pasauli ap sevi). Tas slēpjas centrālā rakstura psihē: “..viņš vairījās skatīties viņai acīs..”; “..blenza grīdsegā”; “..ieradinājās skatīties grāmatā vai grīdā..” u.c.(5,38-39) “Dzīves un likteņa pieņemšana”,(5,36) bēdu uzkrājums atmiņā kā izdevīga, attaisnojoša iedoma dod Galeniekam spēku dzīvot, būt lepnam par izvēlēto varonīgo ciešanu un pieticības taktiku, bet ārējā izturēšanās liecina par nedrošu, vāju, kompleksainu būtību. Jaruces kundzes reālā dzīvotkāre negaidīti sabrucina viņa iztēlē radīto trauslo aizbildināšanās sienu. Jāņa Galenieka bēdu izklāstā figurējošās detaļas uztur traģikomismu sižeta virsslānī un ironiju zemtekstā par konkrēto dzīves tvērumu: “viņš tās (bēdas. – O.S.) bija krājis jau trīsdesmit trejus gadus”(5,36) – Edītei Solvītai romānā “Aiz septītā tilta” arī ir 33gadi (Kristus vecums) – tas ir vērtību krīzes un I. Šķipsnas prozā arī pretrunās vai galējībās nonākušā varoņa fiziskās nāves laiks; “Skolā viņam iznāca sēdēt vienam pašam, jo klasē gadījās nepāra skolnieku skaits”; “..studijas viņam bija tāds pats darbs, kā spēkratu mazgāšana”;(5,37) “Koncertos (..) sāka gaidīt tikai starpbrīžus” u.c.(5,44)

Stāstā “Vasaras ēnas” centrālā personāža uzmanības lokā ir dzīvības un dzīvīguma izpausmes, varbūt tāpēc pasauli ap sevi Mērija tver tik bagātīgi jutekliskā redzējumā.(5,59) Dzīvības noslēpuma izziņa kā sižetiskās virzības impulss liek stāstītājam atkārtoti pievērsties peizāžas detaļām – vējam un koku lapām vai lapai (alegoriska, savulaik Valda Grēviņa iecienīta paralēle starp vēja notraustajām lapām un cilvēku dzīvībām), sākotnēji rudeni dzeltenai, garkātainai Andželai zobos,(5,57) atsevišķām lapām ošu zaros,(5,63) fināla sapnī zaļām lapām u.c.(5,68) Nakts tumsas izsauktās bailes logu un ielas spuldžu vājās gaismas ielokā Mērijas pārdrošā gājiena laikā ir bailes no neredzamā; gājiens alegoriski atklāj cilvēka saskari ar zināšanas un nezināšanas robežu, kuras pārkāpšana vilina kā jebkurš aizliegtais auglis. Taču baiļu iemesls nav sods vai sekas, bet atklāsmes pēkšņums, tās saturs.

Arī “Bārenes stāsta” ekspozīcijā detaļās iezīmējas dabas fons – firziķu koks un staipekņu roze, kas atšķirībā no cilvēkvides pārstāvjiem neizliekas un neuzliek citiem vēlamās maskas, tāpēc bārenes skats vairākkārt kavējas pie šiem iedomātajiem “līdzjutējiem”: “Visi izliekas, atskaitot firziķu koku un dārzu..”(5,28) Sižetiski nozīmīgākās detaļas (konflikta zīmes) attiecas uz identificēšanās procesu, precīzāk, tāpatošanās pakāpi: “Šī doma ir līdzīga daudzam citam, ko esmu pieņēmusi tāpēc, ka tas man der un pietāv – gluži kā Florences drānas, kuras nevajadzēja ne pāršūt ne pārtaisīt, kā viņas brūnās ādas kurpes, kurās manas kājas pašas no sevis ieaugušas..”(5,28) Knuda kundzes skatiens (“..nopietnās, saltās acis”, “acis, kuru krāsu es nekad neesmu spējusi saskatīt”)(5,30;31) ir liecība abu attiecību barjerai: bārenes vainas sajūta, bailes būt pieķertai, kad “domas sāk maldīties pašas savos ceļos”,(5,30) pret Florences mātes slēpto sāpi: “kādēļ gan Florencei, mūsu mīļajai meitai, vajadzēja mūs atstāt, kamēr šī, kuru

neviens nemīl un kurai šai pasaulē nav vietas, var dzīvot?”(5,30) Skatiens un smaids ir īpašas nešķiramas ne tik daudz personāža izskata, cik attieksmes vai attiecību detaļas lielākajā daļā I. Šķipsnas darbu, tās aktualizējas arī konkrētajā stāstā kā kontakta un iekšējās pārlicēbas zīmes.(5,30-31;35)

Stāstā “Bez sāpēm” atdarināta sapņa uzbūve, tāpēc detaļa šajā stāstā visnotaļ pilda simboliskas funkcijas. Detaļas atklāj mazas tautas un lielvalstu “kontakta” alegorisko modeli: Janiņa sievas Annas un dēlu skatīšanās grīdā – pazemība savu likteņu izšķirēju priekšā; tukšie šķīvji un bļodas galdā; izsalkums viesu acīs; Klauna rokas katram Janiņim uz kakla u.c. Mājieni uz Austrumu un Rietumu lielvalstu politiku attiecībās ar Latviju un tai līdzīgajām zemēm ir visai caurspīdīgi (alegorijas pazīme), krāsu spektra simboliskais zemteksts izceļ kulturālu daudzveidību un brīvprātīgas izvēles iespējamību Rietumos. Janiņa smieklī, Klauna gribu pildot, ir bezierunu pakļaušanās acīmredzamais simptoms. Piens, pēc kura Janiķis iet uz virtuvi, bezmiega mocīts, un kuru tam pasniedz Klauns, uzlabo miegu.(1,294) Tādējādi pātagas kāts un piena glāze garajās Klauna rokās fatāli signalizē, ka Janiķis smiesies tad, kad viņam to tiks.

Portretdetaļas (ārējā un iekšējā “izskata” zīmes) I. Šķipsnas agrīnajā prozā tiek izmantotas retāk, galvenokārt, atsedzot no iedomas un realitātes saduras izrietošos vai kādas citas cilmes kontrastus, piemēram, stāstā “Augusts brauc uz Ņujorku” lakoniski tvertais Augusta ārējais izskats – rievīņas un pumpas sejā, kas piesūkusies darbnīcas putekļiem (1,111) – paša acīm pēkšņi pamanītais zemtekstuāli atgādina par neatgriezeniski nokavēto, neizbēgami aizejošo dzīvi, ko nav iespējams pagriezt atpakaļ ne par kādu naudu.

Rakstnieci vairāk piesaista personāža iekšējais portretējums, īpaši romānos un otrajā stāstu grāmatā, bet “Vēja stabulēs” tā iezīmes atrodamas

tikai Bārenes, Jāņa Galenieka un Loras tēlu veidojumā. Loras straujā un impulsīvā daba atklājas viscaur ārējās, psiholoģiskās noveles un reālisma tradīcijā virknētās detaļās, vēstītājs atzīmē visu, pie kā kavējas viņas šķietami izklaidīgais skats, ik pa brīdim konkretizējot Jāņa vizuālo tēlu: “viņam mugurā balts krekls un brūnajā, saules un vēju nopūstajā kaklā iegūlusies maza, slīpa rievīņa.”(5,14) Loras ārējā portreta izceltā detaļa – bālie vaigi, kuriem saule neķeras klāt (5,15) momentā nojauc stereotipisko priekšstatu par kalpu meitas zemnieciski vitālo dabu un sekmē vizuāla kontrasta izvērsumu (Lora – Līna).

Stāstā “Bez sāpēm” īpaši plaši pārstāvētas ir Janiņa viesu portret detaļas (vizuālo priekšstatu pārsvars un dīvainības ir sapņa poētikas īpatnība): pa labi sēdošajam Klaunam seja ir krīta baltumā un rokas ir tik garas, “ka tas mierīgi varēja pārsniegties pāri milzīgajam, apaļajam galdam un vēl tālāk, pie kam viņam bija sevišķi dīvaini elkoņi, kas atļāva rokas bez mazākām pūlēm locīt visos virzienos”;(1,288) kreisā pusē – “izskatīgs un smalks svešinieks”,(1,289) tērpies frakā un mežģīnēm rotātā krekļā, ap vidu apsējies spīguļojoša auduma platu jostu fantastiski dzeltenā krāsā; taisni pretī – Janiņa līdzinieks, mazs, Janiņa rītasvārku “mazbērna zilumā ietērpies” Miniaturā u.tml.(1,290) Ārējais portretējums, tā kontrasti un dīvainības iegūst simbolisku zemtekstu.

Kopumā pirmajā stāstu krājumā detalizācija autori interesē ne tik daudz kā sižeta koncentrēšanas (dominē īsais stāsts), cik zemtekstuāli izvēršamais mājienu pamatelements, par to liecina tendencioza vienas un tās pašas detaļas atkārtotāšanās (virspusēja uztvēruma izslēgšanas mēģinājums un tātad komunikatīva kontrole) un attiešanās no sīkumiem mākslinieciskās telpas aizpildīšanā. Sīkumi, pat atdarinot sapni, sižetos neparādās, tādā veidā tiek panākta notikuma dinamika arī episki diezgan plašajos stāstos “Augusts

brauc uz Ņujorku”, “Elēģija” u.c. Jau pirmajos I. Šķipsnas stāstos pārklājas telpas, portreta un konflikta detaļu funkcijas, galvenokārt, psiholoģiskajā un filosofiskajā prozā (“Bārenes stāsts”, “Vasaras ēnas” u.c.). Acīmredzot tas ir saistīts ar autores vēlmi, šo sižeta līdzekli maksimāli noslogot.

Stāstu grāmatā “**Vidējā īstenība**” telpas, portreta un konflikt detaļu funkcijas joprojām pārklājas un kļūst vēl komplicētākas. Attieksmes un savstarpējo attiecību zīmes izceltas un variētas novelē “Laika kavēklis”, kur detaļa iekļauta jau virsrakstā un atkārtoti “vizualizējas” sižetā kā “nenosakāma veida sainītis”,(4,7) “noslēpumains zīd papīra vīstoklis”(4,7;16) u.tml. Laika kavēklis (grāmata) novelē kļūst par katalizatoru divu konkurentu attiecību noskaidrošanai. Provocētājs – Zambo, paredzēdams Olivera reakciju (greizsirdība, aizdomas), tomēr negaida tik agresīvu atklātību (gluži kā pats Oliveri). Psiholoģiskā divcīņā, ko lasītājam ļauts novērot abu dialoga laikā, tiek “sagatavota” ar atsevišķām asociatīvi iedarbīgām sarunas dalībnieku izturēšanās niansēm (Zambo uztraucas, vai viņus kāds nedzird, Oliveri aizvelk aizkarus u.c.). Liekulības masku, negaidītas brīvības pārņemts, nomet tikai Oliveri un tāpēc jūtas zaudētājs: “..Oliveri sāka saprast, ka pāris mirkļos bija sagrāvis trijos gados rūpīgi celto un balstīto nevainojamās pieklājības pozīciju..”(4,13) Nicināmā kolēģa portretu vēstītājs iezīmē no Olivera redzes rakursa, tādējādi Zambo ārējā izskata baudpilnais noniecinājums (ūdeņaini atmirkušās acis, buļļa seja, galva kā pārbriedis ķirbis..) atklāj paša centrālā rakstura kompleksaini nedrošo dabu, t.i. iekšēji portretē viņu pašu un vienlaicīgi demonstrē viņa patieso attieksmi pret konkurentu (portret detaļas un attieksmes detaļas krustpunkts).

Arī stāstā “Piemeklētie” īpaši izceltas attiecību (mājas saimnieku un īrnieku starpā) un attieksmes (Pētera un Teda pret Āriju un otrādi) detaļas –

mīmikas un žestu valoda. Iespēju potenciāls I. Šķipsnas stāstos saistās ar ekspozīcijā precizēto darbības laiku – cerības, ilūzijas un apņemšanās piestrāvoto rītu. Galveno varoni Āriju svētdienas rītā pārņem neparasta piemeklētības sajūta, ko viņš nevēlas izniekot, braucot uz pikniku garīgi nepilnvērtīga bērna dēļ, rakstot vēstuli mātei, sakopjot istabu, salāpot sandali un veicot citus “parastos pienākumus”.(4,28) Ikdienišķo vidi ap iedvesmas pārņemto kontrastējoši reprezentē interjera sīkumu virkne – apnicīgi pazīstamās istabas lietas (mācību grāmatu kaudze, universitātes kalendārs pie zaļās, sasprēgājušās sienas u.c.). Paliekot vienatnē, strauji, intuitīvi tiek meklēts pašizpaušmes veids un atrasts Pētera istabā – audeklu, otu un krāsu ielokā, taču izvēle neattaisnojas.

Savdabīgā kombinācija: attieksmes un attiecību detaļas līdzās sīkumiem ir samanāma vairākos I. Šķipsnas otrā krājuma stāstos (“Ex feminae tempore”, “Galva”, “Trešā līdzība”, “Aijā žūžū”). Sīkumi aizpilda ārējo vai iekšējo jeb personāža apziņas telpu, taču bez dziļāka zemteksta. Tādā veidā tiek demonstrēta varoņa psihe pārslogotība, sapņa specifika vai ārēji – priekšmetiskās pasaules loma personāža dzīvē. Introspekcijā “Ex feminae tempore” prevalē attieksmes detaļas – “..es dzīvoju mājā, kam divi logi” (4,47) – savā pasaulē u.c.), kas reizē ir arī savdabīgas iekšēja portretējuma zīmes, raksturam sarunājoties ar “tu”. Apziņas plūsmas īpatnību ievērojot, netiek “sijāts” sižetiski mazsvarīgais, reāli redzamais un iztēlotais savijas (piemēram, vēstule Kentam it kā nevilšus, nemanāmi, citas vēstules reproducējot, tiek turpināta kā saruna ar viņu iekšējā monologa ietvarā). Iekšējās un “CITĀDĀS telpas”(4,48) robežu nojaukšana psihē, reālā (vēstules) un iedomātā (to atveidošana un papildinājums domās) kontakta sapludināšana ir par iemeslu spilgtu konflikta zīmju un sīkumu jucekļīgām savirknējumam.

Interjera sīkumi virknējas stāsta “Aijā žūžū” sižetā. “Apkārtnes lietām”(4,127) Radagaisa dzīvē nav izšķirīgas nozīmes, tās pieder maināmajai īstenībai, reprezentē to. “Apmaināmas lietas un kārtības”(4,132) kā ār pasaules zīmes – Radagaisa iedomās ir pakļautas viņa neierobežotai gribai. Mikrovides (ap sevi) aizpildīšana ir atkarīga no paša cilvēka, viņa iespējām, izvēles, to var paredzēt, projektēt, uzlabot u.c., taču iekšējā “vide” jeb īstenība nepakļaujas šādai iedarbībai, tā ir nepārredzama, neprognozējama, nekontrolējama telpa. Radagaiss izvairās no ielūkošanās sevī, jo tur neko nevar mainīt pēc savas gribas. Aizvērtās, finālā – aizslēgtās durvis, “kas veda dziļāk iekšienē”(4,130) un aizmiegtās acis (4,131) u.c. detaļas liecina par rakstura bailēm un bēgšanu no pasaules sevī.

Pretstatu saduru paspilgtinoša konflikt detaļa kā dominante atrodama stāstos “Prērijā”, “Galva”, “Kikerīgū”, “Skatītājs”. Stāstā “Kikerīgū” interjera detaļas kļūst par opozīcijas “civilizētais – dabiskais” sinekdohiskajiem reprezentantiem (biroja atslēga, neona spuldzes, plastikas galds, stikla durvis, apzeltītas zīles, papīra varakrāsas gailis, porcelāna sarkankrūtītis – pretī koka galdiem un maigi zaļajiem pipara stādiem kafejnīcā, Belindas zaļajām acīm).(4,51-52) Skaitļa “7” (pilnības, pabeigtības, veseluma simbols)(14,128) uzkrītoša atkārtšanās – septītais stāvs, porcelāna sarkankrūtītis “jau septiņus gadus mēģināja aizlaisties”;(4,51) “..pēc septiņiem gadiem zaļais pipars nepārmainījies tupēs uz tās pašas palodzes..”(4,52) “..ik pa septiņiem gadiem ikviena daļa cilvēka augumā tiek atvietota ar citu..”(4,53) – piesaka savā ambivalencē iekļauto pretpolu saskares iespējamību, līdz ar to satur stāsta konflikta kodolu: mākslīgo cilvēces “produktu” pārsvars pār dabiskā paliekām. Stāstītāja aprakstītais neglītuma dēļ atlaistās Belindas portrets vēl vairāk saasina sižetisko saduru (mākslīgi radītais sievietes skaistums un dabiskums, arī

vīrieša attieksmes pretstati – iekāre un mīlestība): “Redzēju zaļas gaismas viņas plakstos, redzēju melnā indē mērcētas skropstas, redzēju svešādi izliekto, trauslo muti un pats pārbijos par to, cik iekārojama bija šī lieta. (..) Tagad tās (acis. – O.S.) bija vēl daudz lielākas un zaļākas nekā aizvakar, bet tur nebija ilgošanās.”(4,54) Šīs portretdetāļas funkcionē ar konfliktu paspīgtinošo efektu, jo pastarpināti atsedz konceptuālās opozīcijas polus.

“Prērijas” iemītņieka refleksijās detalizēti atklājas viņa ārēji “robinzoniskā” (izteikta dzīvotgriba, adoptēšanās civilizācijas neskartajā vidē) un iekšēji “donkhotiskā” (ieslīgšana galējībās) brīvības izpratne, telpu ap sevi sašaurinošu zīmju – sētu, sprostu, saišu negatīvais traktējums.(4,69;71) Iekšējās atbrīvošanās priekšnosacījums ir pagātnes aizmiršana, kas viscaur tiek atgādināta sev un citiem – uzrunātajiem, iedomātajiem klausītājiem, tās pastāvēšanu nosaka arī iluzorie “nezināšanas, nevarēšanas un nejūtības žogi”.(4,74) Kaut gan ik pa brīdim stāstītāja atmiņā asociatīvi reproducējas kāds sarunas fragments, liecība cilvēku sabiedrības nospiedošai ietekmei uz indivīdu.(4,66;68;69;70;71) Prērija iedvesmo iekšējo atbrīvotību, pārliecības stabilizēšanos, taču tai ir zināmi ierobežojumi – apvāršņa malas, pasaules malas veidā.(4,67;71;72) Ārējās brīvības pastāvība stāsta finālā tiek apšaubīta (ugunsgrēks prērijā): “..es biju domājis, ka esmu mūžīgi atbrīvojies, ka važas un saites savij un pārrauj cilvēks pats, kas var aiziet prom, ja vien grib, bet pasaule sniedzās pēc manis ar ugunīgām rokām, lai mani sadedzinātu vai arī iedzītu atpakaļ savā aplokā.”(4,72) Problemātika (civilizācijas un dabas pretnostatījums) un sižeta struktūra (prātojums) liecina par sociālfilosofiskā žanra iezīmēm.

Stāstā “Skatītājs” detalizācijai pakļauts varoņa aiz loga, auditorijā un savā iztēlē pamanītais, mēģinot iemācīties saprast, “..kas ir mūsu redzēšanas, kas pasaules daļa”.(4,76) Ārā viņa skats kavējas pie kļavas aiz loga: “Kļava

drīz būs kaila..”;(4,75;76) “Kļavas zars. Labi, ka tas kustas vējā”;(4,78) “Labais, vienkāršais kļavas zars”(4,80) un visvairāk pie pretī sēdošās meitenes, vērtējoši konstatējot portreta pazīmes: “Meitene patiesībā ir neglīta”(4,75) – pelēki, diegaini mati līp pie vaigiem, mute kniebjas ciet, āda izskatās pēc pakusuša vaska, piere ir izvalbīta uz priekšu, tikai nav acu, kļavas zara izliekuma līnijas daļa atbilst meitenes zoda stūrim, vēlāk - acis ir tumšbrūni, bezdibenīgi krāteri u.c.(4,75;76;79) Iekšējs vairākkārtējais pamudinājums skatīties citur (pa logu) liecina par stāstītāja nevēlēšanos tapt pieķertam uzkrītošajā interesē par meitenes seju. Pasaules lietu – dabas vai cilvēka radītu – aplūkojums ļauj netraucēti samanīt to, ko skatītājs vēlas redzēt, savādāk ir ar jutekļiem apveltīto dzīvu būtņi, tā ir neapreķināma. Stāstītāja kāri tvertais kļūst par viņa apziņas daļu, pret viņu negaidīti vērsta meitenes skats sākotnēji izraisa sajūsmas vilni. (4,79) Taču pēkšņā atskārta, ka arī viņš var tapt par vērīga aplūkotāja apziņas “īpašumu”, liek tam izvairīties no tiešā kontakta ar “pasaules aprijēju”,(4,73) atkal meklējot glābiņu aiz loga. Varoņa iekšējā skatīšanās jeb klejojums domās saistīts ar sinhroni lasāmās lekcijas tēmu – indiešu skulptūrām, komentējot mākslas darba iekšējas dinamikas uztvēruma problēmu. Pretstats “mākslīgais – dzīvais” ir stāstītāja vispārinošo pārdomu centrā, tieši dzīvo “eksemplāru” uzlūkošana impulsē viņa apskaidrības mirkli.

Stāstā “Galva” sākotnēji detaļās iezīmēta darbību provocējoša telpa (kroga nosaukums “Brīvība” nav nejaušība, ņemot vērā mīlnieku šķiršanās tēmu; kroga interjera nolietošānās pazīmes – veci koka galdi rievām un rētām (4,81) liecina, ka “Brīvībā” iegriezušies daudzi). Atkārtoti fiksēta portretdetaļa ir sievietes acis un vesela rinda pārejas sēmu saturošu telpisku priekšstatu (lūrāmais caurums, durvis, tunelis u.c.), līdzās tiem arī sievietes acis zemtekstuāli pilda konfliktdetaļas funkcijas, jo, kā jutekliskas uztveres

svarīgākais orgāns, arī “garīga vērojuma simbols, dvēseles spogulis”(46,9; 107,140), tās veido savdabīgu robežšķirtni starp empīrisko un iekšējo pasauli, un sižeta darbība norisinās tieši pēdējā, konkrētāk, sievietes sapnī, kur sīkumi mijas ar bijušo mīlnieku attiecību detaļām (diadēma, ķirši, tauriņi u.c.), pēkšņajām pārmaiņām sievietes izskatā. (4,87) Mājienu uz sižeta pamatdarbības norisi sapnī jeb dislocēšanos sievietes psihē ir visai daudz, tajos iekļautās detaļas saasina vairākas saduras – “ārpuse – iekšpuse”; “brīvība – nebrīve vai slēgta telpa”; “Ego – Id”:

- apaļās istabas, kur norisinās pamatdarbība, interjera sīkumu absurda savirknējums; apaļš logs kā interjerdetaļa (4,84;87) – iracionalitātes zīme;(107,358)
- “..grabažas ir bēniņos (..) un vērtīgākā manta pagrabā”,(4,85) saka sieviete ieslodzītajam “ekskursantam” – H. E. Kerlota simbolu vārdnīcā mājas kā cilvēka ķermeņa simboliskas analogijas stāvu nozīmi nosaka vertikāli telpiskais tvērums: jumts un augšstāvs ir prāta kompetencē (apzināta paškontrole), bet pagrabs – bezapziņas un instinktu varā;(107,180)
- sievietes atzinums, ka “..te vietas netrūkst”;(4,86)
- sarunas replikas – “Tu nekad nebiji aizmidzis.”; “Bez tam, tev nekad nebija tāda loga.”(4,89)
- vēstītāja piezīme, ka “..šādās vietās nekad nevarēja nekā noteikt par laika tecēšanu..”(4,89) u.c.

Plastikas maiss, ko pamostoties ierauga sieviete un kas gan lasītājam, gan domājams, arī viņai asociējas ar kādu noteiktu iepriekšredzētā sapņa fragmentu,(4,94) ir iekšējās un objektīvās realitātes robežu nojaukšanas detaļa, iecienīts I. Šķipsnas īstenību sapludināšanas paņēmieni. Šajā stāstā

īpaši plaši pārstāvēti sīkumi (alogiskā savirknējumā). Galvas īpašniece “nesijā” reproducējošas un producējošas iztēles ainas, cerot, ka piespiedu skatītājs pats ieraudzīs būtiskāko, taču viņai nākas vilties – vīrietis neprot skatīties.

Personāža iekšēja portretējuma detaļas I. Šķipsnas otrajā stāstu grāmatā ir īpaši noslogotas (“Ex feminae tempore”, “Laika kavēklis”, “Skatītājs”, “Astotā līgava”). Tās atsedz varoņa diskomforta iemeslus – izkliedētā, izkaisītā vai arī mērķtiecīga izcēluma veidā. Stāstā “Astotā līgava” galvenā varoņa psihiska reakcija uz likteņa belzienu (Sievas aiziešana) un tā pārvarēšana koncentrējas zīmīgā detaļā. Tas vairākas reizes minētais aizrīšanās sapnis vai “milzīgais, tumšais kumoss”,(4,111) “milzīga zēluma kamols”,(4,115) kam par cēloni ir gan Benāra – mākslinieka vainas apziņa (iedzīvinot vāzēs Sievas augumu, “atņēmis” dzīvību viņai pašai), gan Sievas nodarītā sāpe (tieši vāzēs iemiesots Mirones (Sievas) tēls – atgādinājums par nodevību, tāpēc tās iznīcinot, pazūd arī Benāra aizrīšanās sajūta). K.G. Jungs pētījumā “Pieeja neapzinātajam”, pievēršas sapņu interpretācijas problēmai un runā par pacientiem, kam, saskaroties ar nepanesamu situāciju, var attīstīties spazmas norīšanas brīdī, respektīvi, viņi nevar to (situāciju) “norīt”.(125,23) Acīmredzami Benāra “kumoss” ir iekšējas krīzes izpausme, autorei ar “uzmācīgās” sapņa detaļas starpniecību pārlicinoši izdevies to paspilgtināt.

Dažus krājuma stāstus raksturo neparasta detalizācijas daudzveidība (laika, telpas, konflikta un portreta detaļu kvintesence) un simbolizācijas tendence (“Trešā līdzība”, “Ieņemšana”). Alegorijā “Trešā līdzība” funkcionē “mākslinieka – mākslas – baudītāja” attiecību skicējošas detaļas:

- simboliskās telpas zīmes (strūklaka, karuselis; tirgus smilšainais laukums, kur soļi bez skaņas pārklāj un izdzēš citu laiku pēdas, tukšie

ceļi un takas (4,58); Mikumika gājiens gar upes malu, cauri mežam un trejām gravām, pāri plakanam kalnam, pāri nedrošajai laipai);(4,59)

- portretu fragmenti (Limulimas garie mati; personāža atvērtās, aizvērtās, piesietās, aklās acis; tukšās, kārīgās rokas, kas spēj ņemt”);(4,63);
- tirgū pārdodamās, aplūkojamās mantas (riekstkoka stabule u.c.).

Visumā simboliskai detalizācijai pakļauti objektīvie un pašu cilvēku radītie šķēršļi mākslas uztvērumam, arī mākslinieka, mākslas darba un baudītāja “tirgus” attiecība vispār (dāvināmo mantu saistība ar riekstkoku (4,58;60;63) – simbolisku detaļu, kas zemtekstā provocē saskatīt lazdas maģiskās varas un mākslas iedarbes maģijas asociatīvo saikni). (46,87)

Stāsta “Ieņemšana” ekspozīcijā iekļaujas hronotopa un portreta detaļas: sižetiskas darbības aizsākumu tradicionāli I. Šķipsnas prozai iezīmē rīts (iespēju potenciāla izejas punkts); kontakta un noteiktas iekšējas pārlicības zīmes – skatiens un smaids;(4,118;125) pārejas mitēmas (logs, durvis).(4,123) Atrodami arī vairāki mājiņi uz tuvojošamies bērēm (hronotopa detaļas):

- rudens fons un nākotnes formā vairākkārt izteiktais pareģojums, ka “..māja būs pilna ciemiņu, cienājamu dienā, mielojamu naktī..”(4,120-121)
- klusas, aprimušas un sastingušas lietas, neskanīgas telpas (4,121) u.c.

Sīkumos atklājas māju interjers, “istablietas”, īpaši virtuves piederumi (4,123) – kā atbildīgā maizes cepšanas rituāla fons. Īpaša uzmanība pievērsta mātes portretējumam: viņai bija – slaidi pirksti,(4,118) skaistas rokas, (4,118) visu redzētājas acis,(4,122) nosirmojušie, spīdīgie mati,(4,122) viņai bija cepuru galva,(4,117) viņa mīlēja zemi, (4,120) modās agri, cēlās pirmā (4,118) viņai nebūtu nekas par grūtu, viņa visu uzņemtos,(4,122) viņas lietas prot visus viņas darbus,(4,123) viņa nekad nekavējās pārāk ilgi,(4,119) viņa

bieži cepa maizi.(4,122) Sižeta priekšplānā ir garīgas ieņemšanas un līdz ar to arī pilnveides, harmonizēšanās pakāpenības process, savdabīga tāpatošanās jeb “divkārša būšana”,(4,125-126) taču tai ir arī savi šķēršļi (dramatisma kāpinājuma labad) – nedrošība un šaubas (skat. 4.tabulu “Rakstura rituālās iniciācijas pakāpenība I. Šķipsnas stāstā “Ieņemšana” ”).

“Ieņemšana”	Šķēršļi
*Skatījies (..) ar savas mātes acīm; *Man jādara tavi darbi; (4,118) *Rīts ir mūsu; *Es pazīstu katru tavu soli un zinu visus darbus; *Mēs tā palikām kopā; *Mēs bijām vistuvāk un nezinājām, vai tava roka atpūšas manā jeb mana tavējā; *Ja man neizdosies (..), mēs neteiksim;(4,122) *Man rokas gurst, bet neapstājas, tajās ir rosība;(4,123) *Es sajutu tevi pašu;(4,124) *Manām rokām bija jauna, vēl gandrīz sveša drošība; *Es brīnījies, ka divkārši esot, vieglums ir lielāks;(4,125) *Mums ir silta maize un mēs viņus varam uzņemt; *Mēs dzīvosim tālāk, mēs būsim kopā.(4,126)	*Es nemaz nepratu cept maizi; *Es pratu tikai palīdzēt; *Maizes cepšana nav mans darbs; *Esmu neveikla;(4,122) *Esmu mazāka;(4,123) *Es baidījies tai pieskarties, nepratu tuvoties;(4,124)

3.tabula.Rakstura rituālās iniciācijas pakāpenība I. Šķipsnas stāstā
 “Ieņemšana”

Stāstā “Hamlets” I. Šķipsna izmanto noskaņu “interjerdetalās”, kas visumā atgādina impresionistu tēlošanas tehniku. Jumtistabiņas ēveļskaidu smaržas (4,135;138;143) un sveču gaismas (4,139;140;141) atkārtotas

fiksāžas radītais efekts asociatīvi vedina uz dabiski harmoniskas telpas priekšstatīšanu. Visvairāk stāstītājas uzmanība pievērsta iedomātā Hamleta portretam, izceļot, atkārtojot vizuālās un iekšējas līdzības detaļas: “stalts, stūrainiem pleciem, melnu samta vamzi mugurā un īsiem, apaļi apgrieztiem matiem”;(4,135) “slaidis augums, melns kamzolis, ieapaļa galva, spīguļu acis un garu, mainīgu ritmu spējīga balss”;(4,136) “sīkumiem neaplīpušais”;(4,137) “melna ēna, melns samts, melnas domas”.(4,141) Identificēšana, pēkšņa atšķirību konstatācija un tomēr neatkāpšanās no iedomas kā sižeta konceptuālais attīstības process paralēli novērojams konflikt detaļās – māla pīlītes vairākkārtējā iekļāvumā varoņu sarunās vai pārdomās: “..tā patiesībā nebija pīlīte, bet gan zoss..”; ““Zostiņas arī ir māla pīlītes,” smaidīdams teica Hamlets..”(4,137;138) Pieņēmuma uzdošana par īstenību, pieradums pie tās vispārināti atklāj dzīves taktikas alternatīvu “hamletiskajās vietās”.(4,137) Pēc H. E. Kerlota – viens no Hamleta tēla simboliskajiem traktējumiem kopš skandināvu leģendas laikiem saistās ar viņa ārprātu – tēva nogalināšana ir viņa ārprāta radītā fikcija, viņa apzinātais izdomājums, lai vieglāk pārvarētu Edipa kompleksu.(107,130) I. Šķipsnas varoņu identifikāciju spēles ir mēģinājums iztēlē pārvarēt vides radīto diskomfortu, atrast optimālu svešatnes pieņemšanas veidu.

“Vidējās īstenības” stāstos detaļa biežāk kļūst par rakstura iekšējās būtības, disonējošo vērtību atsedzēju (ne tikai paspilgtinātāju), īpaši varoņu psihē sinekdohiski izceltie atmiņu vai iedomu iztēles (pēc V. Džeimsa) nogriežņi (“Prērijā”, “Ex feminae tempore”, “Galva”, “Astotā līgava” u.c.). Pieaug alogiski virknētu sīkumu nozīme sižeta uzbūvē, rakstura koncepcijas atsegumā. Detalizācija kļūst daudzveidīgāka un blīvāka, vairākos stāstos detaļa tiek pakļauta simbolizācijai (“Trešā līdzība”, “Ieņemšana”).

Konfliktdetaļas lielākoties zemtekstuāli atšifrē kādu opozīciju (civilizācija un daba, brīvība un nebrīve, subjekts – objekts vai apziņa – ārpusē u.c.).

Izlasē “**Laika kavēklis**” publicētajā stāstā “Tas” detaļas sastāda sižetisko perifrāzi, nosacīti šīs apraksta detaļas varētu vērtēt kā konfliktdetaļas, jo saduras pamatā ir “tas” jēdzieniskas atšifrēšanas iespējas. Detaļas reizē ievirza un maldina, atkarībā no tā, kādu zemtekstu lasītājs tām piešķir un vai vispār pamana. Nojautu un minējumu, sākotnējo priekšstatu maiņa šeit ir nodrošināta caur detaļu kā savdabīga recepcijas spēle ceļā uz atminējuma bezjēdzības faktu. Tradicionāli I. Šķipsnas daiļradei stāstā nozīmīgs kļūst acu, skatiena variējums kontekstā: “Slepenību pasaulē uzspieda un mācījās katrs pats. Novērstas acis bija vienīgā atļautā zīme, jo arī tās vienmēr varēja izskaidrot citādi – ar neuzmanību, parastu kautrību vai vienkāršu kaunu, kas dzīvošanā gadījās tikpat viegli, kā acī iebira gruzis vai puteklis. Novērstas acis bija jāprot lasīt tāpat kā atvērtās, bet pieredzējuši cilvēki vislabprātāk skatījās prom.”(5,162) Aizmiegtas, aizvērtas acis, acu novēršana, neuzdrošināšanās skatīties u.c.(5,160;162;165;166) liecina par izvairīšanos no tieša kontakta, ieslēgšanos – pašsaglabāšanas instinkta radīto refleksu (spontānu reakciju uz kairinājumu).

Starp sapņa sīkumiem stāsta “Upuris” sižetā sazīmējama virkne konflikta detaļu – reizē telpisku mitēmu ar pārejas, šķērsošanas, iekļūšanas iespējas vai noslēgtības sēmu simbolisko zemtekstu potenciālā: “..Vārtiņi stāvēja neaizslēgti”;(5,167) “sētiņa mājai piederējās”;(5,167) “visi žogi tagad bija nojaukti”;(5,168) “parādes durvis labajā pusē stāvēja vaļā”;(5,168) “platās kāpnes (..) bija smagi izmītas”(5,168) “trešā stāva kāpņu telpas logs bija izdauzīts”(5,171) u.c. Dažas detaļas šajā stāstā iekļaujas mājiēnos, ka attēlotais ir sapnis. Sapnis izkristalizē stāstītājas psihē

nobriedušo konfliktu, dzimtās mājas trūkuma saasināto disonansi, nepārvaramo vēlmi atgriezties.

Izlasē “Laika kavēklis” publicētajos stāstos “Tas” un “Upuris” ir nepārprotams eksistenciālas cilmes konflikta detaļu pārsvars.

3. Modernistiskie eksperimenti I. Šķipsnas prozas vēstījumā

Vēstījums ir prozas formālais apvalks – sižets un tā vēstījums top vienlaicīgi kā daiļdarba saturs un forma. Vēstījums nodrošina komunikatīvo aktu, tas ir kontakta priekšnosacījums starp vēstījošo subjektu, viņa radīto pasauli un adresātu. Vēstītājs (stāstītājs) “uzņemas” teksta organizēšanas funkcijas un caur to nonāk tiešā saskarē ar lasītāju. Būtībā vēstījums ir savdabīgs vērtējošs vai neitrāls monoloģisks (vai dialogizēts) izklāsts, kur saņēmējam subjekta vaibstus, ja, protams, autora komunikatīvā pozīcija neparedz absolūtu objektivitāti, neitralitāti un distanci. Vēstījums (stāstījums) izpildāms no kāda noteikta skatpunkta. Skatpunkts ir viens no svarīgākajiem vēstījuma uzbūves parametriem – ar to konkretizējas vēstītāja (stāstītāja) un lasītāja atrašanās vieta komunikācijas laikā.

I. Šķipsnas prozā bieži izmantotās, radikālās skatpunktu pārbīdes inspiratīvi saistāmas ar padziļinātām Dž. Džoisa teorijas un prozas poētikas studijām, vienā no vēstulēm L. Kalniņai viņa nosauc konkrētas vēstījuma kategorijas tipus: “redzes viedokļi literārā darbā var būt trīs – autora, vienas darba personas vai vizinošs (jeb “Dieva”). Pirmā gadījumā autors izsaka savas domas un piezīmes pats savā vārdā (kā, piem., Fīldings), otrā gadījumā viss tiek skatīts no vienas personas viedokļa un arī lasītājs nezina vairāk, neredz vairāk nekā šī persona (lai gan var izdarīt pats savus secinājumus, kur, protams, paslēpta visa māksla), (..) tiek runāts pirmajā personā, bet darbu var rakstīt arī trešā personā, tikai konsekventi jāizvairās vēstīt kaut ko tādu, ko šī persona neredz, nezina, nedomā vai nenovēro. Beidzot, no vizinošā viedokļa var rakstīt par visu, piem., par dažādo varoņu domām un iekšējām sajūtām, ko viņi savstarpēji nezina, bet visuzinošais vērotājs, uz mākoņa malas sēdēdams, noskatās un apraksta – bet ne autora vārdā. (..) Redzes viedokļus labā darbā nevajadzētu jaukt (varbūt pareizāk, nedrīkstētu

jaukt bez sistēmas vai metodes un bez īpaša iemesla; kā zināms, Tiltos (romānā “Aiz septītā tilta”. – O.S.) es lietoju divas pirmās personas – bet katra runātāja savā reizē (nodaļā)..) un tādēļ, ja izvēlas rakstīt fiktīva “es” vārdā, tad to ir formāli nepieciešams uzturēt, un tas ir tīrs formas jautājums, nevis autora apsēstība ar sevi.(48,223) Romānos un stāstos I. Šķipsna nekad neizmanto pirmo viņas nosaukto “redzes viedokli” – abstraktā autora dalības zīmi, bet pēdējā – visuzinošā trešās personas vēstītāja skatpunktu visplašāk pielieto romānā “Neapsolītās zemes”, taču vietumis pamanās to neuzkrītoši (bez paskaidrojumiem, pārejām) aizstāt ar pirmās vai pat otrās personas stāstītāja rakursu, respektīvi, autore eksperimentē, tomēr “jaucot” un pārklājot redzes punktus, formas, vēstījuma veidu līdzekļus, bet ievērojot noteiktas strukturālas likumsakarības (par tām tiks klāstīts turpmāk). Otrais tips (vienas darba personas redzes viedoklis) – pirmās un trešās personas formā ir viscaur aktuāls viņas īsajā prozā (skat., piemēram, 4.tab. “Vēstījuma īpatnības I. Šķipsnas grāmatā “Vidējā īstenība””).

3.1 Vēstījuma polifonisms, dinamika un ritms romānos

Romānā “Aiz septītā tilta” vēstījumu organizē pirmās personas stāstītājs, kas diferencējas vai divkāršojas atbilstoši rakstura sašķeltības situācijai darba sižetā. Konsekventu stāstītājas lomu uzņemas Edītes “puse” – darbības meti (aktīvais stāstījums un dialogs), interjera (dzīvokļa, Melviju nama), portretu (Solvītas, Beatrises, Larija u.c.), peizāžu (mežs, Melviju nama apkārtnē) un dvēseles stāvokļu apraksti veikti galvenokārt no viņas skata pozīcijas. Redzes punktu maiņa jeb pārbīde realizējas kompozicionāli loģiskā kārtojumā. Atsevišķu nodaļu pirmo teikumu izceltais sākuma burts – E vai S – piesaka Edītes vai Solvītas skatījumu uz notiekošo, tas noprotams arī no ikreizējas stāstītājas runas manieres, opozicionārās koncepcijas

(vērtību) izvirzīšanas. Tātad formāli sašķeltā rakstura daļu dzīves tvērums atklājas paralēli, nepār- un nesaplūstot, līdzās esot un tieši saduroties tikai dažās dialogu ainās, piemēram, kulminatīvajā meža sarunā (2,177) Edīte uz brīdi atsakās no vadoši komentējošas stāstītājas lomas – “bezpiebilžu” repliku apmaiņa padara Solvītas “pusi” pozicionāli līdzvērtīgu. Kardināla skatpunkta maiņa vērojama romāna epilogā, jo dialogs starp divām nekonkretizētām personām pie Edītes Solvītas kapa tiek atveidots “no malas”, no neitrāla trešās personas vēstītāja (“fikstatora”) skatījuma rakursa – stāstītājas tādu spēju zaudē.(2,200)

Vēstījuma komponentu attiecībās romānā “Aiz septītā tilta” iezīmējas tendence uz kāpinātu dinamiku – aktīvais stāstījums, dialogs un polilogs (saruna par pilsētām viesību laikā) nodrošina sižetisku virzību, monoloģiskās pārdomas (Edītes un Solvītas atmiņas, pēkšņie, ārējo impulsu radītie, asociatīvie uzvirmojumi, introspekcijas u.c.) – informatīva, sagatavojoša, detalizēta “iznīcības rotaļas”(2,14) priekšvēsture iegūst zināmu kustību subjektīvi tvertajā, iekšējā laikā un telpā, pateicoties savdabīgajam stilistisko figūru – atkārtojumu (2,20;47;56;119;122;129) un vienlīdzīgo teikuma locekļu, divdabja teicienu, palīgteikumu blīvējumu,(2,25;29;35;38;51;56;76; 119;122;124;170) frāžu sarindojumu radītajam ritmam tieši rakstura intensīvu emocionālu pārdzīvojumu momentos (izšķiršanās par kaut ko liktenīgi svarīgu, svešuma radītais diskomforts, bailes un nedrošība, atmiņas, ilgas u.c.), piemēram, Edītes meditatīva domu plūsma mežā, tiecoties atpazīt mūžības vaibstus, pirms izšķirošās sarunas ar “otru pusi”, kur saredzam Solvītas runas manierei tipiskas iezīmes (sarindojums):

“Gribu debesīs...

Bet debesīs nekā nebija...

Brīnišķība bija spāres caurspīdīgo spārnu drebēšanā...

Es pastiepu roku –

Gandrīz –

Tāls brikšņains troksnis man lika sagrīloties un sastingt.

Bet tie nebija cilvēka soļi.”(2,170)

I. Šķipsnas prozā kopumā, arī konkrētajā romānā virknējumam pakļaujas (vienlīdzīgu teikuma locekļu struktūrā) arī plaši izmantotie speciālie tēlainības līdzekļi, piemēram, verbāla metafora – “..formulas man vizēja pretī no katra spoguļa, diagrammas ņirbēja uz galdautu stūriem, no griestiem šūpojās papīra debesu ķermeņi, zibēja spīdekļi, šaudījās astes zvaigznes, mēness aptumšojās trīsreiz dienā, man par prieku...”;(2,124) salīdzinājums – “..pasaule, ko tik labi sapratu un pārvaldīju no savas istabas kapsulas, pēkšņi bija pārvērtusies un apņēma mani no visām pusēm, apdraudēja kā daudzveidīgi, gan sīki, gan milzīgi mūdži – mašīnas kā melnas vaboles un zaļi kāpuri, kā sarkanās ugunspuķes, kā nikni pūķi atņirgtiem zobiem, kā šņācoši, šķaudoši, zemei pieplakuši nīlzirgi vai pēkšņas, spindzošas lidzivis, kas iznira no ielas asfalta kā no drūmi pelēkas jūras dzīles..” u.c.(2,35)

Edītes Solvītas stāstījumā iekšējās monoloģiskas refleksijas netiek izceltas – pāreju no “ārpuses” uz “iekšpusi” nav, jo sižetiska darbība dislocējas rakstura psihē, tās divos pretpolos, par ārējo sižetisko darbību, vairāk gan par objektīvo “kairinājumu” uztvērējām – kaut ko uzzinām no Edītes detalizētajiem un Solvītas skopi fragmentārajiem situācijas vai tās fona raksturojumiem (iekšējā monologa kā vēstījuma veida pazīme), ko šķir izvērsuma plašums un arī vēstījuma līdzekļu izvēle. Edītes stāstījumā kombinējas reālistiskā, iekšējā monologa, atsevišķi automātiskās rakstības jeb sirreālistiskā vēstījuma veida “tehnikas” paraugi, kas demonstrē pat viņas prāta nekontrolētā domu pieraksta pārskatāmību gan kontekstuālā, gan

zemitēkstuālā uztvērumā.(2,20) Solvītas iekšējie monologi ir kvantitatīvā mazākumā un izceļas ar koncentrētību, lakonisku frāzi, impresionistiski aprautiem teikumiem, pēkšņiem uzmanības “pārlēcieniem” (fragmentārismu), paskaidrojošu komentāru trūkumu (piemēram, Solvītas dialogs ar dēlu izskan bez nevienas piebildes),(2,82-83) impulsīvu, haotisku juteklisku un emocionālu noskaņu brīvu, patvaļīgu salikumu, pat vēstījuma formas negaidītu maiņu (“tu” formas iesaiste), iekšēji dialogizējot ar Edīti.(2,47) Acīmredzami kļūst tas, ka stāstījuma līdzekļu atšķirības motivē sižetu balstošais kontrasta princips; divās pirmsepiologa sinhronizētajās nodaļās skaidri saskatāmas vēstījuma veidu (precīzāk – stāstījuma) atšķirības:

Edīte: “Ēnas trešā stāva logā kustējās un sāka zilgt. Es skatījos, kā svīda rīts, - tik lēnām un tomēr ātri, ka neredzēju, kā notika šķiršana.”(2,194)

Solvīta: “Svīst gaisma...

Ēnas logos sakustas... Drīz tās atkāpsies, un es varēšu iemērkt pirkstgalus rītausmā...

Pamosties reizē ar dienu... tāpat kā bērnībā... tas nekad neapnīk...”(2,197)

Kopumā racionālā Edīte savās pārdomās ir daudzvārdīgi filosofiska, bet impulsīvā Solvīta – lakoniski aforistiska, viņas refleksijās blīvējas atziņas (“..lai izliktos, vispirms jāzina, kas tu esi”; “Svarīgās lietas nekad nav acīm redzamas” u.c.).(2,39;59) Līdzīgais abu stāstījumā ir tiekšanās uz iekšējo dialogu ar savu pretpolu, dažbrīd – ar mīlēto vīrieti, respektīvi, pagātni un vienlaicīgi arī ar lasītāju. Par to liecina izsaucienu un jo īpaši diskusīvu jautājumu virknes, otrās vēstījuma (precīzāk – stāstījuma) formas iekļaudināšana iekšēja monologa struktūrā.(2,47;26;135) Konceptuāli nozīmīgs ir grafiska izcēluma – kursīva izmantojums Edītes stāstījuma

ietvaros, ne tik daudz dīvos vēstuļu tekstos, kam ir konkrēts adresāts (mātes vēstule Edītei – pārmetums vienpusīgi ierobežotam dzīves tvērumam – formāli signalizē par skatpunkta maiņu); Edītes vēstule Persijam – kaismīga, emocionāli pacilāta atzišanās mīlestībā, liecība monolīta rakstura pastāvēšanai pagātnē), cik kulminatīvajā pašas Edītes atskārtumā, Solvītai neatgriezeniski attālinoties: “*.es viņu biju pazinusi un nepazinusi kopš bērnu gadiem, biju gribējusi viņu glābt, vēlējusies vienmēr viņai sekot un turēties kopā! Solvīta bija prom – beidzot! Es viņu nekad vairs negribēju redzēt – un pēkšņi ar dīvainu skaidrību zināju arī, ka nekad vairs neredzēšu.*”(2,187)

Otro romānu “**Neapsolītas zemes**” raksturo vēstījuma līdzekļu daudzveidība un eksperimenti. Dominējošo trešās personas vēstītāja formu bez norādēm un komentāriem nomaina centrālā personāža – Malvas un Džordža Vilkinsona iekšējie monologi (runa “es” formā)(2,276;306) un iekšējie “dialogi” (saruna ar sevi “tu” formā),(2,241;345) kas nereti savstarpēji mijas:

“Bet kas spēj aizlaist mīļos – katru uz savu pusi, pretējos virzienos, vienu briesmās, otru laimē, vienu nebūtībai pretī, otru pilnībā, kas liek aizmirst visu citu?

Kas spēj? Stiprie.

Moricu tu vispār nemīlēji, nemaz neizliecies.

Es neteicu, ka nemīlēju, es teicu tikai, ka man nebija ienācis prātā viņu mīlēt. Tas vēl neko nenozīmē.”(2,331)

Vēstītājs ir visuzinošais, redzošais un dzirdošais, bet nelabprāt patstāvīgi komentējošais notiekošā izklāstītājs (sapludina savu un galvenā personāža skata pozīciju, atsakoties no privilēģijas fiksēt kaut ko paša pamanīto vai pašam zināmo), tikai notikuma priekšnosacījumu vai personāža attiecību noskaidrošana dažubrīd atklāj tā savrupo kompetentas personas

statusu: “Abas māsas (Malva un Ērika. – O.S.) to prata un no tā nebijās, tikai tas allaž prasīja kādu uzmanību un laiku.”(2,244) Savu starpniecību vēstītājs atklāti demonstrē pēdējā – atrisinājuma nodaļā, jautājot pats sev un recipientam vienlaicīgi: “Un kas notika tad, tālāk?”(2,358) Atšifrējot šo no autores komunikatīvās pozīcijas izrietošo “gājienu”, var konstatēt iedomātā lasītāja jeb adresāta reakcijas paredzējumu (“nolasīšana no lūpām”) un tiekšanos uzturēt brīvu kontaktu, arī sniegt īpatnu un reizē elementāru ievadievirzi nodaļas fabuliskajam risinājumam. Pētījumā “Eposs un romāns” M. Bahtins par romāna un tikai romāna žanru tipisku iezīmi nosauc “turpinājuma interesi” (kas būs tālāk?) un “noslēguma interesi” (kā beigsies?), tās ir iespējamās tikai tuva lasītāja un vēstītāja kontakta gadījumā,(94,223) to I. Šķipsna arī mēģina radīt. Līdzās vēstītājam “tiesības” uz savu skatpunktu iegūst Malva un Džordžs, ļoti neparastā kārtā arī Inta (iekavās iekļautā iekšējā monologa fragmenti sarunā ar Malvu), tas liecina par viņu īpašo lomu sižetā, pasauleskatījuma programmas izvirzot.

Viena no modernās prozas formālajām īpatnībām – skatpunktu saplūsme ir tipiska šī romāna vēstījuma pazīme. Malvas vēršanās pie kāda “dzirdošā” sevī vai ārpus sevis izskan reizē kā vēstītāja jautājums, izsaukums, piezīme, skaidrojums, pārspriedums, konstatējums un otrādi.(2,206;286;311;230;298;299) Šāds efekts tiek panākts, izvairoties no tiešās runas formas galveno varoņu iekšējo monologu atspoguļojumā, respektīvi, to, ko domā Malva un Džordžs, “dzird” un atstāsta vēstītājs, pārējā personāža teiktais tekstā ienāk tiešās runas veidā (viņu iekšējās pārdomas neatklājas, atskaitot Intu, kuras monoloģiskās domas vēstītājs fiksē iekavās) – to jutekliski uztver centrālie tēli, piedaloties sarunās (Malva) vai noklausoties (Džordžs).

Monologs ir vienas personas veidots teksts, kas adresēts vai nu pašam sev, vai arī citam cilvēkam, negaidot atbildes valodisko reakciju. Līdzās monologam un iekšējam monologam tiešās runas veidā var runāt par tā saucamajām modifikācijām gadījumos, kad autors izvairās no skatpunkta maiņas, atstājot to vienīgi vēstītāja / stāstītāja ziņā, līdz ar to it kā subjektivizējot izklāstu (viens redzes viedoklis). Latviešu tekstveides teorijā (J. Ceplīša, J. Rozenberga, J. Valdmaņa pētījumos) līdz šim tieši iekšēja monologa modificēšanas sakarā lietots tikai viens termins “nogiedamā runa”, nekonkretizēti apzīmējot jebkuru netradicionālu snieguma variantu (ārpus tiešās runas). Taču reāli tekstos saskatāmi vismaz divi atšķirīgi paņēmieni:

- 1) runas un iekšējas runas atstāsts no vēstītāja vai stāstītāja puses, kad starpniecību pauž piebilstamie precizējumi, “ekstralingvistisko situāciju” (pēc J. Rozenberga) raksturojošas standartformulas – “tā domāja”; “viņš (-a) domāja, iedomājās, ka..” u.tml.;
- 2) nogiedamā runa kā pārejas forma starp vēstītāja vai stāstītāja un tēlotās personas redzes viedokli (neskaidra starpniecība ir par iemeslu skatpunktu saplūsmi), tās ir replikas, kas funkcionē tekstā bez īpaša izcēluma, tāpēc varētu būt gan vēstītāja vai stāstītāja, gan varoņa izteiktas; iekļāvums tiešās runas pēdiņās tās automātiski padarītu par tradicionālā personāža iekšējā monologa frāzēm, šis paņēmiens dominē I. Šķipsnas otrajā romānā: “Malva paskatījās – viņai blakus stāvēja garš, tumšmatains, nobriedis vīrs, Imants, cilvēks, kas nebija atvedis viņu. Vai Imantam kaut kas pienācās? Viņš nestāvēja uz izzušanas sliekšņa, bet uz pavisam pamatīga akmens pakāpiena. Vai viņš kaut ko gaidīja? Vai mēs esam citiem parādā to, ko viņi sagaida? Interesi?”;(2,210) “Šalkšana

Malvas ausīs pieņēmās. Jāuzmanās! Jāpaslēpjas, jāizlīdzas ar jokiem, nevis īgnumu”(2,204) u.c.

Acīmredzot tiešās runas versija ar vēstītāja vai stāstītāja piebildēm – starpniecības zīmēm – I. Šķipsnai likās visai primitīva, tradicionāla tekstveides metode.

Dialoga (sarunas) un monologa (runas) kā vēstījuma komponentu savijums ir vēl viena būtiska I. Šķipsnas romāna “Neapsolītās zemes” vēstījuma pazīme. Starp Malvas un Intas sarunu replikām iekavās figurē Intas iekšēja monologa frāzes (“blakuskomentārs” aiz pateiktā vai noklausītā), ko, loģiski, “dzird” vēl tikai vēstītājs un lasītājs, bet ne sarunas biedrs: “Īstas vietas ir jaunas vietas, kuru gan nekur nav, bet kuras atrodas, tikko mēs tās ieraugām...

(Bet ja nu tomēr – Rīgas jūrmalā? Dzintaros? Dzeltenā māja, priedes, garais klepus – un ar vakara vilcienu atbrauks tēvs salocītu laikrakstu rokā...)

Malva šūpoja galvu. “Nē,” viņa teica, “tās jau nemaz nav vietas, tu runā par ko citu.”(2,298, arī 288;290;293;294;295;296;297)

Šāds formāls pavērsiens ir mērķēts uz lasītāju, tas ne tikai grauj ierastos psiholoģiskās rakstura atveides stereotipus, bet arī vedina atskārst pateiktā un nepateiktā attiecības paradoksus komunikācijā. Malvas un Imanta pēdējās sarunas atveidojumā savukārt abu ārēji dzirdamās replikas tiešās runas noformējumā (pēdiņās) no Malvas iekšējām – krietni plašākām, izvērstākām refleksijām, iedomātā dialoga ar Imantu – šķir tikai domuzīmes.(2,338;339;340) Bez tam daži dialogi starp Malvu un Moricu, Malvu un Imantu, Malvu un Ausekli iekļauj telepātiskas saziņas elementus (varoņa iekšējā runa tiek sadzirdēta, nojausta no klātesoša personāža puses – gara radniecības zīme?).(2,276;298;299;358)

Plašie varoņu monoloģiskie vai dialogiskie prātojumi (Malvas un Imanta telefonsaruna, Morica “priekšlasījumi”, Intas “koka koncepcija” u.c.) satur dinamisko komponentu pazīmes (ārējais un iekšējais meklējums – argumentu, hipotēžu un koncepciju izvirzījums, šaubas, pierādījumu atradums u.tml. ir procesuāli atainots), taču izkārtojas nogurdinoši izvērstos periodos. Iekšējo monologu modifikācijas tekstveidē (visbiežāk – varoņa domu atstāsts no vēstītāja vai noģiedamā runa, kas ļauj izvairīties no skatpunkta maiņas) izslēdz fragmentārismu, jo vēstītāja “sniegums” ir mērķtiecīgāks (varoņu pārdomas satur ievadimpulsu, iztirzājumu, noslēgumu), bet iekšējie monologi “es” formā, īpaši Intas iekavās ietvertās spontānās refleksijas, atbilst apziņas plūsmas dabiski haotiskajam vēstījumam.(2,298;299) Acīmredzot autore mēģinājusi izbēgt no pārspīlētas varoņu psihes darbības atdarināšanas, varbūt lai neizsauktu lasītāja “pārpūli”, bet varbūt lai koncentrētu viņa uzmanību uz intenciozi nozīmīgāko. Pēc L. Vigotska domām autori ļoti bieži atsakās no iekšēja monologa atveides tiešās runas formā, aizstājot to ar dažādiem no vēstītāja vai stāstītāja skatpunkta veiktajiem modificējumiem, jo galu galā cilvēks pats sevi saprot no pusvārda, viņam nav vajadzības izteikt domas sakarīgi, loģiski sakārtotā, pārredzamā sistēmā.(101,79) Taču lasītāja vārdā no apziņas procesu skrupulozas atdarināšanas tomēr jāizvairās.

Vēstījuma ritmizācijas līdzekļi otrajā romānā nedaudz radikalizējas: šoprojām aktuāla ir atkārtota frāze, vārdu savienojums, vārds (iekšējos monologos), kas nenoliedzami kāpina varoņa emociju intensitāti, bet, galvenais, asociatīvās domu plūsmas “klaiņojumos” liek saskatīt konceptuālās “atslēgas”, programmātiskas tēzes (receptijas kontrole):

“Aiz muguras uzcelts un sajaukts nams, pamati nolīdzināti.

Tādu cilvēku, tagad izrādījās, bija diezgan daudz.

Aiz muguras droši vien bija mīlestības un nāves, cerības un izmisums, kas ir lielāks par vilšanos (...). Daži cilvēki varēja sākt visu no sākuma, tāpat kā citi nevarēja, bet pasaule nekad vairs nebija tā pati.

Aiz muguras, aiz muguras. Laiks, kurā nav nevienas atbildes, kurā visi pieņēmumi izrādās nederīgi, un visas neapšaubītās izrādās par pieņēmumiem. Ziemeļi bijuši dienvidos, un saule riet, nevis lec. Saules nemaz nav, tikai ugunskurs. Sārts.

Aiz muguras. Tieši tā kas kuram gadījies, nebija svarīgi, svarīgi bija tikai ieraudzīt to, ko katrs atradis pēc tam, ja nebija nosities pavisam vai ticis par vientiesi.”(2,248)

Pieaug virknējuma posmu skaits, visvairāk vienlīdzīgo teikuma locekļu funkcijā esošo salīdzinājumu un verbālo metaforu blīvējums.(2,239;330;333;334) Uzkrītoši bieži virknējas retoriskie jautājumi, ko noģiedamās runas nogriežņos skatpunktu saplūsmes dēļ var piedēvēt gan vēstītājam, gan varonim.(2,206;212;214;217;223) Īpaša loma atvēlēta sarindojumam iekšējo monologu struktūrā, kur tas iegūst dzejas ritma – verlibra, dzejprozas iezīmes.(2,298;299;352)

Visbeidzot jāatzīmē I. Šķipsnas tēlainības virtuozitāte abos romānos, visā prozā. Tropu kvintesence (simbols, metafora, personifikācija un salīdzinājums kā dominantes), oriģinālās kombinācijas dažbrīd aizrauj tiktāl, ka, lai izsekotu arī sižeta intrigai, teksts jāpārlasa vairākkārt. Speciālie tēlainības līdzekļi vairāk tendēti uz attēlojamo priekšstatu vizualizāciju, to sintaktiskais izkārtojums maksimāli “kondensēts”:

“..vārdu astes mērcējās skumjās” (substantīvā, verbālā metafora);(2,285)

“..saules dālderī ņirbēja kā pēdas”(substantīvā, verbāla metafora, salīdzinājums);(2,295)

“Taureņa plīvojošā gaitā vēl bija trauslu ziedlapu vēsmainā drebēšana” (divkāršais epitets, epitets, epitets, substantīvā metafora) (2,330) u.tml.

3.2 Vēstījuma formu, skatpunktu, komponentu un veidu izvēles kopsakarības stāstos

Krājumā “Vēja stabules” piecos no desmit stāstiem izmantota trešā vēstījuma forma un visuzinošā vēstītāja skatpunkts (“Puse patiesības”, “Augusts brauc uz Ņujorku”, “Elsiņa kundze izveseļojas”, “Elēģija”, “Bez sāpēm”). Citas (pirmās) personas formas iekļāvums novērojams divos no minētajiem stāstiem – “Augusts brauc uz Ņujorku” (centrālā rakstura nedaudzajos iekšēja monologa “nogriežņos”) un “Elsiņa kundze izveseļojas” (dažos iekavās ietvertajos iestarpinājumos sarunu vai vēstītāja atstāstīto galvenās varones pārdomu laikā). Vēstītājs vai stastītājs I. Šķipsnas pirmajā grāmatā atsakās uzticēt savu skatpunktu kādam citam (personāžam), ja tas tomēr ir nepieciešams zināmas objektivitātes, individualizācijas u.c. māksliniecisko mērķu labad, tad izlīdzinās ar atsevišķiem iespraustiem teikumiem, kas apjoma dēļ uz patstāvīga redzes rakursa statusu pretendē visai nosacīti, īpaši Elsiņa kundzes iekavās norobežotie iekšējie “izteikumi”.(5,70;73;78;79;88;89;90) Tātad dominē varoņu iekšējās runas atstāsts un blakus tam – plašās piebildes dialogu konstrukcijās. Divos minētajos darbos vēstītājs ironizē, piesavinoties Augusta teicieniem pieblīvēto runas manieri un rādot Elsiņa kundzes tiešo, nemāksloto un nemaskoto reakciju uz notiekošo – precizējošo, papildinošo, komentējošo iestarpinājumu veidā, būtībā tie ir īsi “izrāvumi” no varones iekšējā monologa, kas pārējā tekstā tiek sniegts no vēstītāja pozīcijas: “Pirmoreiz uz šādu ūtrupī viņa bija aizgājusi kopā ar Rūtu (izsole ir labs vārds, mīļā Rūta,

bet tam nav tā pati skaņa, nav tā pati izmisīgā nabadzības un nāves skaņa) tad, kad vecā Roža kundze bija nomirusi un Roži pašu kāds bija pierunājis pārdot vairs nevajadzīgās drānas, sudraba matu sukas un tautiskās aproces. (Lai nestāv acīs, tie nelgas teica, lai paša dzīve jums nestāv acīs.)”(5,78)

Stāsta “Lora” vēstījumu organizē neitrālais trešās personas formas “fiksators” – bezkaislīgs, ārpusē un raksturā notiekošo lakoniski konstatējošais vēstītājs, viņa redzējums ir arī lasītāja redzējums, kas atšķiras, ir ietilpīgāks par ainām, kas paveras Loras skatam: “Lora apgriežas uz papēža. Viņa neredz, kā saimniece nogroza galvu un lēni ieiet istabā.”(5,16) Pārējos četros darbos – “Otrā krastā”, “Bārenes stāsts”, “Dārza svētki”, “Vasaras ēnas” – vēstījums izpildīts pirmajā formā, no komentējoša stāstītāja – aculiecinieka vai dalībnieka puses, kas raksturo un analizē vienīgi savas izjūtas (reizē dialogizējot vai nu ar sevi, vai iedomāto klausītāju, par ko liecina kaut vai diskusīvu jautājumu virknes, īpaši stāstā “Vasaras ēnas”(5,58), pārējo personāžu ieskicējot tikai ārējās izpausmēs.

Nemainīgs vēstījuma vai stāstījuma skatpunkts konsekventi ievērots septiņos krājuma stāstos, neparastai skatpunktu saplūsmei var izsekot trijos atlikušajos – “Puse patiesības”, “Augusts brauc uz Ņujorku”, “Elsiņa kundze izveseļojas”. Tajos visumā zinošais vēstītājs cenšas neredzēt un nejust vairāk par centrālajiem raksturiem, Indriķa, Augusta, Elsiņa kundzes monoloģisko pārdomu atstāstā precīzi iekļaujoties pieļaujamās jutekliskās un emocionālās kompetences rāmjos, tomēr iesaistot arī kādu subjektīvu apsvērumu vienas vai otras varoņa replikas, rīcības sakarā. Tā novelē “Puse patiesības” vēstītājs ar psiholoģijas speciālista “ķērienu” paskaidro, kādēļ tiek izteikta viena vai otra Indriķa replika (Bārkstes kundzes reakcija tverta ārēji un koncentrēti), plašajās piebildēs iekļaujas abu sarunas dalībnieku pagātnes, konkrētas situācijas, Indriķa noskaņojuma nianse u.c. Formāli šī

informācija ir vēstītāja komentārs, taču bieži jautājumi, apsvērumu izteicēja nekonkretizētais “bezpersoniskums” ļauj saskatīt tajā galvenā varoņa iekšējā monologa (noģiedamās runas) atlūzas: ““Man ir garlaicīgi tikai tad, kad jūs mani pametat vienu,” viņš teica ar pārspilētu pieklājību, cerēdams, ka tas izklausījās kā joks. Kādēļ ne? Bārkstes kundze viņu nepazina, šī bija tikai trešā reize, kad viņi bija redzējušies..”(1,67) Stāstā “Augusts brauc uz Ņujorku” vēstītāja ironija nemaz nebūtu iespējama bez rakstura pārdomu atstāstiem (“Augusts piecēlās, nesteidzīgi izbaudīdams pašapzinīgo izjūtu, ka viņš zināja, ko dara, kamēr sieva taustījās pa tumsu kā vista pa siena vālu”)(1,85), bet bez uzsvērtas starpniecības, kas reizumis ieved lasītāju tādā kā neziņā, neizpratnē, kurš īsti ir konkrēto dzīves gudrību pazinējs un paudējs – vēstītājs vai varonis.(1,90;96;124) Darbā “Elsiņa kundze izveseļojas” iekavās – starp sarunu un vēstītāja atstāstīto varones domu fragmentiem – iespraustas viņas iekšēja monologa frāzes, vietumis arī vēstītāja precizējumi, skaidrojumi vienas vai otras sižeta situācijas sakarā, taču dažubrīd šādi “iespraudumi” izskan vienlaicīgi kā varoņa un vēstītāja komentārs:

- “Krauča kundze runāja priecīgā, enerģiskā balsī un ērti sagrozīja plecus, it kā lai pārlicinātos, ka viņas ķermenis vēl bija vingrs un spēcīgs. (Patiesībā viņa nepavisam neatgādināja ķīniešu kuliju, šis salīdzinājums gan bija bijis tikai tāds bezbēdīga mirkļa iedomas)”;(5,87)
- “Pēc brīža Rūta jau bija dzīvojamā istabā, palīdzēdama Krauča kundzei (tik daudz putekļu jau tur nemaz nebija)”;(5,89)
- “Elsiņa kundze domās lēnām pārcilāja pagājušo dienu, atcerējās, kā bija noīrējusi ātrās palīdzības mašīnu, lai ceļojums mājup būtu ērts un ātrs (apdrošināšanas sabiedrībai bija naudas diezgan)”;(5,85)

- “Paldies Dievam, domāja Elsiņa kundze, noskatīdamās gulētāja sejā, kas bija bāla un sausa zem vasaras iedeguma. (Par daudz saules, Teksasā tomēr bija par daudz saules)”(5,85)u.c.

Vēstījuma komponentu izvēles ziņā var redzēt, ka pirmajā grāmatā autore izvairās no iekšējā monologa noformējuma tiešās runas veidā; bez aktīvā vēstījuma / stāstījuma dinamiku nodrošina dialogs, kas atrodas pārsvarā pār citiem komponentiem stāstos “Puse patiesības”, “Vasaras ēnas”, atklāj vairākas anekdotiskas ainas stāstā “Augusts brauc uz Ņujorku” u.tml., taču nerosina skatpunkta maiņas izvērsto vēstītāja vai stāstītāja piebilžu dēļ; peizāžas, retāk interjera, portreta apraksta elementi visbiežāk iekļaujas aktīva vēstījuma / stāstījuma struktūrā (izņēmums ir stāsts “Bez sāpēm”, kur aprakstam ir visai nozīmīga loma) – “Elēģijā”, “Bārenes stāstā”, “Vasaras ēnās”, “Lorā”, tas liecina par izteiksmes koncentrētību un statiskuma pārvarēšanas tendenci: “Lora redz mazu, sīku zēnu, kas, seju sašķiebis, dusmīgi lūkojas viņā.”(5,16) Vēstījuma dinamika pieaug, virknējot vienlīdzīgus teikuma locekļus un aktivizējot verbu (vienu tā personas formu) ik teikumā un atkārtoti, īpaši uzskatāmi tas atklājas novelē “Lora”, piemēram, pirmajās divās lappusēs – Lora pakāpjas; skatās vēl; zina; redz; neredz; skatās un skatās, domā, iesvelpjas, nolēc, apcērtas, skrien un klieudz, atceras, nezina, nebēdā; apstājas; pakāpjas; skatās; neredz; zina; atmet; domā; piecērt kāju; noņņācas; skaļi sauc; skrien; domā; apstājas; dzen; sien..(5,14-15) Stāstā “Elēģija” Jāņa Galenieka pagātnes iztirzājumā var saskatīt pārstāsta iezīmes,(5,41) taču kopumā autore neaizraujas ar pārstāsta un arī atkāpju iesaisti vēstījumā – līdz ar to pārāk klaju vēstītāja dalību un starpniecību izklāstā. Personāža apcerīgo pārdomu, prātojumu apjoms stāstos ir visai liels neatkarībā no vēstījuma pamatformas (trešās vai pirmās) izvēles. Šis apstāklis ļauj secināt, ka I. Šķipsnu pirmām kārtām

interesē rakstura psihe – ne tik daudz tās procesu mērķtiecīga atdarināšana, cik personāža rīcības, attieksmes psiholoģiska motivācija.

Vēstījuma veida līdzekļi vairumā stāstu atbilst reālistisku daiļdarbu formai, taču autore netiecas uz objektivitāti, jo izvairās no skatpunktu pārbīdēm, visuzinošais vēstītājs ironizējot kļūst pamācošs (“Augusts brauc uz Ņujorku”). Iekšējā monologa vēstījums spilgti raksturo “Dārza svētkus” un “Bārenes stāstu”, kur tiek turpināta romānu tradīcija – stāstītāja (pirmajā gadījumā ironijas nolūkā – suņa) dialogizēšana ar sevi un, šoreiz gan ne tik spilgti, ar iedomāto klausītāju ārpusē (pēc J. Lotmana uzskatiem pastāv divi monologa tipi – autokomunikācija (īsa, impulsīva runa sevī vai saruna ar sevi) un vēršanās monologs jeb monologs ar adresātu,(124,79) kas parasti ir neierobežoti plašs, secīgi organizēts – šāds monologs gan komponenta, gan vēstījuma veida nozīmē I. Šķipsnas prozā prevalē). Romantiskā vēstījuma īpatnības atrodamas stāstā “Otrā krastā”(pirmā vēstījuma forma, skatpunkta subjektivitāte, nemainība, tropu daudzveidība – “..ezers kaut ko runāja, čāpstinādams viļņu lūpas”,(1,47) akmens, krasta, laivas, kalna un kalnā kāpšanas simbolika u.c.), savukārt impresionistiski piesitieni novērojami novelē “Lora” (neitrālā trešās personas vēstītāja “fiksatora” skatpunkts, vienvēidīgas verbu finītās formas – vienkāršās tagadnes lietojums, telegrammveida lakonisms – īsi, koncentrēti teikumi u.c.).

Otrajā stāstu krājumā vēstījuma līdzekļi dažādojas. Pārskatāms to apkopojums aplūkojams zemāk izveidotajā tabulā: “Vēstījuma īpatnības I. Šķipsnas grāmatā “Vidējā īstenība””:

Forma un skatpunkts	Komponenti	Veida pazīmes
<p>I. "Laika kavēklis":</p> <ul style="list-style-type: none"> • trešā vēstījuma forma; • nemainīgais neitrālā vēstītāja – "fiksatora" skatpunkts; • vēstītājs redz pasauli Olivera acīm, atstāstot viņa iekšējo reakciju uz notiekošo, ar to motivējot viņa rīcību; pārējais personāžs reaģē tikai ārēji; • starp plašajiem Olivera monoloģisko pārdomu atstāstiem noģiedamās runas fragmentos vērojama varoņa un vēstītāja skatpunktu saplūsme: "Kas gan bija noticis? Kur radās Zambo pazemība, pēkšņā draudzība, savādā interese?"(4,8) 	<ul style="list-style-type: none"> • izvairīšanās no iekšēja monologa tradicionālās formas;(4,8;10;16) • dialoga tās replikas papildina visai plašas "remarks" – norādes uz intonāciju u.c.: "...viņš šņāca kolēģas sejā.."(4,11) • portreti iekļaujas Olivera modificētajā iekšējā monologā;(4,10) 	<ul style="list-style-type: none"> • reālpsiholoģiskās prozas (reālistiskais) vēstījuma veids (runa un saruna mimētiski dabiskotas; ieturēta trešā – objektīvākā vēstījuma forma).

<p>2. "Piemeklētie":</p> <ul style="list-style-type: none"> • trešā vēstījuma forma; • nemainīgais neitrālā vēstītāja – "fiksatora" skatpunkts; • vēstītājs vēro notiekošo Ārija acīm (neredz vairāk par galveno varoni, atklāj tikai viņa rīcību un domas); 	<ul style="list-style-type: none"> • dinamiskie komponenti (aktīvais vēstījums) ir ievērojamā pārsvarā: ar personāža rīcības fiksāžu priekšplānā; repliku apmaiņā izvērsti paskaidrojumi, kādēļ izteikta viena vai otra Ārija frāze.(4,29) • izlīdzināšanās ar iekšējā monologa aprakstu; • portretu iekļāvums aktīvajā vēstījumā: "…viņš ieraudzīja Teža sarkanmataino galvu parādāmies durvīs un tūlīt pēc tam Tedi pašu, mīkstmiešīgu, bālādainu zēnu.."(4,29) 	<ul style="list-style-type: none"> • dinamizēts reālistiskā vēstījuma veids; kustību vēstījumā rada arī virknējumi: "Ar ātru un brīnumainu vieglumu viņš sniedzās pēc pārējām krāsām, kas palojās viņa būtnē – dzelteni, sarkano, oranžo, vēlreiz dzelteni saules gaismu un daudz baltā, ar pēkšņu vilni violetā un tad atkal dzelteni nerimtīgā laidā.."(4,36)
<p>3. "Ex feminae tempore":</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā un otrā vēstījuma forma; • nemainīgs stāstītājas skatpunkts, vērsts uz iekšpusi (pārkairinātās psihes ietvars), tāpēc sižetā laiki (pagātne un tagadne) un telpas (ārējās, objektīvās 	<ul style="list-style-type: none"> • iekšējais monologs bez pārējām mijas ar aktīvo stāstījumu un aprakstu, tikai atkāpes reizumis signalizē par iekšējo refleksiju un ārējo norišu robežu; • retrospektīvais vēstījums ir signāls "es" 	<ul style="list-style-type: none"> • iekšējā monologa vēstījuma veids, kas fragmentārisma, intuitīvu, iracionālu asociāciju, nemotivēta priekšstatu, ainu satuvinājuma dēļ brīžiem mijas ar apziņas plūsmas

<p>pasauls ainas un apziņas kombinācijas) pārklājas;</p> <ul style="list-style-type: none"> • autores klātesamība tekstā, grafiski izceļot loģiskos akcentus, tādējādi vēršot lasītāja uzmanību uz vienīgo pieļaujamo uzsvērumu atsevišķos teikumos (komunikatīvās pozīcijas noteiktā kontrole); 	<p>dialogizēšanas mēģinājumiem ar konkrētiem adresātiem – no tā izriet “tu” formas klātbūtne vēstījumā;</p> <ul style="list-style-type: none"> • vēstījuma ritmizācija (frāžu atkātojumi, vienas frāzes sintaktiskas variācijas – “doma tā nebija”; “tā nebija doma”(4,39) u.c.; • aprauti teikumi, īpaši vēstuļu tekstos kā stāstītājam pašsaprotamu vai piemirstu “posmu” izlaidumi, parādot steidzīgu atmiņas darbības ainu apziņā; saraustītība liecina par skrupulozu iekšējā monologa atdarināšanu, cilvēks pats sevi saprot “no pusvārda”; • uz sevi vai konkrētu adresātu (“tu” formā) vērstu jautājumu blīvējumi:(4.45:47) 	<p>vēstījumu (psihē slīdošo skatu apraksts, uzskaitījums): “..man nomoda UN sapņu bail, bet tas neliedz Alsipa kundzei dedzināt labā toņa grāmatu, un izdevējs, acis nemirkšķinādams, saiņo KATASTROFAS UPURUS cilpu cilpās; Suzana sprauž papīra zvaigznes pavasara debesīs, Aleksandrs lej vīnu manā liekajā glāzē, tēva māsa Ance jau aizbrauc, neatturami aizbrauc ar balto ķēvi”;(4,48)</p>
---	---	--

<p>4. "Kikerigū":</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā vēstījuma forma; • nemainīgais stāstītāja skatpunkts; • stāstītājs labi pārzina notikušo, ar niecīgiem komentāriem fiksē notiekošo, neko uz priekšu nezinot; 	<ul style="list-style-type: none"> • acīmredzams dinamisko komponentu pārsvars (stāstījums – varoņa rīcības un tās motivācijas izklāsts, apsvērumi; dialogs ar Belindu – īsas replikas un koncentrētas piebildes (remarku tipa informācija); • interjera apraksts "iestrādāts" stāstījumā, daļēji arī Belindas portrets;(4,54) 	<ul style="list-style-type: none"> • dinamizēts reālistiskā vēstījuma veids; koncentrēta noveles vēstījuma kompozīcija.
<p>5. "Trešā līdzība":</p> <ul style="list-style-type: none"> • trešā un otrā vēstījuma forma (Limulimas iekšējā runa izsauces formas maiņu);(4,60) • nemainīgais notikuma priekšvēsturi, personāža domu gaitu pārzinošā vēstītāja skatpunkts; • vēstītājs ir liecinieka pozīcijā, viņš komentē no personāža rīcības izrietošas tā vēlmes, līdz ar to motivē situāciju; 	<ul style="list-style-type: none"> • monologu atstāsta un noģiedamās runas savērpums;(4,63) • tirgus aprakstā iekļaujas vienlīdzīgo teikuma locekļu virknējums;(4,58) • reto dialogu repliku piebildes uzsvērti lakoniskas, dažubrīd tās vispār pazūd, taču ne tik konsekventi (Mikumika un Taputapa saruna).(4,62) lai notiktu skatpunkta maiņa; 	<ul style="list-style-type: none"> • alegoriskās līdzības stilistiskās iezīmes (speciālo tēlainības līdzekļu – epitetu, tropu, īpaši simbolu (avots, ccļš, laipa, mati, riekstkoks, smiltis, stabule, tirgus) un simbolisko pretstatu kvintesence (karuselis – strūklaka; riekstkoks – dzelzs; tirgus klusums – kņada u.c.)) atgādina romantiskā vēstījuma izteiksmi.

<ul style="list-style-type: none"> • skatpunktu saplūsmes efekts noģiedamās runas replikās;(4,63) 	<ul style="list-style-type: none"> • vēstītājs labprātāk īsi atstāsta, ko iedomājas vai jūt varoņi: “..Mikumiks, galvu nokāris, sāka domāt, ka vislabāk to (stabuli. – O.S.) būtu aprakt zeme”;(4,61) 	<p>tēlainie pārnesumi konsekventi saistīti ar līdzības pamatu, ar to izskaidrojams arī plašais salīdzinājumu lietojums: “Tagad viņš bija kļuvis tik tukšs, ka pats sev atgādināja milzīgu, tumšu un tukšu, tīri izslaucītu šķūni. (..) un viņš jutās kā kāda neizdibināmi dziļa, daudzraina un caura pazemes ala..” (4,64)</p>
<p>6. “Prērijā”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā vēstījuma forma, stāstītājam vēršoties pie lasītāja, arī otrā (“jūs”) forma; • mainīgais dialogizējoša stāstītāja skatpunkts, plašie pārspriedumi mērķtiecīgi izkārtojas lasītāja (reizē arī sevis) pārlicināšanas runā; • dialogizēšanā iesaistīti klasiskie citu laikmetu teksti – Servantesa. 	<ul style="list-style-type: none"> • monologs savijas ar aktīvo “es” stāstījumu (ārpusē notiekošo), kas sākas un dinamizējas tikai ar Henrija atgriešanos;(4,71) • monologs ietver jautājumus un uzrunas lasītājiem (mīļie, jūs); • dialogs bez piebildēm fragmentu veidā kļūst aktuāls retrospekciju brīžos, tādējādi mainot skatpunktu, kas tiek dots ikreizējo runātāju 	<ul style="list-style-type: none"> • tipisks, spilgts iekšēja monologa vēstījums; • intimitātes patosu rada atkārtotojošās lasītāju uzrunas, izsaučieni, jautājumu virknes: “Kāpēc lai viņš par sauju auzu un labu vārdu vilktu visas pasaules vezumus? Kas viņam tiktu no smagām pūra lādēm, pilnām izrakstītu villaiņu un māsiņas asaru? Kāds labums zirgam no dziļi

<p>Defo, Bībeles u.c. (konkrētas koncepcijas, noteikta pasaules tvēruma tradicionālie paudēji): “..negribu būt ne sēkla, ne sējējs, ne zeme, no kuras izceltos jauns un alkatīgs krāšņums..” (4,70)</p>	<p>pārim;(4,66;69;70;7)</p> <ul style="list-style-type: none"> • aprakstā stāstītājs raksturo savu ideālo dzīvesveidu un prērijas peizāžu; • vēstījumam trūkst dinamikas izvērstās pārliccināšanas runas un aprakstu dēļ, tāpēc svarīga loma vēstījumā ir tieši savirkņējumam; (4,65;66;69;73) 	<p>izartas vagas un zemes smaržas, no priecīga saimnieka balss tikko maltu miltu vezumā vai arī no nomizotiem baļķiem jaunajai istabai, kas beigās satrunēs vai nodegs līdz ar visiem pakšiem?” (4,71)</p>
<p>7. “Skatītājs”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā vēstījuma forma; pēdējā fināla replika izskan kā stāstītāja uzruna sev “tu” formā; • nemainīgs dialogizējoša stāstītāja skatpunkts; • ļoti daudzie izsaučieni, jautājumi vērsti uz pašu stāstītāju, tie atspoguļo viņa stihisko reakciju uz ārpusē redzamo (meitenes pretskatiens), uz dažiem viņš pats arī 	<ul style="list-style-type: none"> • “es” iekšējā monologa reflektīvie fragmenti saplūst ar sinhroni (darba sižeta virsslānī) lasāmās lekcijas frāzēm; komentējošu pārēju nav; • apraksts diferencējas atbilstoši paša stāstītāja redzētajam ārpusē, aizloga un auditorijā (meitenes portrets); stāstītājs ik pa brīdim kavējas vai nu pie viena, vai otra skata, atkārtot tās pašas apraksta detaļas un pievienojot no jauna ieraudzītas: notiek pakāpeniska 	<ul style="list-style-type: none"> • iekšēja monologa vēstījuma veids ar īpatnu “ārējās” (pēc S. Keslera) un iekšējās runas sapludināšanas versiju; • stāstījuma vienību, repliku modalitātes daudzveidība; koncentrēta, atkārtota vai sarindota frāze – impulsīvas stāstītāja reakcijas atklājums teksta sintaksē ļauj spriest par vēstījuma veidā ievēroto indivīda psihiskās darbības, domu kustības

<p>atbild;(4,77)</p>	<p>atsevišķu (peizāžas un portreta) aprakstu elementu saplūsme;(4,78)</p> <ul style="list-style-type: none"> • dialoga atlūzas izceļ vienīgi domuzīmes; (4,78) • kopumā statisko komponentu (pasīva iekšēja un ārēja vērojuma) dinamika pieaug, pateicoties stāstījuma ritmam, ko uztur īsu teikumu sarindojumi, (4,75;78) blīvējumi – izsaučieni, atkārtotas pavēles, rosinājumi sev – saņemties, runāt tālāk, skatīties citur, skatīties pašam, nomierināties u.tml., arī jautājumu virknes;(4,76;77) 	<p>atdarināšanu, paliekot tomēr iekšējā monologa struktūras robežās – pāreju trūkums starp ārējās un iekšējās runas fragmentiem nerada izteikumu haosu.</p>
<p>8. "Galva":</p> <ul style="list-style-type: none"> • trešā vēstījuma forma; • nemainīgs visuzinošā un komentējošā vēstītāja skatpunkts; • vēstītājs neslēpj savu starpniecību: aprakstot krogu no savas redzes 	<ul style="list-style-type: none"> • kvantitatīvā pārsvarā ir apraksts – sievietes atmiņā slīdošo ainu tēlojums, ko "redz" vēstītājs un arī vīrietis (galvas "interjers", piezāžas fons, sievietes 	<ul style="list-style-type: none"> • formāli reālistiskā vēstījuma iezīmes mijas ar sirreālistu piekoptā "psihes automātisma" vizuālo izpaušmju, precīzāk apziņā (sapnī) slīdošo

<p>pozīcijas, iesaistot tekstā savas atkāpes: “Kad tai (nabadzībai. – O.S.) padevās, tā vairs netraucēja – plika un tieša tā ieēdās makā am dvēselē.”; (4,81)</p> <ul style="list-style-type: none"> • sievietes atmiņā, galvā “ieslodzītā” vīrieša noģiedamās runas nogriežņos (visbiežāk jautājumos) vērojama skatpunktu saplūsme; (4,81;87;89) 	<p>portrets, alogiski spontānu, intuitīvu atmiņas fragmentu, vizionāru gleznu virknes u.c.);</p> <ul style="list-style-type: none"> • lakoniskas dialoga replikas papildina vēstītāja piebildes – visai plašas tikai vīrieša izteikumu sakarā, šis apstāklis liecina par “ieslēgtā” psihiskā pārdzīvojuma atseguma svarīgumu sižetā; 	<p>ainu montāžu, taču ar pārredzamu pāreju – ievadpaskaidrojumu un noslēgumu, jo tekstā ieturēta konsekventa vēstītāja starpniecība, tāpēc savirknētie, savstarpēji nesaistītie priekšstati paliek vienkārša vēstītāja apraksta, nevis varoņa apziņas vai bezapziņas plūsmas līmenī, vienīgā skatpunkta labad. (4,86;87;91)</p>
<p>9. “Astotā līgava”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • trešā vēstījuma forma; • nemainīgs visuzinošā, Benāra acīm redzošā, Benāra domas atsedzošā vēstītāja skatpunkts; • stāstu ievada plašie vēstītāja komentāri (ar pārstāsta iezīmēm), varoņa depresijas priekšvēstures izklāsts; • Benāra iekšējo monologu atstāstī mijas ar noģiedamo 	<ul style="list-style-type: none"> • aktīvā vēstījuma smagnējais, episki plašais (garie periodi) izvērsums, ko reizēm intensificē vienlīdzīgo teikuma locekļu (izteicēju) blīvējumi; (4,109) • Benāra iekšējo pārdomu atstāsts kvantitatīvi dominē, tas iekļauj arī atsevišķas noģiedamās runas frāzes, tiesa, visbiežāk jautājumus: “Izgudras domas? Nē. 	<ul style="list-style-type: none"> • nemainīga skatpunkta konsekventa noturība, divējādi modificējot iekšējo monologu; Benāra domu gaitas attēlojuma primaritāte rīcības motivācijas aspektā; simbola un epiteta loma telpas detaļu un portretu veidojumā (līgavu “vārdi”) virza uz romantiskā vēstījuma veida formas līdzekļu konstatāciju.

<p>runu, kas, sajaucot varoņa un aktīvā vēstītāja skatpunktus, satur filosofiskas atziņas: “Tikai ideālisti un fantasti iedomājas, ka īstenība ir nekļūdīga, kārtīgs reālists paredz zināmas neparastības”(4,96)</p>	<p>Vienkārša īstenība? Nē.”(4,105)</p> <ul style="list-style-type: none"> • peizāžas un portretu apraksti ir izteikti lakoniski veidoti un biežāk tomēr iesaistīti aktīvajā vēstījumā – iespējams tā ir izvairīšanās no lieka statiskuma tāpat jau apjomīgajā izklāstā; (4,107;108) 	
<p>10. “Ieņemšana”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā vēstījuma forma; stāstītāja “tu” formā dialogizē ar noteiktu adresātu – māti; ja vēršanās “objekts” skaidri nekonkretizējas, tad risinās “es” saruna ar sevi;(4,120;121) • nemainīgs visuzinošās stāstītājas skatpunkts; 	<ul style="list-style-type: none"> • dabas, mājas interjera apraksti saauž pagātnes (retrospekcijas) un tagadnes jutekliski bagātīgi iezīmētās ainas; apraksti veidoti savirknējumos; (4,118;119) • aktīvais stāstījums (ār pasaules impulsu uztvērums, kavēšanās pie mātei mīļajām lietām) un iekšējais monologs (atmiņas un refleksijas) brīvā secībā izkārtotas atsevišķās rindkopās; • iekšējais monologs – 	<ul style="list-style-type: none"> • stāsta vēstījuma veidu raksturo uzkrītoši īsas nepaplašinātu teikumu konstrukcijas, sintaktiskas inversijas: “Tavi ciemiņi nāks. Vēl te neviena nav. Rīts ir mūsu”;(4,121) • izteikti subjektīvs un nemainīgs “es” redzes punkts, epitetu un tropu daudzveidība, simbolisku priekšstatu (mitēmas) blīvums, retorisko un arī atkārtojuma figūru radītā emocionalitāte, sirsnības patoss liecina

	<p>atkarībā no pirmās vai otrās formas lietojuma – kļūst par stāstītājas sarunu vai nu ar sevi, vai nu ar māti (uzrunas, lzsaucieni, jautājumi un atbildes);(4,120)</p> <ul style="list-style-type: none"> vēstījuma ritmizācija panākta ar vārdu un frāžu atkārtojumiem sekojošo rindkopu sākumā; (4,124) 	<p>par romantiskās prozas vēstījuma formāļiem līdzekļiem.</p>
<p>II. "Aijā žūžū":</p> <ul style="list-style-type: none"> trešā vēstījuma forma; nemainīgs neitrāla vēstītāja – "fiksatora" skatpunkts; vēstītājs skata pasauli Radagaisa acīm; 	<ul style="list-style-type: none"> izvērsti galvenā rakstura – Radagaisa domu atstāsts; tā kā vēstītājs starpniecību citā veidā nepiesaka, tad noģiedamās runas atsevišķie, atstāstā ievītie bezpersoniskie slēdzieni, izsaučieni vai jautājumi neizklausās "divbalsīgi", tātad pieder vienīgi varonim: "Nāvīgā vienaldzība! Radagaiss to pazina pēkšņi un tūlīt atcerējās, ka to visu jau bija piedzīvojis";(4,131) aktīvais vēstījums un 	<ul style="list-style-type: none"> visumā reālistiskais vēstījuma veids, par to liecina kaut vai neitrālas, kaut arī nemainīgas redzes pozīcijas izvēle: vēstītāja uzmanība pievērsta Radagaisa pārdomām bez savas attieksmes izpauduma (līdzjūtība, ironija u.tml.).

	<p>atstāstītās Radagaisa refleksijas sakārtotas atsevišķās rindkopās, tātad nepārklājas; interjera sīkumu uzskaitījums iekļaujas dinamiskajā vēstījumā; (4,132)</p>	
<p>12. "Hamlets":</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā vēstījuma forma; • nemainīgs stāstītājas skatpunkts, kas tomēr uz mirkli tiek uzticēts arī aktīvajam sarunu biedram, Hamleta lomas spēlētājam; bezpiebilžu dialogs līdzās aktīvajam stāstījumam savdabīgi objektivizē "es" – vērotājas teatralizēto versiju par notiekošo, tas ir, ļauj pamanīt spēles un realitātes robežas; 	<ul style="list-style-type: none"> • vairākkārtējais Hamleta portreta, jūmtistabiņas interjera apraksts rosina stāstītājas asociatīvās fantāzijas "lidojumus" iekšējā monologa veidā; (4,136) • aktīvā stāstījuma un monoloģisku pārdomu (stāstītājas pieņēmumu - identifikācijas spēļu) robežas ir pārredzamas; • kvantitatīvi nozīmīgs ir dinamiskais dialogs, ko dažbrīd papildina visai plašas remarku tipa piebildes (tieši Hamleta repliku gadījumā seko sīks viņa ikreizējas darbības vai kustības, žesta, teiktā intonācijas, balss raksturojums), un 	<ul style="list-style-type: none"> • impresionistiskā vēstījuma iezīme – impulsīva iespaidu fiksāža nosaka formālo līdzekļu izvēli: "Viņš bija balss meistars. Tajā sudraba zivis meta vizošus kūleņus, sāļš vējš pūta no jūrmalas kāpām, tumši vēdījās zvejnieku sievu lakati. Vārdi Hamleta balsī šūpojās kā pilnas laivas Daugavas viļņos, un tur nebija nekā pametama. (...) Hamleta balss bija nolobījusi sienas ap mums, tās pacēlās kā priekškarī un ielaida skatuvē mūža redzējumus..";(4,139) tieši aktīvā stāstījuma

	<p>dialogs, kas funkcionē ar minimāliem runas subjekta precizējumiem vai bez tiem;(4,141;142)</p> <ul style="list-style-type: none"> • stāstītājas fantāzijās iekšēja monologa ietvarā blīvējas īsi jautājumi, kas reizē ir jautājumi sev un lasītājam, mēģinājums aptvert identifikāciju spēles iespējamās izpausmes, iesaistot kādu aizrāvušos interesentu: “.. kas zina ko viņš (Hamlets. – O.S.) sarunātu? Varbūt apsūdzētu Šekspīru pašu?”(4,136) 	<p>fragmentārismu rada pēkšņie “es” (vērotājas) uzmanības pārlecieni – attēlojamās telpas un laika ritējuma aspektā; šo pašu efektu panāk iekšējo monologu un stāstījuma neparedzamā secība un maiņa; stilistiski uzkrītoša ir vienlīdzīgo teikuma locekļu savirknējuma aktualitāte stāstījumā, attiecīgo virknes posmu lakonisms: “Slaidis augums, melns kamzolis, ieapaļa galva, spīguļu acis..”(4,136) vai “Melna ēna, melns samts, melnas domas.”(4,141)</p>
<p>13. “Dziesmu svētki”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pirmā un trešā vēstījuma forma mainās pa nodaļām un atsevišķas nodaļās pastāv līdzās, mijas;(4,171;172;157) • elastīga skatpunktu pārbrīde un maiņa: 	<ul style="list-style-type: none"> • dažādu – tuvu un svešu – cilvēku tikšanās, attiecību mirklīgs notēlojums izpildīts gan stāstījuma vai vēstījuma, gan dialoga, gan iekšēja monologa veidā. mijiedarbojoties 	<ul style="list-style-type: none"> • vēstījuma veidu sintēze; • pirmās formas stāstītāja savā emocionalitātē un sirsnībā, straujumā un nepacietībā, līdz ar to impulsivitātē. valodas tēlainībā “raganiski”

<p>stāstītāja, kas ir dziesmu svētku "būte", turpmākajās nodaļās pārtop neitrālajā vēstītājā – "fiksatorā", tad visuzinošajā vēstītājā – lieciniekā un otrādi;</p> <ul style="list-style-type: none"> • līdz ar skatpunktu pārbīdēm intensīvi, strauji mainās arī vēstījuma ainas (dialogu, monologu un aktīvā vēstījuma vai stāstījuma noteikta, raīta pēctecība adekvāti stāsta sižeta savrupo notikumu virtenei); • stāsta vēstījuma kompozīcijā formas izvēles ziņā ieturēts "gredzens" ("būtes" skatpunkts sākumā un finālā); • kvantitatīvā vairākumā ir visuzinošais, aktīvi komentējošais vēstītājs – aculiecinieks: "Uz 	<p>un arī funkcionējot savrupi, piemēram, pēc kārtas trešajā nodaļā "fiksatora" vēstījumu sastāda tikai un vienīgi polilogs;(4,149)</p> <ul style="list-style-type: none"> • tieši dialogs visbiežāk rosina skatpunktu, līdz ar to arī ainu nomaiņu, jo iekšējais monologs, tradicionāli I. Šķipsnas prozai, tiek modificēts (atstāsts un noģiedamā runa) un netiek nošķirts no aktīvā, dinamiskā vēstījuma;(4,161 --165) • leģendas stilizācijas iezīmes saskatāmas sižetā iekļautajā stāstā "Mēmā meita" ("stāsts stāstā" princips ir "Dziesmu svētku" polifoniskās uzbūves pamatā); • pēdējo, noslēdzošo dziesmu svētku būtes monologu (vēršanās monologs pēc J. Lotmana) raksturo ditirambiska, patētiska izteiksme (izsaucieni, 	<p>jauc romantisma un impresionisma formas līdzekļus (atsevišķu vizuālu priekšstatu savirknējums pilsētas aprakstā, "es" novērotā fragmentu montāža, īsi, sarindoti teikumi atgādina iespaidu mākslas vēstījuma (stāstījuma) tehniku);</p> <ul style="list-style-type: none"> • vēstītājs – vizuāli skata notiekošo sociālpsiholoģisko likumsakarību aspektā, vērtējot un motivējot personāža uzvedību un iekļaujoties reālistiska vēstījuma rāmjos (tēlainības ckonomija, komponentu dinamika un pārskatāmība); • vēstītājs – neitrāli objektīvais "fiksators" visnotaļ tiecas uz nepastarpinātības ilūzijas radīšanu – sarunās noklausās, situācijas novēro pats lasītājs, reālisma objektivitātes princips
---	---	---

viņiem skatoties gribējās smaidīt”;(4,154)	tropu blīvējumi, “mēs” forma, sarindojums);	ievērots un panākts: • vēstījuma daudzveidība saistāma ar konceptuālo latviešu dziesmu svētku tēmas risinājumu stāstā, katram tie nozīmē kaut ko savu, cilvēciski subjektīvie, dažādie tvērumi it kā disonē, kopības sajūtas pamatā – nacionālā piederība.
--	--	---

4. tabula. Vēstījuma īpatnības I. Šķipsnas grāmatā “Vidējā īstenība”

Otrajā stāstu krājumā autore biežāk izvēlas neitrāla vēstītāja skatpunktu (“Laika kavēklis”, “Piemeklētie”, “Aijā žūžū”), šāds vēstītājs (“fiksators”) neredz, nedzird un nesaprot vairāk par attēlojamo raksturu. Formu lietojumā nav tendences, taču I. Šķipsna šoreiz ir iecienījusi tās izkārtot mijiedarbē, izmantojot pirmās un otrās (“Ex feminae tempore”, “Prērijā”, “Ieņemšana”), trešās un otrās (“Trešā līdzība”), pirmās un trešās formas (“Dziesmu svētki”) kombinācijas. Skatpunkta nemainības labad joprojām tiek izmantotas varoņu iekšējo monologu modifikācijas atstāsta un noģiedamās runas veidā, līdz ar to sapludinot vai padarot neskaidru redzes rakursa piederību (“Laika kavēklis”, “Astotā līgava” u.c.). Dialogu konstrukcijas tā paša iemesla dēļ (nemainīgs skatpunkts) raksturo plašas precizējoši komentējošas vai repliku motivējošas piebildes. Komponentu dinamika, kas acīmredzami dominē lielākajā daļā stāstu, tiek uzturēta ar

līdzīgiem paņēmieniem (izvairīšanās no informatīvajiem komponentiem vai to sintaktiska “iekustināšana”, reizē ritmizējot vēstījumu), piemēram, aprakstu iekļāvumu aktīvajā stāstījumā, vēstījumā vai stilistisku līdzekļu aktivizēšanu (atkārtojumi, blīvējuma un sarindojuma stils). Monologs kā komponents un vēstījuma veids stāstu krājumā “Vidējā īstenība” kļūst īpaši nozīmīgs rakstura rīcības, attieksmes pamatotājs, proti, autore netiecas uz psihes procesu pašmērķīgu atdarināšanu, personāža domu pasaulē “montējas” konfliktu paspilgtinošie fragmenti (izņēmums – stāsts “Ex feminae tempore”, kur sazmējami apziņas plūsmas elementi). Personāža runa jeb monologi I. Šķipsnas versijā nekad nav autokomunikācijas (pēc J. Lotmana) paraugs – introspekcijas, refleksijas u.tml. nav vērstas uz sevi, bet gan tiecas uz dialogu ar iedomāto klausītāju (lasītāju) vai konkrētu adresātu (“Prērijā”, “Ieņemšana” u.c.). Kopumā I. Šķipsnas eksperimentus vēstījuma organizēšanā spilgtāk raksturo tieši otrā īsprozas grāmata, zīmīga liecība tam ir formas aspektā izteikti polifoniskais stāsts “Dziesmu svētki”, kura vēstījuma kompozīcijā vienojas pirmā un trešā forma, visi iespējamie vēstītāja un stāstītāja tipi, viņu un varoņu skatpunkti, notiekot intensīvai ainu nomaiņai, un ievērots vēstījuma veidu sintēzes princips (skat. 4.tab. “Vēstījuma īpatnības I. Šķipsnas grāmatā “Vidējā īstenība””).

Izlasē “Laika kavēklis” publicētajos darbos “Tas” un “Upuris” I. Šķipsnas iecienītās formas struktūras nedaudz mainās. Stāstā “Tas” visuzinošais trešās formas vēstītājs – aprakstītājs intrigē un iedzen nepacietībā nabaga lasītāju, kurš, aizraudamies ar minējumiem, kas “Tas” ir, galu galā atduras pret vēstītāja atzinumu, ka “..tam vārdi nespēja pieskarties nemaz..”(5,165) Šajā stāstā dominē apraksts kā vēstījuma komponents un arī vēstījuma veids (perifrāze), ja nosacīti ņem vērā analogiju – iekšējais monologs kā vēstījuma komponents un vēstījuma veids. Dinamikas

uzturēšanai tiek plaši izmantots savirknējuma jeb uzskaitījuma (vienlīdzīgu teikuma locekļu, palīgteikumu) stils: “Brīdī, kurā cilvēki drīkstēja būt vieni paši savās mājās, kad varēja nobultēt durvis, aizvērt vārtus un logus un nosegt atslēgas caurumus un rūtis, parasti nevarēja izvēlēties..”(5,166)

Noveles “Upuris” pirmās formas stāstītāja izklāsta savu sapni. Aktīvais stāstījums ir fragmentārs, to pārtrauc detalizētie māju apraksti un retrospekcijas, paralēli funkcionē dialogs: īsu repliku apmaiņas, ejot mājās. Sapņa poētikas ietvaros dažbrīd atklājas telepātiska komunikēšanās (kad “es” iekšējas retrospekcijas “sadzird” māte).(5,170) Vēstījuma veids formāli atgādina iekšējo monologu (“..es domāju..”,(5,170) “..man ienāca prātā..”(5,173)), taču konkrētie pārdomu impulsi nenāk no ārpusēs, tie dislocējas psihē, neapzinātā apzinātajās (manifestētā sapņa – pēc Z. Freida) izpausmēs, ko savukārt rosina uzkrītoši skaidri izcelts konflikts – māju pazaudēšana. Bezapziņas materiāla racionāla aprobācija, iztulkošana atkarīga no ikviena indivīda pieredzes, tāpēc jau sirreālisti savulaik atteicās no prāta kontroles zemapziņas domu vai vīziju pierakstā – subjektīvs, racionalizēts vērtējums attālina no esamības izpratnes, toties “Upura” gadījumā parāda konkrēta rakstura psihiska diskomforta sakni.

3.3 Autores komunikatīvā pozīcija

Autores komunikatīvā pozīcija visumā saistās ar lasītāja autoritatīvu kontroli (mērķtiecīga konstruktora pozīcija, tomēr pieļaujot izvēles iespējas, īpaši plašajās epikas formās, kur ļoti grūti interpretu noturēt jebkādos rāmjos), respektīvi, adresāta aptuvenu paredzējumu un recepcijas savdabīgu noslāņošanu atkarībā no tā, vai implicītais lasītājs saskata opozīcijas (tēzi un antitēzi, iespējams, vienu no tām), vai arī apjauš ambivalenti sintētisku uztvēruma versiju. Piemēram, romānā “Aiz septītā tilta” sižeta un vēstījuma

līdzekļu sakārtojums virza uztvērumu amplitūdā no asa divu tēlu kontrasta un saduras saskatīšanas uz viena rakstura pasauleskatījuma pretpolu līdzāspastāvēšanas, mijiedarbes pieļāvuma līmeni – gan reālā, gan simboliskā vērtību plaknē: tēzes, antitēzes un sintēzes (E un S vai ES) uztvēruma varianti ir intenciozi vienlīdzīgi. Otrajā romānā tie līdzvērtīgi funkcionē pazušanas un meklējuma konkrētu un simbolisku traktējumu aspektā (Malvas empīrisko un garīgo meklējumu rezultāts – savienošāns (atkal!) interpretējama kā fiziska nāve (tēze), garīga eksistence, tās pilnveide (antitēze) un esamības izpratne (sintēze). Stāstos – pēc I. Šķipsnas domām – noturēt lasītāja uzmanību, pievērst to intenciozi svarīgākajam ir daudz vieglāk. Laikam gan tāpēc vairāk tieši pirmās personas formā rakstītajos darbos viņa ietur līdzvērtīgi dialogizējošo pozīciju, ļaujot lasītājam izvēlēties piedāvāto vai šoreiz arī personīgo pasaultvēruma, dzīves taktikas, rīcības variantu. Autore romānos un stāstos izmanto stilistiskus un grafiskus lasītāja iespaidošanas līdzekļus – atslēgas vārdu vai frāžu atkārtojumi (atkārtojums rada simbolisku zemtekstu, paver dziļāku uztvēruma līmeni); kursīvs kulminatīvos momentos; personāža runas loģisko akcentu izcēlums lieliem burtiem u.tml. Par autoritatīvas pozīcijas apzinātu izvēli I. Šķipsnas prozā liecina viņas atziņas intervijās un vēstulēs, analizējot savus un citu autoru darbus, piemēram, atbildot uz jaunās literātes Laimas Kalniņas vēstuli, kur spriests par “Neapsolīto zemju” sižetiskajām nekonsekvencēm, I. Šķipsna raksta: “..man pašai likās, ka tur ir viss skaidrs kā diena, nobeigts, apaļš un pietiekams; no atbalsīm zinu, ka tā nav – un man žēl, bet ko nu vairs? Tāpēc lūdzu nemokies vis ap to – viss, kas tur pietrūkst, ir mana vaina, nevis kāda nepilnība vai nevarēšana lasītājā.”(48,214) Vainas “uzvēlums” sev kā autorei konkrētajā fragmentā ir vainas uzvēlums vadošas komunikatīvās pozīcijas neefektivitātei – iecerētais, iedomātais jeb implicītais adresāts

“neiedzīvinās”, reālais lasītājs netiek tam ne tuvu klāt. No otras puses – vēstulē Modrim Zeberiņam – I. Šķipsna, pati būdama lasītāja, apzinās, ka “absolūti visu saprast nav arī nepieciešami, vismaz man vienmēr labāk patīk, ja autors ir gudrāks nekā es un nevis otrādi.”(48,230)

4. I. Šķipsnas poētiskais novatorisms uz 20.gadsimta 60. –

70.gadu latviešu modernisma prozas fona

Modernisma literatūras pārstāvjus vieno sakāpināta interese par cilvēka iekšējo dzīvi – apkārtējās vides subjektīvo tvērumu, emocijām, atmiņu, asociāciju, arī iztēles darbības mehānismu (interese par psihes procesiem), reālā un ireālā (empīriskā un metaempīriskā) robežas nojaucot. Pasaules modernisma teorētiskās un literārās klasikas kontekstā I. Šķipsnas eksperimenti prozā turpina šo jau 20.gadsimta pirmajā pusē aizsāktu tradīciju: cilvēka iekšējā, intuitīvā meklējuma atklājums, atšifrējot pasaules mīklas (A. Bergsons); bezapziņas izpausmju aktualizēšana, latentā materiāla imitācija, sapņa struktūras mimēze, cilvēka identifikācijas un sašķeltība kā psihiska diskomforta seku problēma (A. Bretons, Z. Freids, K.G. Jungs); personāža apziņa sižeta priekšplānā, retro- un introspekciju izcēlums varoņa “domu kustībā”,(105,4) dabiska iekšēja monologa un tā modifikāciju dominante vēstījumā (M. Prusts); esamības pamatlikumu atsegums – cilvēka un pasaules attiecību izpēte, dzīves universāliju (kaislības, instinkti, izjūtas..) atainojums to mijiedarbē, iespaidu fiksāžas vienlaicīguma efekts, mitēmas laika un telpas strukturēšanā, atteikšanās no ekspozīcijas u.c. informējošiem, komentējošiem elementiem sižetā, apziņas plūsma, skatpunktu saplūsme un pārplūsme, vēstījuma ritmizācija un komponentu dinamika, fragmentārisms, montāžas tehnika – hronotopa kustīgums, sižeta “kadru” intensīva, elastīga maiņa, epifāniju stils (varoņu garīgas apskaidrības momentos) (Dž. Džoiss); fenomenoloģiskais princips cilvēku tēlu, to pasauleskatījuma mākslinieciskajā atveidē (E. Huserls, M. Heidegers); adresāta jēgas mirkļu tvēruma koncepcija (R. Barts); blīva detalizācija indivīda un sabiedrības “kontakta” atspoguļojumā (F. Kafka); mirkļa jeb brīža poētika,(105,46) pagātnes un

tagadnes ainu savērpums personāža apziņas plūsmā, nāves noslēpuma tēma, saraustītais dialogs (V. Vulfa); eksistenciālās robežsituācijas daiļdarba kulminācijā (cilvēka neizbēgamā izvēle kā viņa brīvības apliecinājums), apziņas un ārpusēs (priekšmetiskās pasaules) mijattiecības, cilvēciskās esamības absurda problēma (S. Kirkegors, Ž.P. Sartrs, K. Jasperss, A. Kamī) u.tml.

Lai izceltu novatorisko, oriģinālo un nacionālajai modernisma klasikai pielīdzināmo I. Šķipsnas daiļradē, uz šī iepriekš raksturotā plašā filosofijas, psiholoģijas un literatūras daudzveidīgas attīstības un tās būtiskāko krustpunktu fona, kura pamatpazīmes atrodamas daudzu latviešu prozaiķu darbos, būtu nepieciešams iezīmēt latviešu episkās mākslas modernistiskā konteksta īpatnības tieši I. Šķipsnas literārās darbības laikā – 20.gadsimta 60. – 70.gados. Tas ir vērienīgs, atsevišķa zinātniska pētījuma cienīgs darbs, un I. Šķipsnas prozas poētikas izpēte komparatīvā rakursā kardināli mainītu konkrētas disertācijas specifiku (viena autora māksliniecisko tekstu analīze) un apjomu. Tāpēc turpmāk tiks minētas tikai atsevišķas, mērķtiecīgi “sijātas” I. Šķipsnas romānu un stāstu poētiskas paralēles ar citu trimdas tā laika modernistu un Padomju Latvijas rakstnieku prozas grāmatām.

Gan trimdas, gan Padomju Latvijas prozas modernistus 20.gadsimta 60. – 70.gados piesaista cilvēka apziņas darbības sfēras, taču ārpus Latvijas dzīvojošie rakstnieki biežāk pievēršas asi disonējošas psihes atsegumam (brīvi meklējot tam piemērotu, jaunu formu), un šīs iekšējas disonanses iemesls parasti ir svešā vide – nepieņemamā un tomēr vienīgā iespējamā. Tādējādi dažādu personāža iekšējo komplikāciju atklājums trimdinieku darbos ieskanas līdzās 60.gados vēl aktuālajam eksistences bezjēdzības vai cilvēka dzīves jēgas – indivīda un pasaules attiecības ontoloģiskai izpratnei.

I. Šķipsnu – tāpat kā A. Irbi, T. Ķikauku, R. Rīdzinieku, A. Ruņģi, B. Veisbergu u.c. saista esamības problēmas, svešatnes eksistenciālais tvērums, personāža brīvās, bet neatliekamās izvēles (pieņemt vai pašizolēties) robežsituācijas, “heidegeriskais” civilizācijas sasniegumu un dabas pretnostatījums, “sartriskais” pasaules tvērums subjektīvisms u.tml. Līdzīgi citiem trimdas modernistiem I. Šķipsna biežāk atsakās no fabuliskās prozas, viņa atsedz cilvēka psihes dziļes, empīriskā iedarbību uz tām, iedomu un fantāziju realitāti, relativizējot robežas starp visām iespējamajām īstenībām. Retro- un introspekcija, refleksija un pašrefleksija tiek pakļauta detalizācijai un tāpēc jo efektīgi pilda tēla iekšēja portretējuma, konflikta atklājuma funkciju ne tikai I. Šķipsnas darbos. Līdzīga personāža atveide vērojama G. Zariņa (stāstu krājums “Ceļš uz pasaules galu”(1962), romāni “Dvēseļu bojā eja”(1963), “Mieles”(1964)), T. Ķikaukas (stāstu krājums “Tramvajs tuksnesī”(1965), romāni “Leonards”(1967), “Putni”(1969)), A. Irbes (stāstu krājumi “Mums nav svētvakaru”(1962), “Marisandra kaza”(1966)), B. Veisbergas (romāns “Es, tavs maigais jērs”(1968)) R. Rīdzinieka (romāns “Zelta motocikls”(1976), A. Ruņģa (“Pats esi kungs, pats”(1967)), arī “padomju” prozaiķu A. Bela (romāni “Bezmiegs”, “Izmeklētājs”(1967), “Saucēja balss”(1973)), V. Lāma (romāni “Jokdaris un lelle”(1972) “Sērsnu stundas”(1973), “Mūža guvums”(1974)), M. Zariņa (romāni “Viltotais Fausts jeb pārlabota un papildināta pavārgrāmata”(1973), “Kapelmeistara Kociņa kalendārs”(1978)) un R. Ezeras (romānā “Zemdegas”(1977), stāstā “Nakts bez mēnesnīcas”(1971) u.c.) prozā.

Vēstījuma veidu – iekšējā monologa un apziņas plūsmas komplicētās mijattiecības, iekšēja monologa modificēšanās (varoņa dialogizēšana ar sevi, noģiedamā runa) nav nekas jauns latviešu pēckara epikas formā (A. Bels, R. Ezera, E. Lukjanskis). R. Ezera Padomju Latvijā atļaujas subjektivizēt

vēstījumu, līdzās personāža monologam plaši izmantojot noģiedamās runas versiju, tādējādi saglabājot vienu – aktīvā, visuzinošā un komentējošā vēstītāja skatpunktu vai sapludinot to ar varoņa runu (tā padarot vēstījumu polifonisku) – piemēram, stāstā “Nakts bez mēnesnīcas”, romānā “Zemdegas”. Vēstījuma ritmizācija, atkārtojumu dinamika īpaši aktuāla I. Šķipsnas un G. Zariņa, A. Irbes, A. Ruņģa prozā, Latvijā – R. Ezeras un A. Jakubāna stāstos. Varoņu asociatīvā, fragmentārā domu kustība, asociativitātes atainojums pēc “ķēdes reakcijas” principa intuitīvi retrospektīvo klejojumu (M. Prusta gaumē) vai impulsīvi reflektējošas psihs pārdomu (Dž. Džoisas gaumē) ietvarā – I. Šķipsnas darbu (“Aiz septītā tilta”, “Neapsolītās zemes”, “Ex feminae tempore” u.c.) formā stilistiski sabalsojas ar B. Veisbergas romāna “Es, tavs maigais jērs” un T. Ķikaukas stāstu (“Lieni gaidot” u.c.) A. Bela romānu (“Saucēja balss”) vēstījuma struktūru.

Sapņu latentā materiāla imitācija, vizionāru ainu brīva montāža T. Ķikaukas romānos un stāstos (mazāk A. Irbes epikā) atstāj pašmērķīga neapzinātu psihs darbības procesu atdarinājuma iespaidu (sirreālistiskā vēstījuma veida iezīmes viskonsekventāk saskatāmas tieši viņa daiļdarbos).(65,663) Savukārt I. Šķipsna atšķirībā no modernistiem “radikāļiem” (T. Ķikaukas un A. Irbes) joprojām respektē lasītāju un tiecas kontrolēt viņa recepciju (komunikatīvās pozīcijas īpatnība, ko pārlicināti modernisti un vēl jo vairāk – postmodernisti absolūti neatzīst). Rakstnieces episkās izteiksmes fragmentārisms (Solvītas haotiskā domu plūsma romānā “Aiz septītā tilta”, “es” juceklīgie prātojumi stāstā “Ex feminae tempore” u.c.) ir ārējs, virspusējs – šķietams, jo zemteksta “saites” ir visai spēcīgas un uzmanīgam lasītājam samanāmas (tam kalpo efektīgi mājiēni – atkārtojumi, simboliski blīvas mitēmas detaļu funkcijā un detalizācija vispār, grafiskie izcēlumi). I. Šķipsnas tekstos nav nekā nejauša – viss pakļauts autores

intenciozajiem mākslinieciskajiem nolūkiem (lasītāja uzmanība netiek kļiedēta, bet tieši otrādi – koncentrēta uz “šifriem”).

I. Šķipsnas novatorisms modernisma “tradīcijas” kontekstā galvenokārt saistāms ar latviešu episkās mākslas ģenēzes procesu. Ir izceļamas vismaz dažas viņas literāro meklējumu, eksperimentu ievirzes:

- 1) viens no iecienītākajiem I. Šķipsnas mākslinieciskajiem paņēmieniem, sižeta priekšplānā izvirzot tēla psihiskās norises (psiholoģiskā žanra darbi), ir personāža šķelšanās kontrastējošos polos un tā identificēšanās mēģinājumu, kā arī tāpatošanās iemeslu un seku atainojums. Latviešu psiholoģiskajā prozā romāns “Aiz septītā tilta”, arī īsā epika – “Bārenes stāsts”, “Hamlets”, “Astotā līgava”, “Galva” pretendē uz oriģinālu, savdabīgu, pārliecinošu (motivācijas aspekts I. Šķipsnas darbos perfekti “iestrādāts”) cilvēka iekšējā konflikta, diskomforta atsegumu. Personāža šķelšanās procesu 1962.gada krājumā “Ceļš uz pasaules galu” (stāsts “Slazdā”) demonstrē arī G. Zariņš, mākslinieciski variējot kontrastainu rakstura tēmu. Valdemārs stāstā “Slazdā” savā pakāpeniski un cītīgi norobežotajā dzīves telpā sastopas ar svešinieku, kurš izjauc viņa dzīves rāmo, mierīgi komfortablu ritmu. Svešinieks provocē Valdemāru uz neķītrām fantāzijām un atmiņām, sapņiem par mīlēto sievieti. Valdemārs ir spiests ierīkot slazdu. Tajā kādā izdevīgā brīdī tiek ieģrūsts nevēlamais viesis, kurš negaidīti parauj līdzī arī viņu, atzīstot, ka: “..nekā nevar izdarīt pa daļai – visam šajā pasaulē jābūt pilnīgam.”(25,165) I. Šķipsnu atšķirībā no iepriekšminētā autora interesē ne tik daudz šķelšanās iemesli un sekas, cik tikko manāmi saskares (saduras) momenti – antitēzes vai sintēzes

nobriešana, progress varoņa psihē, respektīvi, pats process; Padomju Latvijā psiholoģiskā žanra ietvaros V. Lāms raksta divvaroņu romānus – “Visaugstākais amats”(1968), “Jokdaris un lelle”(1972), “Sērsnu stundas”(1973) u.c., līdzīgi I. Šķipsnai prozaīķis izvēlas kontrasta principu tēlu atsegumā (Stumbrs un Alliks, Osis un Smiltnieks, Niks un Kociņš u.c.), taču kontrastējošo raksturu pretišķību iekļāvums viena cilvēka sašķeltajā psihē 60.gadu vidū latviešu psiholoģiskajā romānā ir kas jauns;

- 2) I. Šķipsnas romānos un stāstos nereti atsegta ārpusaules impulsu pārķairinātā apziņa. Dažos daiļdarbos iekšējie psihiskie procesi ir notikuma “epicentrs” (“Aiz septītā tilta”, “Ex feminae tempore”, “Ieņemšana”, “Prērijā”), dažos tie mijas ar objektīvās ārpuses ainām (vēstītāja skatpunkta neizbēgamā pazīme – romānā “Neapsolītās zemes”, stāstos – “Laika kavēklis”, “Dziesmu svētki”, “Astotā līgava”, “Piemeklētie”, “Aijā – žūžū”, “Galva”), vēstītājam vai stāstītājam izvairoties no izvēršiem “pārejas” komentāriem – kā jau modernisma tekstos pieņemts. Tiešais jutekliskais uztvērums izraisa vērtību krīzi; rosina iztēles darbību, filosofiskās pārdomas rakstura psihē stāstos “Kikerigū”, “Skatītājs”, “Hamlets”. I. Šķipsna līdzīgi citiem trimdiniekiem modernistiem (A. Irbem un T. Ķikaukam) tiecas nojaukt robežas īstenību potenciālā, stāstu sižetos var saskatīt īpatnējos realitāšu savērpumus ar kādas vienas pārsvaru;
- 3) sižeta posmu strukturēšanā I. Šķipsna bieži atsakās no prologa, ekspozīcijas (pilnīgi pretēji, piemēram, M. Zariņam Latvijā vai trimdiniekam A. Irbem, kurš prologu, ekspozīciju un epilogu

sižetā iekļauj gandrīz vienmēr, taču brīvi maina atsevišķos posmus vietām, piemēram, stāstā “Komentāri smilšu kārbiņai”, būtībā “nestandarta” manipulācijas ar sižeta posmiem ir viņa iecienītākā eksperimentu joma) – noskaņas rosinātājelementiem, ievadinformācijas. Viņu saista straujš, novelisks darbības aizsākums arī romānos, kurus tomēr noteikti noslēdz koncentrēts epilogs – tas rada plaša filosofiska vispārinājuma efektu; un atšķirībā no A. Irbes un T. Ķikaukas – sižeta dekonstruētājiem – I. Šķipsna nekad “neanulē” kulmināciju;

- 4) rakstniece pamanās attēlot prozā gandrīz neiespējamo divu (šķietami patstāvīgu) darbību vienlaicību sižetiskajā laikā, precīzāk personāža psiholoģiskajā laika tvērumā – ar detaļas starpniecību (romāns “Aiz septītā tilta”: sašķeltā rakstura “pušu” vienas un tās pašas situācijas savrupais uztvērums); Padomju Latvijā notiekošā vienlaicības efektu mēģinājusi atainot R. Ezera stāstā – mozaikā “Nakts bez mēnesnīcas”(1971), taču ar citu māksliniecisku nolūku: variējot skatpunktus, tiek atsegti uz vispārinājumu mērķēti atsevišķu cilvēku dzīves fragmenti, ko kompozicionāli vieno personāža telpiskas pārvietošanās galapunkts – dzelzceļa stacija vai atrašanās dzelzceļa stacijā;
- 5) I. Šķipsna līdzās G. Zariņam (Latvijā sociālfilosofiskā žanra spilgtākais paraugs 70.gadu sākumā ir A. Bela romāns “Saucēja balss”)(83,208) izkopj arī latviešu epikas filosofisko žanru: romānā “Neapsolītās zemes” ontoloģiskās problemātikas ietvaros savijas budisma un eksistenciālisma filosofiskie esamības traktējumi; dzīvības jēgas un nāves noslēpuma, cilvēka eksistences tēmas ir stāstu “Vasaras ēnas”, “Elēģija”, “Prērijā”,

“Skatītājs”, “Tas” konceptuālā risinājuma pamatā. G. Zariņš savas prozas sižetu izvērsumā bieži izvēlas kādu filosofisku “trafaretu” (A. Kamī, Ž.P. Sartra u.c. daiļdarbus rakstošo domātāju pamatpostulātus), piemēram, F. Kafkas “Procesa” cilvēka un apkārtējās pasaules atsvešinātības, absurdās līdzāspastāvēšanas un vainas apziņas tēmas risinājums (romāns “Apsūdzēts”(1961), “Mieles”(1964)) vai arī eksistenciālas vientulības, “es un citi” attiecības, nāves motīva interpretējums romānā “Dvēseļu bojā eja”(1963). T. Ķikauka ironiskā vai satīriskā rakursā skata sartrisko “es un citi” tēmu (krājuma “Tramvajs tuksnesī”(1965) stāstos “Pirmo reizi brīvībā”, “Divatā ar sēņu viru”), sirreāli alegoriskā ietvarā – dzīvības un nāves tēmu (stāstos “Tramvajs tuksnesī”, “Viesis, kas neatnāca”), kā alūzija par F. Kafkas personāžu (Zamzu novelē “Pārvēršanās”) veidots stāsts “Metamorfoze”, kura priekšplānā hipertrofēti atsegtis cilvēka iedomu un realitātes konflikts. I. Šķipsnas filosofiskā žanra darbi ir idejiski daudzslāņaini, sintētiski, tajos krustojas, sabalsojas, savērpjas dažādu laikmetu, kultūru cilvēka un pasaules traktējuma koncepcijas;

- 6) kā jau trimdas literāte I. Šķipsna sociālpsiholoģiskajā (arī psiholoģiskajā un filosofiskajā) prozā bieži rāda latviešu tautības personāžu uz svešuma fona, taču problēmas, kas projicējas varoņu apziņā, rīcībā ir vispārcilvēciskas, ne šauri nacionālas. Viņu interesē svešumā nonākuša cilvēka psihe un izturēšanās robežsituācijās vispār, par nacionālo autore raksta simbolos un alegorijās (stāsti “Bez sāpēm”, “Trešā līdzība”, “Upuris”, “Dziesmu svētki” (alegorija “Mēmā meita”), arī romāns

“Neapsolītās zemes”). Stilistiskās paralēles ar stāstu “Bez sāpēm” var saskatīt T. Ķikaukas alegorijā “Kā iztirgoja zemi”. A. Irbes, A. Ruņģa, B. Veisbergas, G. Zariņa u.c. modernistu personāžs dzīves bezjēdzību, ilūziju sabrukumu parasti apjauš “zaudētās paradīzes” vērtību pakāpeniskas, neatgriezeniskas aizslīdēšanas kontekstā (paaudžu kontrasti, īstās vietas neveiksmīgie meklējumi, nostalgija pēc kādreiz sevī apspiestā, Id plašumos “apraktā”, civilizācijas uzspiestās Super Ego maskas slogs, atsvešinātība u.c. konflikti saistīti ar pazaudētās dzimtenes (māju) tēmu u.c.). I. Šķipsnu svešatnes fons pārsvarā interesē kā varoņa psihē disonējošo spēku saduras izraisītājs, atgriešanās, precīzāk, palikšanas varbūtība pavīd romānos – “Aiz septītā tilta” (Edītes refleksijās), “Neapsolītās zemes” (Malvas un Ērikas sarunā), bet bez nostalgiskas sāpes, izņēmums varētu būt stāsts “Upuris”, taču šeit emocijas maskētas ar sapņa simbolizācijas procesiem; abos romānos, dažos stāstos (“Ex feminae tempore”, “Upuris”) sava loma ir retrospektīvajam Latvijas laika materiālam (personāža bērnības atmiņām), kas informē par rakstura noteiku harmonisku dzīves uztveres stadiju un neko vairāk; rakstnieces skatījums uz trimdinieka kādreiz izdarīto neatliekamo (eksistenciālo) izvēli, tās neatgriezenisko būtību programmātiski atsegts stāstā “Hamlets”; ironiskais vai satīriski asais trimdas latviešu sabiedrības “nacionālo” vērtību atsegums T. Ķikaukas (sociālie stāsti krājumā “Tramvajs tuksnesī”) vai A. Ruņģa gaumē (sociālais romāns – alūzija par Sprīdīša tēmu “Pats esi kungs, pats”) I. Šķipsnai ir svešs;

7) daudzveidīgie sapņa struktūru atdarinošie elementi I. Šķipsnas stāstos kalpo noteiktiem mākslinieciskiem mērķiem, aizvien atsedzot personāža iekšējo disharmoniju (pēc Z. Freida – “sapnis visos gadījumos ir konflikta rezultāts”(42,13)). Izšķirīgos gadījumos, psihiskas disonanses, krīzes pārvarēšanas brīžos I. Šķipsnas (arī A. Ruņģa, G. Zariņa, R. Ezeras u.c.) varoņi redz sapņus. Modernistus interesē visi psihes darbības procesi – sapnis ir viena no neskaitāmajām īstenībām, ko mākslinieciskai mimēzei pakļauj arī latviešu moderniste. Sapņa poētika ne vienmēr nozīmē sirreālisma klātbūtni – “psihes automatisma” pieraksta vai latentā materiāla alogiskas fiksācijas, kaut vai imitācijas – kā, piemēram, T. Ķikaukas darbos – I. Šķipsnas prozā gandrīz nav (atskaitot dažas Edītes “automātiskās” piezīmes romānā “Aiz septītā tilta”, Intas iekšējo asociatīvo domu plūsmu sarunas laikā ar Malvu romānā “Neapsolītās zemes”, stāsta “Ex feminae tempore” varones nervozās refleksijas). Acīmredzot tas izriet no autores komunikatīvās pozīcijas standartprincipa – lasītāja kontroles, gandrīz vienmēr izslēdzot uzmanību kļiedējošo, spontāni nejaušo mākslinieciskajā izteiksmē. Neapzinātais, intuitīvais varoņu psihēs manifestējas atbilstoši I. Šķipsnas intenciozajiem nolūkiem (“Bez sāpēm”, “Galva”, “Upuris” u.c.), loģiskais sapņa “sniegums” liecina par to, ka I. Šķipsna netiecas pietuvoties (nepretendē pietuvoties) latentajam cilvēkā, sapņa imitēšana viņas prozā izskaidrojama ar personāža noteiktu psihisku stāvokļu atainojumu, pārdzīvojumu, uzvedības motivāciju (acīmredzot rakstniecei nozīmīgs liekas “freidiskais” sapņa definējums, savos stāstos viņa tiecas dažādot

konflikta izraisītāji impulsus – dzimtenes, māju pazaudēšana (“Bez sāpēm”, “Upuris”); šķiršanās pārvarēšana (“Astotā līgava”, “Galva”));

- 8) 20.gadsimta 60. – 70.gados Padomju Latvijas un trimdas modernistiskajā prozā ārējā objektīvā telpa kļūst par personāža psiholoģisko procesu sastāvdaļu; laikmeta, vides meti ienāk daiļdarbos subjektīvizētā veidā, projicējoties personāža apziņā.(83,210) I. Šķipsnas prozā empīriskas ār pasaules zīmes un mentālie tēli (varoņa apziņā) vairākos kontekstuālos atkārtojumos iegūst simbolisku zemtekstu, visvairāk romānos, arī stāstos “Bez sāpēm”, “Trešā līdžība”, “Ieņemšana”. Par detaļu nereti kļūst tieši mitēma – tā ir spilgta I. Šķipsnas (arī T. Ķikaukas – stāstos “Tramvajs tuksnesī”, “Aiz septītās ielas”, romānā “Leonards” un B. Veisbergas – romānā “Es, tavs maigais jērs” u.c.) stila pazīme – ievīt tekstā telpiskas zīmes ar patstāvīgu zemtekstu (tilts, vārti, logs, durvis, akmens, koks u.c.). Jāņem vērā, ka vēstītāja un personāža izceltās detaļas noteikti diferencējamas, jo pirmās darbojas kā tieši mājieni lasītājam, bet pēdējās pastarpināti sniedz būtisku informāciju par varoņa pasauleskatījuma niansēm. Tas, kam tēls (raksturs) pievērš uzmanību, pie kā kavējas savās domās vai jutekliskā tvērumā, netieši atsedz viņa sižetisko koncepciju, šāds paņēmieni kā tēla (rakstura) iekšējās portretizācijas līdzeklis dominē visos I. Šķipsnas darbos; ārējais raksturojums I. Šķipsnas prozā ir sekundārs un mazsvarīgs (kontrasta ietvaros zīmīgs romānā “Aiz septītā tilta” Edītes un Solvītas minimālais portretējums); telpas, portretu, konflikta detaļu funkcijas rakstnieces darbos parasti

pārklājas, acīmredzot tas ir saistīts ar I. Šķipsnas vēlmi maksimāli noslogot šo sižetiskas koncentrācijas efektīgo līdzekli; atšķirībā no T. Ķikaukas (romāni “Leonards”, “Putni”), R. Rīdzinieka (romāns “Zelta motocikls”) – I. Šķipsnas sīkumiem ir noteikta idejiska slodze, tie nekad nepieblīvē telpu, lai izkliedētu lasītāja uzmanību, bet pilda galvenokārt attieksmi vai attiecības motivējošo mājienu funkcijas (Edītes uzlūkotie Melviju nama sīkumi romānā “Aiz septītā tilta”, sapņa atmiņas sīkumi stāstā “Galva” u.c.); arī A. Bela, A. Irbes un T. Ķikaukas, B. Veisbergas prozu raksturo liels telpisku priekšstatu īpatsvars, ja A. Irbe un B. Veisberga vairākkārtējos atkārtojumos (līdzīgi I. Šķipsnai) padziļina atsevišķu ārējās darbības fona vai personāža iztēles detaļu zemtekstu, tad T. Ķikauka biežāk “iejauc” tās bezjēdzīgā sīkumu virknējumā, izdzēšot jebkākus orientierus;

- 9) vēstījumā I. Šķipsna pārklāj vēstītāja un varoņa skatapunktus, tiecas uz izteiksmes subjektivitāti (nemainīgs vēstītāja / stāstītāja skatpunkts, “manevri” tā konsekventai saglabāšanai) un dinamiku, virknējot vienlīdzīgos teikuma locekļus, palīgteikumus, divdabja teicienus, sarindojot personāža introspektīvos domu nogriežņus u.tml. Šādas vēstījuma iezīmes saskatāmas arī padomju 60.gadu prozā: R. Ezera, A. Bels, A. Jakubāns, E. Lukjanskis ritmizē vēstījumu, sintaktiski viendabīgi konstruējot sekojošās rindkopas, atkārtojot vārdus un frāzes. Trimdā ritmizācijas līdzekļus daudzveido B. Veisberga, R. Rīdzinieks, A. Irbe, T. Ķikauka, biežāk izvēloties asociatīvās domu plūsmas nogriežņu atkārtojumu un sarindojuma ritmu. Taču virtuoziāte šajā prozas formas aspektā piedēvējama A.

Ruņģim (“Pats esi kungs, pats”), kurš pamanās gandrīz vai “izsmelt” prozas ritmizācijas un dinamizācijas potences viena daiļdarba robežās (visdažādākās manipulācijas ar atkārtojumiem – noteiktu teikuma locekļu (visbiežāk apzīmētāju) vairākkārtējs fiksējums, viena un tā paša teikuma variācijas, papildinot to ar jauniem komponentiem un atkārtojot arī tos, savirknējumi, sarindojumi, pārnese). Varoņa, vēstītāja vai stāstītāja skatpunktu pārklāšanās un negaidīta maiņa ir raksturīga V. Lāma, R. Rīdzenieka, M. Zariņa prozai. Personāža dabiskās domu kustības atveide 60. – 70.gados iezīmē modernistiskos eksperimentus padomju prozas vēstījumā, kāpinot sižetiskās darbības tempus (A. Bels, E. Lukjanskis, M. Zariņš).(83,148) Apziņas plūsmas “tehnika” parādās jaunas nianse (piemēram, A. Bela stāstā “Ilūziju zaļās buras” dialogs iekļaujas personāža refleksijās), tāpēc apgalvojums par īpašo trimdinieku radikalitāti šajā ziņā (iekšējā monologa un apziņas plūsmas vēstījums) būtu pārsteidzīgs. Īpaši interesants uz latviešu modernistisko meklējumu fona liekas I. Šķipsnas izmantotais “dzirdamās” un iekšējās runas sinhronais salikums personāža dialogā (sarunas biedram izteiktās replikas līdzās monoloģiskajām pārdomām sevī, ko “dzird” vēl tikai lasītājs romānā “Neapsolītās zemes”, stāstā “Skatītājs” u.c.). Padomju Latvijā 70.gadu sākumā ar monologa un dialoga “modernizēšanu” aizraujas A. Bels, R. Ezera, E. Lukjanskis, M. Zariņš, viņi biežāk izvēlas dialogizējoša monologa (varoņa saruna ar sevi, nereti arī noģiedamās runas veidā) struktūru, kas I. Šķipsnas prozā principiāli ir vienīgais iespējamais iekšējā monologa kā vēstījuma komponenta tips.

Personāža refleksijas, pārdomas nekad nav vērstas uz sevi (“autokomunikācija” pēc J. Lotmana), bet gan uz dialogu ar iedomāto klausītāju (lasītāju) vai konkrētu adresātu (romānos, stāstos “Prērijā”, “Ieņemšana” u.c.). Līdzīga monologa struktūra un funkcija saskatāma B. Veisbergas romānā “Es, tavs maigais jērs”, G. Zariņa romānā “Dvēseļu bojā eja”. Novatoriski momenti iekšējā monologa (arī “bezremarku” dialoga) uzbūvē atrodami R. Rīdzinieka romānā “Zelta motocikls” brīžos, kad personāžs (gleznotājs Igors) lasa avīzi – slīdošais skatiens pa virsrakstiem, slejām, nolasot saistošāko, un vienlaicīgs asociatīvs komentārs savērpjas īpatnā reflektīvā ķēdē. Visneparastākā I. Šķipsnas episko darbu formas iezīme ir tēlu telepātiska saziņa (īpaši romānā “Neapsolītās zemes”, stāstā “Upuris” u.c.), arī jau minētais divu varoņu sarunas un kāda (no viņiem) iekšējo pārdomu vienlaicīgs atveidojums (romānā “Neapsolītās zemes”, stāstā “Elsiņa kundze izveseļojas”); iekšējo monologu modifikācijas (visbiežāk – varoņa domu atstāsts no vēstītāja pozīcijas vai noģiedamā runa, kas ļauj izvairīties no skatpunkta maiņas) izslēdz fragmentārismu, jo vēstītāja “sniegums” ir mērķtiecīgāks (varoņu pārdomas satur ievadimpulsu, iztīrājumu, noslēgumu), bet iekšējie monologi “es” formā (īpaši romānā “Neapsolītās zemes” Intas iekavās ietvertās spontānās refleksijas) atbilst apziņas plūsmas dabiski haotiskajam vēstījuma. Acīmredzot autore mēģinājusi izbēgt no pārspīlētas varoņu psihes darbības atdarināšanas, varbūt lai neizsauktu lasītāja “pārpūli”, jēgu meklējot, bet koncentrētu viņa uzmanību uz intenciozi nozīmīgāko. Par šādu respektu pret lasītāju liecina

arī sižeta līdzekļi – apbrīnojami daudzveidīgie mājiņi; A. Irbes prozas vēstījumu raksturojošās personas formu pēkšņās maiņas (pirmās un trešās personas formas nemotivēta – bezkomentāra nomaiņa, piemēram, stāstā “Komentāri smilšu kārbīņai”) – I. Šķipsnas monoloģiski (pārsvarā viens skatpunkts) tendētajam vēstījumam raksturīgas tikai plašāka apjoma darbos (stāsts “Dziesmu svētki”, romāns “Neapsolītās zemes”), bet arī tas apliecina rakstnieces spēju veiksmīgi, pārlicinoši izpildīt jebkuru latviešu literatūrai jaunu vēstījuma / stāstījuma “triku”. Autore parasti neuztur vēstītāja (galvenokārt stāstītājs reflektējot nonāk dialogā ar “klausītāju”) tiešu kontaktu ar lasītāju, proti, uzrunas, jautājumi, komentējošas replikas, kas nāk no vēstītāja un mērķētas uz recipientu, viņas prozai gandrīz nav raksturīgas. Piemēram, A. Ruņģa romānā “Pats esi kungs, pats” regulāras vēstītāja sarunas ar lasītāju pauž autora koncepciju, “šo rindu rakstītājs” – kā viņš pats sevi konkretizē – bieži dalās pats savā pieredzē, publicistiski “atkāpjas” no tēmas asociatīvos laikmeta u.tml. raksturojumos, paskaidrojumos iekavās. Šāda tipa kontaktu uztur arī M. Zariņš romānā “Kapelmeistara Kociņa kalendārs”. I. Šķipsnas prozā 3.personas formas vēstītājs ietur distanci attiecībā ar neuzkrītoši un tomēr “kontrolējamo” lasītāju;

- 10) spilgtākā prozas modernista Dž. Džoisas estētikas būtiska “realizēšanās” pazīme I. Šķipsnas (arī G. Zariņa, B. Veisbergas u.c. darbos) filosofiskas ievirzes romānos un stāstos ir “epifānijas” – pēkšņas cilvēka garīgas apskaidrības, viņa gara spēku augstākā sasprindzinājuma mirkļu attēlojums, tie ir izziņas

momenti, kas koncentrē varoņu jūtas, iedomas, vēlmes, kas ļauj aptvert parādību būtību, eksistences jēgu, ļauj izprast pašiem sevi.(105,12) Šāds “epifānisks” rakstura iekšējo meklējumu atveides stils ir sazīmējams abos I. Šķipsnas romānos un īsajā prozā, taču “Neapsolīto zemju” versijā rāda izteikti mērķtiecīgu cilvēka eksistences izpētes ceļu (G. Saliņš epifānijas kā žanru saskatījis tieši I. Šķipsnas romānos, par ko “viņa bija pārsteigta, bet patiesi ielīksmota”(66,19));

- 11) visbeidzot jāatzīmē I. Šķipsnas tēlainības virtuozitāte. Tropu kvintesence (simbols, metafora, salīdzinājums kā dominantes), oriģinālās kombinācijas dažbrīd aizrauj tiktāl, ka, lai izsekotu arī sižeta intrigai, teksts jāpārlasa vairākkārt. Speciālie tēlainības līdzekļi lielākoties vērsti uz attēlojamā juteklisku priekšstatīšanu, to sintaktiskais izkārtojums ir maksimāli “kondensēts”. Blīvi metaforizēta – “čakiska” izteiksme ir spilgta I. Šķipsnas individuālā stila pazīme. Apgalvojumu ilustrējošais piemērs – fragments no stāsta “Ex feminae tempore”: “Ārā, lejā mutuļo pilsēta, zibsnīdamās krāsainām, miglainām gaismām kā daudzveida mainīgām šķautnēm, nebeidzamām un nenotveramām.”(5,91) Šajā īsajā teikumā vien funkcionē divas verbālas metaforas (mutuļo pilsēta; pilsēta, zibsnīdamās (gaismām)), divkāršais epitets (krāsainām, miglainām gaismām); trīskāršais epitets (daudzveida mainīgām šķautnēm (saliktais epitets), šķautnēm nebeidzamām un nenotveramām (inversija); salīdzinājums (gaismām kā daudzveida mainīgām šķautnēm, nebeidzamām un nenotveramām); divi pretstati, precīzāk, to nosauktais pols – ārā (tātad ir iekšpuse – nekonkretizēta binārās

opozīcijas daļa); lejā (tātad ir augša). Šī I. Šķipsnas stila pazīme (blīvs tēlainības līdzekļu lietojums, tropizācija) īpaši aktuāla afabuliskajos, personāža psihs darbību (domu kustību) atsedzošajos stāstos un romānos – impulsīvi fragmentārajā iekšējā monologa, apziņas plūsmas vai impresionistiskā vēstījuma “izpildījumā” (piemēram, galvenā tēla refleksijas romānā “Aiz septītā tilta” u.c.). I. Šķipsnas prozas mākslinieciskajā izteiksmē var saskatīt dažas tropu veidojuma likumsakarības, piemēram, salīdzinājums prozaiķes darbos visbiežāk vērsts uz personāža portretējumu (priekšmets) ar dabas priekšstatu starpniecību (tēls). Šāds pārnesums, galvenokārt agrīnajos I. Šķipsnas tekstos, saistīts ar mitoloģisko, folklorisko tradīciju (dabas un cilvēka paralēle), izceļot cilvēka vitalitāti, atbilstību ideālajam cilvēkbūtnes standartam, piemēram, stāstā “Lora” galvenās varones iecerētais viņas un lasītāja skatam atklājas visai klišeiskā veidolā (ironija par mīlas “objekta” idealizāciju?): “Augums kā kalns, spēks kā lācim;(5,14) vaļinieces rāpo pa vagu starpām un skatās viņā no krāsaino lakatiņu apakšas kā saulē”(5,15) u.tml. Kalns (upurvieta senajiem latviešiem, Pasauls centra, Visuma modeļa, garīgā un fiziskā vienotības simbols u.c.)(59,92) un saule (pamatdievība daudzos mītos), arī lācis (totēms) kā mitēmas zemtekstuāli norāda uz iecerēta vīrieša pielūgsmi, bijāšanu, apbrīnu. Edīte romānā “Aiz septītā tilta” (šoreiz metaforiskā risinājumā) līdzīgā ievirzē portretē Persiju: “..viņa matos, viegli iemirdzēdamās, uzlēca saule.”(2,35) Modernistu (ekspresionistu, eksistenciālistu u.c.) saasinātā pretstata “dabiskais – civilizētais” ietvaros I.

Šķipsnas salīdzinājumu priekšmeta un tēla attiecības ir konceptuāli nozīmīgas. Ja viņas tēlotais cilvēks savu dabiskumu (arī īstumu) slēpj aiz sociuma uzspiestas maskas vai aizsargmaskas, tad šāda personāža atveidē konkrēta tipa salīdzinājums atkārtojas neskaitāmās variācijās. Piemēram, “Bārenes stāstā” (tikpat spilgti romānā “Aiz septītā tilta”!), kur atainota piespiedu identifikācija, lielākā daļa tropu, īpaši spilgti tieši salīdzinājums, reprezentatīvi pauž minēto saduru: “Es būtu augusi kā mežā atstāts koks, pats pēc saviem un dabas likumiem”;(5,30) “Es pēkšņi jūtu, ka šajā zināšanā ir liels spēks, ka man ir dots pārvarēt neredzamos režģus un tīklus, ka man kā čūskai jānomauc liekā āda un jāaizslīd projām jaunai un brīvai”(5,31) u.tml. Tēlainais pārnesums, ko balsta sakarība “cilvēks – daba” (un otrādi) personāža un tā attieksmes (pret sevi, pasauli, citiem – eksistenciālā nozīmē) atklājumā, nereti saistāms ar harmonijas vai disonanses iezīmējumu stāstos “Vakara ēnas”, “Ieņemšana”, “Ex feminae tempore” u.c., arī romānā “Aiz septītā tilta”.

Latviešu trimdas prozas (literatūras vispār) dziļākas izpētes darbs Latvijā vēl tikai aizsākas. Lai perspektīvā latviešu literatūrzinātnē veidotos objektīvs, sistēmisks, metodoloģiski monolīts skats uz konkrēto – savrupo un savdabīgo mūsu vārda mākslas attīstības posmu, nepieciešams izsekot vismaz spilgtāko trimdas rakstnieku plejādes pārstāvju daiļrades poētikai, mākslinieciskajām dominantēm, tradicionālisma un novatorisma attiecībai viņu tekstos, tādējādi izceļot svešatnē tapušās literatūras ģenēzes likumsakarības, klasiskās vērtības kvantitatīvi plašajā mantojumā, tiecoties

uz ievirzes, tendences izkristalizējošo kopskatu. I. Šķipsnas prozas poētikas izpēte ir solis pretim šādam risinājumam.

Nobeigums

I. Šķipsnas vēstulēs pavīd dažu adresātu – rakstnieku (Laimas Kalniņas, Modra Zeberiņa u.c.) daiļdarbu vērtējumi. Daļa no izteikumiem noteikti attiecināma uz pašas vērtētājas darbiem, jo viņas izvirzītie kritēriji būtībā smelti no pašas jaunrades pieredzes:

“.. romānā ir milzīgi daudz pavedienu un tie raujas un plūst uz daudzām pusēm – un tieši no tā laikam ceļas lieliskā avantūras sajūta, sākot katru jaunu nodaļu – iepriekš uzminēt, kas būs, nekādi nevar, vienmēr priekšā jauna dēka – miesīga vai garīga! Kopā savīšanu beigās var gan atstāt arī lasītājam pašam”;(48,230)

“Gandrīz ik teikums, aina, izteiksme no kosma un vēstures izsauc ūdeņu ūdeņus, kuros iekrist un būt, ļaut apļiem plesties pašiem savās harmonijās”;(48,231)

“.. katra aina pati par sevi ir interesanta, baro mani nemītīgi ar saviem tēliem un domām. Es par tādu rakstīšanu priecājos ..”(48,215) u.tml.

Pasaules ap mums un īpaši mūsos neaptveramības, daudzveidības, dažādības un sarežģītības apjautas moments I. Šķipsnas darbos ir iekodēts, un to viņa mēģina atrast arī citu rakstnieku tekstos. Literatūras tēlainie “šifri” mērķēti uz lasītāju, viņa atvērtību, saduroties ar jauno, pieņemot neierastos “noteikumus”, vēl līdz galam nesaprasto, neparedzamo un caur to – intrigējošo. Lasītāja uztvēruma respekts jūtams ne tikai I. Šķipsnas daiļdarbos (mājienu sērijas, atkārtojumi, grafiskie izcēlumi), bet arī vēstulēs un intervijās – vārda mākslas iespēju potenciāla noskaidrošanas brīžos: “Sasaistīt un paturēt lasītāja interesi bez fabulas trikiem ir lielāka māksla .. Prozai nav jābūt varenai upei, bet tā var tecēt kā mainīgs strautiņš, kā toņa modulācija vien var radīt interesi, kas vajadzīga, lai lasītāju

sasaistītu.”(65,633) Ja lasītājs daiļdarbu nepieņem, tad tā, Šķipsnasprāt, ir tikai autora vaina, “nevis kāda nepilnība vai nevarēšana lasītājā”.(48,214) Un literāra teksta izpratne ir lielā mērā atkarīga no tā, vai rakstnieks rēķinās ar iespējamo recipientu, kas pēc I. Šķipsnas domām tomēr nav nepieciešami. Rakstniece visnotaļ atbalsta R. Barta versiju fabuliski dekonstruētu, absurdu tekstu sakarā, proti, recipienta baudu nosaka nevis saskanīgas sistēmas veidošana, bet jēgas mirkļi haosā. Un vispār – sižeta priekšplānā jābūt pārdzīvojumam, autora māksliniecisko virtuozitāti nosaka tas, vai lasītājs vispār pamana notikuma trūkumu, vai viņam ienāk prātā ko tādu gaidīt.(38,118) Psihiski procesi kā daiļdaba sižetiskais “epicentrs” ir spilgta modernistiskās literatūras pazīme, iekšējās pasaules neaptveramās daudzveidības apjauta un atveide ļauj izbēgt no klišejām, līdz ar to arī no paredzamības. Taču I. Šķipsna pamanās apbrīnojami pārdomātā pakāpenībā “ievirzīt” lasītāja minējumus: autora izmantoto kodu saskatīšanas un pieņemšanas process ir adresāta kompetencē, un adresāts (pretēji recipientam, reālajam lasītājam – adresāts ir t.s. implicītais jeb autora paredzētais lasītājs, autora paredzētā uztvēruma nesējs) rakstnieces tekstos noteikti netiek ignorēts. Modernisti, sākot jau ar simbolisma literatūru, “izdzēs” teksta izpratnes paredzamās robežas: uztvēruma iespēju potenciālā izpaliek autora caurspīdīgo mājienu radītie, tradicionālie rāmji – lasītājs kļūst tiesīgs izvēlēties, pakļauties tikai savas pieredzes, intuīcijas balsij, viņš tiek atstāts vienatnē ar tekstu. I. Šķipsnas modernisms šajā ziņā ir īpatns – personāža rīcībā, runā vai sarunā ievīto mājienu sērijas, arhetipālas telpas un laika zīmes, detaļu atkārtojumi simbolizācijas un zemteksta saskatāmības labad, liecina par pārdomātu – ja ne recepcijas kontroles, tad vismaz lasītāja ievirzes mehānismu. Alegoriskā stāstā “Trešā līdzība”, ko varētu pārfrazēt arī kā “līdzību par trešo” attiecībā “autors – mākslas darbs – uztvērējs”,

rakstniece izceļ tieši “ņēmēja” lomu mākslas darba dzīvotspējā (receptīvās estētikas ideju mākslinieciska apspēle). Viņas lingvistiskie eksperimenti (zemteksta paplašinājumi, domu kustības “dabiskošanas” sintaktiskie paņēmieni, savirknējumu dinamika u.c. stilistiskie līdzekļi), oriģinālie metaforiskie pārneseņi, arī sociāla un psiholoģiskā reālisma, simbolisma, impresionisma, sirreālisma, eksistenciālisma mākslinieciskie krustpunkti prozas sižetos, vēstījumā (tēlu veidojumā vispār) noteikti būtu dziļāk izskatāmi turpmākajos pētījumos par I. Šķipsnas daiļradi. Trimdas latviešu proza kopumā gaida uz detalizētāku tradicionālisma un modernisma attiecības izkristalizējošo pārskatu.

Avoti un izmantotā literatūra

1. Šķipsna I. Vēja stabules. – Mīneapole: Tilta apgāds, 1961.
2. Šķipsna I. Aiz septītā tilta. – Rīga: Jumava, 2000.
3. Šķipsna I. Neapsolītās zemes. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1970.
4. Šķipsna I. Vidējā īstenība. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1974.
5. Šķipsna I. Laika kavēklis. – Rīga: Zvaigzne, 1995.

6. Bels A. Cilvēki laivās. Romāni. – R.: Liesma, 1967.
7. Bels A. Izmeklētājs. – R.: Liesma, 1967.
8. Bels A. Saucēja balss. – R.: Liesma, 1973.
9. Ezera R. Nakts bez mēnesnīcas. – R.: Liesma, 1971.
10. Ezera R. Zemdegas. Fantasmagorija. – R.: Liesma, 1977.
11. Irbe A. Mums nav svētvakaru. – Čikāga: Alfrēda Kalnāja apgāds, 1962.
12. Irbe A. Marisandra kaza. – Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1966.
13. Ķīkauka T. Tramvajs tuksnesī. – Mīneapole: Tilts, 1965.
14. Ķīkauka T. Leonards. – Mīneapole: Tilta apgāds, 1967.
15. Ķīkauka T. Putni. – Mīneapole: Tilta apgāds, 1969.
16. Lāms V. Jokdaris un lelle. – R.: Liesma, 1972.
17. Lāms V. Akmeņu brasls. Izlase. 1.sējums. – R.: Liesma, 1983.
18. Lāms V. Visaugstākais amats. Romāni. – R.: Liesma, 1974.
19. Lukjanskis E. Bez žēlastības. – R.: Liesma, 1973.
20. Lukjanskis E. Bronzas sieviete. – R.: Liesma, 1975.
21. Rīdzinieks R. Zelta motocikls. Sešdesmito gadu romāns. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1976.
22. Ruņģis A. Pats esi kungs, pats. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1967.
23. Veisberga B. Es, tavs maigais jērs. – Mīneapole: Tilta apgāds, 1968.

24. Zariņš G. Apsūdzēts. – Mineapole: Tilta apgāds, 1961.
25. Zariņš G. Ceļš uz pasaules galu. – Mineapole: Tilta apgāds, 1962.
26. Zariņš G. Mieles. Dvēseļu bojā eja. – R.: Karogs, 2001.
27. Zariņš M. Viltotais Fausts jeb pārlabota un papildināta pavārgrāmata. – R.: Liesma, 1973.
28. Zariņš M. Kapelmeistara Kociņa kalendārs.– R.: Liesma, 1982.
29. Adorno T.V. Atskatoties uz sirreālismu. // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 3. – 7. lpp.
30. Andrupis J. Kopsakaru atklājēja. // Jaunā Gaita. – 1981. – Nr. 134. – 8. – 9. lpp.
31. Avena J. Cilvēki un tēmas I. Šķipsnas romānā “Neapsolītās zemes”. // Ilzes pasaulē. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1984. – 167. – 178. lpp.
32. Averincevs S. Cilvēks un vārds. – Rīga: Intelektis, 1998. – 264 lpp.
33. Barts R. No daiļdarba pie teksta. // Uz kuriem, literatūras teorija? – Rīga: LU Svešvalodu un Filoloģijas fakultātes, 1995. – 181. – 190. lpp.
34. Bērziņš L. Poētika pamatvilcienos. – R.: Valters un Rapa, 1933. – 67. lpp.
35. Bahtins M. Laiks un hronotops. // Kentauris XXI. Nr. 19. – 111. – 124. lpp.
36. Berelis G. Klusums un vārds. – Rīga: Daugava, 1997. – 351 lpp.
37. Bretons A. Sirreālisma manifesti. // Karogs. – 1990. Nr. 12. – 171. – 178. lpp.
38. Dombrovska B. Ilze Šķipsna. // Latviešu rakstnieku portreti: Trimdas rakstnieki. – Rīga: Zinātne, 1994. – 110. – 123. lpp.
39. Ērmanis P. Trimdas rakstnieki I. – Kemptena: Viļa Štāla apgāds, 1947. – 284 lpp.
40. Ērmanis P. Trimdas rakstnieki II. – Kemptena: Viļa Štāla apgāds, 1947. – 311 lpp.
41. Ērmanis P. Trimdas rakstnieki III. – Kemptena: Viļa Štāla apgāds, 1947. – 330 lpp.
42. Freids Z. Sapņa darbs. // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 8. – 14. lpp.

43. Freids Z. Ievadlekcijas psihoanalīzē. // Kentauris XXI. Nr. 15. – 93. – 101. lpp.
44. Gadamers H.G. Patiesība un metode. Filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes. – R.: Jumava, 1999. – 512 lpp.
45. Heidegers M. Vēstule par humānismu. // Grāmata. – 1991. – Nr. 10. – 20. – 21. lpp.
46. Herdera vārdnīca. Simboli. – Rīga: Pētergaiļa bibliotēka, 1994. – 173 lpp.
47. Hiršs H. Prozas poētika. – Rīga: Zinātne, 1989. – 91 lpp.
48. Ilzes pasaulē. / Sak. K. Rabācs. – Bruklina: Grāmatu Draugs, 1984. – 320 lpp.
49. Ivaska A. Atvadām. // Jaunā Gaita. – 1981. – Nr. 134. – 23. – 24. lpp.
50. Ivbulis V. Uz kurieni, literatūras teorija? – Rīga: LU Svešvalodu un Filoloģijas fakultātes, 1995. – 287 lpp.
51. Ivbulis V. Ceļā uz literatūras teoriju: No Platona līdz Diltejam – Rīga: Zinātne, 1998. – 213 lpp.
52. Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991. – 215 lpp.
53. Kuncmanis P., Burkarts F.P., Vidmanis F. Filozofijas atlants. Attēli un teksti. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. – 251 lpp.
54. Lasmane S. Rietumeiropas ētika no Sokrata līdz postmodernismam. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. – 188 lpp.
55. Latviešu valodas vārdnīca. / Red.kol. Freimane I., Grase I., u.c. – Rīga: Avots, 1987. – 883 lpp.
56. Lotmans J., Uspenskis B. Mīts – Vārds – Kultūra. // Kultūra un Vārds. – 1992. – 2. – 4. lpp.
57. Mamardašvili M. Apziņa un civilizācija. // Grāmata. – 1990. – Nr. 10. – 38. – 39. lpp.
58. Millere Ū. 101 jaukākais Bībeles stāsts. – Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1999. – 213 lpp.

59. Mitoloģijas enciklopēdija. / Red. kolēģ. Akmentiņš R. u.c. – Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1.sēj. – 1993. – 312 lpp.; 2.sēj. – 1994. – 320 lpp.
60. Ozoliņa A., Vidnere M. Iztēles psiholoģija. – R: AGB, 2000. – 157 lpp.
61. Pašportreti./Sak.K.Rabācs.–Bruklina:Grāmatu Draugs,1884.– 353 lpp.
62. Pijols I. Ievadvārdi “Hamletam”. // Karogs. – 1988. Nr. 2. – 144.lpp.
63. Reimanis V. Atskatoties uz priekšu skatoties. // Jaunā Gaita. – 1981. – Nr. 134. – 13. –15.lpp.
64. Rubene M. No Tagadnes uz tagadni. – Rīga: Minerva, 1995. – 317 lpp.
65. Rudzītis J. Raksti. – Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1977. – 924 lpp.
66. Saliņš G. Spožā Ilze. // Jaunā Gaita. – 1981.Nr. 134. – 18. – 20.lpp.
67. Silenieks J. Pazaudētās paradīzes un neapsolitās zemes. // Jaunā Gaita. – 1973. – Nr. 95. – 22. – 23.lpp.
68. Silenieks J. Viņpus vidējās īstenības.//Jaunā Gaita. – 1981. Nr. 134. – 16.lpp
69. Siliņš K. Latviešu personvārdu vārdnīca.–Rīga: Zinātne, 1990.–349 lpp.
70. Smilktiņa B. Latviešu novele. – Rīga: Zinātne, 1981. – 276 lpp.
71. Snelings Dž. Budisms. – Rīga: Madry, 1999. – 182 lpp.
72. Strods A. Mūsdienu aizrobežu filozofija: hermeneitika, strukturālisms, kritiskais racionālisms: Metodiska izstrādne. – Rīga: LVU, 1989. – 34 lpp.
73. Šibanova O. Absurds sirreālistu un eksistenciālistu skatījumā. // Sirreālisms prozas tekstā. – Rēzekne, 1998. – 54. – 61.lpp.
74. Tabūns B. Prozas specifika. – Rīga: Zinātne, 1988. – 202 lpp.
75. Tabūns B. Regīna Ezera. – Rīga, Liesma, 1980. – 244 lpp.
76. Tabūns B. Sirreālisms latviešu literatūrā. // Materiāli par literatūru un arhitektūru laikmetu kopsakarībās. – Rīga: Zinātne, 1997. – 53. – 69.lpp.

77. Tabūns B. Eksistenciālisma poētikas iezīmes G. Zariņa prozā. // Materiāli par pasaules strāvām latviešu literatūrā.– Rīga: Zinātne, 1998. – 73. – 80.lpp.
78. Ūdre D. Nomods. Cilvēks un laikmets A.Bela romānos. – R.: Liesma, 1989. – 92 lpp.
79. Valeinis V. Daiļdarba analīze. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 88 lpp.
80. Veidemane R. Zvaigznes ērkšķis un zvaigžņu cukurs. // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 72. – 74.lpp.
81. Vjanu T. Metaforas psiholoģiskā funkcija. // Kentauris XXI.Nr.15. – 127. – 128.lpp.
82. Ziedonis R. Pasaule gāžas virsū. // Karogs. – 1991.Nr. 7., 8. – 20. – 23.lpp.
83. Žanrs un kanons (red.kol. Hiršs H., Tabūns B., Vāvere V.). – Rīga: Zinātne, 1977. – 327 lpp.
84. Eicher T., Wiemann V. Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. – Paderborn – München –Wien – Zürich: Schöningh, 1997. – 224
85. Hermes E. Erzählende Prosa. // Abiturwissen. – Stuttgart – Düsseldorf – Leipzig: Ernst Klett Verlag, 1998. – 120
86. Kessler S. Ilze Šķipsnas “Neapsolītās zemes”. – Regensburg: S. Roderer Verlag, 1995. – 168
87. Matzkowski B. Wie interpretiere ich Novellen und Romane? – Hollfeld: Bange Verlag (Bange Lehrhilfen), 1998. – 71
88. Neis E. Der Roman. – Hollfeld: Bange Verlag, 1981. – 193
89. Schutte J. Einführung in die Literaturinterpretation. – Stuttgart – Weimar: Verlag J.B.Metzler // Sammlung Metzler Band 217, 1993. – 225

90. Sowinski B. Stilistik. – Stuttgart: Verlag J.B.Metzler // Sammlung Metzler Band 263, 1991. – 247
91. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 507 с.
92. Бауер В., Дюмоц И., Головин С., Энциклопедия символов. – Москва: ПРЕСС, 1998. – 512 с.
93. Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Статьи. – Москва: Лабиринт, 2000. – 640 с.
94. Бахтин М. Эпос и роман. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 304 с.
95. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1994. – 616 с.
96. Бердяев Н. Судьба человека в современном мире. – Paris: YMCA – PRESS, 1934. – 48 lpp.
97. Будда Шакьямуни. Конфуций. Мухамед. Франциск Ассизский. Биографические повествования. – Челябинск: Урал ЛТД, 1998. – 428 с.
98. Васильев С. Синтез смысла при создании и понимании текста. – Киев: Наукова думка, 1988. – 240 с.
99. Великовский С. Умозрение и словесность. – Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. – 711 с.
100. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. – Москва: СПб, 1996. – 275 с.
101. Выготский Л. Психология искусства. – Москва: Лабиринт, 1998. – 413 с.
102. Гроф С. Области человеческого бессознательного. – Москва: Издательство трансперсонального института, 1994. – 273 с.

103. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. – Минск: Экономпресс, 2001. – 320 с.
104. Дубин С. Черный юмор сюрреалистов: генезис и структура. – Вестник Московского университета. Серия 9 – 1998. – с.101 – 115
105. Дудова Л., Михальская Н., Трыков В. Модернизм в зарубежной литературе. – Москва: Флинта; Наука, 1998. – 240 с.
106. Зотов А., Мельвиль Ю. Западная философия XX века. – Москва: Проспект, 1998. – 432 с.
107. Керлот Х.Э. Словарь символов. – Москва: REFL – book, 1994. – 608 с.
108. Красных В. От концепта к тексту и обратно. // Вестник Московского университета. Серия 1 – 1998. – с.54 – 65
109. Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
110. Малахов Н. Модернизм. – Москва: Изобразительное искусство, 1986. – 152 с.
111. Манн Ю. Автор и повествование. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва: Лабиринт, 1994.
112. Марченко Е. Архангельская Э. Лингвистический анализ художественного текста. – Даугавпилс: SIA “SAB”, 1996. – 118 с.
113. Марчок В. Контуры авторства в постмодернизме. // Вестник Московского университета. Серия 9 – 1998. – с.46 – 55
114. Мамардашвили М. Лекции по античной философии. – Москва: АГРАФ, 1998. – 309 с.
115. Рассел Б. История западной философии. – Москва: Академический проект, 2000. – 768 с.

116. Рымарь Н. Введение в теорию романа. – Воронеж: Воронежский Университет, 1989.
117. Сатъя – Драхма / ред. И.Черкасов. – Москва: Гиль-Эстель, 1998. – 145 с.
118. Сартр Ж.П. Что такое литература? – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 466 с.
119. Сартр Ж.П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – 309 с.
120. Успенский Б. Поэтика композиции. // Семиотика искусства. – Москва, 1995. – 250 с.
121. Фрейд З. Толкование сновидений. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. – 661 с.
122. Хализев В. Теория литературы. – Москва: Издательство МГУ, 1991. – 72 с.
123. Хиллман Дж. Архетипическая психология. – Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. – 159 с.
124. Чернец Л., Хализев В. и др. Введение в литературоведение. – Москва: Высшая школа, 1999. – 556 с.
125. Юнг К.Г. Человек и его символы. – Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. – 454 с.
126. Янкелевич В. Смерть. – Москва: Лит.инст.им. Горького, 1999. – 448 с.

Saīsinājumu skaidrojums

autobiogr. – autobiogrāfisks

kr. – krievu

lpp. – lappuse (lappusē)

nod. – nodaļa (nodaļu)

Nr. – numurs

skat. – skatīties

skat.lit.sar. – skatīties literatūras sarakstā

u.c. – un citi (un citos)

u.tml. – un tamlīdzīgi

u.t.t. – un tā tālāk

val. – valoda (valodā)