

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

ANTRA LEINE

Literāra teksta interpretācija Dž. Ostenas romānu ekranizācijās

Darba vadītājs: Asoc. prof. Viktors Freibergs

PROMOCIJAS DARBS
FILOLOĢIJAS DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI
LITERATŪRZINĀTNES NOZARĒ
SALĪDZINĀMĀS LITERATŪRZINĀTNES APAKŠNOZARĒ

RĪGA

2008

Saturs

| | |
|---|-----|
| Ievads..... | 4 |
| Ekranizācijas jēdziens, to veidi un saistība ar literāro pirmavotu..... | 10 |
| 1.1. Pārskats par pētāmo lauku un tā analīzes metodēm | 10 |
| 1.2. Literāra darba adaptācija ekranizācijai..... | 14 |
| 1.3. Attiecības starp ekranizācijām un literāro pirmavotu..... | 17 |
| Ekranizāciju klasifikācija pēc literārā oriģināla adaptācijas metodes..... | 23 |
| 1.4. Adaptāciju veidi dažādu teorētiku skatījumā..... | 23 |
| 1.5. Paplašināta ekranizāciju klasifikācija pēc to adaptācijas veida un Dž. Ostenas darbu ekranizācijas šajā kontekstā..... | 30 |
| 1.5.1. Aizņemšanās tipa transformācija..... | 31 |
| 1.5.2. Uzticama transformācija..... | 32 |
| 1.5.3. Tuvināta transformācija..... | 33 |
| 1.5.4. Attālināta transformācija..... | 36 |
| 1.5.5. Atsevišķu elementu aizņemšanās | 38 |
| Džeinas Ostenas kultūrvēsturiskā un sociālā interpretācija, būtības un viedokļa meklējumi | 41 |
| Džeinas Ostenas darbu struktūras atbilstība ekranizēšanai..... | 61 |
| 1.6. Nozīmīgākie dramatiskās struktūras elementi..... | 63 |
| 1.7. Naratīvo paņēmienu lietojums | 80 |
| Džeinas Ostenas darbu interpretācija ekranizācijās..... | 86 |
| 1.8. „Prāts un jūtas” – uzticama, tuvināta un aizņemšanās tipa transformācija..... | 87 |
| 1.9. „Lepnums un aizspriedumi”, dramatiskās ekspozīcijas risinājums..... | 97 |
| 1.10. „Mensfīldas parks” – protagonistu raksturojums | 110 |
| 1.11. „Emma”- vēstījuma īpatnības..... | 120 |
| 1.12. „Pārliecība” – dramatiskās vienotības atspoguļojums..... | 127 |
| 1.13. „Nortangeras abatija” – kardinālo funkciju salīdzinājums..... | 136 |

| | |
|---|-----|
| 1.14. Nozīmīgākās tendences Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās | 143 |
| Nobeigums..... | 149 |
| Izmantotie avoti..... | 159 |
| 1.15. Literārie avoti..... | 159 |
| 1.16. Zinātniskā literatūra..... | 160 |
| 1.17. Džeinas Ostenas filmogrāfija..... | 166 |
| Pielikums..... | 171 |
| Džeinas Ostenas dzīves svarīgākie dati..... | 171 |

IEVADS

Latvijā maz salīdzinoši maz pētītā autore Džeina Ostena¹ ir viena no vispopulārākajām britu rakstniecēm. Ik gadus rakstnieces darbi tiek citēti, analizēti, atdarināti un pieminēti visdažādāko autoru darbos. Pēc viņas sešu pabeigto romānu motīviem tiek rakstītas neskaitāmas jaunas grāmatas, uzņemtas filmas un iestudētas teātra izrādes.

Tā kā vēsturisku iemeslu dēļ latviešu valodā nav pieejami nedz nozīmīgi biogrāfiski, nedz arī literāri pētniecības materiāli par Džeinu Ostenu, darbā aplūkoti un analizēti arī šīs jomas nozīmīgākie materiāli. Džeinas Ostenas vārds kļuva plašāk pazīstams Latvijā pēc filmas „Prāts un jūtas” panākumiem 1995. gadā, kad šī filma ieguva Amerikas kinoakadēmijas balvu „Oskars” par labāko scenāriju, bet kopumā tika nominēta septiņās kategorijās. Pirmais Dž. Ostenas romāna „Lepnums un aizspriedumi” tulkojums latviešu valodā tika izdots 2000. gadā, tam sekoja romāni „Emma” un „Prāts un jūtas” 2001. gadā, „Nortangeras abatija” 2002. gadā un romāns „Pārliecība”² 2005. gadā. Līdz 2008. gada pavasarim vienīgais Džeinas Ostenas darbs, kas vēl nav publicēts latviešu valodā, ir romāns „Mensfīldas parks”.

Tam, ka rakstnieces darbi plašākam Latvijas lasītāju lokam nav bijuši pieejami, ir vairāki izskaidrojumi. Viens no iemesliem – rakstniece, lai gan pārsvarā atzinīgi vērtēta, tomēr plašāku popularitāti ārpus Anglijas robežām ieguva tikai deviņpadsmitā gadsimta beigās un divdesmitā gadsimta sākumā. Lai gan autores vārds ir atzinīgi pieminēts Rūdolfa Egles un Andreja Upīša „Pasaules rakstniecības vēsturē”, tomēr līdz otrā pasaules kara sākumam neviens no rakstnieces romāniem latviešu valodā vēl nebija tulkots. Tā kā Džeina Ostena galvenokārt attēlo angļu vidusslāņa gluži patīkamo dzīvi 19. gadsimta sākumā, neskarot ne šķiru cīņu, ne izteikti kritizējot buržuāzisko dzīves veidu, padomju Latvijā šīs autores darbi netika ne tulkoti, ne analizēti. Otrs iemesls, kādēļ Latvijā šīs autores darbi joprojām tikpat kā nav pazīstami, – ir tas, ka Džeinas Ostenas romānus ir ļoti

¹ Visi īpašvārdi šajā darbā ir atveidoti atbilstoši filoloģijas zinātnieci Antonijas Ahero norādījumiem 2006. gada izdevumā „Angļu īpašvārdu atveide latviešu valodā”. Džeinas Ostenas (*Jane Austen*) uzvārds līdz šim tulkotajos darbos ir nepareizi atveidots kā „Ostina”, lai gan saskaņā ar īpašvārdu atveides noteikumiem latviešu valodā, tas jāatvaido kā „Ostena”. (Ahero 2006, 123.lpp.) Šajā darbā izmantota pareizā atveides forma arī tādēļ, ka pretējā gadījumā netiktu atveidota starpība starp divu Anglijas dzimtu („*Austin*” un „*Austen*”) uzvārdu atveidojumu latviešu valodā.

² Atskaitot romānu „Pārliecība”, pārējo darbu nosaukumi doti tādi, kādi tie ir tulkojumos latviešu valodā. Šo romānu tulkojāji ir norādīti izmantoto informācijas avotu sarakstā. Romāna „*Persuasion*” nosaukumu Dagnija Dreika ir tulkojusi kā „Prāta apsvērumi”, šādi šī romāna nosaukumu saistot ar Džeinas Ostenas agrāk sarakstīto darbu „Prāts un jūtas” (*Sense and Sensibility*). Tā kā šāds saistījums nav pamatots un šajā pētījumā netiek izmantoti citāti no šī tulkojuma, tad skaidrības labad tiek lietots darba nosaukums, kas pēc nozīmes tuvāks oriģinālajam: „Pārliecība”.

grūti tulkot to īpašā valodas ritma un plaši lietotās ironijas dēļ. Arī nesen latviešu valodā tapušie tulkojumi neprecīzi atspoguļo romānu stilu un pat saturu, teksts ir būtiski īsināts un vienkāršots. Šī iemesla dēļ minētos tulkojumus nav iespējams izmantot kā avotu zinātniskam pētījumam.

Lai gan pasaulē ir publicētas vairāk nekā 350 grāmatu³, kas atspoguļo dažādus rakstnieces dzīves, darba un literārā devuma aspektus, kā arī neskaitāmi raksti un disertācijas par Džeinu Ostenu un viņas romāniem, līdz šī pētījuma uzsākšanai 2004. gadā klajā bija nākušas tikai četras grāmatas, kurās analizētas Dž. Ostenas romānu ekranizācijas. Pēdējo divu gadu laikā šis skaits ir pieaudzis līdz nepilnām desmit, taču līdz 2006. gada rudenim ir tapušas kopumā jau gandrīz trīsdesmit dažādu Dž. Ostenas darbu ekranizācijas, katru gadu top aizvien jaunas, un paveras plašs lauks turpmākiem pētījumiem.

Pētījuma temats

Literāra teksta interpretācija Džeinas Ostenas romānu ekranizācijās, nosakot galvenos Dž. Ostenas darbu strukturālos elementus, ekranizācijā izmantotās metodes un to pielietojumu attiecīgo literāro avotu adaptācijā.

Pētījumam ir trīs savstarpēji saistīti pamatvirzieni. Pirmkārt, tā kā ne angļu, ne latviešu valodā nav vispārēja pārskata, kas apkopotu dažādu autoru pieeju un analītiskos secinājumus attiecībā uz literāra teksta ekranizācijām, šajā darbā ir veikta mūsdienu kino teorijas avotu analīze. Pamatojoties uz šiem teorētiskajiem avotiem, izveidota jauna ekranizāciju klasifikācija pēc literārā teksta adaptācijā izmantoto metožu kopuma ar mērķi noteikt Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās izmantotās adaptācijas metodes. Otrkārt, šis pētījums sniedz analītisku pārskatu par nozīmīgākajām pretrunām rakstnieces biogrāfiskā un literārā materiāla vēsturiskajā interpretācijā. Trešais pētījuma virziens vērsts uz Džeinas Ostenas darbu struktūras komparatīvu analīzi, lai atklātu, kādi šo darbu elementi padara Dž. Ostenas romānus īpaši piemērotus ekranizēšanai, un kā tie tiek interpretēti šo romānu ekranizācijās. Pētījuma pamatā ir koncepcija, ka ir jābūt kādam racionālam izskaidrojumam, kādēļ Dž. Ostenas darbi nezaudē popularitāti gadsimtu gaitā un atkal, un atkal no jauna tiek ekranizēti.

Pētījuma objekts

³ Vispilnīgākais Džeinas Ostenas darbiem veltītais bibliogrāfijas saraksts atrodams vienā no pirmajām Dž. Ostenai veltītajām mājas lapām www.pemberley.com, ko veidojis un sarakstu apkopojis filoloģijas zinātnieks doktors Henrijs Čērčjards (Henry Churchyard) no Teksasas Universitātes ASV. Šajā sarakstā nav iekļauti darbu pārpublicējumi un tulkojumi.

Pētījuma galvenais izpētes objekts ir seši Džeinas Ostenas romāni un to astoņpadsmit ekranizācijas, kas tapušas laika posmā no 1940. gada līdz 2005. gadam. Pētījumā netiek sīkāk aplūkotas tās ekranizācijas, kas translētas tikai tiešajā ēterā un nav saglabātas publiski pieejamos datu nesējos.

Pētījuma empīriskās bāzes pamatu veido:

1) Džeinas Ostenas romāni: „Prāts un jūtas”, „Lepnums un aizspriedumi”, „Mensfīldas parks”, „Emma”, „Pārliecība”, „Nortangeras abatija” un literāru skiču kopums „Jaunības gadu darbi”⁴;

2) Visu sešu Džeinas Ostenas romānu ekranizācijas: „Prāts un jūtas” (1981. un 1995. gada ekranizācijas) „Esmu to atradis”⁵ (2000.g); „Lepnums un aizspriedumi” (1940., 1979, 1995., 2005. g. ekranizācijas), „Lepnums un aizspriedumi – pēdējo dienu komēdija” (2003. g.) „Līgava un aizspriedumi”⁶ (2004. g.); „Mensfīldas parks” (1983., 1999. g.); „Emma” (1972., 1996., 1996.⁷ g.) „Neattapīgā”⁸ (1995.g.) „Pārliecība” (1971., 1995.) , „Nortangeras abatija” (1986. gada ekranizācija). Aplūkoto ekranizāciju loks iekļauj visas filmas, kas joprojām ir skatītājiem pieejamas.

Pētījuma teorētiskā bāze

Pētījuma teorētisko bāzi veido:

1) Džeinas Ostenas literāro darbu un biogrāfisko faktu analīzei veltīti darbi. Kā lielākās autoritātes plašajā izmantoto autoru lokā jāmin Deirdre Le Feja, Džeina Fērgusa, Tara Gošela Volisa un Emīlija Auerbaha⁹;

2) kino teorijas materiāli, kas saistīti ar literāro darbu ekranizāciju analīzi. Galvenokārt izmantoti Dadlija Endrjū, Roberta Stema, Kristiāna Meca, Keita Koena, Nelsona Gudmena, E.H. Gombriha, Braiena Makfālina, Sīmora Četmena, Džeimsa Naremera un Andrē Bazēna pētījumi;

3) Džeinas Ostenas romānu ekranizāciju analītiskie materiāli. Izmantoti visi pēdējā desmitgadē publicētie darbi, kā īpaši nozīmīgas atzīmējamās Sjū Parillas un Džona Viltšīra monogrāfijas¹⁰ un Sjūzenas R. Puci, Džeimsa Tompsona, Džinas Makdonaldas un Endrjū Makdonalda apkopotie pētījumi;

⁴ “Sense and Sensibility”, “Pride and Prejudice”, “Mansfield Park”, “Emma”, “Persuasion”, “Northanger Abbey”, “Juvenilia Works”

⁵ Filma tamilu valodā „Kandukondain kandukondain” pēc romāna „Prāts un jūtas” motīviem.

⁶ Romāna „Lepnums un aizspriedumi” Bolivudas versija.

⁷ 1996. gadā top divas šīs filmas versijas, viena ASV otra Lielbritānijā

⁸ “Clueless” – modernizēta romāna „Emma” ekranizācija

⁹ Sīkāka informācija par šiem un citiem „Ievadā” minētajiem autoriem atrodama darba turpmākajās nodaļās.

4) teorētiskas un praktiskas ievirzes darbi, kas pēta divdesmitā gadsimta filmu struktūru, izmantojot Roberta Stema un Braiena Makfālina teorētiskā pamatojuma avotus un Lindas Kaugilas, Kristīnes Tompsones un Sida Fīlda praktiskos pētījumus.

Promocijas darba mērķis

Pētījuma mērķis ir atklāt tās Džeinas Ostenas romānu struktūrīpatnības, kas nosaka šo darbu piemērotību ekranizācijai, kā arī veikt šo ekranizāciju klasificēšanu atbilstoši literārā oriģināla transformēšanai izmantotajām metodēm.

Promocijas darba uzdevumi

Lai sasniegtu izvirzīto mērķi, tika veikti šādi uzdevumi:

- 1) kino un literatūrzinātnes teorētisko atzinumu salīdzinājums un apkopojums ar mērķi izstrādāt literāru darbu ekranizāciju klasifikāciju;
- 2) Džeinas Ostenas biogrāfisko, teorētisko un literāro darbu analīze ar mērķi atklāt Džeinas Ostenas darbu struktūrīpatnības;
- 3) Džeinas Ostenas romānu un to ekranizāciju pārskats un salīdzinoša analīze.

Pētniecības metodes

Pētījums veikts izmantojot informācijas vākšanas, informācijas apstrādes, salīdzināšanas, izskaidrojošās un vērtējošās metodes, kā arī teksta analīzes un hermeneitiskā teksta lasījuma metodes.

Promocijas darba novitāte, zinātniskā un teorētiskā nozīme

Tēmas aktualitāti raksturo ne tikai nozīmīgais Džeinas Ostenas romānu ekranizāciju skaits, bet arī tas, ka kino teorijā šis pētāmais lauks – dažādu literāru darbu ekranizācijas – pastāv tikai simts gadu, un tādēļ tā analīzei un pētniecībai trūkst vienotas metodoloģijas. Pētījumos, kas līdz šim ir publicēti, Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas nav aplūkotas ar literāra teksta transformāciju saistītās kino teorijas ietvaros, kā tas ir darīts šajā pētījumā.

Pētījuma praktiskie rezultāti

Veicot pētījumam izvirzītos mērķus un uzdevumus, sasniegti šādi praktiskie rezultāti:

¹⁰ Sue Parrill „Jane Austen on Film and Television. A Critical Study of the Adaptation” 2002.g.; John Wiltshire “Recreating Jane Austen”

1) Izveidots apkopjošs pārskats par kino teorijas nostādnēm, kas saistītas ar literāru tekstu adaptāciju ekranizācijās.

2) Pamatojoties uz teorētiskajiem avotiem, izveidota jauna ekranizāciju klasifikācija pēc literārā teksta adaptācijā izmantoto metožu kopuma.

3) Pirmo reizi veikts Džeinas Ostenas ekranizāciju daļījums atbilstoši literārā oriģināla adaptācijā izmantotajām metodēm.

4) Pirmo reizi latviešu valodā izveidots pārskats par nozīmīgākajām pretrunām šīs rakstnieces biogrāfiskā un literārā materiāla vēsturiskajā interpretācijā.

5) Veikta Džeinas Ostenas darbu struktūras komparatīva analīze, nosakot, kādi šo darbu elementi padara Džeinas Ostenas romānus īpaši piemērotus ekranizēšanai.

Promocijas darba apjoms un struktūra

Promocijas darba apjoms ir 161 lappuse. Tam pievienots izmantotās literatūras un avotu saraksts un pielikums. Literatūras sarakstā iekļauti 102 nosaukumi, Džeinas Ostenas filmogrāfijā iekļauti 29 avoti. Promocijas darbs sastāv no ievada, sešām nodaļām, kam pakārtotas apakšnodaļas, un nobeiguma.

Ievadā raksturota pētījuma tēmas aktualitāte, noteikts pētījuma objekts un mērķis, sniegts teorētiskais un metodoloģiskais pamatojums, raksturoti uzdevumi un pētījuma gaitā gūtie praktiskie rezultāti, kā arī dots ieskats promocijas darba struktūrā.

Darba pirmajā nodaļā veikts kino teorijas nostādņu apkopojums un analīze. Otrā nodaļā veltīta ekranizāciju klasifikācijas izpētei un praktiskam pielietojumam, klasificējot Džeinas Ostenas romānu ekranizācijas. Darba trešā nodaļa atspoguļo galvenās nostādes Džeinas Ostenas kultūrvēsturiskajā un sociālajā interpretācijā vēsturiskā skatījumā. Ceturtnā nodaļā veltīta Džeinas Ostenas darbu dramatiskās struktūras elementu analīzei un to salīdzinājumam ar divdesmitajam gadsimtam raksturīgākajiem ekranizāciju struktūras elementiem. Piektā nodaļa veltīta praktiskam pētījumam par Džeinas Ostenas darbu interpretāciju ekranizācijās un iezīmē raksturīgākās tendences. Darbu noslēdz nobeigums, kurā raksturota teorētiskā un empīriskā materiāla analīzes gaita, secīgi risinot pētījuma uzdevumus.

Pētījumu papildina pielikums, kurā sniegti rakstnieces Džeinas Ostenas svarīgākie biogrāfiskie dati.

Norādēm un atsaucēm pētījumā izmantota pirmā elementa un datējuma metode, parindēs – mainīgo piezīmju metode.

Ņemot vērā, ka šis ir pirmais latviešu valodā sarakstītais plašākais darbs par Džeinu Ostenu un ekranizācijai izmantotā literāra teksta adaptācijas metodēm, pētījumā galvenokārt izmantots panorāmisks skatījums.

EKRANIZĀCIJAS JĒDZIENS, TO VEIDI UN SAISTĪBA AR LITERĀRO PIRMAVOTU

1.1. Pārskats par pētāmo lauku un tā analīzes metodēm

Kino zinātne ir salīdzinoši jauna, jo pastāv tikai nedaudz ilgāk kā 100 gadu, tādēļ literāru darbu ekranizācijas nav plaši studētas un pētāmais lauks nav precīzi un viennozīmīgi definēts. Kā uzsver Roberts Rejs,¹¹ līdz pat deviņdesmito gadu sākumam ekranizācijas paņēmieni un teorijas praktiski nav pētītas, un daži atsevišķi darbi, kas veltīti šim jautājumam, nav atzīstami par kvalitatīviem (Ray 2000, 38. lpp.). Roberts Rejs uzskata, ka galvenais kavēklis plašāku pētījumu veikšanai ir bijis metodoloģijas trūkums, jo, lai gan naratīvās struktūras romānā un tā ekranizācijā ir līdzīgas, tomēr nav iespējams pēdējo analizēt, izmantojot vienīgi literatūras analīzei piemērotu metodoloģiju. Lai gan var piekrist Roberta Reja atzinumam par vienotas metodoloģijas trūkumu, tomēr kritiski jāvērtē viņa izteikumi, kas dažādu autoru veiktos ekranizāciju struktūras un būtības pētījumus atzīst par nekvalitatīviem galvenokārt tādēļ, ka tie pievērsušies atsevišķu romānu ekranizācijām tā vietā, lai analizētu visu lauku kopumā.

Pirmais plašākais Dadlija Endrū¹² pētījums par ekranizācijām, to veidiem un avotiem publicēts 1981. gadā grāmatā „Naratīvās stratēģijas¹³”, taču jāatzīmē, ka arī šis pētījums zināmā mērā summē jau iepriekš dažādu teorētiķu: Sīmora Četmena, Kristiāna Meca, Keita Koena, Nelsona Gudmena, E. H. Gombriha, Andrē Bazēna, Martina Heidegera, Džordža Blūstouna un Žana Mitrī¹⁴ paustos atzinumus attiecīgajā sfērā. Nevar noliegt, ka ne šobrīd, ne deviņdesmito gadu sākumā pētījumi vēl ne tuvu nav pabeigti, tomēr jāatzīst, ka tie nenotiek absolūtā teorētiskā pamatojuma vakuumā.

Pastāv atšķirīgi viedokļi jautājumā, kam un cik lielā mērā vajadzētu šo lauku studēt. No vienas puses – šķiet, ka ekranizācijas ir joma, par ko var izteikties jebkurš, kas kaut reizi ir redzējis kāda romāna ekrāna versiju. Vai – citējot Džeimsu Neremoru – diskusijas par ekranizācijām kino atgādina žurnāla *New Yorker* karikatūru, kur „āzis, graužot filmu

¹¹ Robert B. Ray – ASV, Floridas Universitātes profesors un filmu studiju programmas direktors, vairāku mūsdienu kinematogrāfijai veltītu grāmatu autors

¹² Dudley Andrew, ASV, Jēlas Universitāte, Salīdzinošās literatūras un filmu studiju nodaļas profesors, vairāk nekā 13 kinematogrāfijai veltītu grāmatu autors

¹³ Izdevuma pilns nosaukums: „Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction”, red. Syndy Conger and Janice Welsh

¹⁴ Seymour Chatman, Christian Metz, Keith Cohen, Nelson Goodman, E.H.Gombricht, Andre Bazin, Martin Heideger, George Bluestone, Jean Mitry

*kaudzīti, ar nožēlu saka otram āzim: man tomēr grāmata patika labāk!*¹⁵ (Naremore, 2000, 2.lpp.). No otras puses – ir vērojama savstarpēja literatūras un kino zinātnieku konkurence par tiesībām pētīt attiecīgo lauku. Roberts Rejs uzskata, ka galvenais iemesls, kura dēļ vēsturiski kino analīze galvenokārt ir atradusies literatūrzinātnes pārziņā, ir naratīvās teorijas atbilstība gan literārā, gan audiovizuālā teksta analīzei (Ray, 2000, 39.lpp.). Tā kā naratīva teoriju primāri ir pētījuši literatūrzinātnieki, tas ir veicinājis pētāmā lauka neadekvātu sašaurināšanu, jo šāda pieeja nav aptvērusi tieši kino struktūrai specifisko izteiksmes līdzekļu analīzi.

Lai gan divdesmitā gadsimta astoņdesmitajos gados Tomass Elzasers ir atzinis, ka „kino teorija gadsimta beigās ir izcīnījusi neatkarību no angļu literatūras studijām, masu komunikācijas teorijām, Amerikas studijām un moderno valodu departamentiem” (Sheen, 2000, 1.lpp.) un tādējādi visa ekranizāciju pētniecība būtu jāveic tieši un tikai kino teorētiķiem, šo viedokli apstrīd gan prakse, gan teorija. Kā norāda Ērika Šīna¹⁶, divdesmitā gadsimta beigās un divdesmit pirmā gadsimta sākumā būtu grūti atrast kādu literatūras pētniecības katedru humanitāro zinātņu izglītības iestādē, kas nepiedāvātu virkni kursu saistībā ar filmu studiju dažādiem aspektiem (Sheen, 2000, 4.lpp.).

Ē. Šīna pauž uzskatu, ka plašākā nozīmē pētīt ekranizācijas nozīmē pētīt autorību vēsturiskas transformācijas apstākļos, jo ir jāņem vērā, ka neatkarīgi no filmā izmantotā materiāla daudzuma jebkuram romānam sākotnēji ir bijis viens autors, par kura īpašumu minētais darbs joprojām ir uzlūkojams. Līdz ar to ir pamatoti šī romāna ekranizāciju vērtēt un analizēt salīdzinājumā ar sākotnējo tekstu, un šīs filmas nav aplūkojamas atrauti no teksta autora. Tiklīdz uzmanība tiek pievērsta jebkuras ekranizācijas literārajam pirmavotam, literatūrzinātnes interese par attiecīgo jomu kļūst gluži pamatota. Šim uzskatam, atsaucoties uz Žaku Deridā, oponē Roberts Stems¹⁷ (Stam, 2005, 8.lpp.), jo, analizējot jebkuru oriģinālu, tajā var saskatīt lielāku vai mazāku līdzību ar agrāk sacerētiem darbiem, līdz ar to ir pamats apšaubīt jebkura autora monopoltiesības uz savu sacerējumu. R. Stems noraida gan autora nozīmi, gan literārā darba pārāko jēgu un vērtību salīdzinājumā ar tā ekrāna versiju un iesaka filmas vērtēt neatkarīgi no darbiem, kas ietekmējuši šo filmu rašanos.

¹⁵ Šim un turpmākiem citātiem pētījuma autore Antras Leines tulkojums, ja nav norādīts cits tulkotājs

¹⁶ Dr. Erica Sheen, Šefildas Universitāte, Lielbritānija, grāmatas “*The Classic Novel. From Page to Screen*” (Manchester University Press, 2000) redaktore, vairāku citu publikāciju autore

¹⁷ Robert Stam, ASV, Ņujorkas Universitātes Kinos studiju nodaļas profesors, vairāku kinozinātnei un kultūrai veltītu grāmatu autors un redaktors

Andrē Bazēns¹⁸ uzsver, ka vienīgais, kam būtu tiesības aizstāvēt savu darbu attiecībā pret jebkādu transformāciju, ir attiecīgā literārā darba autors; ne tādēļ, ka autoriem automātiski tiktu garantēts nekļūdīgums, bet gan tādēļ, ka autora attiecības ar paša radīto darbu var pielīdzināt vecāku un bērnu attiecībām, un „neviens nevar labāk aizstāvēt bērna tiesības, kā tā vecāki, līdz bērns kļūst pilngadīgs” (*Bazin*, 2000, 25.lpp.). Ņemot vērā, ka lielā daļā ekranizāciju ir adaptēti darbi, kuru autori ir miruši, šāda pieeja pamato jebkura materiāla transformāciju.

Savukārt Džons Viltšīrs¹⁹, atzīstot to, ka „teksti (lai kā šis vārds tiktu tulkots) tikai daļēji pieder to autoram, jo tie tiek nepārtraukti pārveidoti, pārkārtoti un pārstrādāti” (*Wiltshire*, 2001, 3.lpp.), tomēr uzskata, ka „ekranizācijām tomēr ir kādas attiecības ar oriģinālu, lai cik atšķirīgs šis oriģināls būtu”, un tādēļ pareizāk būtu uzskatīt gan scenārija autorus gan filmas veidotājus par attiecīgā darba **lasītājiem** un gala rezultātu – filmu – par jaunu attiecīgā darba **lasījumu**. (*Wiltshire*, 2001, 5.lpp.)²⁰. Aplūkojot filmu kā lasījumu, literatūrzinātnes interese par ekranizācijām ir pamatota. Tā kā šī metode zināmā mērā iekļauj gan salīdzinājumu ar literāro pirmavotu, gan filmas vērtējumu, analizējot cēloņus un iemeslus, kas ietekmējuši gala rezultātu, arī šajā pētījumā Dž. Ostenas romānu ekranizācijas tiks galvenokārt aplūkotas kā daudzveidīgs oriģinālo darbu lasījums. Protams, arī tad, ja uzskata ekranizāciju par vienu no oriģinālā darba lasījumiem, jāņem vērā, ka nav vienota universāla kāda literārā darba lasījuma, kas būtu pieejams publikas un kritiķu vērtējumam un veidotu pamatu objektīvam literārā avota salīdzinājumam ar ekranizācijas autoru interpretāciju. Analizējot ekranizācijas kā jaunus attiecīgā darba lasījumus, neskaidrs ir jautājums par to, kas tieši veic šo lasījumu, jo jebkurai filmai, tostarp arī ekranizācijām, nav viena noteikta autora šī vārda juridiskajā nozīmē. Saskaņā ar Ē. Šīnu (*Sheen*, 2000, 5.lpp) par filmas autoru juridiski tiek atzīts tās īpašnieks, kas Holivudā parasti ir filmas izplatītājs. Respektīvi, filmas veidošanas radošā procesa laikā tai juridiski vispār nav autora. Tradicionāli par filmas autoru tiek uzskatīts režisors, taču, ņemot vērā to, ka režisoru izvēlas producentu grupa un režisors strādā, pamatojoties uz scenārista apstrādātu materiālu, lielākoties režisors nav tik neatkarīgs, cik neatkarīgs parasti ir grāmatas autors. Jāatzīmē, ka arī literatūrā autora loma „legāli definēta tikai 18. gadsimta beigās” un, kā atzīmē Andrē Bazēns, pirms tam lietojamais tēmu loks bija kopējs

¹⁸ *Andre Bazin*, Francija, viens no ievērojamākiem 20. gadsimta kino zinātniekiem

¹⁹ *John Wiltshire*, Austrālija, *Reader in English*, *Lat Tobe* Universitāte Melburnā, Austrālijā. Vairāku grāmatu autors, viens no autoriem krājumiem: „Kembridžas uzziņu krājums Semjuela Džonsona studijām” un „Kembridžas uzziņu krājums Džeinas Ostenas studijām”. (*Cambridge Companion to Samuel Johnson; Cambridge Companion to Jane Austen*)

²⁰ Šo pašu metodi piemin arī Roberts Stems (*Stam*, 2000, 62.lpp.) un Braiens Makfārlins (1996, 8.lpp.)

neskaitāmiem autoriem (Bazin, 2000, 24. lpp). Taču, kā turpina A. Bazēns, „relatīvi jaunā kinomāksla ir spiesta patstāvīgi atspoguļot visu mākslas evolūciju neparasti ātrā tempā; tieši kā embrijs atspoguļo cilvēces attīstību dažos mēnešos” (turpat) un, pieņemot, ka viena autora monopoltiesības uz kādu māksliniecisku darbu ir kļuvušas par akceptētu normu literatūrā, var arī pieņemt, ka tas pats tuvākajā laikā notiks arī kinematogrāfijā. Jau tagad kino zinātne, neraugoties uz juridiskas dabas pretrunām, par labāko filmu autoriem tiecas uzskatīt režisorus: „*auteur*”²¹ teorijas pieņēmums” ir tas, ka filmas audiovizuālo tekstu ir iespējams „saistīt ar vienu personu – režisoru” (Kolker²², 2000, 12. lpp.). Tomēr, kā turpina Roberts Kolkers, „*auteur* teorija attiecībā uz Amerikas filmām pamatojas vairāk uz vēlmi nekā uz faktiem, jo realitāte liecina, ka klasiskie Amerikas studiju teksti tikai retumis ir vai ir bijuši individuālas iztēles produkcija, bet režisora uzdevums ir primāri pārvērst scenāriju par filmu. ... Beigās producentis un studijas vadītājs nosaka, kā filma izskatīsies” (Kolker, 2000, 12. lpp)²³

Krasi pret jebkādu ekranizācijas salīdzinājumu ar oriģinālu iestājas Roberts Rejs, apgalvojot, ka „kino atšķirīgie nosacījumi (komerciālisms, kolektīvā autorība un publikas pieprasījums) padara par neizmantojamām tās analīzes metodes, kas ir izstrādātas „nopietnājam literatūrai”” (Ray, 2000, 46.lpp.), tomēr iepazīstoties ar R. Reja argumentiem vai drīzāk to trūkumu, rodas iespaids, ka konkrētais autors noliedz ekranizāciju salīdzinājumu ar oriģinālo vēstījumu galvenokārt tādēļ, ka viens no tipiskākajiem šāda salīdzinājuma secinājumiem ir atzinums, ka „grāmata bija labāka”. Diemžēl autora argumenti neļauj uzzināt, vai tikpat negatīvi šis salīdzinājums būtu vērtējums tad, ja ekranizācija tiktu atzīta par labāku nekā darbs, kas iedvesmojis tās radīšanu.

Tā kā ekranizāciju analīze kā jauns literārā darba lasījums pieļauj visdemokrātiskāko objekta analīzi, šajā pētnieciskajā darbā galvenokārt tiks izmantota šī pieeja.

²¹ *auteur* – filmas veidotājs, kura individuālais stils un pilnīgā kontrole pār visiem produkcijas elementiem piešķir filmai individuālu un neatkārtojamo raksturu (Vebstera Vārdnīca, *Random House Webster's Dictionary*, 1999, ASV)

²² Robert P. Kolker – ASV Merilendas Universitātes pasniedzējs, triju kinematogrāfijai veltītu grāmatu autors

²³ Tomēr tradicionāli par filmas „autoru” uzskata režisoru – jo tieši no viņa ir atkarīgs, kuras scenārista, aktieru, operatoru, montāžistu u.c. ierosinātās izmaiņas pieņem un kuras noraidīt.

Formāli autortiesības uz audiovizuālo darbu ir spēkā 70 gadus pēc tam, kad mirusi pēdējā no šīm personām: režisors, scenārija autors, dialogu autors, audiovizuālam darbam radītā muzikālā darba autors. Šis uzskaitījums neiekļauj producentus un studijas vadītājus (Portāls "Latvijas autori un viņu darbi" <http://www.autornet.lv/tiesibas/jautajumi/#10>)

1.2. Literāra darba adaptācija ekranizācijai

Britu, amerikāņu un franču kino un literatūras teorētiķi²⁴ pārsvarā lieto terminu *adaptācija*, gan apzīmējot literārā pirmavota transformācijas procesu, gan tā rezultātu. Latviešu valodā rezultāta (pēc literāra darba uzņemtas filmas), apzīmēšanai pieņemts lietot terminu *ekranizācija*. Lai šķirtu procesu no rezultāta, šajā pētnieciskajā darbā tiek izmantoti divi termini. Šeit un turpmāk ar terminu „adaptācija” tiek apzīmēts literārā oriģināla transformācijas process, bet termins „ekranizācija” tiek lietots uz literārā darba pamata radītās filmas apzīmēšanai.

Ir vispāratzīts, ka, veidojot literāra teksta ekranizāciju, nākas meklēt optimālu risinājumu pretrunai starp kino un literatūras izteiksmes līdzekļiem, jo kino vispirms parāda un tad aicina saprast, kamēr literatūra vispirms pastāsta un pēc tam aicina iztēloties, tomēr nav vienotas nostājas, vai ekranizāciju vērtējums ietilpst mākslas (kino) vai literatūras zinātnes jomā, tāpat nav arī vienota uzskata arī par to, kas uzskatāms par ekranizāciju un kādas ir galvenās metodes jebkura literārā teksta adaptācijai ekranizācijas vajadzībām.

Kā norāda Dadlijs Endrū, ņemot vērā to, ko kino zinātne ir aizguvusi no marksistiem un sociālteorētiķiem „tā kā jebkuru interpretāciju iespaido ideoloģisko priekšstatu kopums” (*Andrew*, 97.lpp.), tad jebkura filma ir uzskatāma par kādas idejas adaptāciju kino līdzekļiem. D. Endrū šo domu nepaplašina, taču tādā gadījumā, protams, arī jebkurš literārs darbs ir kādas idejas adaptācija. Arī tā ir taisnība – īpaši jau saistībā ar Dž. Ostenas daiļradi, jo, kā liecina viņas darbi, sešos publicēšanai paredzētajos romānos Dž. Ostenas idejas ir krietni adaptētas potenciālo lasītāju gaumei un uzskatiem²⁵. Lai gan saskaņā ar D. Endrū hipotēzi jebkuru literāru darbu (un vēl jo vairāk filmu) var uzskatīt par adaptētu, tomēr atsevišķi tiek izdalītas filmas, kurām pastāv literārais pirmavots.

Ē. Šīna literārā teksta adaptāciju ekranizācijai definē kā „oriģinālā (literārā) teksta pārceļšanu no viena konteksta uz citu, audiovizuālu” (*Sheen*, 2000, 2.lpp.). Saskaņā ar šo definīciju abos gadījumos tiek analizēts literārais teksts divos dažādos kontekstos. Šī definīcija ir pārāk vienkāršota, jo ekranizācijā nenoliedzami ir gan teksts, gan audio un vizuālais materiāls, ko grūti, ja ne neiespējami, izteikt tekstuālā formā.

²⁴ A. Bazins, Stems, K. Mecs, B. Makfārlins, D. Endrū, Ē. Šīna, Dž. Viltšīrs u.c.

²⁵ Dž. Ostenas „Jaunības gadu darbi” (*Juvenilia Works*) pauž daudz radikālākus uzskatus un drosmīgākus sižeta risinājumus un, lai gan atsevišķi motīvi un sižeta līnijas ir iekļauti publicēšanai paredzētajos romānos, ir skaidri saskatāma sākotnēju ideju pielāgošana un piemērošana

R. Stems adaptāciju tehniski raksturo kā pāreju no „vienceliņa verbāla mēdija” uz „daudzceliņu mēdiju”, kas spēj rotaļāties ne tikai ar vārdiem (izrunātiem un rakstītiem, bet arī ar mūziku, skaņām, kustīgiem fotogrāfiskiem attēliem (*Stam*, 2005, 17.lpp.). Saskaņā ar R. Stemu kino ir priekšrocība izteikt sākotnējo stāstu pilnīgākā un plašākā versijā, savukārt Keita Boulza²⁶ aizrāda, ka adaptācija nozīmē „padarīt saturu par svarīgāku nekā naratīvu” (*Bowles*, 2005, 15.lpp.), kas faktiski ved pie literārā oriģināla sašaurināšanas, nevis paplašināšanas.

Saskaņā ar E. H. Gombriha²⁷ viedokli adaptācijas veidošana nozīmē līdzīgu elementu savstarpēju aizstāšanu (*matching*) dažādu sistēmu ietvaros, kamēr Nelsons Gudmens²⁸ uzskata, ka adaptācija drīzāk nozīmē elementu attiecību fiksēšanu un to transponēšanu citā sistēmā (*Andrew*, 1984, 102.lpp.). Semiotika šo adaptēšanu saista ar vienas sistēmas zīmju pārceļšanu citā sistēmā, taču, kā norāda Kristiāns Mecs²⁹ (*Metz*, 1991, 115.lpp.), precīzu transponēšanu liedz fakts, ka kino valodai nav nodalāmas pašai savas sintaktiskās vienības, kas būtu līdzvērtīgas vārdiem un teikumiem – valodas sistēmas sintaktiskajām vienībām.

Keits Koens³⁰ pauž viedokli, ka tas, ko tiešām ir iespējams adaptēt no literāra darba ekranizācijā, ir naratīvs, jo tas tiek būvēts, izmantojot līdzīgus principus gan literatūrā, gan kinematogrāfijā (*Cohen*, 1979, 4. lpp.), taču viņam zināmā mērā oponentē D. Endrū, paužot uzskatu, ka šāds salīdzinājums prasa sadalīt gan tekstu, gan filmu naratīvajās vienībās, kas tad tiktu savstarpēji salīdzinātas (*Andrew*, 1984, 102.lpp.). D. Endrū (*Andrew*, 1984, 101.lpp.), citējot Džordžu Blūstounu un Žanu Mitri³¹, atzīst, ka, pieļaujot iespēju aizstāt viena veida apzīmētājus, respektīvi, verbālos, ar cita veida apzīmētājiem – audiovizuālajiem, ir jāpieņem, ka eksistē vienots apzīmējama, uz ko šie apzīmētāji attiecas, taču grūtības sagādā nepieciešamība šādu apzīmējamo viennozīmīgi definēt.

²⁶ *Kate Bowles*, Austrālija, Volongonas (*Wollongong*) Universitātes vecākā lektore, raksta „*Commodifying Austen: the Janeite culture of the Internet and commercialization through product and television series spinoffs*” autore *Cambridge University Press* izdevumā

²⁷ *E.H. Gombrich* (Sir Ernst Hans Josef Gombrich), ievērojams 20. gs. Lielbritānijas mākslas zinātnieks, Britu Akadēmijas biedrs, specializējies dažādus mākslas veidu teorētiskā un praktiskā analizē, vairāku grāmatu autors, apbalvots ar *Britu Impērijas ordeni* un *Nopelni ordeni*

²⁸ *Nelson Goodman*, ASV, filozofijas profesors Harvardā, mākslas zinātnei veltītu grāmatu autors

²⁹ *Christian Metz*, Francija, viens no ievērojamākajiem semiotikas teorētiķiem 20. gadsimtā

³⁰ *Keith Cohen*, ASV, Viskonsīnas-Madisonas Universitāte, Salīdzinošās literatūras nodaļas profesors, specializējies modernajā franču, anglo-amerikāņu un latīņamerikas literatūrā, teorijā un filmogrāfijā.

³¹ *George Bluestone*, ASV, Vašingtonas Universitātes asociētais profesors, *Jean Mitry*, Francija, viens no ievērojamākajiem 20. gadsimta kino teorētiķiem, kas pats nodarbojies arī ar filmu uzņemšanu. Vairāku grāmatu un publikāciju autors. Īpaši pievērsis uzmanību kino kā semiotisku un estētisku zīmju kopumam.

Andrē Bazēns (*Bazin*, 2000, 23.lpp) uzskata, ka, veidojot ekranizācijas, svarīgi ir diagnosticēt literārā vēstījuma „īsto estētisko būtību”, kas manifestējas „drīzāk tēlos un to vidē” nekā romāna autora individuālajā stilā. A. Bazēns šo autora individuālo stilu definē kā „naratīvo palīglīdzekli, kā vēstījuma refleksiju, jeb ķermeni, nevis dvēseli”, secinot, ka tādā gadījumā ir iespējams tikpat labi izpaust arī šo „māksliniecisko dvēseli” gan rakstītā, gan audiovizuālā formā.

Lai gan D. Endrū uzskata, ka attiecībā uz formu, ko veido dialogi un notikumu apraksti, ir iespējams no oriģinālā teksta izveidot scenāriju, kas saturētu oriģinālā vēstījuma „skeletu”, ko būtu iespējams ņemt par pamatu adaptācijas procesam un ekranizācijai, viņš tomēr atzīst, ka nepārvaramu šķērslī radītu prasība precīzi attēlot filmas noskaņu (*spirit*) (*Andrew*, 1984, 100.lpp.). Kā norāda R. Stems (*Stam*, 2000, 57.lpp.), izvirzot prasību pēc precīzas literārā darba adaptācijas ekranizācijā, ir jāpieņem uzskats, ka eksistē šāda „esence”, uz kuru atsaucas arī Andrē Bazēns, dēvējot to par „darba māksliniecisko dvēseli”, vai – kā to sauc D. Endrū – skelets, ko rūpīgas preparācijas rezultātā ir iespējams atsegt un transponēt scenārijā un uz ekrāna, taču R. Stems uzskata, ka ir iespējama vienīgi tuvošanās šai esencei un būtībai, bet nevis tās sasniegšana, jo pati šī esence nav viennozīmīgi definējama.

Līdzīgi Keitam Koenam, Braiens Makfārlins³² (*McFarlane*, 1996) uzskata, ka ir iespējams atsevišķi izdalīt daļu no literārā mākslas darba, ko ir iespējams transponēt „no viena mēdija uz otru”, un šī pārceļamā daļa saskaņā ar Makfārlānu ir *vēstījums* (*narrative*). Daļu, kas „būdamā atkarīga no citas apzīmētāju sistēmas”, nevar tikt transponēta, B. Makfārlins definē kā „izteiksmes veidu” (*enunciation*) (*McFarlane*, 1996, vii). Sīmors Četmens³³ (1980), pamatojoties uz Rolanda Bārta, Cvetana Todorova un Žerāra Dženeta³⁴ pētījumiem, kā līdzvērtīgus lieto plašāk pazīstamos terminus *stāstījums* (*story*) un *diskurss* (*discourse*), terminu *vēstījums* (*narrative*) attiecinot uz kopumu, ko veido stāsts un diskurss. Kā norāda Sīmors Četmens³⁵ (1980, 19.lpp.), vienkāršoti *stāstījums* sniedz atbildi uz jautājumu „kas?”, kamēr diskurss pēta atbildi uz jautājumu „kāda veidā?”. Lai gan šo terminu lietojums ir plaši akceptēts mūsdienu literatūras teorijā, tomēr, analizējot literāru darbu un tā ekranizāciju, grūtības sagādā precīza stāstījuma un diskursa savstarpējo robežu nosprašana. Kā stāstījuma galvenos elementus S. Četmens min *notikumus*, kas dalās

³² *Brian McFarlane*, Austrālija, Monash Universitātes asociētais profesors, grāmatas „*Novel to Film*” autors, vairāku citu izdevumu līdzautors

³³ *Seymour Chatman*, ASV, Kalifornijas Universitātes profesors, grāmatas „*Story and Discourse*” autors

³⁴ *Roland Barthes*, *Tzvetan Todorov*, *Gerard Genette*

³⁵ *Seymour Chatman*, grāmatas „*Story and Discourse*” autors, vairāku citu grāmatu autors, Kalifornijas Universitātes profesors, ASV.

darbībās un atgadījumos, un *pastāvošo*, kas dalās tēlos un darbības vidē (1980, 19.lpp.). Kā galveno diskursa elementu S. Četmens definē stāstītāja vai vēstītāja lomu literārajā darbā. Līdz ar to uzskatīt, ka no literāra darba filmās tiek transformēts tikai un vienīgi *stāstījums*, būtu pārāk vienkāršota pieeja, jo prakse rāda, ka filmu autori apzināti cenšas saglabāt arī diskursa elementus.

Pētījumi atklāj, ka ne literāro tekstu, ne tā ekranizāciju nav iespējams sadalīt **ekvivalentu** zīmju vai naratīva vienībās. S. Četmens, R. Stems, D. Endrū un A. Bazēns pārlicinoši ilustrē, ka, lai gan pastāv kāda noteikta literārā darba daļa, ko iespējams apzīmēt ar terminiem *naratīvs, esence, skelets, dvēsele, būtība*, šo daļu nav iespējams viennozīmīgi definēt, lai vēlā salīdzinātu šo būtību ar ekranizācijā fiksēto.

Tā kā „lielākoties filma ir oriģinālā darba apzināta vizuāla transliterācija” (McFarlane, 1996, 7.lpp) neatkarīgi no fokusa, kādā tiek aplūkotas oriģināla un ekranizācijas attiecības, un neatkarīgi no tā, kas tieši no oriģinālā literārā vēstījuma tiek pakļauts adaptācijai, literāru darbu ekranizācijām kino ir viena kopīga iezīme, kas tās atšķir no pārējām filmām – eksistē kāds literārs teksts, kas filmas veidotājus ir ietekmējis tādā mērā, lai atzītu un uzskatītu, ka filma radīta, izmantojot šo literāro tekstu, lai sākotnējo stāstu izteiktu kino līdzekļiem. Stāsta galveno līniju atpazīstamība atšķir ekranizāciju ar aizņemšanās elementiem no filmām, kas netiek uzskatītas par ekranizācijām. Šī definīcija ekranizācijās neiekļauj tās filmas, kuru autorus ir ietekmējuši literārie darbi, taču ne tik lielā mērā, lai uzskatītu šos avotus par pieminēšanas vērtiem³⁶. Par ekranizācijām neuzskata filmas, kurās tiek citētas tikai viena vai vairāku literāro darbu atsevišķas epizodes.

1.3. Attiecības starp ekranizācijām un literāro pirmavotu

Kā jau minēts, viedokļi dalās jautājumā par to, cik lielā mērā ekranizācijas ir saistītas ar savu literāro pirmavotu, un kādas un cik vēlamas ir šīs attiecības. Andrē Bazēns esejā, kas veltīta tieši ekranizācijām³⁷, romānu raksturo kā „unikālu sintēzi, kuras molekulārais līdzsvars automātiski tiek mainīts, tiklīdz tiek mainīta tās forma” (Bazin, 2000, 19.lpp.), tā uzsverot, ka nav iespējams veikt romāna ekranizāciju, nemainot atsevišķu elementu līdzsvaru. Saskaņā ar Robertu Stemu (Stam, 2005, 3.lpp.) ekranizācijas var aplūkot kā dažādu sugu sajaukšanos, kā mutāciju, kas virza evolūcijas procesu, taču var arī kritizēt kā parazītus, kas izsūc un nogalina mātes augu. Tik tiešām, nevar noliegt, ka ir gadījumi, kad

³⁶ pastāvot nosacījumam, ka mērķis nav bijis sākotnējā stāsta izteikšana un oriģinālais stāsts nav atpazīstams

³⁷ *Adaptation, or the Cinema as Digest, Naremore 2000*

ekrāna versija tik lielā mērā aizēno literāro pirmavotu, ka notiek „pirmavota arlekinizācija” (*Kaplan*³⁸ 2001, 178.lpp.), un rezultātā fokuss tiek orientēts tikai uz divu galveno varoņu attiecību veidošanos, atstājot novārtā gan citus varoņus, gan vidi, gan notikumus, kas veido būtisku literārā pirmavota daļu. Tomēr, kā uzsver Sjū Parila, viens no vērtīgākajiem ieguvumiem, ko dod kāda romāna jauna ekranizācija, ir tas, ka tiek ierosināta diskusija, kas skar gan romānu, gan tā ekranizāciju, tādā veidā „uzturot dzīvu pašu rakstnieku” (*Parrill*, 2002, 8.lpp.).

Akadēmiskās literārās studijas bieži koncentrē uzmanību uz filmas atbilstību literārajam pirmavotam, dažkārt par visvēlamāko uzskatot lojālu un sākotnējam tekstam pēc iespējas tuvu ekranizāciju. Šādā gadījumā filma tiek, pirmkārt, vērtētā pēc tās atbilstības oriģinālam, nevērtējot tās māksliniecisko kvalitāti, kas parasti nav tieši atkarīga no saglabātā teksta daudzuma. Šo parādību Ē. Šīna raksturo kā zināmu termina anomāliju (*as a critical term, fidelity behaves anomalously*) (*Sheen* 2000, 2.lpp.), jo lielāka uzticamība sākotnējam tekstam automātiski negarantē labāku filmu, tāpat kā atkāpšanās no oriģināla to obligāti nepasliktina³⁹, taču, kā ironiski atzīmē Sjū Parila, tie kritiķi, kas uzskata par obligātu ekranizācijas precīzu atbilstību romānam, dažkārt ne tikai jebkuru filmu atzīst par mazvērtīgu, bet ekranizācijā pieļautās satura izmaiņas uzskata par kriminālu pārkāpumu. (*Parrill*, 2002, 7.lpp.) Otra galējība ir viedoklis, ka, veidojot filmu, galvenais uzdevums ir panākt, lai gala rezultāts būtu no pirmavota pilnīgi neatkarīga, finansiālus panākumus gūstoša vērtība.

Kā norāda R. Stems (*Stam*, 2005), gan negatīvai attieksmei pret literāru darbu adaptāciju, gan arī naidīgi aizspriedumainai attieksmei pret ekranizācijām (ekranizāciju vērtējumam raksturīgi tādi izteicieni kā „neuzticamība, nodevība, deformācija, ... bastardizācija, vulgarizācija” u.c.) ir vairāki iemesli⁴⁰, no kuriem svarīgākie varētu būt šādi trīs:

a) Pirmkārt, aizspriedumi un naidīga attieksme pamatojas uz pieņēmumu, ka „senāka māksla ir obligāti labāka māksla” (*Stam*, 2005, 4.lpp.). Tādā veidā literatūra kā māksla ir pārāka par kinomākslu, kas savukārt ir pārāka par televīziju. Pateicoties šādai pieejai,

³⁸ *Deborah Kaplan*, ASV, George Mason Universitātes asociētā profesore, grāmatas „*Jane Austen among Women*” un vairāku citu publikāciju autore

³⁹ sīkāk šis process ir analizēts šīs nodaļas beigās

⁴⁰ R. Stems min vēl piecus bez sīkāk aplūkotajiem: antikorporalitāti (literatūras pētnieku noliedzīga attieksme pret darbiem, kas balstās uz daiļliteratūru); mītus, kas saistīti ar pārlicību, ka kino uzņemšana ir ļoti vienkārša māksla; ikonofobiju – sen iesakņojušos aizspriedumus pret vizuālo mākslu kopumā; šķiru aizspriedumus, kas piedēvē kino vulgarizētu masu izpriecās lomu, un jau iepriekš pieminēto parazitismu – uzskatu, ka ekranizācijas parazitē uz literārā pirmavota bāzes (*Stam*, 2005, 6.-7.lpp.).

literārais oriģināls iegūst dubultu priekšrocību – pirmkārt, kā senākas mākslas elements, otrkārt tādēļ, ka romāns vienmēr ir vecāks nekā tā ekranizācija.

b) Kā otru aizspriedumu cēloni R. Stems min dihtomo domāšanas veidu, kas liek uzskatīt filmas un literāros darbus par savstarpēji konkurējošām parādībām, un, lai to ilustrētu, minētais autors saka, ka „rakstnieks un filmas veidotājs ... ceļo vienā laivā, bet abus vada slepena vēlme pārnest otru pāri bortam.” (turpat) Tas liek uzskatīt, ka starpmākslu attiecības ir radniecīgas Darvina definētajai cīņai par izdzīvošanu tā vietā, lai šo procesu uztvertu kā dialogu, kas piedāvā abpusēju izdevīgumu.

c) Kā trešo naidīgas attieksmes cēloni R. Stems min logofiliju – attieksmi, kas sakņojas kultūrā un reliģiskā pieredzē un liek jebkuru tekstu vērtēt kā svētu un nemaināmu (*Stam*, 2005, 6.lpp.).

Visi šie iemesli kavē gan teorētiskās bāzes, gan ekranizāciju kā žanra attīstību. Citus izskaidrojumu, kādēļ ekranizācijas (īpaši Dž. Ostenas darbu ekranizācijas) netiek vērtētās tik augstu kā oriģinālie vēstījumi, min Rodžers Gārds⁴¹:

1) Ekranizācijas veidotājus saista kinematogrāfisko iespēju robežas, un jo īpaši – nespēja precīzi attēlot „brīvi plūstošu netiešo runu, resursu, ko tik brīnišķīgi attīstījusi Džeina Ostena, ... kā arī nespēja precīzi attēlot ironisko kontekstu” (*Gard*, 2003, 10.lpp.). Nav iespējams vizuāli sniegt precīzu, rezumējošu pārskatu par ilgākā laika periodā notikušo, iekļaujot precīzu tēlu raksturojumu šajā laikposmā.

2) Kā norāda R. Gārds, ekranizācijās nav iespējams izvairīties no liekas un dažkārt uzmanību novirzošas vizuālās informācijas. Īpaši tas attiecināms uz garāku disputu attēlošanu, kur svarīgi ir argumenti, nevis tēlu sejas un vide (*Gard*, 2003, 11.lpp.).

3) R. Gārds uzsver, ka, lai gan atsevišķas ekranizācijas, līdzīgi kā Dž. Ostenas tuvināti transformētā „Lepnuma un aizspriedumu” 1995. gada BBC ekranizācija, izsauc publikas sajūsmu un saņem arī pozitīvus kritikas vērtējumus, tomēr *neviens* no līdz šim radītajām ekranizācijām nav uzskatāma par „mākslas darbu” (*Gard*, 2003, 11.lpp.).

Protams, ņemot vērā termina „mākslas darbs” konkrētības trūkumu, kā arī to, ka ir tapušas arī ekranizācijas, kas, ja ne sasniedz, tad noteikti tuvojas „mākslas darba” līmenim (piemēram, 1940. gada un 2005. gada „Lepnuma un aizspriedumu” versijas), šis pēdējais iebildums nav vērtējams kā objektīvs. Tomēr noliedzošā attieksme ilustrē Deboras

⁴¹ *Gard Roger*, Lielbritānija, literatūrzinātnieks, rakstnieks, vairāku Džeinas Ostenas un Henrija Džeimsa daiļradei veltītu grāmatu autors un līdzautors.

Kārtmelas⁴² formulēto populāro viedokli, ka, ekranizējot tādus kanoniskus tekstus kā Džeinas Ostenas teksti, ir maksimāli jārespektē oriģināls un jāievēro precizitāte (*Parrill*, 2002, 7.lpp.).

A. Bazēns uzskata, ka par ideālu varētu uzskatīt rezultātu, ja ģeniāls romāns iedvesmotu ģeniālas filmas radīšanu (*Bazin*, 2000, 21.-22.lpp.). Ja runājam par Dž. Ostenas romānu ekranizācijām, pašlaik vēl nav sasniegts optimālais līdzsvars starp nepieciešamību saglabāt oriģinālo vēstījumu un izveidot mākslinieciski augstvērtīgu filmu. Līdz šim radītās ekranizācijas uzrāda tendenci par primāro uzskatīt kino vēstījuma atbilstību literārajam vēstījumam, tajā pašā laikā tikai retumis paceļoties līdz kinematogrāfiski augstvērtīgu darbu radīšanai. Kā izņēmumu var minēt 2005. gada filmu „Lepnums un aizspriedumi” – tās veidošanā ir izmantota virkne inovatīvu māksliniecisku paņēmieni⁴³, taču šai filmai nav izdevies vienlaicīgi saglabāt arī viengabalainu oriģinālo vēstījumu.⁴⁴ No otras puses – kļūdaini ir uzskatīt, ka par mākslinieciski augstvērtīgiem ir uzskatāmi tikai intelektuāli grūti aptverami darbi. Kā metaforiski pauž A. Bazēns: „Klišejiskais aizspriedums, saskaņā ar kuru kultūra nav atdalāma no intelektuālas piepūles, ir cēlies no buržuāziskā intelektuālistiskā refleksa. ... Prieks, ko rada kāda mākslas darba izprašana un uztveršana, ir neapšaubāms ... , bet kalnos kāpšana vēl nav aizstājusi pārvietošanos zemes līmenī” (*Bazin*, 2000, 22.lpp.).

Lai gan saskaņā ar precīzas atbilstības teoriju no literatūrzinātnes viedokļa (Ērika Šīna⁴⁵) par kvalitatīvākām būtu vērtējamās filmas, kas pēc iespējas precīzāk atbilst oriģinālam, respektīvi, ietilpst uzticami transformēto ekranizāciju grupā, tomēr prakse rāda, ka, veidojot filmu kā iespējami precīzu grāmatas ilustrāciju, panākumi nebūt nav garantēti. Ir virkne iespējamo cēloņu, kas rada šādu efektu:

1) Transformācija no vienas formas otrā un ekvivalentu transformējamo elementu trūkums, vai, kā to formulē A. Bazēns: „Es uzskatu, ka protagonistu un romāna notikumi iegūst to estētisko eksistenci tikai pateicoties formai, kas tos pauž ...” (*Bazin*, 2000, 23. lpp.).

Formas maiņa, transformējot romānu ekranizācijā, ir absolūti neizbēgama. Līdz ar to jāsecina, ka mainās arī šo notikumu estētiskā eksistence. Tāpat arī ekvivalentu zīmju,

⁴² *Deborah Cartmell*, Lielbritānija, De Montforta Universitātes angļu valodas nodaļas vecākā pasniedzēja, angļu literatūras vēstures pētniece, vairāk kā desmit grāmatu autore

⁴³ sīkāk šī darba 114. lpp.

⁴⁴ Tas varētu būt viens no iemesliem, kādēļ šī filma negūst panākumus valstīs, kur publika vāji pārzina Dž. Ostenas darbus, t.sk. Latvijā.

⁴⁵ Šim uzskatam oponenti virkne ievērojami kinokritiķi: R. Stems, A. Raengo u.c.

naratīvo elementu un viennozīmīgi fiksējamas estētiskās būtības trūkums apgrūtina precīzu transformāciju.

2) Runātā un rakstītā teksta atšķirīgā struktūra.

Kā acīmredzamāko iemeslu var minēt faktu, ka rakstītā un runātā valoda tiek atšķirīgi strukturēta, tādēļ, liekot filmas varoņiem precīzi norunāt rakstīto tekstu, neveidojas dabīga sarunas plūduma iespaids. Tāpat ir virkne literāro tradīciju, kuru lietošanu pieļauj rakstītā valoda, bet kas rada nedabisku iespaidu, ja tiek izmantotas audiovizuālā darbā. Piemēram, literārā varoņa rakstiski fiksētā apziņas plūsma un stāstītāja komentāri tiek tradicionāli akceptēti oriģinālajā vēstījumā, bet rada grūti pārvaramu samākslotības efektu darba vizuālajā transformācijā. Arī vairākas Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas kalpo kā piemērs tam, ka rakstītā teksta automātiska pārceļšana audiovizuālā formā negarantē oriģinālo teksta funkciju saglabāšanu. Dž. Ostenas darbos ļoti nozīmīgi ir spraiģi veidotie dialogi un „brīvā netiešā runa”⁴⁶. Kā norāda Džeina Fērgusa⁴⁷, apmēram pusi no Dž. Ostenas teksta veido dialogi, un vēl nozīmīgu daļu sastāda „tēlu naratīvs” – trešajā personā pausti varoņu izteikumi, kas – no vienas puses – ērti pakļaujas pārveidošanai tiešajā runā (*Fergus, 2005, 78.lpp.*), no otras – vēl palielina nepieciešamo dialogu apjomu. Līdz ar to rodas situācija, ka, cenšoties saglabāt maksimāli daudz oriģinālā vēstījuma dialogu, ekranizācija kļūst stiepta, jo, lai izteiksmīgi un šķietami dabiski izrunātu tekstu, ir nepieciešams ilgāks laiks, nekā tā izlasīšanai. Turklāt lasīšanai paredzētā teksta struktūra atšķiras no runāšanai paredzētā, radot nedabiskas runas iespaidu. Kā papildu problēma jāatzīmē fakts, ka teksta audiovizuālās prezentācijas laikā tā vietā, lai koncentrētos uz dialoga saturu, uzmanību mēdz novirzīt dažādas vizuālās fona detaļas.

3) Duāla hronoloģiska neatbilstība starp literāro un audiovizuālo vēstījumu.

Pirmkārt, literārā vēstījumā ir nesalīdzināmi vienkāršāk veikt „ceļojumus” laikā; pietiek ar autora spalvas vilcienu, lai mainītos gadsimti, darbības vide un sezona. Lai šo pašu maiņu attēlotu audiovizuālā vēstījumā, filmas veidotājiem jāpiesaista lielāks daudzums cilvēkresursu, jāpārvar tehnoloģiski un finansiāli sarežģīti šķēršļi.

Otrkārt, literārā vēstījumā ir nesalīdzināmi vienkāršāk aptvert ļoti plašu laikposmu, un tikai no darba autora ir atkarīgs, cik daudz, un cik detalizēti notikumi tiek aplūkoti, kamēr kinematogrāfijā audiovizuālā vēstījuma ilgums tradicionāli tiek ierobežots līdz

⁴⁶ Stikāk par šo principu – pie naratīvo paņēmienu lietojuma Dž. Ostenas darbos, 80.lpp.

⁴⁷ *Jan Fergus*, ASV, Leī (Lehigh) Universitātes Anglistikas nodaļas profesore. Vairāku 18. gadsimta angļu literatūrai un valodniecībai veltītu publikāciju autore, kā arī vairāku ar šo tēmu saistītu grāmatu autore

aptuveni divām vai trim stundām. Neviens neuzskata, ka romāns būtu obligāti jāizlasa divu, triju stundu laikā; to var atlikt un pie tā var atgriezties, ja nepieciešams, var pārlasīt kādu nodaļu un izlaist atsevišķas lappuses, ja ir tāda vēlēšanās. Līdz pat 20. gadsimta beigām bez finanšu resursiem, kas nepieciešami filmas uzņemšanai un pieaug ar katru nofilmēto epizodi, filmas ilgums bija lielā mērā atkarīgs no laika, ko skatītājs ir ar mieru pavadīt kino zālē, un tas reti pārsniedz trīs stundas. Tas, protams, rada neizbēgamu romāna struktūras maiņu, oriģinālā vēstījuma kondensēšanu un sašaurināšanu liela apjoma darbiem, kādi pārsvarā ir arī Dž. Ostenas romāni. Lai gan arī televīzijas seriāli līdzīgi mākslas filmām varētu tikt veidoti kā mākslas darbi, nevis kā oriģinālā vēstījuma ilustrācijas (saglabājot līdzsvaru starp oriģinālo vēstījumu un kinematogrāfiskajām inovācijām), praksē ļoti reti sastopami mākslinieciski augstvērtīgi šī žanra darbi. Iespējams, ka daļēji tas ir saistīts ar palielinātajiem resursiem, kas nepieciešami šādu darbu izstrādei, iespējams arī, ka nekvalitatīvu ekranizāciju izstrādi ietekmē orientēšanās un masu produkcijas ražošanu.

Lai gan vairāki pētījumi apliecina korelāciju starp kāda romāna jaunas ekranizācijas radīšanu un intereses pieaugumu par literāro oriģinālu, diemžēl nav zināmi precīzi skaitļi⁴⁸, kuri ļautu noteikt, cik lasītāju tā vietā, lai izlasītu viņus interesējošu romānu, noskatījušies tikai tā kino versiju, un cik pēc kādas filmas noskatīšanās steigušies meklēt sev līdz šim nezināmu autoru, lai izlasītu attiecīgo grāmatu, lai gan Andrē Bazēns (Bazin, 2000, 22. lpp.) norāda, ka „pārdoto grāmatu skaits vienmēr pieaug pēc attiecīgā darba ekranizācijas”. Tas ļauj secināt, ka pastāv zināma pozitīva korelācija starp ekranizāciju un vēlmi iepazīties ar oriģinālo vēstījumu. To pašu apliecina fakts, ka pēc jaunāko ekranizāciju parādīšanās uz ekrāna biedru skaits Amerikas Džeinas Ostenas daiļradei veltītajā biedrībā⁴⁹ ir gandrīz divkārtšojies (Parrill, 2002, 8.lpp.).

A. Bazēns uzskata, ka tuvojas ekranizāciju valdīšanas laiks, kad tiks nojauktas mākslas darba kā nedalāmas vienības un autorības jēdziena robežas.

⁴⁸ Tādi ir pieejami atsevišķos gadījumos – piemēram, 1995. gada BBC seriāla televīzijas demonstrācijas laikā pārdoto Dž. Ostenas „Lepnuma un aizspriedumi” kopiju skaits sasniedza 35 tūkstošus nedēļā (Thompson, Pucci and Thompson, 2003, 14.lpp.)

⁴⁹ „Jane Austen Society of North America” (JASNA). Organizāciju 1979. gadā ir dibinājuši Džoanna Ostena-Lī (Joan Austen-Leigh, 1920-2001), Henrijs G. Burks (Henry G. Burke 1902-89), un Deivids Grejs (David Grey, 1935-1993), 2006. gadā šajā organizācijā ir vairāk nekā 3000 biedru no 13 valstīm. Informācija no organizācijas mājas lapas <http://www.jasna.org/>

EKRANIZĀCIJU KLASIFIKĀCIJA PĒC LITERĀRĀ ORIGINĀLA ADAPTĀCIJAS METODES

1.4. Adaptāciju veidi dažādu teorētiku skatījumā

Ņemot vērā nenoliedzamo saikni, kas eksistē starp literāro pirmavotu un tā ekranizāciju, un neskatoties uz adaptācijas metožu variāciju, ilgstoši par divām galvenajām pieejām vērtējot ekranizācijas tika uzskatītās sekojošās:

1) rūpīgs ekranizācijas salīdzinājums ar literāro pirmavotu, galveno vērību pievēršot filmas atbilstībai literārajam oriģinālam;

2) salīdzinājuma noliegšana un filmas vērtēšana neatkarīgi no pirmavota;

1975. gadā publicētajā Džefrija Vāgnera⁵⁰ darbā „Romāns un kino”, autors izvirza plašāku skatījumu, piedāvājot ekranizāciju dalījumu trijās grupās saskaņā ar metodēm, kas izmantotas literārā oriģināla adaptācijas procesā:

a) transpozīcija (*transposition*), “kurā romāns tiek tieši pārņemts uz ekrāna ar minimālu acīmredzamu iejaukšanos”;

c) komentārs (*commentary*), “kurā ir paņemts oriģināls un vai nu mērķtiecīgi, vai neapzināti mainīti daži aspekti, bez vēlmēs no filmas veidotāja puses tīši radīt neatbilstību;”

d) analogija (*analogy*), “kurā tiek demonstrēta samērā būtiska novirze ar mērķi radīt jaunu mākslas darbu”. Šajā gadījumā ekranizācija kā jauns mākslas darbs uzskatāms par analogiski vērtīgu literārajam pirmavotam (*Wagner, 1975, 222-226*).

Kā atzīmē B. Makfārlins, Astoņdesmito gadu sākumā Maikls Kleins un Džiliana Pārkere⁵¹ ekranizācijas pēc to adaptācijas veida iedala līdzīgās trīs grupās, kurām attiecīgi raksturīga:

1) uzticama naratīva pamatiezīmju attēlošana,

2) metode, kas „saglabā naratīva pamatstruktūru būtiski mainot tā interpretāciju, vai, dažos gadījumos dekonstruējot literāro oriģinālu”

⁵⁰ *Geoffrey Wagner*, ASV, Ņujorkas Sitijas koledžas emeritēts angļu valodas profesors, literāts, literatūrzinātnieks un kinematogrāfijai veltītu rakstu un grāmatu autors.

⁵¹ *Michael M. Klein, Gillian Parker*, redaktori grāmatai „*The English Novel and the Movies*”

3) metode, kas uztver “avotu galvenokārt kā izejmateriālu” jauna darba radīšanai (McFarlane, 1996, 11.lpp.).

Astoņdesmito gadu sākumā līdzīgu dalījumu piedāvā arī Dadlijs Endrū. Tā kā divi no D. Endrū lietotajiem terminiem⁵² tiek plašāk lietoti ekranizāciju teorētiskajā analīzē un sasaucas ar diviem citiem iepriekšminēto kritiķu ieteikto adaptācijas metožu dalījumu, šie termini tiks analizēti sīkāk, nobeigumā analizējot D. Endrū neaplūkotās metodes.

Dadlijs Endrū Oksfordas Universitātes izdevumā (1984, 98.-100.lpp.) „Filmu teorijas koncepcijas” filmas grupē pēc sekojošām literārā teksta adaptācijas metodēm:

- 1) aizņemšanās (*borrowing*)
- 2) krustošanās vai pārklāšanās (*intersecting*)
- 3) uzticama pārveidošana (*fidelity of transformation*)

Aizņemšanās

Pēc būtības aizņemšanās metode atbilst Dž. Vāgnera piedāvātajam *analogijas* modelim, un M. Kleina un Dž. Pārkeres metodei, kas uztver „avotu galvenokārt kā izejmateriālu”. Izmantojot aizņemšanās metodi filmas autors⁵³ vairāk vai mazāk brīvi izmanto daļu no literārā avota elementiem: formu, saturu, tēlu attiecības, varoņus vai/un sižeta līnijas.

Šī metode neprasa, lai no literārā pirmavota aizgūtais tiktu precīzi un bez apzinātām izmaiņām attēlots uz ekrāna. Veidojot šāda tipa ekranizācijas var tikt mainīta darbības vide, tēlu attiecības, raksturojums, laika periods, kā arī jebkuri citi parametri, tomēr saglabājot līdzību ar oriģinālu tik lielā mērā, lai šī atbilstība joprojām būtu nolasāma. Šāda tipa ekranizācijās visbiežāk tiek saglabāti galvenie sižeta un satura elementi, taču bieži sākotnējais vēstījums tiek būtiski mainīts un papildināts ar oriģinālā neeksistējošām detaļām.

Kā spilgtāko „aizņemšanās” piemēru pēc Dž. Ostenas romāniem veidoto filmu klāstā, jāmin 2000. gadā Indijā tamilu valodā uzņemto filmu „Es esmu to atradis” (*Kandukondain, Kandukondain*), kurā, kā intervijās atzīst tās režisors Radživs Menons (*Rajiv Menon*) adaptēts Dž. Ostenas romāns „Prāts un jūtas” (*Sense and Sensibility*). Šajā grupā ietilpst arī 2004. gadā Indijā, Bolivudā tapusī filma „Līgava un aizspriedumi”.

⁵² aizņemšanās un uzticama pārveidošana

⁵³ režisors un scenārists (saskaņā ar autortiesību definīciju)

(*Bride and Prejudice*), kas veidota pēc Dž. Ostenas romāna „Lepnums un aizspriedumi” (*Pride and Prejudice*) motīviem.

No Holivudā tapušām Dž. Ostenas darbu ekranizācijām šajā grupā ietilpst arī filma „Neattapīgā” (*Clueless*), kas ir Dž. Ostenas romāna „Emma” transformācija divdesmitā gadsimta Beverlīhīlā un 2003. gadā tapusi filma „Prāts un jūtas. Pēdējo dienu komēdija.” (*Pride and Prejudice. A Latter-Day Comedy*), kurā Dž. Ostenas romāna darbība no 18.-19. gadsimta. Anglijas pārcelta uz 20. gadsimta Jūtas štatu ASV.

Krustošanās vai pārklāšanās

Šo metodi izvirza vienīgi D. Endrū, tai nav analoga Dž Vāgnera un M. Kleina-Dž. Pārkeres modeļos. Pielietojot krustošanās vai pārklāšanās (*intersecting*) metodi, oriģinālais teksts netiek apzināti mainīts un pielāgots kino vajadzībām, bet transformācija tiek veikta ar mērķi parādīt pastāstīto (*Andrew*, 1984). Šajā gadījumā filma tiek veidota kā grāmatas ilustrācija. Kā to formulējis Andrē Bazēns: filma var būt romāns, izteikts kino līdzekļiem. (*Film is the novel as seen by cinema*) – kā piemēru minot Roberta Bresona filmu pēc Žorža Bernanosa (*George Bernanos*) romāna „Lauku priesteru dienasgrāmata” (*Andrew*, 99.lpp.). Šeit D. Endrū citē A. Bazēnu, kas atzīst, ka filmā nav iespējams iekļaut visu romānā aprakstīto, taču šajā variantā tas, kas tiek iekļauts, precīzi atbilst oriģinālam. Saskaņā ar A. Bazēnu, metaforiski – kino ir kā gaismas stars, kas apgaismo literatūras radīto tumšo telpu. Šis stars neparāda visu telpu, taču tas, kas tiek parādīts, tik tiešām ir tikai un vienīgi šīs telpas daļa (*Andrew*, 99.lpp.). Citiem vārdiem sakot to var nosaukt par adaptāciju bez adaptācijas – ja ar adaptāciju saprot transformāciju.

Ja filma veidota saskaņā ar D. Endrū definēto pārklāšanās metodi, to būtu jāuztver kā audio-vizuālu, absolūti precīzu grāmatas ilustrāciju. Sīkāk aplūkojot šo metodi jāatzīst, ka no matemātikas aizgūtais termins „pārklāšanās” ir maldinošs, jo tādā gadījumā jāpieņem, ka tā daļa, kas pārklājas, tik tiešām ir kopēja un viena un tā pati gan filmā gan literārajā darbā. Šī pieeja neradītu šaubas, ja filmā tik tiešām būtu iespējams parādīt romāna attēlotu – ja eksistētu kāda kopēja realitāte (vai kaut vai mākslinieciskā dvēsele⁵⁴), ko ir aprakstījis autors un ko iespējams uzņemt filmā. Tomēr šo uzdevumu par neiespējamu padara laika un telpas distance. Būtiski arī tas, ka vismaz attiecībā uz Dž. Ostenas romāniem, tajos attēlotā vide gandrīz nekad nav konkrēta, līdz ar to ne tikai filmas realitāte ir konstruēta, jo tai nav un nevar būt 18. gadsimta realitātes dublikāta, bet šī iedomātajai realitātei nav detalizēta atspoguļojuma arī sākotnējā vēstījumā. Pat, ja Dž. Ostenas romānā minēta konkrēta pilsēta

⁵⁴ kā to formulē pats A. Bazins

Bāta un tās dubļainās ielas, tās ir 18.- 19. gadsimta ielas un dubļi, kas vairs nav pieejami 20. gadsimtā. Prasība pēc precīzas romānā paustā attēlošanas balstās uz ilūziju, ka šāda autentiska vide kaut kur pastāv un filmas veidotājiem to tikai nepieciešams fiksēt uz ekrāna. Šī metode ignorē arī to, ka vārdiem piemīt vairāk kā viena nozīme, tie var tikt izmantoti simboliski un metaforiski nenorādot uz vienu konkrētu objektu, kura izvēle un attiecīgs attēlojums ekranizācijā var būt vienīgi subjektīvi nosacīts.

Līdz ar to pārklāšanās metode uzlūkojama par subjektīvu un neīstenojamu:

a) jo vēstījumā aprakstītā iedomātā realitāte mums nav pieejama, īpaši jau vizuālā formā ne,

b) pat precīzs jebkādas eksistējošas vietas, dzīvas būtnes vai objekta apraksts ir reālā vizuālā materiāla transformācija grafiskā formā un ir tieši atkarīgs no subjektīvā autora redzējuma un tā, cik lielā mērā autors ir atzinis par nepieciešamu fiksēt redzēto,

c) iedomātās realitātes attēls, ko sākotnējā vēstījumā aprakstījis autors, visbiežāk ir fikcija,

d) vizuālajai informācijai ir raksturīga daudz lielāka konkrētība nekā tekstā aprakstītajam, līdz ar to:

– filmā nav iespējams attēlot visu to, kas fiksēts literārajā vēstījumā, jo audio-vizuālajam vēstījumam ir laika, telpas, finansiāli, cilvēkresursu un citi ierobežojumi, kādi nepastāv tā literārajam pirmavotam,

– no otras puses atsevišķas filmas ainas prasa parādīt daudz vairāk nekā teikts sākotnējā tekstā līdz ar to palielinot vizuālā teksta polisemantiskumu. Piemēram, Dž. Ostena parasti neapraksta sejas izteiksmes, apģērbus, ainavas, mājas iekārtojumus. Bieži ir tikai mazliet ieskicēts pat galveno varoņu ārējais apraksts. Piemēram, kad Elizabete, romāna „Lepnums un aizspriedumi” protagoniste, dodas pāri dubļainajiem laukiem apraudzīt saslimušo māsu, ne Elizabetes tērps, ne sejas izteiksme, ne dubļainie lauki nav sīkāk aprakstīti. Protams, cenošoties panākt precīzu sākotnējā vēstījuma atspoguļojumu, varētu uz ekrāna rādīt izplūdušu tēlu, bez sejas, nenosakāmas krāsas un formas drēbēs, pārvietojamies neskaidrā ainavā. Šādā gadījumā varbūt netiktu parādīts daudz vairāk kā Džeina Ostena ir aprakstījusi, taču ir jāšaubās, vai šis attēlojums atbilstu tām ainām, ko autore radītais apraksts uzbur lasītāja iztēlē. Tātad iedomātā īstenība jau literārajā pirmavotā nav fiksēta, ļaujot vaļu lasītāju iztēlei. Līdz ar to transformējot autores romānus

uz ekrāna, ir jāattēlo arī tas, ko Dž. Ostena nav aprakstījis un šis attēlojums var būt tikai subjektīvs.

e) Vēl sarežģītāks kļūst uzdevums, ja uzskata, ka nepieciešams attēlot arī attiecīgā literārā darba valodu un gramatiku stingri ievērojot pirmās, otrās vai trešās personas lietojumu un gramatisko laiku. Respektīvi, ja stāsts ir uzrakstīts pagātnes formā un trešajā personā, tad arī filmā notiekošais nedrīkstētu radīt „tagadnes” un pirmās personas skatījuma sajūtu. Izvirzīt šādu prasību ir loģiski, ja uzskata, ka filma drīkst attēlot tikai grāmatā aprakstīto, taču jāšaubās vai konsekventa šīs prasības ievērošana būtiski paaugstina galarezultāta māksliniecisko vērtību.

Nav pamata apgalvojumam, ka ir iespējams radīt filmu, kas precīzi attēlotu tieši to un tikai to, kas ir aprakstīts. Ja filma veidota saskaņā ar pārklāšanās metodi, to būtu jāuztver kā audio-vizuālu, absolūti precīzu grāmatas ilustrāciju. Neviena no filmām, kas radīta pēc Dž. Ostenas romāniem šajā grupā neietilpst. Šai grupai visvairāk tuvojas 1985. gadā BBC uzņemtā filma „Prāts un jūtas” taču tā kā arī šajā filmā ir transformēti dialogi un mainīts vairāku epizožu raksturojums un iekļautas neskaitāmas vizuālas detaļas, ko Dž. Ostena nav aprakstījis, to nevar uzskatīt par precīzu pastāstītā attēlošanu.

Uzticama pārveidošana

Uzticama pārveidošana ir viens no biežāk minētajiem terminiem analizējot literāra darba ekranizācijas. Šis D. Endrū piedāvātais termins sasaucas ar Dž Vāgnera transpozīcijas metodi un M. Kleina – Dž. Pārkeres „uzticamību galvenajām naratīva iezīmēm”. Ar terminu uzticama pārveidošana (*fidelity of transformation*) D. Endrū saprot gadījumus, kad ekranizācijas veidošanā tik tiešām ir ticis izvirzīts mērķis pēc galarezultāta maksimāli precīzas atbilstības sākotnējam literārajam darbam. Lai gan kopumā D. Endrū izvirzītā shēma netiek plaši kritizēta, būtiskas iebildes un asu kritiku izraisa termina „*fidelity*”⁵⁵ lietojums, jo šis termins parasti tiek traktēts kā prasība pēc filmas precīzas atbilstības romānam, kas ir grūti īstenojama vai pat neiespējama⁵⁶. Lai gan ir iespējams diezgan precīzi attēlot vēstījuma saturu un tēlu attiecības, ir ļoti grūti adekvāti attēlot literārā darba noskaņu, intonācijas, vērtības un daiļdarba iekšējo ritmu, kā arī netieši izteiktās idejas ko tas pauž. Tāpat kā lietojot *pārklāšanās* metodi, grūtības sagādā arī

⁵⁵ *fidelity* – strikta turēšanās pie faktiem un sākotnējā materiāla, uzticamība

⁵⁶ sīkāk par iemesliem, kādēļ šī prasība nav realizējama vēstīts nodaļā, kas veltīta uzticamas transformēšanas raksturojumam, 32.lpp.

romāna vārdisko apzīmētāju aizstāšana ar kino audio vizuālo informāciju, jo bieži arī literārajos tekstos nav pieejams realitātes atspoguļojums.

R. Stems uzskata, (2005, 16.lpp.) ka prasība pēc uzticamas pārveidošanas, ignorē atšķirīgo veidu kādā tiek radīts literārais darbs un tā kino versija. Jo, ja literāro darbu var radīt izmantojot minimālus tehniskos un finansiālos līdzekļus un primāri nepieciešams ir papīrs un rakstāmais, tad, lai radītu filmu, ir nepieciešami gan daudz lielāki finansiālie, gan materiālie ieguldījumi. Lai uzrakstītu teikumu, „mēs to vakar pamatīgi pārrunājām ar Misteru Vestonu” (*Austen* 1993.b, 22.lpp.), nav nepieciešams vairāk par minūti. Lai šo pašu domu parādītu filmā, nepieciešama gan kamera, gan aktieri, gan laiks, gan piemērota vide. Līdz ar to R. Stems secina, ka „uzticama pārveidošana ir burtiski neiespējama” jo filma ir „automātiski atšķirīga un oriģināla mēdija maiņas dēļ.” (*Stam*, 2005, 17)

Arī Braiens Makfārlins uzskata, ka prasība pēc „uzticamas pārveidošanas” ir nepareiza un tai nevajadzētu tikt izvirzītai. Taču nevar noliegt, ka šis uzticamais attēlojums, šī iespējamo notikumu rekonstrukcija⁵⁷ ir viena no vērtībām, ko meklē skatītāji. Arī filmu veidotāji bieži gan izvira kā mērķi iespējami precīzu sekošanu grāmatai, gan ar šo precizitāti lepojas reklāmas saukļos. Tā filmas „Lepnums un aizspriedumi” 1995. gada ekranizācijas producete Sjū Bērtvistla⁵⁸ šīs filmas DVD reklāmas klipos, kas iekļauti arī šīs filmas DVD izdevumā, uzsver: „Šīs „Lepnuma un aizspriedumu” ekranizācijas mērķis ir pēc iespējas precīzāk atspoguļot Dž. Ostenas oriģināldarba noskaņu. ... Tas, ko es tiešām vēlos paveikt, ir izveidot tādu „Lepnumu un aizspriedumu” versiju, kas tikt tiešām atspoguļotu grāmatu.”⁵⁹

Problēmas, ar ko jāsastopas uzticamas transformācijas veidotājiem, labi ilustrē piemēri no Dž. Ostenas romāniem, jo, kā jau minēts, autorei nav raksturīgi plaši un precīzi telpas, vides un varoņu apraksti, kas rada grūtības aizstājot verbālās zīmes ar vizuālajām. Ja Džeina Ostena raksta, ka: „Telpas bija plašas (*lofty*) un skaistas (*handsome*), kuru mēbelējums atbilda īpašnieka bagātībai” (*Austen* 1993.d, 235.lpp.)⁶⁰, šajā gadījumā attēlot aprakstīto telpu, precīzi attēlojot apzīmētāju “plašs” un “skaists” – skaista, nav iespējams,

⁵⁷ šo terminu lieto Ē.Šīna

⁵⁸ *Sue Birtwistle*

⁵⁹ avots: DVD diska „*Pride and Prejudice*” sadaļa „*Making of Pride and Prejudice*” UK/USA : BBC Television and BBC Worldwide America in association with A&E Network 1995.

⁶⁰ Lai gan šis un citi Dž. Ostenas romāni ir tulkoti latviešu valodā, tomēr būtisko īsinājumu un vienkāršošanu dēļ tie nav izmantojami objektīvai analīzei. Tādēļ šeit un turpmāk izmantots darba autores tulkojums

jo šo vārdu nozīme ir pārāk subjektīva. Vēl jo vairāk neiespējami precīzi attēlot „mēbelējumu, kas atbilst īpašnieka bagātībai”.

Tik pat grūti ir precīzi attēlot Dž. Ostenas aprakstīto varoņu ārieni:

“Misters Binglijs bija izskatīgs ... ar patīkamu seju un vienkāršam, nemākslotām manierēm.” (*Austen* 1993.d., 7.lpp.)

Lai izlemtu, kā attēlot šo varoni uz ekrāna, jāatbild uz vairākiem jautājumiem, kas skar attiecīgā laikmeta kultūras kontekstu un pieņēmumus. Kas gan ir „izskatīgs” (*goodlooking*)? Šis apzīmētājs neļauj nojaust ne Binglija acu, ne matu krāsu, nedz jeb ko, kas atšķirtu to no puļa. Kāda ir „patīkama seja” (*pleasant countenance*)? Cik garš ir šis jauneklis un kā ģērbies? Tā kā Dž. Ostena šīs detaļas nemin, atbildes jebkurā gadījumā var būt tikai subjektīvas. Taču, lai arī nav zināms, kā Dž. Ostena pati ir iztēlojusies šos varoņus, tomēr var uzskatīt, ka uzticama pārveidošana⁶¹ veikta tajās filmās, kurās šo varoņu ārējais izskats atbilst 18. – 19. gadsimta džentlmeņa tēlam. Protams, šādā gadījumā nav iespējams panākt precīzu atbilstību autores radītājam oriģinālajam tēlam, ne tā subjektīvās izdomas nosacītajām variācijām, ko savā iztēlē rada daiļdarba lasītājs.

Kritika bieži tiek vērsta pret prasību filmu kvalitāti vērtēt saskaņā ar to vai tās ir vai nav „uzticami pārveidotas”, nevis pret pašu metodi un tās izmantošanā gūstamajiem rezultātiem. Lai cik nepamatota prasība pēc uzticamas pārveidošanas būtu, šī metode tomēr eksistē un, nenoliedzami, ir virkne agrīnu filmu, kuras veidojot romāna oriģinālais teksts ir maksimāli precīzi pārnests scenārijā un no tā uz ekrāna. Arī dažas Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas ir veidotas izmantojot šo metodi. Protams, arī šīs ekranizācijas satur neskaitāmus subjektīvi nosacītus elementus, taču acīmredzama ir centība, ar kuru filmas veidotāji ir skrupulozi turējušies pie sākotnējā teksta. Diemžēl Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās, kuru radīšanā izmantota šī metode, nav guvušas plašāku skatītāju un kritiķu atzinību. Jā, šīs filmas tiek uzslavētas par atbilstību romānam – un noliktas plauktā lai tās vairs nekad nepaceltu.

⁶¹ „pārveidošana” tādēļ, ka līdz šim nekonkrētam tēlam tiek piešķirti vaibsti, apģērbs, manieres u.c.

1.5. Paplašināta ekranizāciju klasifikācija pēc to adaptācijas veida un Dž. Ostenas darbu ekranizācijas šajā kontekstā

Ne Dž Vāgnera, ne M. Kleina – Dž. Pārkeres, ne Dadlija Endrū piedāvātais ekranizāciju dalījums trijās grupās pilnībā neatspoguļo raksturīgāko metožu kopumu, kas izmantots literāru darbu adaptēšanai kino, kā arī neviens no piedāvātajiem modeļiem pilnībā neiekļauj abu pārējo modeļu elementus.

Tā kā termins „uzticama transformācija” iepriekš minēto iemeslu dēļ bieži izpelnās kino kritiķu iebildumus, Ē. Šīna uzskata, ka uzticamas pārveidošanas vietā piemērotāks būtu termins *rekonstrukcija (restoration)* (Sheen 2000, 11.lpp.) taču šeit rodas iebilde pret to, ka rekonstrukcija parasti nozīmē jebkā agrāk eksistējuša atjaunošanu un transformēšanu. Taču ekranizācijas spēkos nav ne atjaunot un transformēt literāro vēstījumu, nedz arī atjaunot un transformēt literārā vēstījumā aprakstīto fiktīvo realitāti.

R. Stems piedāvā *uzticamas transformācijas* vietā piedāvā lietot terminu „pārceļšana”, terminu, ko jau 1926. gadā lietojis formālisma skolas pārstāvis Boriss Eihenbaums (Lothe, 2000, 8.lpp), uzskatot ekranizāciju par literāra darba tulkojumu citā zīmju valodā. R. Stems kā vērā ņemamu opciju uzskata iespēju analizēt ekranizācijas kā literārā avota lasījumus. (Stam, 2000, 62. lpp). Šāda traktējums pieļauj plašāku interpretācijas iespēju nepretendējot uz vienīgā pareizā „lasījuma” statusu, taču šo terminu lietojums vēl nav ieguvis konkrētas nosacītības aprises. Kā pamatots ir vērtējams ieteikums uztvert tekstu kā lasījumu (šo pašu terminu lieto arī Dž. Viltšīrs (Wiltshire, 2001, 5.lpp), un šī pieeja, kas ļauj veido pamatu pēc Dž. Ostenas darbiem radīto ekranizāciju analīzei šajā darbā), taču *lasījumu* nevar uzskatīt par transformācijas metodi. Nevar piekrist arī R. Stema ieteikumam aizstāt terminu „uzticama transformācija” ar jebkuru citu tā šķietami atrisinot pretrunas, ko ietver šī termina lietošana. Kā galvenais pretarguments minams fakts, ka neatkarīgi no tā vai kino teorētiski prasību pēc *uzticamas transformācijas* atzīst par respektējamu vai noliedzamu, tomēr šī metode pastāv, un tiek un ir tikusi izmantota ekranizāciju radīšanā. Acīmredzot precīzas kāda romāna ilustrācijas radīšana joprojām šķiet gan profesionālo varēšanu izaicinošs uzdevums šādu filmu producentiem, gan pēc šādas adaptācijas radīta ekranizācija liekas saistoša pietiekami lielai publikas daļai, kas tieši un netieši ietekmē ekranizācijas finansiālos panākumus.

Ņemot vērā un apvienojot Džefrija Vāgnera, Maikla Kleina, Džilianas Pārkeres, Dadlija Endrū, Ērikas Šīnas un Roberta Stema ieteikumus un paplašinot šo shēmu uz

empīriskā pētījumā balstītas analīzes, pētījuma autore ir izstrādājusi sekojošu literāra darba adaptācijas metožu klasifikāciju:

1.5.1. Aizņemšanās tipa transformācija

*Aizņemšanās tipa transformācijas*⁶² grupas ekranizācijas nepretendē uz precīzu atbilstību oriģinālam, bet izmanto oriģinālo literāro vēstījumu kā izejmateriālu. Oriģinālā vēstījuma elementi (darbības vide, tēlu attiecības, raksturojums, laika periods, vēstījuma struktūra, sižets u.c.) ir brīvi izmantoti jauna darba radīšanai un vēstījuma struktūras un satura atbilstība oriģinālam netiek izvirzīta par mērķi. Šī tipa filmas saskaņā ar oriģinālā vēstījuma interpretāciju var sīkāk iedalīt:

a) **filmas, kas būtiski paplašina literārā pirmavota doto stāsta struktūru un sižeta līnijas.** Šai grupai atbilst pēc Dž. Ostenas romāna „Prāts un jūtas” Indijā, tamilu valodā uzņemtā filma „Esmu redzējis, esmu atradis”⁶³

b) **filmas, kurās veikta sākotnējo stāstu transformācija citā kultūrā, laikā un vidē būtiski nepaplašinot galveno sižeta līniju un tēlu attiecības.** Šai grupai atbilst Dž. Ostenas romānu "Emma" ekranizācija „Neattapīgā”⁶⁴, un romāna „Lepnums un aizspriedumi” divas versijas: Indijā, Bolivudā uzņemtā filma „Līgava un aizspriedumi”⁶⁵ un Amerikā veidotā „Prāts un jūtas. Pēdējo dienu komēdija”⁶⁶.

Šajā pētnieciskajā darbā sīkāk analizētas ir tādas ar aizņemšanās metodi veidotas filmas, kas izmanto Dž. Ostenas romānu galvenās satura līnijas un **tēlu attiecības**, taču pārnes darbību uz literārajam oriģinālam neatbilstošu hronoloģisko periodu un vēsturisko un ģeogrāfisko vidi.

Papildus četrām Džeinas Ostenas darbu ekranizācijām, kas atbilst šiem kritērijiem, ir vēl citas filmas, kurās izmantoti atsevišķi vai pat virkne no Dž. Ostenas darbiem aizgūtu elementu, kam cēlonis meklējams Dž. Ostenas daiļradē. Pārskats par nozīmīgākajām šī tipa filmām ir iekļauts šīs nodaļas nobeigumā, apakšnodaļā *Atsevišķu elementu aizņemšanās*.

Visās Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās ir lielā mērā saglabāts sākotnējais tēlu raksturojums un tēlu attiecības. Andrē Bazēns uzskata, ka tēlu nozīmīgums ir saistīts ar to,

⁶² D. Endrjū, Dž. Vāgners, M. Kleins, Dž. Pārkere

⁶³ „*Kandukondain, Kandukondain*”, vai „*I have Found It*” režisors Radživs Menons (*Rajiv Menon*), 2000

⁶⁴ Oriģinālā “*Clueless*”. Latviešu valodā šī filma nav tulkota. Režisore Eimija Hekerlinga (*Amy Heckerling*), 1995

⁶⁵ „*Bride and Prejudice*”, režisors Garineds Čada (*Gurined Chadha*), 2004

⁶⁶ “*Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy*”, režisors Endrjū Bleks (*Andrew Black*), 2003

ka „pēc tam, kad tēls ir uzspiests publikas apziņai, tas iegūst lielāku autonomiju”, kas var novest pie darba kvazi-transcendences. (*Bazin, 2000, 23. lpp*). Acīmredzot tēlu attiecības un to mijiedarbība ir viena no Dž. Ostenas darbu lielākajām vērtībām literārajā pirmavotā, jo tieši šī daļa tiek saglabāta veidojot darbus, kas, izmantojot aizņemšanās metodi ir atvasināti no literārā pirmavota, taču pēc formas no tā būtiski atšķiras.

1.5.2. Uzticama transformācija

Šajā grupā ietilpst filmas, kuru autori ir izvirzījuši mērķi radīt pēc iespējas precīzu oriģinālā vēstījuma un teksta pārnese uz ekrāna. Šajā grupā iekļaujas arī filmas, kas kā adaptācijas paņēmieni cenšas izmantot pārklāšanās metodi, jo ņemot vērā realitātes dublikāta neesamību, precīza pārklāšanās tikpat nav sasniedzama.

Par galvenajām uzticamas transformācijas pazīmēm varētu uzskatīt:

a) ekranizācijas autori izvirzījuši mērķi veikt pēc iespējas precīzu un uzticamu sākotnējā vēstījuma atspoguļojumu;

b) lai gan oriģinālais teksts ir īsināts un rediģēts, tomēr nav vērojamas būtiskas atkāpes no tā, un ir saglabāti būtiskākie oriģinālā vēstījuma dialogi;

c) ekranizācijā nav vērojamas būtiskas atkāpes no oriģināla attiecībā uz darbības laiku, vidi, eksterjeru, interjeru un vēsturisko periodu;

d) ekranizācijā saglabāts pēc iespējas nemainīgs stāstījums un diskurss.

Atšķirībā no tuvināti transformēto⁶⁷ adaptāciju ekranizācijām, *uzticami transformētajās* filmās konsekventi tiek parādīts galvenokārt tas, ko autors tiešām ir aprakstījis, nebagātinot tās ar vēsturiski atbilstošām, taču pēc būtības mazsvarīgām detaļām. Lai gan papildus vizuālo atribūtu klātbūtne ir neizbēgama, to lietojums pakļauts centieniem reproducēt literāro oriģinālu.

Lai gan lielākā daļa Dž. Ostenas darbu ekranizāciju autori sliecas pasludināt savas filmas par oriģinālajam literārajam avotam uzticamām, tomēr strikti raugoties tikai atsevišķas BBC kompānijas veidotas Dž. Ostenas darbu ekranizācijas ietilpst šo ekranizāciju grupā⁶⁸ – kur tik tiešām filmas veidotāji ir apzināti centušies pēc iespējas precīzi attēlot attiecīgā Dž. Ostenas romāna saturu – īpašu uzsvaru liekot uz tekstuālā materiāla saglabāšanu.

⁶⁷ Sīkāk skat. 33.lpp.

⁶⁸ „*Sense and Sensibility*” 1981 (BBC), „*Emma*” 1972 (BBC-2), „*Mansfield Park*” 1983 (BBC/ITV)

Tas, ka šo filmu autori izvirzījuši mērķi radīt ļoti precīzu grāmatas atspoguļojumu, nepadara šīs filmas no mākslinieciskā viedokļa ne par labākām, ne automātiski sliktākām kā pārējās filmas, lai gan jāatzīst, ka šādi veidotās Dž. Ostenas darbu ekranizācijas nav guvušas būtiskus panākumus⁶⁹. Pie tam, lai gan uzņemot šīs ekranizācijas šķietami filmas autorus ir vadījusi vēlme izpatikt tai kritiķu un skatītāju daļai, kas precīzu romāna atspoguļojumu uzskata par ekranizācijas galveno vērtību, tomēr šīs filmas neapmierina arī šo grupu, jo, pirmkārt, šiem kritiķiem pašiem nav vienotas vizuālās un stilistiskās koncepcijas un līdz ar to šīs auditorijas vērtējumi vienām un tām pašām detaļām ir ļoti pretrunīgi; otrkārt – pat maksimāli precīzs teksta pārcēlums audiovizuālajā formā nerada tādu pašu iespaidu, kā lasītais materiāls⁷⁰. Var piekrist Sjū Parilai, kas iesaka filmas autoriem ņemt vērā, ka „paši entuziastiskākie fani nekad nebūs apmierināti”, un tādēļ racionālāk būtu veidot tik labu filmu, cik vien tie iespējams, ignorējot šīs grupas īpašās prasības. (*Parrill* 2002, 8.lpp.)

1.5.3. *Tuvināta transformācija*

No iepriekšējā šis veids atšķiras ar to, ka tiek atzīta literārā vēstījuma „lojāla” pārveidošana. Izmantojot tuvinātas transformācijas metodi tiek atzīts, ka nav iespējams precīzi attēlot visu vēstījuma saturu, taču filmā parādītais ir cik vien iespējami tuvs romānā aprakstītajam. Šajā grupā ietilpst arī filmas, kas satur atsevišķus vēsturiski un stilistiski atbilstošus satura papildinājumus.

Tuvināti adaptēto filmu grupā būtu iekļaujamas ekranizācijas, kuru autori ir izvirzījuši uzdevumu pēc iespējas precīzi atspoguļot **būtiskākos** oriģinālā vēstījuma elementus – respektīvi to „esenci” (*R. Stam*) vai „māksliniecisko dvēseli⁷¹” (*A. Bazēn*), kas, lai gan ir neapšaubāma darba daļa, tomēr nav precīzi definējama. Arī nepretendējot uz precīzu uzticamību attiecībā pret sākotnējo tekstu, veidojot literārā vēstījuma audiovizuālu interpretāciju, grūtības sagādā prasība veikt „lojālu” transformēšanu, jo lojalitātes robežas nav viennozīmīgi nosakāmas.

⁶⁹ Pat šī darba autorei, kas arī vēl pēc vairāk kā desmit gadu ilgas Dž. Ostenas darbu studēšanas lasa viņas romānus ar baudu, šīs filmas šķita gandrīz neizturami garlaicīgas.

⁷⁰ Par iemesliem, kas izraisa šo neatbilstību, skat. nodaļā: „Attiecības starp ekranizācijām un literāro pirmavotu” 4.lpp.

⁷¹ Šo terminu skaidrojums 16. lpp.

Šī ir visplašāk pārstāvētā grupa no Dž. Ostenas romānu ekranizācijām. No šajā pētījumā analizētajām⁷² adaptācijām šajā grupā ietilpst sekojošas ekranizācijas:

romāna „Lepnums un aizspriedumi”⁷³ trīs dažādas versijas: 1979.⁷⁴ gada filma, 1995. gada seriāls un 2005. gada filma;

romāna „Emma” abas 1996. gadā (gan ASV, gan Lielbritānijā) tapušās ekranizācijas;

romāna „Prāts un jūtas” 1995. gada ekranizācija;

romāna „Pārliecība” 1971. gada un 1995. gada ekranizācijas.

Šīs grupas ekranizācijas ir veidotas ar mērķi parādīt 18. – 19. gadsimta mijas īstenību:

a) kāda tā bija saskaņā ar mūsdienu vēstures studiju pētījumiem - radot šķietamu 18.-19. gadsimtu mijas dokumentāla kino versiju;

b) kādu to apraksta Džeina Ostena.

Lai gan precīzs 18. – 19. gadsimta vides attēlojums ir viena no vērtībām par ko īpaši tiek slavēti Dž. Ostenas romāni, tomēr jāņem vērā, ka šajos darbos nav aprakstītas visas attiecīgā laika reālijas. Džeina Ostena, fiksējot sava laika vidusslāņa dzīvi, nav uzskatījusi par nepieciešamu attēlot visu sarežģīto kalpotāju un strādnieku mašīnēriju, kas nodrošināja šīs dzīves plūdumu. Tāpat romānos tikai attāli jaušama zemniecības eksistence, praktiski netiek minēti nekādi mājlopi, kas attiecīgajā vēstures periodā ir bijuši neatņemami ainavas elementi, retos gadījumos tiek minēts kalpotāju skaits, bet nekad netiek aprakstīti to pienākumi. Aprakstot romānu varoņu gaitas pilsētās un pilsētiņās, nekad netiek minēts, ka parastas pilsētvides neatņemami elementi ir bijuši ubagi, amatnieki, klerki, ... un daudzi citi. Kā ticamākais iemesls kādēļ Džeina Ostena neapraksta šo ikdienas dzīves daļu, varētu būt tas, ka Dž. Ostenai raksturīgais precīzais tēlojums nepieļauj sižeta attīstībai nevajadzīgu detaļu iekļaušanu. 18. -19. gadsimtu mijā šīs ikdienas daļas klātbūtne bija pašsaprotama arī Dž. Ostenas lasītājiem, bet labais tonis prasīja nepievērst tai uzmanību. Tomēr, analizējot rakstnieces literāros darbus, nerodas iespaids, ka Dž. Ostena būtu tīši izvairījies no šīs dzīves daļas aprakstīšanas. Jāatzīst, ka attieksme pret šo reālās dzīves īstenību varētu būt viens no varoņus raksturojošiem parametriem un, retos gadījumos kur

⁷² Pētījumā nav analizētas Dž. Ostenas romānu ekranizācijas, kas tapuši kā televīzijas uzvedumi laikā no 1949. līdz 1967. gadam, jo šīs filmas vairs nav skatītājiem pieejamas.

⁷³ Kā rakstīts uz 1985. gadā izlaista video apvāka: „originālie tēli un dialogi ir uzticīgi pārnesti uz ekrāna.” (*The original characters and dialogue are faithfully brought to the screen*)

⁷⁴ Pilnīga Dž. Ostenas ekranizāciju filmogrāfija pieejama pielikumā

tas nepieciešams (īpaši romānos „Emma” un „Pārlicība”) Dž. Ostena sniedz vajadzīgo informāciju.

Ņemot vērā faktu, ka, lai gan romānos šī ikdienas realitāte netiek aprakstīta, tā tomēr ir veidojusi nozīmīgu daļu no 18.-19. gadsimtu mijas ikdienas īstenības, filmas veidotājiem ir jāizvēlas cik lielu daļu no šī fona materiāla atklāt skatītājam, un ko ne. Uzticamas transformācijas gadījumā filmu varoņi tik tiešām pārvietojas vidē, kur tie nekad nesastopas ar to, ko Dž. Ostena neapraksta. Tuvināti pārveidotājās filmās, kur kā viens no mērķiem izvirzīta prasība pēc maksimāli ticama un autentiska 19. gadsimta sākuma vides attēlojuma, šāds neprecīzs attēlojums šķistu samākslots.

No otras puses centieni maksimāli precīzi attēlot fona vidi, var radīt akcentu maiņu no **satura** uz vēsturiski precīzām, bet mūsdienu skatītājam nepierastām un nebūtiskām detaļām. Protams, nav vērts arī noniecināt šo filmu režisoru veikumu alkās pēc vides autentiskuma, jo tieksmi pēc naturālisma mākslā var uzskatīt par normālu attīstības procesu. Vēl viens no iemesliem kādēļ šīs šķietami „autentiskās” dzīves pseido precīzs attēlojums var kļūt traucējošs filmas satura uztverei, ir fakts, ka sabiedrības standarti divsimts gadu laikā ir būtiski mainījušies. Rezultātā atsevišķos gadījumos mainās pozicionējums no tā, ar ko sabiedrību ir vēlējusies pārsteigt Dž. Ostena – piemēram: varoņu neparasto rīcību, un to, ar ko ekranizējums pārsteidz skatītāju – piemēram: mūsdienu tīrības standartiem neatbilstošu vidi kā 2005. gada „Lepnuma un aizspriedumu” ekranizējumā, vai neestētiska izskata zobu rindu kā Fanijai, 1995. gada filmas „Prāts un jūtas” varonei. No otras puses – kino tehnikas attīstība dod iespējas radīt aizvien precīzāku vēsturisko apstākļu atainojumu, un iespējams, ka pierodot pie vēsturiski nosacītajiem estētiskajiem standartiem tie vairs nenovirzīs skatītāju uzmanību.

Ja pašlaik filmas, kas pretendē uz kvalitatīvas filmas statusu, tiecas tuvojies precīzam vēsturisko detaļu attēlojumam, iespējams, ka pakāpeniski pieradinot skatītājus, pēc 10 – 20 gadiem, daļai skatītāju būs grūti uztvert filmas, kuras nebūs vēsturiski precīzas, jebkura atkāpe traucēs uztvert ideju. Sasniedzot maksimālu reālisma imitāciju uz ekrāna, ticama liekas atkal jauna, ģeniāla, daudzsološa režisora stāšanās pie darba ar mērķi atnest šos vecos standartus un ar savām filmām pierādīt, ka arī absolūti nosacīta un stilistiski neatbilstoša videi nav nozīmes, ja vien ir tapusi *Māksla*. Process ir līdzīgs tam, kas noticis teātrī no dekorāciju un tērpu nosacītības tuvinoties maksimālam reālismam, kur Džuljetas guļamistaba kļūst par īstu guļamistabu ar rožainiem palagiem un naktspodīņu

zem gultas, līdz atkal atgriezoties pie nosacītības jaunā pakāpē, kad Džuljeta nedaudz garlaikoti amizējas ar Romeo baseinā. Kino tas viss vēl ir priekšā.

No Dž. Ostenas darbu ekranizācijām šajā grupā ietilpst filmas, kuras veidojot izvirzīts mērķis pēc iespējas precīzi parādīt Dž. Ostenas laika dzīvi, paradumus, manieres; attēlot romānos pausto noskaņu, idejas, ironiju nepretendējot uz absolūti precīzu teksta atspoguļojumu. Atšķirībā no uzticamām transformācijām, šajās ekranizācijās ir ieviestas papildus ainas, kas nav sastopamas oriģinālajā literārajā vēstījumā. Tuva *uzticamai transformācijai* ir 1996. gada britu filma „Emma” kur mākslīgā apgaismojuma vietā izmantotas sveces, un saglabāts relatīvs klusums ainās, kurās nav pamatota orķestra klātbūtne, taču epizodes šajā filmā, kurās tiek uzsvērtā milzu kalpotāju „armijas” klātbūtne, ir neatbilstošas Dž. Ostenas oriģinālajam vēstījumam un 18. – 19. gadsimtu mijas literārajām tradīcijām. Arī producentes Sjū Bērstvistlas 1995. gada filma „Lepnums un aizspriedumi”, lai gan izceļas citu filmu starpā ar precīzu deviņpadsmitā gadsimta sākuma interjeru, tērpiem, varoņu izskatu, lieliskām Anglijas ainavām, neuzkrītošiem kalpotājiem, tomēr iekļauj ainas (Dārsija mazgāšanās vannā, pelde dīķī), ko Džeina Ostena noteikti nebūtu iekļāvusi savā romāna, pat, ja viņai tāds nolūks būtu bijis. Tāpat šai filmai nav izdevies izbēgt no zināmas varoņu izteiksmes modernizācijas. Arī 1979. gada romāna „Lepnums un aizspriedumi” ekranizācijā, lai gan reklamā solīta „oriģinālo raksturu un dialogu uzticamu pārvešanu uz ekrāna”, tomēr nereti vērojami sākotnējā teksta izlaidumi, papildinājumi un jaunu epizožu ieviešana.

1.5.4. Attālināta transformācija

Virkne avotu terminam „uzticama transformēšana” pretstata terminu „neuzticama pārveidošana”, lai raksturotu jebkuru ekranizāciju, kas nav veidota saskaņā ar „uzticamas” transformēšanas neskaidrajiem paņēmieniem un, galvenais, būtiski atšķiras no literārā pirmavota. Tā kā terminam „neuzticama transformācija” ir izteikta negatīva nokrāsa, kas rada iespaidu, ka šādi adaptēta literārā vēstījuma rezultātā tapušās ekranizācijas ir arī kvalitatīvi sliktākas nekā „uzticami” transformētās, šis lietojums sastop asu kritiķu pretsparu. Bez tam, nekorekts ir šī termina attiecinājums vienlīdz lielā mērā gan uz filmām, kas ekranizētas lietojot aizņemšanās metodi, gan uz jebkuru citu ekranizāciju, kas neatbilst „uzticamas transformācijas” pazīmēm neatkarīgi no filmas veidotāju izvirzītajiem mērķiem.

Atšķirībā no termina „neuzticama pārveidošana” kam piemīt negatīva leksiskā slodze, termins „attālināta transformācija” ir neitrāls un tādēļ vairāk piemērots objektīvas analīzes veikšanai. Par *attālināti transformētām* uzskatāmas filmas, kas daļēji pretendē uz atbilstību romānam, taču pielieto vai nu mūsdienīgākus izteiksmes līdzekļus, un/vai maina kopējo darba noskaņu un tēlu raksturojumu, un/vai atsevišķās epizodēs būtiski maina oriģinālā literārā vēstījuma saturu, tomēr ievēro attiecīgā hronoloģiskā perioda kultūras un stila īpatnības un atbilstošu vēsturisko vidi un laiku. No Džeinas Ostenas darbu ekranizācijām šajā grupā ietilpst divas filmas: 1999. gadā veidotā „Mensfīldas parka” versija un vienīgā romāna „Nortangeras abatija” ekranizācija, kas tapusi 1986. gadā.

Attālinātas transformācijas metode no aizņemšanās atšķiras ar to, ka tiek saglabāti galvenie stāstījuma elementi, sižeta līnijas, tuvu vēsturiskajai attēlota vide un atstātas nemainītas galveno tēlu attiecības, taču šīm filmām piemīt kāda no sekojošām pazīmēm:

a) Būtiski papildināts sižets un iekļautas epizodes, kas nav aprakstītas romānā un neatbilst attiecīgā gadsimta literārajām tradīcijām. Kā viens no spilgtākajiem piemēriem šajā grupā jāmin Dž. Ostenas romāna „Nortangeras abatija”⁷⁵, 1986. gada ekranizācija, kurā Džeinas Ostenas ironiski parodētie gotiskie elementi atspoguļoti reālistiskā manierē. Arī romāna „Mensfīldas parks” ekranizācijā ir virkne oriģinālajā vēstījumā neesošu epizožu. Abi šo romānu ekranizācijas papildinātas ar erotiskām ainām. Šajā grupā ietilpst arī pati pirmā Džeinas Ostenas romānu ekranizācija „Lepnums un aizspriedumi”, kas tapusi 1940. gadā, kur sākotnējais vēstījums papildināts ar virkni oriģinālā neeksistējošām ainām.

b) Būtiski mainīts galveno varoņu raksturojums. No Dž. Ostenas darbu ekranizācijām šī pazīme īpaši raksturīga 1999. gada romāna „Mensfīldas parks”⁷⁶ ekranizācijai. Šeit, pretēji oriģinālajam vēstījumam protagonistes Fanijas neizteismīgais, padevīgais un klusinātais tēls aizstāts ar spilgtu un enerģisku topošas rakstnieces tēlu, tādējādi mainot literārā avotā doto protagonistes raksturojumu. Romāna „Lepnums un aizspriedumi” 1940. gada ekranizācijā Lēdija Ketrina no snobiskas, augstprātīgas nelabvēles pārvērtusies par Dārsija atbalstu.

⁷⁵ „Northanger Abbey”, režisors Džailss Fosters (*Giles Foster*)

⁷⁶ „Mansfield Park”, režisore Patrīcija Rozema, (*Paricia Rozema*)

c) Izmantotas epizodes no vairākiem viena autora literārajiem darbiem. Arī šī pazīme ir vērojama ekranizācijā „Mensfildas parks”, kur protagoniste citē izvilumus no Džeinas Ostenas „Jaunības gadu darbiem”⁷⁷.

Veicot šīs ekranizācijas, notikusi filmu noskaņas maiņa, pārspīlēti dramatisku epizožu ieviešana un atsevišķos gadījumos arī tēlu raksturojuma maiņa, taču saglabāts nemainīgas tēlu savstarpējo attiecību shēmas un satura pamatlīnijas.

1.5.5. Atsevišķu elementu aizņemšanās

Šajā grupā minamas filmas, kas, lai gan radītas kā neatkarīgi mākslinieciski darbi, tomēr kopē vai citē kāda cita literāro darba, ar ko tām nav tiešas saistības, atsevišķas daļas, struktūru vai elementus.

Kā norāda A. Bazēns, „*Ar laiku mēs redzam ievērojamu literāro varoņu rēģus (ghosts) tālu paceļamies pāri pār lieliskajiem romāniem no kā tie cēlušies,*” kas ved pie tā, ka varoņi iegūst no romāna neatkarīgu popularitāti un kļūst pazīstami arī lasītājiem, kas nekad nav iepazinušies ar attiecīgo darbu. (Bazin, 2000, 23. lpp.)

Kā spilgtākais piemērs šajā grupā ir jāmin Helēnas Fīldingas romāns un pēc tā tapuši filma „Bridžetas Džounsas dienasgrāmata”, kurā zināmā mērā tiek apspēlēts „Lepnuma un aizspriedumu” tēlu pozicionējums, izmantojot ne tikai līdzīgu tēlu raksturojumu, bet pat nosaucot galveno vīrieškārtas varoni par Marku Dārsiju⁷⁸. Lai gan Džons Viltšīrs (Wiltshire, 2001, 3.lpp.) uzskata, ka pēc būtības Bridžetas tēls ir tuvāks naivajai Katrīnai Mūrlandai⁷⁹ no Dž. Ostenas romāna „Nortangeras abatija”, tomēr nenoliedzamas ir „Bridžetas Džounsas dienasgrāmatas” un „Lepnuma un aizspriedumu” paralēlās konstrukcijas: Bridžeta ir tik pat aizspriedumaina kā Elizabete Beneta, viņas abas „izsvītro” katra savu misteru Dārsiju no vēlamo precību kandidāta saraksta jau pēc pirmās tikšanās reizes, uzskatot to par pārāk snobisku; abu varoņu mātes ir kariķētas un pārmēru aktīvas, bet tēvi iegrimuši savās rūpēs un nespējīgi par meitām rūpēties. Tāpat kā romānā „Lepnums un aizspriedumi”, arī romānā „Bridžetas Džounsas dienasgrāmata” misters Dārsijs glābj Bridžetas ģimeni no nepatikšanām, un „Lepnuma un aizspriedumu” pievilcīgais, taču negodīgais misters Vikems „Bridžetas Džounsas dienasgrāmata” ir

⁷⁷ Satīriski sacerējumi, kas aptver rakstnieces darbus laikā no 1787. – 1793.g. Sīkāk skat. 56. lpp.

⁷⁸ Oriģinālā „Lepnums un aizspriedumi”: misters Dārsijs. Personvārds Viljams tiek minēts tikai vienā epizodē.

⁷⁹ Dagnijas Dreikas latviskojums, oriģinālā *Catherine Morland*

atspoguļots radniecīgajā Daniela Klīvera tēlā. Helēna Fīldinga ne tikai izmanto paralēlu romāna struktūru, bet arī apzināti un atklāti rotaļājas ar šo līdzību – Marks Dārsijs tiek lasītājam pasniegts kā: „visai gara auguma – stāvēja uzgriezis telpai muguru un pētīja Olkonberiju grāmatplauktu saturu ... Man ienāca prātā, ka ir taču visai mulķīgi saukties par Dārsija kungu un viesībās augstprātīgi stāvēt nomaļus⁸⁰. Tas ir apmēram tāpat kā saukties par Hitklifu⁸¹ un visu vakaru pavadīt dārzā, klaigājot „Ketij!” un sitot galvu pret koku.” (Fīldinga 2000, 20. lpp.)

Lai gan šajā gadījumā aizņemšanās ir primāri vērojama H. Fīldingas romānā un pēc šī romāna motīviem uzņemtā filma tikai ilustrē šo procesu nevis tieši kopē Dž. Ostenas romānu, tomēr filmas veidotāji ir vēlējušies šo paralelitāti uzsvērt, izvēloties „Bridžetas Džounsas dienasgrāmatas” ekranizācijai Marka Dārsija tēlam to pašu aktieri, Kolinu Fērtu, kas tēlo misteru Dārsiju BBC 1995. gada „Lepnuma un aizspriedumu” versijā. Romānā „Bridžetas Džounsas dienasgrāmata” aktiera Kolina Fērtas tēlojumu attiecīgajā BBC seriālā apspriež romāna varone Bridžeta Džonsa – tā radot noslēgtu meta-vēstījuma apli.

Arī filmās „Metropolitēns”(Metropolitan) un „Džeina Ostena Manhetenā” (Jane Austen in Manhattan) vērojama tikai atsevišķu elementu aizņemšanās. No attālinātās transformācijas, kas vērojama filmās „Neattapīgā” (Clueless), „Līgava un aizspriedumi” (Bride and Prejudice) un „Prāta un jūtu” tamilu versijā, šīs filmas pirmkārt šķir tas, ka tā vietā, lai tiktu ievērotas kāda romāna galvenās sižeta līnijas, kā tas notiek minētajās ekranizācijās, filmās „Metropolitan” un „Jane Austen in Manhattan” kā viens no galvenajiem dramatiski vienojošajiem elementiem, ir diskusija par Džeinas Ostenas darbu nozīmi un lomu 20. gadsimta sabiedrībā. Kā norāda Džons Viltšīrs, šīs filmas ir par „Džeinu Ostenu kā kultūras ikonu tik pat lielā mērā, kā tās ir par Dž. Ostenas tekstu lasīšanu” un baudu, ko šie teksti sniedz (Wiltshire, 2001, 40.lpp.) Lai gan, kā atzīmē Sjū Parila, vismaz viens kritiķis (Jungs) uzskata filmu „Metropolitēns” par Dž. Ostenas romāna „Mensfīldas parks” tuvinātu aizņemšanos, tomēr „saistība ar romānu ir pārāk vāja”, lai šo filmu uzskatītu par Dž. Ostenas romāna ekranizāciju. (Parrill 2002, 10.lpp.)

Paradoksāli, ka filmas spēj vienlaicīgi parādīt daudz vairāk nekā aprakstīts romānā, tajā pašā laikā nespējot parādīt visu, kas aprakstīts. Un, lai gan neviens neapšaubā, ka filmas vērtība galvenokārt atkarīga no tās vispārējās kvalitātes, tomēr jebkura ekranizācija vienmēr tiek pakļauta salīdzinājumam ar oriģinālu. Šajā pētījumā ar jebkuriem no

⁸⁰ Jo tieši tā dara Dārsijs Dž. Ostenas „Lepnumā un aizspriedumos”.

⁸¹ Atsauce uz britu kultūrā ļoti populāro Emīlijas Brontē romānu „Kalnu aukas”

minētajiem terminiem: „aizņemšanās”, „uzticama transformācija”, „tuvināta” un „attālināta” pārveidošana ir apzīmētas metodes, kas izmantotas adaptējot ekranizācijas, kas atbilst minētajiem parametriem, nekādā ziņā nevērtējot filmas kvalitāti atkarībā no pielietotās metodes.

DŽEINAS OSTENAS KULTŪRVĒSTURISKĀ UN SOCIĀLĀ INTERPRETĀCIJA, BŪTĪBAS UN VIEDOKĻA MEKLĒJUMI

„Dž. Ostenas spēja vienlaicīgi piesaistīt gan tautas, gan akadēmisko aprindu uzmanību pierāda viņas darbu vienkāršību, universalitāti un īstumu.” (*Auerbach*, 2004, 283.lpp.) Džeina Ostena ir viena no tām rakstniecēm, kuras darbu un dzīves analīze ir pretrunu pilna, un pēdējā laikā tapusi virkne šīs autore darbu ekranizāciju atkal no jauna uzjundī polemiku saistībā ar viņas dzīvi un darbiem. Virdžīnija Vulfa atzīmē, ka „ikviens, kas ir pietiekami neprātīgs, lai rakstītu jebko par Džeinu Ostenu, apzinās, ... ka no visiem diženajiem rakstniekiem tieši viņu ir visgrūtāk pieķert ko diženu attēlojam” (*Anybody who has had the temerity to write about Jane Austen is aware ... that of all great writers she is the most difficult to catch in the act of greatness.*) (*Woolf*, 1923, 301.lpp.). No vienas puses – joprojām saglabājas uzskats par Dž. Ostenu kā līdzsvarotu, ar piedienību un romantiku piesātinātu darbu autori, no otras puses – tiek pierādīts, ka viņa bijusi „nekaunīga, sparīga, postkoloniāla, radikāla, robežpārkāpēja, seksuāli kompleksa un divdomīga”⁸². (*Wiltshire*, 2001, 9.lpp.). Tomēr, lai kurā plauktiņā viņu censtos ievietot, kopš divdesmitā gadsimta beigām un divdesmit pirmā gadsimta sākumā Džeina Ostena nemainīgi tiek atzīta par ievērojamu rakstnieci:

„Arī Dikenss ir dzimis Hempšīrā, ... viņam būtu grūti tagad sacensties ar Džeinu Ostenu. Jo šķiet, viņas zvaigzne vēl aizvien ceļas augšup. ... Nesenās viņas darbu ekranizācijas drīzāk ir viņas popularitātes sekas, nevis cēlonis” (*Jenkyns*⁸³, 2004, ievads).

Viens no pirmajiem, kas Džeinu Ostenu nozīmes ziņā pielīdzina Šekspīram, ir Tomass Babingtons Makolijs jau 19. gadsimtā,⁸⁴: „Nav Šekspīram līdzvērtīgu rakstnieku ... Taču no tiem rakstniekiem, kas ... visvairāk atgādina lielā meistara stilu, bez šaubīšanās ir minama Džeina Ostena, sieviete, ar kuru Anglija pamatoti lepojas” (*An Illustrated Anthology*, 1993, 5.lpp.). Arī divdesmitajā gadsimtā šis salīdzinājums parādās gan publiskās kultūras telpā – reklāmā (“divas galvas labākas par vienu”), attēlojot kopā Šekspīru un Dž. Ostenu (*Wiltshire*, 2001, 58.lpp.), gan dažādu kritiķu darbos: “māksliniece, kas dažu savu spēju ziņā tiek pamatoti salīdzināta ar Šekspīru” (*Gard*, 1994, 13.lpp.), “Dž. Ostena, līdzīgi Šekspīram ... sniedz Anglijas lauku vides esenci.” (*Ellington*,

⁸² „sassy, spunky, postcolonial, radical, transgressive sexually complex and ambiguous”

⁸³ *Richard Jenkyns*, Oksfordas Universitātes profesors

⁸⁴ *Thomas Babington Macaulay*, Lielbritānija, 1800.-1859, ievērojams britu politiķis

2001, 104.lpp.) Tomēr tas nenozīmē, ka Dž. Ostenas dzīves un darbu vērtējums saņemtu nedalīti pozitīvu vērtējumu.

Tā kā Dž. Ostenas darbi Latvijā ir maz pazīstami, tad, atstāstot Dž. Ostenas romānu saturu, ir nācies saskarties arī ar tādu attieksmi, ka Dž. Ostena ir tikai veclaicīga viduvēju sieviešu romānu rakstniece, kurai smaidījusi veiksmē romāna satura uzbūvē vienai no pirmajām pārliecinoši izmantot tipisku klišeju: jauna varone, samēra gudra un glīta, varonis – nedaudz vecāks un pieredzējušāks – tiek kombinēti ar savstarpējiem aizspriedumiem vai informācijas trūkumu, kuru dēļ attiecības sākotnēji nav iespējamās, lai pēc dažādu pārpratumu un problēmu pārvarēšanas varoņi, viens otru iepazīnuši, apprecētos pēdējā nodaļā.

Taču, lai gan tik tiešām vairāku Dž. Ostenas populārāko darbu saturu var reducēt līdz šai shēmai, ir jāpiekrīt Deborai Keplanai, kas atzīst, ka šāda attieksme uzjautrinātu jebkuru, kas ir nopietni iedziļinājies Dž. Ostenas darbu saturā, un „zina, ka viņas darbi kultūras ziņā un lingvistiski ir nesalīdzināmi sarežģītāki nekā masu tirgus romāni” (*Kaplan, 2001, 178.lpp.*).

Līdzīgi minētajam virspusējam spriedumam arī Anglijā līdz pat 20. gadsimta vidum Dž. Ostenas literārais veikums nereti tika noniecināts līdz ar viņas šķietami garlaicīgo dzīvi. Lai gan K. Džili⁸⁵ uzskata, šajā laika periodā Dž. Ostenu galvenokārt apbrīno literārā elite: „A. Tenisons, T.B. Makolijs (*Macaulay*), Džordžs Lūiss un Džordžs Eliots, bet noniecina drūmie, pompozie, trulie un ar humora izjūtu neapveltītie” (*Gillie, 1994, XI lpp.*), tomēr jāatzīst, ka starp Dž. Ostenas kritiķiem ir arī autori, kas, tāpat kā K. Džili minētie, ir pelnījuši piederību literārajai elitei: Marks Tvens, Ezra Paunds, Džordžs Velss un citi. Paradoksāli, ka Dž. Ostena visbiežāk tiek kritizēta par to, kas viņas darbos *nav* sastopams, nevis par šo darbu vērtībām, un visbiežāk par to, ka viņa aprakstīšanai izvēlējusies relatīvi šauru pasaulīti, nevis par to, kā viņa šo pasauli atspoguļo. Marks Tvens, kas pats nav radījis nevienu varoni, kas būtu uzskatāms par izcilu paraugu saprāta un morāles ziņā, kritizē Džeinu Ostenu par to, ka lielākā daļa Dž. Ostenas radīto varoņu ir nesimpātiski, tiem piemīt virkne nevēlamu īpašību – rupjība, dumjība un snobisms – un, kā liecina Emīlijas Auerbahs pētījumi (*Auerbach, 2004, 295.-304.lpp.*), Tvens nereti ir paudis uzskatu, ka viņa jūtas pret sen mirušo angļu rakstnieci Džeinu Ostenu ir pārpilnas naida. Taču, lai gan Džeinas Ostenas darbu analīzei veltītajā nepabeigtajā esejā viņš uzsver, ka nespējot Dž. Ostenas grāmatas izlasīt tālāk par pirmo trešdaļu, tomēr dažādos

⁸⁵ *Christopher Gillie*, Kembridžas Universitātes profesors, vairāku zinātnisku darbu autors

Tvena darbos atrodamās atsauces uz šiem pašiem Džeinas Ostenas darbiem liecina, ka viņš regulāri ir pārlasījis rakstnieces darbus: „Katru reizi, kad es lasu „Lepnumu un aizspriedumus”, es vēlos viņu atkal izrakt un sadot ar liela kaulu pa galvaskausu!” E. Auerbaha retoriski vaicā – vai tiešām Marks Tvens atkal un atkal pārlasa Dž. Ostenas darbus tikai tādēļ, lai atjaunotu savu naidu? (Auerbach 2004, 295.lpp.)

Lai gan Dž. Ostenas romāni un viņas sarakste liecina, ka Dž. Ostena aprakstīšanai apzināti izvēlējusies vidusšķiras sieviešu dzīvi, taču Ezra Paunds uzsver, ka tieši tēmas izvēle ir viens no būtiskākajiem Dž. Ostenas romānu trūkumiem: „Neviens negaida, ka Džeinas Ostenas darbi būs tikpat interesanti kā Stendāla darbi. Garlaicīgam, muļķīgam un ierobežotam (*hemmed-in*) dzīvesveidam veltīta grāmata, ko sarakstījis cilvēks, kas tādu dzīvi dzīvojis, nekad nebūs tik interesanta kā tāda autora darbs, kas vērojis daudzu cilvēku paradumus.” (Southam, 1987, 12.lpp.)

Tā kā nereti Dž. Ostenas darba biogrāfi un kritiķi uzskata par vajadzīgu minēt to, kas nav romānos aprakstīts: „viņai neeksistēja ne Franču revolūcija, ne sabiedrības viļņošānās, ne vēsture” (Elton⁸⁶, 1912, 191.-192.lpp.), citkārt atzīmējot arī tolaik notiekošos Napoleona karus un industriālās revolūcijas uzplaukumu Anglijā, dažkārt kļūdaini tiek uzskatīts, ka Dž. Ostena ir aprakstījusi tikai vidusslāņa meiteņu precību problēmas, jo viņai trūcis vai nu intereses, vai zināšanu par tobrīd pasaulē notiekošo. Lai gan, kā atzīst R. Gārds, Dž. Ostena tik tiešām izceļas citu rakstnieku starpā ar savu gandrīz pilnīgo apolitiskumu (Gard, 1994, 15.lpp.), tuvākas Dž. Ostenas darbu un biogrāfijas studijas liecina, ka Dž. Ostennai bija ne vien vispārējās zināšanas par attiecīgajiem sabiedriski politiskajiem notikumiem, bet arī personiska interese par tiem. Būtu pat pārsteidzoši, ja tā nebūtu, jo divi viņas brāļi (Čārlzs un Francis) kalpoja Karaliskajā flotē, bet Džeinas Ostenas māsiņas Elīzas de Foilides (*Eliza de Feuillide*) vīrs 1794. gadā Francijā tika giljotinēts un, kā liecina Džeinas Ostenas vēstules, šie notikumi rakstnieci nebūt nav atstājuši vienaldzīgu. Dž. Ostena pati, neapšaubāmi, ir apzinājusies, ka daļa lasītāju var negatīvi novērtēt sabiedriski politisko notikumu attēlojuma trūkumu, – to ilustrē 1813. gada 4. februārī māsai Kasandrai rakstītās vēstules rindas, kur autore pati ironiski vērtē savu tikko iznākušo romānu „Lepnums un aizspriedumi” kā, iespējams, pārāk „nenopietnu, spriganu, skanīgu, dzirkstošu” (*too light and bright and sparkling*), kam nopietnības labad būtu bijis vērtīgi pievienot kādu – vai nu prātīgu, vai „nopietnu, plašu un bezjēdzīgu” – nodaļu, veltītu „Valtera Skota kritikai vai Bonaparta panākumu vēsturei” (*Austen Letters*, 1813. g. 4. februārī). Kā liecina šis citāts,

⁸⁶ *Oliver Elton*, Lielbritānija, angļu literatūras profesors laikā no 1900.g.-1925.g., rakstnieks un kritiķis

Dž. Ostena pati nav uzskatījusi par nepieciešamu iztapt tā laika literārās modes prasībām, iekļaujot ar sižetu nesaistītus pārspriedumus. Par to, ka Dž. Ostena nekļūdīgi apzinājusies, kādas literārās klišejas tiek gaidītas no romānu autoriem, liecina arī kādā viņas vēstulē rakstītās ironiskās rindas: „Mana varone netiks tā vienkārši nolaista lejup pa kādu Amerikas upi, viņa bez tam arī vēl tāpat pārbrauks pāri visam Atlantijas okeānam un neapstāsies, līdz nebūs sasniegusi Greivsendu” (*Austen Letters* 1995, 1814. g. 24. novembrī), tomēr iespējams, ka tieši tādēļ, ka Dž. Ostena nekad neatļauj saviem tēliem rīkoties pārspīlēti, viņas darbi joprojām nezaudē popularitāti.

Attieksme pret atsevišķiem sabiedriski nozīmīgiem notikumiem ir pausta arī Dž. Ostenas vēstulēs māsaī, taču, lai arī kopējais pieejamais vēstuļu skaits pārsniedz 160 (*Deirdre Le Faye*, 1995), ir zināms, ka rakstnieces māsa ir iznīcinājusi tās vēstules, kas, viņasprāt, varējušas diskreditēt rakstnieces piemiņu, tādēļ pilnīgu ieskatu par autores attieksmi pret jebkuriem notikumiem šīs vēstules nesniedz. Tāpat jāņem vērā, ka pēc Dž. Ostenas nāves 1817. gadā pagāja vēl vairāk nekā piecdesmit gadu, līdz 1870. gadā⁸⁷ tapa pirmais nopietnākais rakstnieces biogrāfijas apskats. Pirms tam nelielu iespaidu par Dž. Ostenas personību var gūt no rakstnieces brāļa Henrija Dž. Ostena biogrāfiskā ievada pēdējo divu romānu publikācijai 1818. gadā, kurā, kā atzīst Mērija Veldrona (*Mary Waldron*, 1999, 5.lpp.), jau jaušama ģimenes un sabiedrības vēlme Dž. Ostenu attēlot kā cilvēku bez noteiktiem uzskatiem par jebko, kas sniegots pāri nenozīmīgu ļautiņu sīkajām problēmām. Par zināmu šī ievada autora piesardzību skaidri liecina mazliet pompozās rindas: „Ir viena lieta, kas vēl jāpiemin, kas padara visu citu par nesvarīgu. Viņa bija caurcaurēm reliģioza un lojāla; baidījās aizvainot Dievu un nespējīga aizvainot jebkuru citu radību. Viņa bija labi informēta par nopietnām tēmām, kas bija gan lasīšanas, gan pārdomu rezultāts, un viņas uzskati strikti saskanēja ar mūsu Baznīcas uzskatiem.” (Henrijs Dž. Ostens, *London*, Dec. 13, 1817, publicēts *Austen-Leigh*, 2002, 141.lpp.) Arī 1870. gadā tapusi biogrāfija sniedz līdzvērtīgu Džeinas Ostenas dzīves un literārās darbības atainojumu, un, tā kā šis avots līdz pat Džeinas Ostenas vēstuļu publikācijai 1932. gadā un viņas „Jaunības gadu darbu” publikācijai 1955. gadā ir bijis vienīgais pamats Dž. Ostenas dzīves un uzskatu analīzei, tam ir bijusi ļoti nozīmīga loma rakstnieces tēla veidošanā.

Nepastāvot citiem pētījumiem, nav pārsteidzoši, ka arī Britu enciklopēdijā Džeinas Ostenas dzīve raksturota kā nepārspējami mierīga: „Nevienas ģeniālas sievietes dzīve

⁸⁷ *Austen-Leigh, James Edward*, „A Memoir of Jane Austen” (*Austen-Leigh*, 2002,)

nevarētu būt ar vēl mazāk notikumiem apveltīta kā mis Dž. Ostenas.” (*Auerbach*, 2004, 27.lpp.) Pārlūkojot Dž. Ostenas vēstules un biogrāfijas, gan ir jāšaubās, vai tiešām viņas dzīve uzskatāma par tik mierpilnu, kā to nereti attēlo. Džeina Ostena pati, protams, nebija armijā, taču bija viņas brālis Henrijs. Dž. Ostena pati, protams, nedienēja Britu flotes sastāvā Napoleona karu laikā, taču viņas brāļi Francis un Čārlzs to darīja. Dž. Ostena pati, bez šaubām, netika giljotinēta Franču revolūcijas laikā, taču viņas māsiņas vīrs tika, Dž. Ostenu pašu nekad neapvainoja un nepieņēra zādzībā kā viņas radnieci Lī Perotu⁸⁸, un Džeina Ostena pati arī nesēdēja cietumā, taču viņa tur apmeklēja minēto radnieci.

Cik zināms, Dž. Ostena nav ne reizes satikusi nevienu no sava laika populārākajiem rakstniekiem, lai gan, kā rāda viņas vēstules, viņa ir bijusi labi pazīstama ar sava laika literatūru. Ir grūti izskaidrot, kādēļ Dž. Ostena ir vairījies no sava laika literātu aprindām. Kā hipotētiski min K. Džilī, no vienas puses, iemesls varētu būt Dž. Ostenas ģimenes ierobežotie finansiāli apstākļi, kas rakstniecei liedza iespēju brīvi rīkoties, no otras puses – iespējams, ka autore ir tīši izvēlējusies palikt ārpus rakstnieku loka, lai saglabātu savu – ideoloģisku diskusiju neietekmētu, neatkarīgu – viedokli (*Gillie*, 1994, 64.lpp). Taču, neatkarīgi no tā, vai šāda izolācija ir bijusi pašas izvēlēta vai apstākļu uzspiesta, tās rezultātā nav pieejami Dž. Ostenas laikabiedru vērtējumi par rakstnieci kā personību un noteiktu uzskatu paudēju.

Nevar noliegt, ka zināmā mērā autore pati ir vainīga pie relatīvi aprobežota sava tēla veidošanas, jo vēstulē 1815. gada 11. decembrī, atbildot uz Prinča reģenta bibliotekāra mistera Džeimsa Stenjēra Klārka (*James Stanier Clarke*) ieteikumu kādu no turpmākajiem romāniem veltīt entuziasma pilna un iedvesmojoša mācītāja dzīves attēlošanai, ir sevi raksturojusi kā „sievieti, kas prot lasīt tikai dzimtajā valodā” un ir „visnemācītākā un nezinošākā sieviete, kas jebkad uzdrīkstējusies kļūt par autori” (*Austen Letters* 1995, 306.lpp.)⁸⁹ un tādēļ nepiemērotu šāda uzdevuma veikšanai.⁹⁰ Ja neņem vērā rakstniecei raksturīgo ironiju, ticamību šiem ļoti paškritiskajiem izteikumiem mazina šāds fakts – kā zināms no viņas brāļadēla Dž. Ostena-Lī⁹¹ 1870. gadā publicētajām „Atmiņām par Džeinu Ostenu” (*Austen-Leigh*, 2002), autorei piemitušas ne vien plašas zināšanas angļu literatūrā,

⁸⁸ *Leigh-Perrot*, 1799.g. šī Dž. Ostenas radniece no mātes puses tika pieņēta zādzībā un tiesāta.

⁸⁹ „*Jane Austen's Letters*”, red. *Deidre Le Faye*

⁹⁰ Šī Dž. Ostenas atbilde ir tapusi uzreiz pēc tam, kad misters Klārks pēc Prinča reģenta pilnvarojuma ir uzaicinājis nākamo romānu veltīt tieši Viņa Karaliskajai Augstībai. Pieņemot šo laipno uzaicinājumu, autore tomēr stingri un noteikti ir vēlējusies atteikties no jebkādam saistībām radīt pasūtīto mācītāja tēlu.

⁹¹ *Austen-Leigh*

bet viņa bez savas dzimtās valodas ir runājusi arī franču un itāliešu valodā. Tā kā šī liecība rāda, ka Dž. Ostenas teikuma otrā puse par mācēšanu lasīt tikai dzimtajā valodā neatbilst patiesībai, ir pamats domāt, ka Dž. Ostena pati sevi nav uzskatījusi arī par „sievieti, kas neko nezina”. Tajā pašā laikā Dž. Ostens-Lī pauž pārliecību, ka citētais teikums tiešām rāda „cik gan ļoti nepiemērota šim uzdevumam” jutusies Džeina Ostena (*Austen-Leigh*, 2002, 94.lpp.). Par to, ka arī misters Klārks šo atteikumu nav atzinis par pamatotu, liecina viņa nākamā vēstule rakstniecei, – kļuvis par Koburgas (*Cobourg*) Prinča privātsekretāru un kapelānu, viņš no jauna piedāvā autorei rakstīt „vēsturisku romānu, kas ilustrētu majestātiskā Koburgu nama vēsturi”, kurā rakstniece izmantotu detaļas no viņa paša dzīves (*Austen-Leigh*, 2002, 95.lpp.). Arī šo ieteikumu rakstniece pieklājīgi noraida, apgalvojot, ka viņa nejūtas spējīga uzrakstīt „nopietnu romānu”, un uzsverot, ka atzīst par nepieciešamu turēties pati pie sava stila, jo, ja „man vajadzētu turēties pie tā (nopietnā toņa), ne reizi neatļaujoties pasmieties par sevi pašu vai citiem ļaudīm, esmu droša, ka mani vajadzētu pakārt, pirms es pabeidzu pirmo nodaļu” (*Austen Letters 1995*, 1816.g. 1. aprīlis). Iepazīstoties ar E. Auerbahas pētījumu, kas iekļauj sīku Dž. Ostenas-Lī citātu analīzi, liekas pārsteidzoši, ka, neskatoties uz šo teikumu acīmredzami ironisko intonāciju, Dž. Ostens-Lī pauž viedokli, ka Dž. Ostena no uzdevuma ir atteikusies tādēļ, ka nav uzskatījusi sevi par pietiekami talantīgu šāda uzdevuma veikšanai (*Auerbach*, 2004, 14.lpp.). Kā atzīmē E. Auerbaha, precīzāk gan Dž. Ostenas, gan viņa brāļadēla patieso attieksmi pret šo uzdevumu pauž Dž. Ostenas aptuveni 1816 g.⁹² sarakstītā ironiskā miniatūra „Kāda romāna plāns saskaņā ar dažādu autoru ieteikumiem”. Šajā satīriskajā plānā ir apkopota virkne sentimentālu un absurdu ieteikumu „ideāla” romāna saturam, precīzi citējot arī mistera Klārka ieteikumus, no kuriem satīriskākos Dž. Ostens-Lī ir svītrojis no 1870. gadā publicēto „Atmiņu” satura. Mistera Klārka ieteikumu iekļaušana absurdajā romāna plānā rāda, ka Dž. Ostena nebūt nav uzskatījusi mistera Klārka ieteikumus par tādiem, kas pārāk komplicēti viņas spējām, drīzāk par pārāk samākslotiem un tādēļ vērā neņemamiem. Tomēr vēlāk – zināmā mērā viņas Dž. Ostenas-Lī komentāru dēļ – ir radies viedoklis, ka Dž. Ostena pati noniecinājusi savu talantu.

Arī Džeinas Ostenas romānu saturs neļauj precīzi nolasīt autores pašas viedokli, tā apgrūtinot viņas uzskatu pētniecību, jautājums par to, cik lielā mērā Dž. Ostenas varones atklāj pašas Dž. Ostenas uzskatus, joprojām ir diskutabls. Dž. Ostenai nav raksturīga atklāta polemizēšana par politiski un sociāli būtiskiem jautājumiem, taču viņa dažkārt liek

⁹² *Jane Austen*, „*Catharine and Other Writings*”, redaktori: Anna Margareta Dūdiņa un Duglass Marejs, 1993

romānu varoņiem iesaistīties diskusijās par sabiedriski aktuāliem jautājumiem. Kā acīmredzamas polemikas piemērs Dž. Ostenas romānos bieži tiek citēts fragments romānu un daiļliteratūras aizstāvībai no Dž. Ostenas gotiskajai parodijai tuvā darba „Nortangeras abatija”:

„Kaut gan mūsu gara darbi (romāni) nesuši ļaudīm vairāk dziļa un patiesa prieka nekā jebkuru citu pasaules literāro brālību pūliņu augļi, neviens cits žanrs nav bijis pakļauts tik nikniem uzbrukumiem. Iedomības, aprobežotības un modes untumu dēļ mūsu ienaidnieku ir gandrīz tikpat daudz, cik lasītāju. Talanti, kas vajadzīgi deviņpadsmitajam Anglijas vēstures apcerētājam vai dzejas antoloģijas sastādītājam un izdevējam, saliekot kopā dažus dučus rindu, ko sacerējuši Miltons, Pous vai Praiors, pievienojot kādu vērtējumu no *Spectator* un nodaļu no Stērna, tiek slavīnāti, liekot lietā tūkstošiem spalvu, kur pretī romānista spēju un darba noniecināšana ir gandrīz vai vispārēja nosliece, mazinot viņu pūliņu vērtību, ko apliecina vienīgi dotības, asprātība un gaume. „Es neesmu romānu cienītājs!”, „Es reti ielūkojos romānos!”, „Neiedomājaties, ka esmu kāds romānu cienītājs!”, „Romānam tas ir pārāk labi!”- tie ir bieži dzirdami teicieni. „Un ko jūs lasāt, mis...?” „Ak, tas taču tikai romāns!” atbild jaunā lēdija tēlotā vienaldzībā nolikdama grāmatu, vienā mirklī sakaunējusies. „Tikai „Cecīlija”, „Kamilla” vai „Belinda”⁹³”- īsāk sakot, tikai daži darbi, kuros parādās saprāta spēcīgākās puses un samanāma cilvēka dabas visaptverošā pazīšana, visaugstākajā mērā veiksmīgi iezīmēti raksturi un dzīvs, dzirkstošs humors, turklāt viss pasniegts izmeklēti smalkā valodā.” (Dž. Ostena, 2002, 31.-32.lpp.)⁹⁴

Kā uzskata Kristofers Džili (*Gillie*, 1996, 61.- 62.lpp), lai gan nevar apšaubīt naratora vēlmi aizstāvēt romānus kā literatūras žanru, tomēr jāpatur prātā, ka šī aizstāvība pausta ironiski ieskicētā kontekstā un Dž. Ostenai neraksturīgā hiperbolizētā manierē. Turklāt Dž. Ostenas vēstules neliecina, ka viņa pati būtu uzskatījusi minēto romānu autores Faniju Bērniņu (1752-1841) un Mēriju Edžvortu (1767-1849) par nozīmīgām sava laika literārajām autoritātēm. Romāna aizstāvībai veltītā vēstījuma nopietnību samazina arī fakts, ka jau nākamajā lappusē Dž. Ostena liek savai jaunajai, nepieredzējušajai varonei Katrīnai līdz ar viņas virspusējo draudzeni Izabellu nekritiski sajūsmināties par Annas Redklifas grāmatu „Adolfo” un citiem gotiskās literatūras darbiem, kurus Džeina Ostena pati parodē savā romānā. Līdz ar to atbalsts, kuru Dž. Ostena veltījusi romāniem, visdrīzāk, ir patiess, taču šis citāts pilnībā neatklāj Dž. Ostenas pašas viedokli par minētajām autorēm un žanru kopumā. Atskaitot Katrīnu no romāna „Nortangeras abatija”, pārējie Džeinas

⁹³ Populāri angļu romāni 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā, kurus sarakstījušas Dž. Ostenas laikabiedres. Romānu „Cecīlija” (*Cecilia*) un „Kamilla” (*Camilla*) autore ir Fanija Bērniņa (1752–1840), romāna „Belinda” (1801) autore ir Marija Edžvērta (*Maria Edgeworth*)

⁹⁴ Dagnijas Dreikas tulkojums latviešu valodā

Ostenas protagonisti un nozīmīgākie varoņi galvenokārt lasīšanai izvēlas arī mūsdienās atzītu, populāru autoru darbus. Tā Marianna (romāns „Prāts un jūtas”) no galvas citē Viljama Šekspīra 116. sonetu, piemin Aleksandru Poupu, kopā ar Viloubiju lasa Šekspīra lugu „Hamlets”, un klausās Viljama Kūpera dzeju Edmunda lasījumā. Mariannas mīļākais rakstnieks ir Valters Skots, kuru kopā ar Lordu Baironu starp sev nozīmīgākajiem autoriem min arī kapteinis Benviks romānā „Pārlicība”. Neapšaubāmi Šekspīrs ir viens no iecienītākajiem Džeinas Ostenas varoņu autoriem, jo, bez jau minētajiem darbiem, arī romānā „Mensfīldas parks” Henrijs Kraufords, lai izklaidētu klātesošos, lasa fragmentu no Šekspīra lugas „Henrijs VII”, Emma (romāns „Emma”) citē Šekspīra lugas: „Sapnis vasaras naktī” un „Romeo un Džuljeta”, bet izvēloties iestudējamo lugu, romāna „Mensfīldas parks” varoņi apsver iespēju uzvest Šekspīra „Hamletu”, „Otello” un „Makbetu”. Kā iespējams variants lugas uzvešanai tiem minēta arī Ričarda Šeridana luga „Mēlnesības skola”, taču beigās, personīgu motīvu vadīti, jaunieši izvēlas iestudēt literāri mazvērtīgāko lugu „Mīlnieku ciešanas”⁹⁵. Nepabeigtajā romānā „Senditona” (*Sandition*) kā autoritātes minēti arī Dž. Ostenas laikabiedri Roberts Bērnss un Viljams Vērdsverts, lai gan šo vērtējumu izsaka varonis, kas šajos darbos orientējas visai virspusēji. Intelektuāli mazāk attīstīti varoņi, kā Herieta Smita („Emma”), Izabella Torpe un Katrīna („Nortangeras abatija”) lasa Annas Redklifas darbus, bet fermeris Mārtins („Emma”) lasa Olivera Goldsmita romānu „Veikfīldas vikārs”. Lai gan misis Eltona romānā „Emma” ir raksturota kā aprobežota, tomēr arī viņa spēj citēt Džona Miltona un Tomasa Greja darbus, bet viņai līdzvērtīgais Džons Torps („Nortangeras abatija”) par vienīgo „ciešamo” grāmatu atzīst Henrija Fīldinga grāmatu „Stāsts par Tomu Džonsu atradeni”. Neveiklais misters Kolins („Lepnums un aizspriedumi”) priekšā lasīšanai Benetu meitām, izvēlas „Fordaisa sprediķus”⁹⁶.

Lai gan autori, kurus Džeina Ostena min vai citē savos romānos, liecina ja ne par izkoptu gaumi, tad noteikti par orientēšanos vispārzināmās literatūras vērtībās, tomēr nevar pilnīgi droši apgalvot, ka Džeinas Ostenas viedoklis par šiem darbiem sakrīt ar viņas radīto tēlu viedokli. Mērija Veldrona pauž viedokli, ka visdrīzāk attiecīgi darbi ir minēti Dž. Ostenas romānos tieši tādēļ, ka Dž. Ostena par nozīmīgu faktoru uzskatījusi minēto darbu atpazīstamību potenciālo lasītāju vidū. (*Waldron* 1999, 147.lpp)

⁹⁵ lugu no vācu valodas pārtulkojusi un adaptējusi Elizabete Inčbolda (*Elizabeth Inchbold*), lugas oriģināla autors ir Augusts Kocbjū (*August Kotzebue*). 19. gadsimtā šī luga ir bijusi ļoti populāra, taču mūsdienās tā lielākoties tiek pieminēta tikai saistībā ar Džeinas Ostenas romānu.

⁹⁶ Par tiem sīkāk skat. 54. lpp.

Drošas liecības par Džeinas Ostenas literārajām preferencēm nav atrodamas arī citos viņas romānos. Lai gan ir skaidrs, ka Dž. Ostena, pati būdama rakstniece, neapšaubāmi ir uzskatījusi literatūru par vērtību, tomēr viņa ir arī apzinājusies, ka literatūrai nepiemīt automātisks universāli pozitīvs efekts. Kā lielākie lasītāji Dž. Ostenas romānos nereti attēloti paši aprobežotākie varoņi: romānā „Lepnums un aizspriedumi” – misters Kolins un Mērija Beneta, un vismaz četros no Dž. Ostenas sešiem romāniem varoņiem tiek ļauts izbaudīt nepatīkamās sekas, kas rodas, ja pārlietu romantiskā literatūrā atainotais vēstījums tiek jaukts ar reālās dzīves notikumiem. K. Džilī kā šādu varoņu spilgtākos paraugus min Katrīnu „Nortangeras Abatijā”, kura naivi iedomājas, ka viņas dzīvei vajadzētu risināties pēc gotiskā romāna motīviem, un Mariannu no romāna „Prāts un jūtas”, kas, pārlietu aizraujoties ar īpaši sakāpinātu sentimentālo literatūru, atsakās no jebkādas prāta kontroles, rezultātā gandrīz zaudējot dzīvību (Gillie, 1996, 63.lpp). Tāpat var arī kapteinis Benviks romānā „Pārliecība”, pēc līgavas nāves meklējams mierinājumu īpaši skumjā literatūrā, kāpina savas emocijas līdz gandrīz pašdestruktīvam līmenim. Tas gan šim tēlam netraucē aizmirst gan skumjas, gan līgavu, tiklīdz parādās jaunu attiecību iespēja. Citu lomu literatūra spēlē romānā „Mensfildas parks”, kur jaunieši, gatavojot teātra izrādi, rod iespēju izpaust savas kaislības un attiecības bez reālās dzīves atbildības pilnajiem ierobežojumiem.

Ņemot vērā, ka pat attiecībā uz literatūru autores personiskais viedoklis nerod pārlicinošu un viennozīmīgu apstiprinājumu viņas romānos, nepārlicinoši šķiet jebkuri citi minējumi par viņas politisko un sociālo uzskatu atspoguļojuma rakstnieces darbos. Protams, analizējot Dž. Ostenas tēlu paustos viedokļus, ir iespējams vismaz izvirzīt hipotēzes par autores viedokli atsevišķos jautājumos, taču, tā kā Dž. Ostenas romānos paustie viedokļi bieži ir pretrunīgi, tās negūst skaidru apstiprinājumu. Vienīgais ticamais avots Dž. Ostenas literārās gaumes analīzei, ir rakstnieces vēstules, kā arī viņas radnieku stāstījums. Kā liecina Kristofera Džilī pētījumi, Džeinas Ostenas nozīmīgākie 18. gadsimta paraugi literatūrā ir bijuši Viljams Kūpers, Daniels Defo, Semjuels Ričardsons, Džonatans Svifts, Henrijs Fīldings un Fanija Bērnija, bet no agrīnākiem priekštečiem noteikti minams Viljams Šekspīrs. (Gillie 1994, 41.,65.-80. lpp.) Nevienu šiem autoriem Dž. Ostena nekopē, un, neskatoties uz cieņas pilno attieksmi, satīriski parodē gan S. Ričardsona, gan H. Fīldinga romānu struktūru un varoņus savos „Jaunības gadu darbos⁹⁷”. Šajos agrīnajos sacerējumos atrodams atsauces uz Olivera Goldsmita un Ričarda Šeridana darbiem,

⁹⁷ *Juvenilia Works*. Aptver sacerējumus laika posmā no 1787. – 1793. gadam. Pirmo reizi publicēti tikai 1955. gadā. Sīkāk skat. 56. lpp.

liecina, ka arī šo autoru darbus Džeina Ostena ir labi pārzinājusi vēl pirms astoņpadsmit gadu sasniegšanas.

Lai gan Džeina Ostena arī mūsdienās dažkārt tiek pieteikta, kā „romantisko komēdiju karaliene”⁹⁸, uzskats, ka Dž. Ostena nav spējusi rakstīt neko citu, izņemot romantiskas komēdijas, ignorē faktu, ka Dž. Ostenas pēdējie darbi – „Pārlicība” (1816.g.) un nepabeigtais romāns „Senditona” (1817.g.) salīdzinājumā ar pirmajiem ir krietni tālāki no romantiskai komēdijai raksturīgiem risinājumiem. Iespējams, ka tad, ja Dž. Ostenas pirmais romāns „Pirmie iespaidi” (*First Impressions*) nebūtu ticis noraidīts, to vispār neizlasot, kā arī tad, ja Dž. Ostennai būtu izdevies desmit gadu laikā panākt sava ironiskas parodijas stilā sacerētā romānā „Nortangeras Abatija”⁹⁹ publicēšanu, arī vēlāk sacerēto romānu saturs būtu bijis ar „Jaunības gadu darbiem”¹⁰⁰ līdzvērtīgu satīras elementu daudzumu. Tomēr no tā brīža, kad Dž. Ostena 1797. gadā pabeidza pirmo romānu, līdz brīdim, kad jebkas no viņas sarakstītā tika pieņemts publicēšanai 1811. gadā, pagāja vairāk nekā desmit gadi. Šajā laikā nomira Džeinas Ostenas tēvs, un, tā kā Dž. Ostena nebija precējusies, viņa kļuva finansiāli atkarīga no saviem brāļiem¹⁰¹. Romānu publicēšana Dž. Ostennai nozīmēja ne tikai slavu, bet arī papildu ienākumus, kas rakstniecei attiecīgajā dzīves periodā bija nozīmīgs faktors, jo viņai nebija cita neatkarīga ienākumu avota. Kā rakstniece atzīst vēstulē brālim Frenkam 1813. gadā pēc pirmo divu romānu publicēšanas: „Līdz šim ar rakstīšanu esmu nopelnījusi divsimt piecdesmit mārciņu, kas man tikai liek ilgoties pēc vēl” (*Austen Letters 1995*, 1813. 3. jūl. lpp.). Ironiski atgādinājumi par to, ka Dž. Ostena ir izjutusi savu atkarīgo finansiālo stāvokli kā draudu, parādās arī citās vēstulēs: „Neprecētām sievietēm ir drausmīgas izredzes dzīvot trūkumā, kas ir ļoti būtisks arguments par labu laulībām” (*Austen Letters 1995*, 1816. 13. marts. lpp.). Tā kā rakstniece tomēr neapprecas, tad romānu rakstīšana paliek viņas vienīgais personīgo ienākumu avots, lai arī lielus finansiālus panākumus viņa tādējādi negūst.

Arī fakts, ka Džeina Ostena četrdesmit divu gadu vecumā mirst kā vecmeita, mēdz mulsināt viņas daiļrades pētniekus. No vienas puses – tiek kultivēts viedoklis, ka Džeina

⁹⁸ avots: ASV literatūrkritiķes Elenas Hetzelas (*Ellen Heltzel*) un žurnālistes, redaktora un literatūrkritiķes Margo Hemondas (*Margo Hemmond*) mājas lapa: <http://magazines.ivillage.com/goodhousekeeping>

⁹⁹ Romāns tika gatavots publicēšanas ar nosaukumu „Suzanna” 1803. gadā. Izdevējs, kas to iegādājās un pat sāka reklamēt, šo darbu tā arī nekad neizdeva, līdz Dž. Ostenas ģimene to atpirka no izdevēja. Nedaudz pārstrādātā variantā romāns tika publicēts tikai 1818. gadā, jau pēc autorei nāves.

¹⁰⁰ skat. 56. lpp.

¹⁰¹ Saskaņā ar pastāvošajiem likumiem, nozīmīgāko tēva īpašumu daļu manto vecākais dēls.

Ostena savu vecmeitību izjutusi kā apgrūtinājumu, kā tas tiek pausts Džona Halperina 1984. gadā publicētajā Dž. Ostenas biogrāfijā, kur dominē uzskats, ka „Dž. Ostena bija pēc seksa noilgojusies vecmeita, kas rakstīja romānus lai remdētu savu sarūgtinājumu” (*Auerbach*, 2004, 274. lpp.). No otras puses – Dž. Ostenas vēstule mātai Kasandrai un brāļameitai Fānijai liecina, ka Dž. Ostena pati nebūt nav uzskatījusi laulības par sievietes pašmērķi un drīzāk uztvērusi šīs saistības kā sievietes individualitāti un pašizpaušmi ierobežojošas: "Es bieži brīnos, kā Tu vari atrast laiku visam, ko to dari vēl papildus rūpēm par māju. Un kā gan labā misis Vesta (*West*) spēja sarakstīt tādas grāmatas ... ar visām viņas ģimenes rūpēm – tas ir vēl pārsteidzošāk! Manuprāt, rakstīšana ir neiespējama, ja galva pilna ar domām par jērgaļu un rabarberiem" (*Austen Letters* 1995, 1816. g. 8.sept.).

Kā liecina E. Auerbahas pētījums, līdz divdesmitā gadsimta sākumam Džeinas Ostenas darbu kritiskajos vērtējumos to faktiskās literārās analīzes vietā bieži analizēta un kritizēta autores privātā dzīve un neatlaidīgi tiek uzsvērts, ka Dž. Ostena

a) bijusi neprecējusies (lai gan nevienu nepārsteidz fakts, ka arī neskaitāmi vīriešu kārtas autori nav bijuši precējušies),

b) rakstījusi par vīrieša skatījumā nenozīmīgām tēmām, kas arī izraisījis viņas devuma pastiprināti kritisku vērtējumu (*Auerbach*, 2004. 31.lpp.).

Salīdzinājumam – Šarlotes Brontē dzīve nebūt nav bijusi trauksmaināka, taču Š. Brontē netiek kritizēta par notikumu trūkumu tā, kā dažkārt tiek kritizēta Dž. Ostena. Vai tiešām galvenā atšķirība ir tā, ka Š. Brontē paspēja apprecēties pirms nāves, bet Dž. Ostena to neizdarīja? Nav pārsteidzoši, ka šos noniecinošos komentārus ironiski aplūko Virdžīnija Vulfa esejā „Džeina Ostena un zosis”, secinot: „Mēs atceramies, ka Dž. Ostena rakstīja romānus. Tas varētu būtu ieteicami, ja viņas kritiķi tos izlasītu” (*Auerbach*, 2004, 39. lpp.). Ir zināms, ka Dž. Ostena ir vairākkārt bijusi iemīlējusies un reiz pat saderinājusies, taču lauzusi šo saderināšanos nākamajā rītā. Diemžēl vēstules, kurās Dž. Ostena komentē šos notikumus, viņas māsa Kasandra ir iznīcinājusi. Var minēt, ka galvenais iemesls, kura dēļ Dž. Ostena ir atsaukusies saderināšanos, ir patiesu jūtu trūkums. To, ka Džeina Ostena uzskatījusi īstu savstarpēju sapratni un mīlestību par obligātiem priekšnoteikumiem laimīgām laulībām, ilustrē viņas vēstules Fānijai: „Jebkas ir labāks un paciešamāks nekā precēšanās, kad nav jūtu. Nav nekā nožēlojamāka kā būt saistītam, bet bez mīlestības.” Šajā pašā vēstulē Dž. Ostena arī atzīst, ka nav viegli šādu cilvēku sastapt: „Pasaulē ir tādi cilvēki – droši vien viens no tūkstoša, kurus gan tu, gan es uzskatītu par perfektiem, kur

pievilcība un būtība ir līdzvērtīgas, kur manieres ir tikpat labas kā sirds un prāts, bet var gadīties, ka tavs ceļš ar šo personu nekrustojas, bet, pat ja tā notiek, ka šis cilvēks nav labi situētas ģimenes vecākais dēls, tavas labas draudzenes radnieks” (*Austen Letters* 1995, 1814. 18. nov.). Cilvēks, ar ko Dž. Ostena ir bijusi saderināta, – Heriss Big-Viters¹⁰² ir bijis gan pārticīgas ģimenes vecākais dēls, gan draudzeņu brālis, taču acīmredzot ir trūcis patiesu jūtu, kas motivētu Dž. Ostenu saderināšanos turpināt. Līdzīgu prasīgumu netieši pauž arī Dž. Ostenas romānu varones, tādēļ var uzskatīt, ka vismaz šajā ziņā Dž. Ostenas personiskais viedoklis ir saskanējis ar literārajos darbos pausto. Izņēmums ir fiziski ne pārāk pievilcīgā Šarlote no romāna „Lepnums un aizspriedumi”, kura apprecas merkantilu apsvērumu vadīta un netiek par to nosodīta, lai gan Dž. Ostenas vēstītājam komentējot Šarlotes apsvērumus, raksturīga nesaudzīga, ironiska atklātība: „Mis Lūkasa, kas pieņēma viņa bildinājumu tikai un vienīgi dēļ tīras un neieinteresētas vēlmes sevi nodrošināt, īpaši neraizējās par to, tieši kurā mirklī šis nodrošinājums tiks iegūts. ... Viņas pārdomas bija kopumā gluži apmierinošas. Mistars Kolins, protams, bez šaubām nebija ne saprātīgs, ne patīkams, viņa sabiedrība bija kaitinoša, un viņa jūtas pret viņu visdrīzāk bija iedomātas. Bet tomēr viņš būs viņas vīrs.” (*Austen* 1993d, 120)

Fakts, ka tieši Šarlote, kuras galvenais mīnuss nosacītajā laulību tirgū ir fiziskas pievilcības un pūra trūkums komplektā, šķietami atbalsta uzskatu, ka labs vīrs ir arī balva par sievišķīgajām kvalitātēm, tomēr Dž. Ostenas romānos netiek turpināta vecmodīgā tradīcija, saskaņā ar kuru tikai rāmas, apvaldītas, „bežpersoniskas un skaistas meitenes tiek atalgotas ar mīlestību” (*Voiret*, 2003, 234. lpp). Kā uzskata M. Voireta, viens no Dž. Ostenas darbu popularitātes galvenajiem cēloņiem ir – šie romāni izpauž mūsdienu sievietes vēlmi pēc mīlestības, ko gūst pašpietiekamas un pašpārliecinātas varones.

Dž. Ostenas piesardzību attiecībā uz neapdomīgu saistīšanos pamato arī tas, ka deviņpadsmitā gadsimta sākumā Anglijā sievietes pēc apprecēšanās bija pilnībā atkarīgas no vīra, un sievietes galvenais uzdevums pēc laulībām bija apmierināt vīru un laist pasaulē bērnus. Džeina Ostena vēstulē mātai Kasandrai pauž nožēlas pilnu attieksmi pret šādu dzīvesveidu, komentējot brāļameitas Annas ceturto grūtniecību sešu gadu laikā: "Annai nav ne mazāko iespēju izvairīties; viņas vīrs vakar te ieradās un teica, ka viņa jūtas gluži labi, bet nespēj tālu staigāt Nabaga dzīvniece, viņa būs notriekta (*worn-out*), pirms vēl viņai paliks trīsdesmit. Man ir viņas ļoti žēl. Misis Klementa arī ir stāvoklī. ... Misis Bennai jau trīspadsmitais..." (*Austen Letters* 1995, 1817. g. 23. – 25. marts). Jādomā,

¹⁰² *Harris Bigg-Wither*

līdzīgs liktenis būtu arī Džeinai Ostenai, ja viņa būtu riskējusi apprecēties, jo viņas atraidītā precinieka Harisa Big-Vitera sievai septiņpadsmit gadu laikā dzimuši desmit bērni. Tomēr – pretēji šiem nedaudz skeptiskajiem uzskatiem par sievietes iespējamo laimi laulībā – visu seši publicētie Džeinas Ostenas romāni noslēdzas ar protagonistu laulībām vai vismaz saderināšanos, līdz ar to jāsecina, ka Dž. Ostenas attieksme pret sievietes lomu sabiedrībā bija neviennozīmīga. No vienas puses, rakstniece neapšaubāmi atzīst sievietes sociālekonomiski diktēto nepieciešamību tikt apprecētai, no otras puses, Dž. Ostena uzskata, ka laulība ļoti ierobežo sievietes pašizteiksmes veidus. Lai gan Dž. Ostena pati nekad nav apprecējusies, tomēr visi viņas romāni attēlo sievietes ideālā dzīvesbiedra meklējumos, un šādu attiecību izveidošana ir Dž. Ostenas romānu centrālā tēma. Tēli, kas attiecības ar pretējo dzimumu nav izveidojuši, pārsvarā tiek attēloti negatīvā vai vismaz ironiskā nokrāsā – kā mis Bāta romānā „Emma”.

Kā uzskata M. Makherjē¹⁰³, Džeinas Ostenas darbos vērojamo polemiku par sievietes lomu sabiedrībā ir izraisījusi nesakrītība starp normālu, racionālu uzvedību un 18. gadsimta sievietei uzspiestajiem liekulīgajiem standartiem (*Mukherjee*, 1991. 3. lpp.). Lai gan Dž. Ostena dažkārt tiek dēvēta par vienu no britu pirmajām feminisma tēmas aizsācējām literatūrā un pirmo, kas ir radījusi vienlaikus izaicinošus un mākslinieciski augstvērtīgus tēlus, kas ietekmējuši angļu literatūras attīstību feminisma¹⁰⁴ virzienā, tomēr daudz radikālākus uzskatus attiecībā uz sieviešu tiesību jautājumu jau pirms Džeinas Ostenas ir paudusi Mērija Volstonkrafta un Mērija Heja¹⁰⁵, līdz ar to būtu kļūdaini uzskatīt Dž. Ostenu par pirmo sieviešu tiesību aizstāvi britu literatūrā. Rakstnieces literārie darbi gan pauž neapmierinātību ar virkni ikdienas dzīves standartu, taču aktīvi nepieprasa sieviešu tiesību revīziju un paplašināšanu. Dž. Ostena pauž nevis tiešu kritiku, bet drīzāk ironisku attieksmi pret sievietei uzspiestajiem ierobežojumiem.

Džeinas Ostenas laikā ļoti populārās labas uzvedības noteikumu grāmatas ieteica sievietēm būt atturīgām, kautrīgām, pasīvām un pat fiziski vājām. Kā iesaka Dr. Gregorijs „Tēva norādījumos savām meitām”:

„Viena no skaistākajām sievietes rakstura īpašībām ir piedienīga pieticība, atturīgs delikātums, kas izvairās no sabiedrības acīm. ... Kad meitene pārstāj sarkt, viņa zaudē visiespaidīgāko skaistuma ieroci. Tas īpašais jūtīgums, uz ko tā (sarkšana) norāda, var tikt

¹⁰³ *Meenakshi Mukherjee*

¹⁰⁴ Ar feminismu saprotot cīņu par vienlīdzīgām tiesībām.

¹⁰⁵ *Mary Wollstonecraft, Mary Hay*

uzskatīts par vājumu un apgrūtinājumu mūsu¹⁰⁶ dzimumam, taču jūsējam tas ir īpaši pievilcīgs. ... Šī atturība, ko es uzskatu par tik nepieciešamu jūsu dzimumam, liks jums kompānijā būt diezgan klusai. ... Asprātība ir visbriesmīgākais talants, kas jums var gadīties. ... Esiet piesardzīgas pat tad, kad izrādāt savu veselo saprātu, jo kādam var likties, ka tā jūs izrādāt savu pārākumu ... Bet, ja jums ir gadījies ko mācīties, sargājat to kā noslēpumu, īpaši no vīriešiem. ... Nekad necentieties parādīt pilnā apmērā jūsu zināšanas. ... Kad sieviete runā par savu lielo spēku, par viņas labo apetīti vai spēju izturēt ļoti nogurdinošus apstākļus, mēs saraujamies riebumā. ” (Dr. Gregory, Auerbach, 2004, 44.lpp.)

Neapšaubāmi šis un daudzi citi līdzīgi avoti Dž. Ostenai ir bijuši labi pazīstami. Dž. Ostenas romānā „Lepnums un aizspriedumi” groteskais misters Kolins izvēlas Fordaisa sprediķus kā piemērotu lasāmvielu savām māsiņām. Spriežot pēc turpmākā citāta no šī reāli eksistējošā avota, nav brīnums, ka nepacietīgākā no māsiņām, Lidija, ātri vien pārtrauc Kolinsa priekšlasījumu:

„Es vēlētos, lai jums vienmēr piemistu pieticība, padevība un maiga pievilcība un īsta mīlestība. Jūsu uzdevums ir galvenokārt nolasīt vīrieša vēlmes, lai tā jūs kļūtu patīkamas un noderīgas.”¹⁰⁷ (Auerbach, 2004, 45.lpp.) Ja šādi ir Kolinsa uzskati, skaidrs, ka viņam par sievu neder brīvdmīgā Elizabete, jo vairāk tādēļ, ka viņa neapšaubāmi apzinās savu intelektuālo pārākumu, taču saskaņā ar 18. gadsimta uzskatiem viņai nav nedz tiesību to izrādīt, ne arī viņa drīkst sniegt labi domātus padomus misteram Kolinsam:

„Lai arī kādas būtu īpašības vai prasmes, kas sievai varētu būt pārākas nekā viņas vīram, nedrīkst pieļaut, ka apziņa par tādu esamību vedinātu sievu jebkad meklēt iespēju izpaust tās vai lolot vēlmi jaukties tajās lietās, kas neattiecas uz viņas pārziņā esošajām.”¹⁰⁸ (Auerbach, 2004, 46.lpp.)

Lai gan Dž. Ostena tiek nereti slavēta par tā laika literatūrai neraksturīgu, fiziski labi attīstītu, enerģisku, pat „robustu un tiešu varoņu radīšanu” (Mukherjee, 1991. 7.lpp.), tomēr nevar noteikti apgalvot, ka Dž. Ostena uzskatījusi vai vismaz aktīvi aizstāvējusi Mērijas Volstonkraftas jau agrāk pausto uzskatu, ka arī sievietei ir jābūt fiziski stiprai. M. Makherjē uzskata, ka, pretstatot fiziski un garīgi labi attīstītās pozitīvās varones Elizabeti, Elinoru, Katrīnu un Emmu ironiski un negatīvi traktētajiem Izabellas un mis Binglijas

¹⁰⁶ resp., vīriešu

¹⁰⁷ James Fordyce, „Sermons to Young Women”, 1766. (Džeimss Fordais, Sprediķi jaunām sievietēm.)

¹⁰⁸ Thomas Gisborne, „An Enquiry into the Duties of the Female Sex”, 1797. (Tomass Gisborns, Pētījums par sieviešu dzimuma pienākumiem.)

tēliem, kas manipulē ar sievišķīgo vājumu, Dž. Ostena dod priekšroku „spēkam un izturībai salīdzinot ar trauslumu un viltību” (*Mukherjee, 1991, 7.lpp.*). Lai gan šī tēze rod pamatojumu romānos „Lepnums un aizspriedumi”, „Prāts un jūtas”, „Emma”, un „Nortangeras abatija”, tomēr romāni „Mensfildas Parks” un „Pārlicība” neļauj droši apgalvot, ka Dž. Ostena ir noteikti iestājusies pret sievišķīgu vājumu, jo gan Anna, gan jo īpaši Fanija nav fiziski labi attīstītas, tomēr neapšaubāmi ir pozitīvās varones. Iespējams, ka, radot šos tēlus, Dž. Ostena ir vēlējusies uzsvērt to, ka nav viena, noteikta obligātā īpašību minimuma, kam būt jāpiemīt katrai sievietei, lai to atzītu par sabiedrībā akceptējamu. Ja par Annu var teikt, ka viņa „neizmanto savu vājumu varas iegūšanai”, ko, kā to uzskata M. Makherjē (*Mukherjee, 1991, 7.lpp.*), Dž. Ostena neatļauj darīt savām pozitīvajām varonēm, tad to pašu nevar teikt par Faniju, romāna „Mensfildas parks” šķietami bezkrāsaino un fiziski vāji attīstīto protagonistu, kas, kā uzskata Tara Gošela Volisa, kalpo kā ilustrācija tam, ka tieši šī pasivitāte un vārgums ļauj iekarot vietu sociālajā hierarhijā (*Wallace, 1995, 73-74.lpp.*).

Lai gan tiešs tradicionālās sievietes lomas noliegums Dž. Ostenas darbos netiek akcentēts, tomēr simptomātiski, ka vismaz atsevišķos gadījumos tieši pārmērīgs sievietei piedēvēto vēlamo īpašību daudzums ļoti sarežģī Dž. Ostenas radīto varoņu dzīvi. Spilgtākie piemēri šeit ir Džeina no romāna „Lepnums un aizspriedumi” un Anna no romāna „Pārlicība”. Džeina ir maiga, labsirdīga un apvaldīta, pat pasīva, kā to prasa labas uzvedības noteikumi. Un tieši tādēļ Džeinas iecerētā Binglija draugs Dārsijs spēj pārliecināt Bingliju, ka Džeina, visdrīzāk, viņu nemīl, jo viņa taču to nekādi neizrāda. Savukārt romāna „Pārlicība” protagoniste Anna Eliota, savulaik pakļaujoties labi domātajiem lēdijas Raselas ieteikumiem, atsakās no saderināšanās ar kapteini Ventvortu – cilvēku, ko viņa tā arī nespēj aizmirst. Līdz pat brīdim, kad pēc astoņiem gadiem viņi atkal sastopas, Anna gluži sievišķīgi ir ļāvusi savu dzīvi vadīt un noteikt citiem. Vienmēr izpalīdzīga un laipna, viņa ir gatava ļaut citiem izpostīt savu dzīvi. Šīs rūpes un pašāvēība liek viņai arī fiziski sevi ierobežot un pat bojā viņas veselību, jo, kamēr citi dodas izklaidēties, Anna pieskata viņu slimo bērnu, kamēr citi dejo, viņa tiem spēlē klavieres. Kā atzīmē Antonijs Leins¹⁰⁹, pēc šī darba uzņemtajā filmā redzams, kā „pacietība pāraug neurozē, izpalīdzība noved pie smakšanas” (*Pucci, Thompson, 2003, 22.lpp.*). Tikai tad, kad Anna pati beidzot kļūst par noteicēju savā dzīvē, viņai izdodas atgūt kapteiņa Ventvorta mīlestību.

¹⁰⁹ *Anthony Lane, USA, laikraksta „The New Yorker” literārais recenzents*

Romāns „Lepnums un aizspriedumi” ir viens darbiem, kurā spilgti izpaužas pretruna starp konformismu un sacelšanos pret sabiedrības noteiktajām normām. „Racionalitāte un individuālisms bija dominējošie koncepti attiecīgajā laikā, bet neviens no šiem netika uzskatīts par nepieciešamiem sievietēm.” (*Mukherjee*, 1991, 4.lpp.) Dž. Ostena apzinās pretrunu starp sievietei noteikto pasīvo lomu sabiedrībā un to, cik šāda loma ir apgrūtinoša, ja tā atņem sievietei tiesības būt par racionālu indivīdu, kā to rāda dialogs, kurā Elizabete noraida Mistera Kolinsa bildinājumu:

„ ‘... pieņemt jūsu bildinājumu ir absolūti neiespējami. Manas jūtas visādā ziņā to liedz darīt. Vai es varu runāt vēl tiešāk? Lūdzu, neuzskatiet mani par elegantu sievieti, kas vēlas jūs mocīt, bet par racionālu būtni, kas runā no visas sirds!’

‘Jūs esat vienkārši burvīga! sauca viņš, neveiklā galantumā; ‘un es esmu pārliecināts, ka tad, kad jūs būsiet saņēmusi jūsu lielisko vecāku piekrišanu, mans bildinājums nekādā ziņā nebūs nepieņemams.’” (*Austen*, 1993.d. 106.lpp.)

Visspilgtāko liecību par Džeinas Ostenas skarbi ironisko attieksmi pret sabiedrību sniedz rakstnieces „Jaunības gadu darbi¹¹⁰”, kuros raksturīgais dzēlīgais skatījums neparādās vēlāk publicēšanai rakstītajos romānos. Tajos rodams apliecinājums ne tikai Džeinas Ostenas agrīnajam literārajam talantam, bet arī vērojamas izteikti satīriskas tendences, kas nav raksturīgas vēlāk publicētajiem romāniem un atklāj autores kritisko attieksmi un ieinteresētību sabiedriskās dzīves norisēs. „Jaunības gadu darbos” Džeina Ostena:

a) parodē sentimentālo literatūru, šajā gadījumā – klišeju par tūlītēju ciešas draudzības attīstību starp nejauši sastaptiem varoņiem:

„No šī brīža intimitāte starp Ficroju, Dramondu un Falknoru ģimenēm ik dienas pieauga, līdz galu galā sasniedz tādu līmeni, ka viņi netaupīja pūļu, lai pie vismazākās provokācijas izspertu viens otru pa logu.” (*Austen*, 1993.a, 5.lpp.);

b) maina vietām tradicionālās vīriešu un sieviešu lomas:

¹¹⁰ Džeina Ostena šos īsos stāstiņus un romānu uzmetumus saraksta divpadsmit līdz atpadsmit gadu vecumā, laikā no 1787. līdz 1993. gadam. Pirmo reizi šie sacerējumi ir publicēti tikai 1955. gadā ar nosaukumu „Jaunības gadu darbi” (*Juvenilia Works*). Lai gan šajā pētījumā izmantots 1993. gada izdevums ar nosaukumu „Katrīna un citi stāsti” (*Catherine and Other Writings*), jo šis izdevums iekļauj visprecīzāko un pilnīgāko oriģināla saturu, tomēr darbā izmantots tradicionāli lietotais šī perioda sacerējumu nosaukums „Jaunības gadu darbi”.

„Viņa metās pie Frederika un patiesi varonīgā manierē izgāza pār viņu savu vēlmi tikt apprecētai jau nākamajā dienā. Jebkurš šādā situācijā, kam būtu piemēris mazāk drosmes kā Frederikam, no tādas runas būtu nokritis beigts, bet viņš, ne mazākā mērā nenobijies, drosmīgi atbildēja:

„Cienījamā Elfrīda – jūs varat rīt precēties, bet es to nedarīšu.”” (*Austen*, 1993.a, 10.lpp.);

c) parodē meitenēm domātos labas uzvedības noteikumus, to vietā piedāvājot savus:

„Mana mīļā Laura (viņa man teica pāris stundas pirms savas nāves), ņem piemēru no mana nelaimīgā likteņa un izvairies no nepiedienīgās uzvedības, kas to izraisījis... Uzmanies no ģībšanas lēkmēm... Lai gan dažkārt tās var būt atsvaidzinošas un patīkamas, tomēr tici man, galu galā, ja pārāk bieži atkārtotas un vēl nepiemērotā gadalaikā, tās izrādīsies kaitīgas tavai veselībai. (...) Histērijas lēkme nav ne tuvu tik bīstama; tas ir labs vingrinājums ķermenim un, ja vien tā nav pārlietu neganta, es uzdrošinos teikt, kopumā nāk par labu veselībai --- Paliec traka cik vien bieži tu to vēlies, bet neģībsti!” (*Austen*, 1993.d. 99.lpp.).

Džeinas Ostenas agrīnās satīriski atainotās varones ir apveltītas ar reālajā dzīvē bieži sastopamām, taču romānos parasti neminētām īpašībām:

a) šī varones lieto pārmērīgus alkohola daudzumus:

„Džonsonu ģimenē valdīja mīlestība. Lai gan viņi bija mazliet atkarīgi no pudeles un kauliņu spēles, viņiem piemēta daudz labu īpašību. ... Pēc tam, kad Džonsoni kādu laiku bija enerģiski laiduši pudeli uz apkārt, visu kompāniju, ieskaitot viņu tikumus, aiznesa uz mājām līdz nemaņai piedzērušos. ... Par spīti viņa daudzumam, ko viņa bija izdzērusi, nabaga Alisei galīgi nebija noskaņojuma...” (*Austen*, 1993, 12. -14. lpp.);

b) šīs varones melo un zog:

„Lēdijas Hārkortas mīlēta, sera Džordža lolota un visas pasaules apbrīnota, Elīza dzīvoja nepārtrauktā laimē, līdz, sasniedzot astoņpadsmit gadu vecumu, viņa tika pieķerta zogam 50 mārciņu banknoti, un viņas nežēlīgie labdari viņai parādīja durvis.” (*Austen*, 1993, 31. lpp.);

c) ir pārspīlēti negausīgas:

„Un atcerieties, ka man pienākas jauna kariete, ... zila, ar sudraba rotājumiem, jauns zirgs, neskaitāmi visvērtīgākie dārgakmeņi, dimanti, kādus neviens nav redzējis! ... Jums

jāizrotā savs faetons – tam jābūt krēmkrāsā, ar sudrabā kalnu ziedu vītņi, ... , jums ir pilnībā jānomaina mēbeles savā mājā saskaņā ar manu gaumi un jānolīgst divi kalpi un divas kalpones, kas mani aprūpētu, Jums vienmēr man jāļauj darīt to, ko es gribu un jābūt labam vīram. ... Jums ir man jāierīko ziemas dārzs un jāpiepilda tas ar stādiem. Jums jāļauj man katru ziemu pavadīt Bātā, pavasari pilsētā, katru vasaru ceļojumā, bet katru rudeni kādā ūdensdziedniecības vietā. Visu pārējo laiku .. jūs nedrīkstat darīt neko citu kā rīkot balles un maskarādes. Šim nolūkam jums ir jāuzbūvē speciāla telpa...’

‘bet lūdzu, mis Stenhopa, ko es saņemšu no jums pretī?’

‘Ko saņemsiet? Jūs varat cerēt, ka es būšu apmierināta!’ (Austen, 1993.a, 62.lpp.);

d) šīs varones pat slepkavo:

„Es nogalināju savu tēvu jau pašā savas dzīves sākumā, pēcāk esmu nogalinājusi savu māti un tagad taisos nogalināt savu māsu. Es esmu mainījusi savu reliģiju tik bieži, ka pašlaik man nav ne jausmas, kādai es piederu. ... Īsumā sakot, diez vai ir kāds noziegums, ko es neesmu pastrādājusi. Bet tagad es mainīšos.” (Austen, 1993.a, 169.lpp)

Šajos „Jaunības gadu darbos” Džeina Ostena atļaujas to, ko viņa nedara romānos, – ironiski parodēt literārās klišejas un satīriski izsmiet ļaužu tikumus, netikumus un paradumus. Lai gan šie darbi raksturo Džeinas Ostenas attieksmi pret sabiedrības negācijām, lielākoties tie ir pārāk īsi, lai izpelnītos kinoindustrijas uzmanību. Izņēmums ir 1995. gada romāna „Mensfildas Parks” ekranizācija, kurā tiek izmantoti citāti no šiem darbiem¹¹¹.

Kā liecina Džeinas Ostenas un viņas ģimenes locekļu nošu burtnīcas, kas glabājas Dž. Ostenas memoriālajā fondā Čautonā (Lielbritānija), kultūras un estētisko fonu kas ietekmējis rakstnieces daiļradi veido ne tikai literatūras studijas, bet arī teicama orientēšanās mūzikā. Džeinas Ostenas iecienītāko un, saskaņā ar Īana Džeimija un Dereka Makaloha¹¹² pētījumiem, spēlētāko komponistu sarakstā minami tādi komponisti kā Volfgangs Amadejs Mocarts, Georgs Frīdrihs Hendelis, Jozefs Haidns un virkne mūsdienās mazāk zināmu, taču astoņpadsmitajā gadsimtā populāru autoru: Šīlds, Pleijels, Dibdins, Sterkels, Kocavara un daudzi citi¹¹³. (Gammie 1996 7. – 62.lpp.)

¹¹¹ Sīkāk nodaļā, kas veltīta šī romāna ekranizācijām, 110.lpp.

¹¹² Ian Gammie, Derek McCulloch

¹¹³ Shield, Pleyel, Dibdin, Sterkel, Kotzwara. Džeinas Ostenas nošu burtnīcās ir vairāk kā 300 dažādu autoru darbu.

Divdesmitā gadsimta beigās Džeinas Ostenas darbi ir izpelnījušies uzmanību arī postkoloniālās kritikas teorētiķu vidū ar mērķi izpētīt šo darbu „vēsturisko un politisko lomu, un to nozīmi mūsdienās” (*Rajan 2004, 5.lpp.*). Galvenais faktors, kas rosina Dž. Ostenas darbu pētniekus ir postkoloniālo valstu cīņa pret ilgstošo Anglijas kultūras un morāles dominantu. Papildus cēlonis, kas izraisa pastiprinātu postkoloniālās kritikas interesi par Dž. Ostenas daiļradi, ir romānā „Mensfildas parks” atrodamās atsauces uz britu koloniju Antigvā kā Bertramu ģimenes labklājības avotu. Postkoloniālā rakursā pētot Dž. Ostenas darbus, tiek atrasti pierādījumi gan tam, ka rakstnieces darbi ir universāli, pāri noteiktai kultūrai stāvoši¹¹⁴, gan atrasts apstiprinājums tēzei, ka Dž. Ostenas darbi ir specifiski angļiski, un uzskatāmi par tiešu britu kultūras atspoguļojumu, taču tā kā „britu kultūra nav atdalāma no britu imperiālajām aktivitātēm” (*Rajan 2004, 5. – 6. lpp.*), pamatota ir vēlme aplūkot Džeinas Ostenas darbus kā specifisku britu kultūras izpausmi mijiedarbībā ar koloniālo valstu kultūru. Radžesvārī Rajans uzskata, ka Džeinas Ostenas darbi to nozīmes ziņā ieņem otro vietu aiz Šekspīra (*Rajan 2004, 12. lpp.*) un līdz ar to ieņem neproporcionāli lielu lomu literatūras studijās Indijā, novedot pie rakstnieces darbu tiešas un netiešas atdarināšanas. Šo procesu tieši ilustrē 2000. gadā uzņemtā tamilu filma pēc Dž. Ostenas romāna „Prāts un jūtas” motīviem, un 2004. gadā Bolīvudā uzņemtā filma „Līgava un aizspriedumi” pēc romāna „Lepnums un aizspriedumi” motīviem.¹¹⁵

Ja līdz 20. gadsimtam bija tendence uzskatīt Džeinu Ostenu par vecmeitu, kas rakstīja nenozīmīgus romānus, tad pašlaik Dž. Ostena ir kļuvusi vienu no vispopulārākajām rakstniecēm (Lielbritānijā un Amerikā) gan akadēmiskajās aprindās, gan parasto lasītāju vidū.¹¹⁶ Kā attiecībā uz Dž. Ostenas studijām atzīst Džeimss Tompsons – „pēc vairāk nekā divdesmit gadiem pasniedzēja darbā šis šķiet pirmais gadījums, kad vērojama pozitīva saikne starp grāmatu, par ko es mācu, un mūsdienu lasītāja gaumi” (*Pucci, Thompson, 2003, 15.lpp.*). Arī padziļināti Dž. Ostenas biogrāfijas un Anglijas ekonomiskā stāvokļa pētījumi liek mainīt viedokli par 18.- 19. gs. Angliju kā rāmu miera ostu, secinot, ka patiesībā Dž. Ostenas dzīves laiks uzskatāms par „nestabilu un ekonomiskiem satricinājumiem pakļautu” (*Duckworth, 2002, 4.lpp.*)¹¹⁷ un rakstniece pati par pretrunīgu, taču nenoliedzami izcilu darbu autori.

¹¹⁴ Radžesvārī Sanders Rajans (*Rajeswari Sunder Rajan*), Lielbritānija, Oksfordas Universitātes pasniedzējs, min Laionelu Trillingu kā pirmo šīs tēzes izvirzītāju

¹¹⁵ Sīkāk par šīm ekranizācijām skat. šī darba 89. un 101. lpp.

¹¹⁶ Diemžēl Dž. Ostenas darbi ļoti slikti padodas tulkošanai, tādēļ ārpus angļiski runājošās sabiedrības tie ne vienmēr tiek adekvāti pārtulkoti un novērtēti. Tas pats attiecas arī uz Dž. Ostenas darbu tulkojumiem latviešu valodā – pēc šo tulkojumu izlasīšanas lasītājam var rasties vienīgi neizpratne par Dž. Ostenas darbu popularitātes cēloņiem.

¹¹⁷ *Alistair M. Duckworth*, ASV, angļu valodas profesore Floridas Universitāte, vairāku literatūrkritisku grāmatu autore

DŽEINAS OSTENAS DARBU STRUKTŪRAS ATBILSTĪBA EKRANIZĒŠANAI

Var uzskatīt, ka Dž. Ostenas darbi pirmos nozīmīgākos panākumus gūst, kad princis reģents lūdz veltīt nākamo rakstnieces romānu tieši viņam, taču plašāku ievērību tie izpelnījušies tikai krietni pēc rakstnieces nāves¹¹⁸, 19 gs. otrajā pusē un jo īpaši 20. gadsimtā, kad ievērojama loma šo darbu popularizēšanā ir kino attīstībai. Jau 1940. gadā Amerikā tiek uzņemta pirmā „Lepnuma un aizspriedumu” versija, bet 2005. gada beigās tiek radīta šī romāna desmitā ekrānizācija. Kopējais Džeinas Ostenas sešu romānu ekrānizāciju skaits laikā no 1940. gada līdz 2005. gadam ir gandrīz trīsdesmit. Īpašu ievērību rakstnieces darbi izpelnās tieši 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā, kad laikā no 1990. līdz 2005. gadam tiek no jauna radītas 13 jaunas ekrānizācijas un atjaunotas četru iepriekšējo ekrānizāciju videoversijas. Īpaši ražīgs šajā ziņā ir 1995. – 1996. gads, kad top sešas jaunas Džeinas Ostenas darbu ekrānizācijas: trīs romāna „Emma” versijas un pa vienai romānu „Prāts un jūtas”, „Lepnums un aizspriedumi” un „Pārliecība” ekrānizācijas. Kā rāda Džeimsa Tompsona pētījums, 1995. gadā producēto britu televīzijas seriāla „Lepnums un aizspriedumi” pēdējo sēriju Lielbritānijā vienlaikus skatījušies 9-10 miljoni skatītāju (*Pucci, Thompson, 2003, 14. lpp.*). Nav pārsteidzoši, ka šo periodu kritiķi dažkārt dēvē pat par Dž. Ostenmāniju.¹¹⁹

Kas gan ir šis fenomens, kas kinematogrāfijai liek aizvien no jauna atgriezties pie sen mirušas rakstnieces darbiem? Protams, galvenā nozīme ir Dž. Ostenas darbu literārajai, estētiskajai un vēsturiskajai vērtībai, taču ne visi par kvalitatīvi līdzvērtīgiem uzskatīti darbi tiek ekrānizēti tikpat bieži kā Džeinas Ostenas seši romāni. Piemēram, Stendāla „Sarkanais un melnais”, kura autoru jau minētais dzejnieks un kritiķis Ezra Paunds atzīst par nesalīdzināmi interesantāku nekā, viņaprāt, garlaicīgā Džeina Ostena, ir ekrānizēts tikai četras reizes, Šekspīra populārā komēdija „Dots pret dotu” – tikai divas reizes¹²⁰. Protams, ekrānizāciju skaits neraksturo literārā darba kvalitāti, taču ļauj izvirzīt hipotēzi, ka atsevišķi literārie vēstījumi ir vairāk piemēroti adaptācijai uz ekrāna, nekā citi.

Viena no Dž. Ostenas romānu vērtībām ir tā, ka tēmas, ko aprakstījusi Džeina Ostena, ir universālās un, kā to formulē Sjū Parila¹²¹, tas, ka šo romānu sižeti atspoguļo labus stāstus. (*Parrill, 2002, 3.lpp.*) Lai gan vārdu salikums „labs stāsts” ir gandrīz

¹¹⁸ Dž. Ostena mirusi 1817. gada 18. jūlijā

¹¹⁹ Austenmania - (*Pucci, Thompson, 2003, 1. lpp*)

¹²⁰ Saskaņā ar IMDB datu bāzi <http://www.imdb.com/>

nedefinējams, grūti šo izteikumu apšaubīt, jo kā lai citādi nosauc vēstījumus, kas joprojām piesaista miljoniem lasītāju vairāk kā divsimt gadu pēc to uzrakstīšanas. Komplicētāku skaidrojumu par to, kādēļ Dž. Ostenas romānu ekranizācijas gūst popularitāti, piedāvā Martina Voireta¹²², atzīmējot, ka tas galvenokārt tādēļ, ka šie romāni piedāvā „scenārijus, ka uzrunā mūsdienu postfeministisko sabiedrību”, kā arī pateicoties šo romānu kompleksajai struktūrai, plašajam vīriešu un sieviešu tēlu lokam, kas ilustrē arī mūsdienām raksturīgas „rūpes, fantāzijas un pretrunas” (*Voiret*, 2003, 229. lpp.). Plašais tēlu loks atzīmēts arī Trūstas un Grīnfīlda kopīgajā priekšvārdā grāmatai „Džeina Ostena Holivudā”, minot, ka viena no Džeinas Ostenas darbu vērtībām ir perfektais tēlu raksturojums: „Dž. Ostenas tēli ir vienlaikus gan atpazīstami kā tipāži, gan individualitātes ar kompleksu motivāciju un indiosinkrātiskas personības. Lasītāji un skatītāji spēj identificēties ar šiem tēliem un tomēr nespēj pilnībā paredzēt viņu uzvedību.” (*Troost, Greenfield*, 2001, 3.lpp.) Efektīvu tēlu raksturojumu kā vienu no būtiskākajiem priekšnosacījumiem veiksmīgas filmas izveidošanai, min arī Linda Kaugila (*Cowgill*, 1999, 6.-44.) un Kristīne Tompsone (*Thompson*, 1999, 46.-47).

Atzīmējot nepieciešamību pēc „interesantu tēlu loka”, kā arī citus vispārējus iemeslus, kuru dēļ Dž. Ostenas darbi tiek bieži ekranizēti, Sju Parila atzīst, ka bez saturīga stāsta Dž. Ostenas romāni satur arī šādas Holivudas filmām raksturīgas īpašības:

- tajos rodama pārlicinoša darbības motivācija,
- tiem raksturīgs ticams nobeigums.

Bez tam, kā turpina S. Parila, lielāka daļa skatītāju Amerikā ir vismaz dzirdējuši par Džeinu Ostenu, kas samazina reklāmai nepieciešamos izdevumus, savukārt fakts, ka uz Dž. Ostenas darbiem neattiecas autortiesību ierobežojumi, ļauj ietaupīt būtiskas summas, kas citādi būtu jātērē autora honorāram (*Parrill*, 2002, 3.lpp.).

Bez šiem, vispārējiem iemesliem kā viens no nozīmīgākajiem faktoriem, kas veicina Džeinas Ostenas darbu ekranizāciju tapšanu, ir tas, ka tā kā Džeinas Ostenas darbiem ir „raksturīga dramatiska struktūra (romāna kā žanra attīstību būtiski ietekmējusi drāmas struktūra)” (*Harris* 2003, 45.lpp.), kuras dēļ šo darbu struktūra ir viegli pielāgojama kino industrijas prasībām. Uz to, ka Dž. Ostenas darbi pēc to struktūras ir tuvi drāmai, norāda

¹²¹ Sue Parrill, ASV, Southeastern Louisiana University, grāmatas „Jane Austen on Film and Television” autore

¹²² Martine Voiret, ASV, Masačūseta, neatkarīga literatūrzinātniece

jau Edvīns Mūrs¹²³, atzīmējot, ka Džeinas Ostenas romānu saturs „atšķiras no piedzīvojumu romāna satura ar savu strikto iekšējo cēlonību ... situācijas maiņa vienmēr izsauc izmaiņas tēlos, katrām izmaiņām – dramatiskām vai psiholoģiskām, ārējam vai iekšējām – ir cēlonis” (Muir, 1928, 42.lpp.).

Šīs struktūras analīze ļauj izprast daļu no cēloņiem, kas veicina Dž. Ostenas romānu ekranizāciju tapšanu.

1.6. Nozīmīgākie dramatiskās struktūras elementi

Linda Kaugila¹²⁴ uzsver, ka viens no nozīmīgākajiem sekmīgas ekranizācijas veidošanas priekšnoteikumiem ir iespēja darbu pakārtot pārskatāmai trīscēlienu struktūrai. (Cowgill, 1999, 5.-25.lpp.). Arī Roberts Stems ar nožēlu atzīst, ka lielākajai daļai Holivudas scenāriju autoru raksturīga „radikāla novēršanās no eksperimentiem un modernisma” un scenāriju izstrādes pakļaušana „pārstrādātam¹²⁵ un provincializētam” Aristoteļa trīscēlienu modelim (Stam, 2005, 43.lpp.), un tādēļ šī ir visplašāk lietotā ekranizāciju struktūra gan Holivudā, gan ārpus tās. Kā viens no galvenajiem iemesliem, kādēļ par pamatu kino scenārija veidošanai tiek transformēta Aristoteļa piedāvātā shēma, nevis Gustava Freitāga salīdzinoši populārākā piecu cēlienu struktūra, kas paredz izteiktu ekspozīciju, kāpinājumu, kulmināciju, darbības kritumu un atrisinājumu, varētu būt tas, ka Aristoteļa shēma neprasa precīzu kulminācijas definēšanu, kas, pie tam, hronoloģiski atrastos darba vidū.

Neatkarīgi no tā, vai populārākās literāro darbu adaptāciju shēmas tiek uzskatītas par uzslavas vērtām, vai, kā to dara R. Stems, tiek kritizētas kā pārāk vienkāršotas, nenoliedzami uz to pamata tiek veidotas aizvien jaunas literāru tekstu adaptācijas ekranizācijām, tādēļ par mērķtiecīgu uzskatāma šo shēmu analīze.

Nav precīzi zināms, kurš pirmais ir adaptējis šo Aristoteļa shēmu kino vajadzībām, ierosinot filmas dalījumu trijās daļās, kas proporcionāli aizņem $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ un $\frac{1}{4}$, taču, kā uzsver Kristīne Tompsone, pirmās, kas iekļāvušas šo dalījumu scenārija rakstīšanas rokasgrāmatā

¹²³ Edwin Muir, skotu literāts (1887. – 1959.), grāmatas „Romāna struktūra” (*The Structure of the Novel*) autors

¹²⁴ Linda Cowgill, ASV, scenāriste, lektore Loyola Marymount University, vairāku scenāriju kompozījai veļtītu grāmatu autore un līdzautore.

¹²⁵ Stems lieto terminus „recycled” un „suburbanized”

jau 1978. gadā, ir bijušas Konstance Neša un Virdžīnija Oukeja¹²⁶. Tomēr tieši Sida Fīlda¹²⁷ 1979. gadā publicētā „rokasgrāmata ar nosaukumu „Scenārijs” ir tik lielā mērā popularizējusi šo ideju, ka tā ir kļuvusi ārkārtīgi populāra starp scenāriju autoriem, studiju vadītājiem un tamlīdzīgiem darbiniekiem, – tik ļoti, ka šī grāmata dažkārt tiek uztverta kā scenāristu „Bībele”.” (Thompson, 1999, 22.lpp) Arī divdesmit pirmajā gadsimtā Sids Fīlds ir viens no pazīstamākajiem Holivudas scenāriju sistēmas popularizētājiem. Par galvenajiem veiksmīgas filmas struktūras elementiem Sids Fīlds¹²⁸ definē trīscēlienu struktūru, kas atbilst šādiem nosacījumiem:

I cēliens, kas aptver ievadu un iekļauj uzstādījumu (*set-up*), kas iepazīstina ar galveno varoni, dramatisko premisu (*dramatic premise* – galvenā konflikta ieskicējums) un dramatisko situāciju (apstākļus, kas iekļauj darbību); dramatisko aizķeri (*dramatic hook*) – atgadījumu vai notikumu, kas attīsta darbību līdz 1. satura punktam (*Plot Point I*) vai, kā to citkārt dēvē, rosinošajam atgadījumam (*inciting incident*) (Fields, 1998, 29.lpp.).

II cēliens, kas aptver konfrontāciju un sastāv no virknes šķēršļu, kas jāpārvar galvenajam varonim dramatiskās nepieciešamības (*dramatic need*) sasniegšanai, centrālo/vidus punktu (*mid-point*) cēliena vidū, vismaz pa vienam pagrieziena punktam (*pinch*) pirms un pēc centrālā punkta, noslēdzot cēlienu ar 2. satura punktu (*Plot Point II*) (Fields, 1998, 30.-32.lpp.).

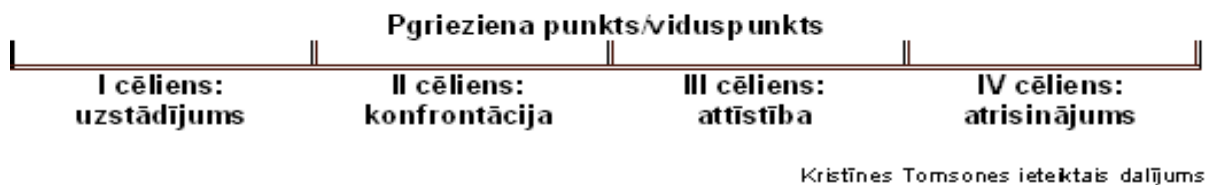
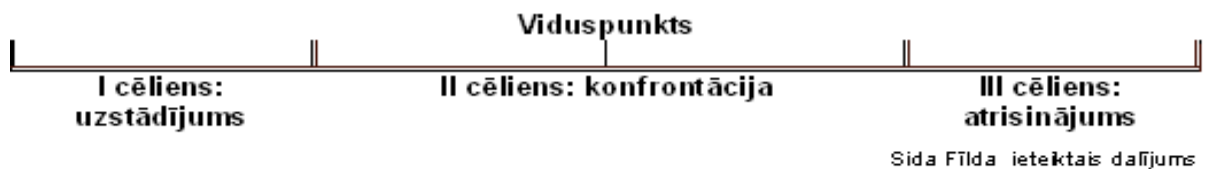
III cēliens aptver galvenās tēmas un apakštēmu atrisinājumu (*resolution*).

K. Tompsone uzskata, ka faktiski S. Fīlda shēma nepilnīgi atspoguļo Holivudas filmām raksturīgo struktūru, un iesaka dalījumu četros, nevis trijos cēlienos, tomēr faktiski K. Tompsones piedāvātā shēma tikai nedaudz atšķiras no tās, ko definē S. Fīlds. Grafiski Sida Fīlda ieteikto shēmu un Kristīnes Tompsones šīs shēmas variāciju var attēlot šādi:

¹²⁶ Kristin Thompson, Constance Nash, Virginia Oakey; Kristīne Tompsone ir Viskonisnas-Madisonas Komunikatīvo mākslu nodaļas Goda biedre un grāmatas „*Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*” autore un grāmatas „*The Classical Hollywood Cinema*” līdzautore.

¹²⁷ Sid Field, ASV, scenāriju autors, producents, lektors un vairāku scenārija struktūras analīzei veltītu grāmatu autors, vairāku Holivudas filmu uzņemšanas kompāniju (*Roland Jaffe's* un *Tri-Star Picture*) scenāriju konsultants.

¹²⁸ Pēc būtības līdzīgas shēmas piedāvā arī Kristīne Tompsone un Linda Kaugila (*Linda Cowgill*, 1999)



1. attēls: trīscēlienu struktūra

Abām šīm nostājām raksturīga kopīga viduspunkta esamība, kas faktiski sadala filmu divās līdzīgās daļās. Abās shēmās pirmā un pēdējā cēliena garums ir vienāds. Un, lai gan Kristīne Tompsone raksta, ka: „No desmit filmām, ko es esmu šajā grāmatā analizējusi, visas ilustrē tendenci cēlienu ilgumam nepārsniegt 20-30 minūtes.¹²⁹ Deviņas no tām sadalās četrās aptuveni līdzīgās daļās” (*Thompson*, 1999, 36. lpp), tomēr nav pamata uzskatīt, ka šis dalījums uzrāda būtiskas atšķirības no S. Fīlda piedāvātā: „Pirmā puse no II cēliena ilgst no II cēliena sākuma līdz viduspunktam un dramatiskajā kontekstā to saista darbības līnija. Otrā puse no II cēliena ilgst no viduspunkta līdz II cēliena beigām.” (*Field*, 1998, 39.lpp.) Lai gan pamatots ir K. Tompsones iebildums, ka divdaļīgu, izstieptu cēlienu var tikpat labi uzskatīt par diviem atsevišķiem cēlieniem, ja reiz eksistē šis centrālais elements, kas parasti ir vairāk vai mazāk nozīmīgs sižeta pagrieziena punkts, tomēr, tā kā S. Fīlda trīscēlienu struktūra ir plašāk pazīstama¹³⁰ un pēc būtības iekļauj tos pašus strukturālos elementus, ko K. Tompsones piedāvātā četru cēlienu struktūra, šajā pētījumā filmas tiek analizētas trīscēlienu struktūras ietvaros.

Lai gan Eiropas kino bieži tiek meklēti inovatīvi strukturāli risinājumi, tomēr līdz šīm neviena no Dž. Ostenas darbu ekranizācijām nav krasā pretrunā ar tradicionālo trīscēlienu struktūru, izņēmums varētu būt tikai atsevišķu šīs struktūras elementu iztrūkums, ko galvenokārt nosaka Dž. Ostenas romānu uzbūve, nevis filmas režisoru radošie meklējumi. Kā atzīmē Braiens Makfārlins, zināma struktūras līdzība ir pašsaprotama, arī tādēļ, ka filmas, popularitātes ziņā aizstājot reprezentatīvos agrīnā deviņpadsmitā gadsimta romānus, izmantoja to pašu vēstījuma uzbūves tehniku, ko izmantoja attiecīgā perioda rakstnieki (*Mc Farlane*, 1996,6.lpp.).

¹²⁹ Filmas garums tiek aptuveni rēķināts kā 120 minūtes

¹³⁰ Uz Fīldu atsaucas arī Roberts Stems, Linda Kaugila un pati Kristīne Tompsone

Tā kā Dž. Ostenas darbi atbilst klasiskajiem stāstījuma uzbūves principiem, šo darbu vēstījuma struktūru ir viegli pielāgot Holivudas scenārija pamatslēmai. Tiem ir straujš, dinamisks ievads, acīmredzams, taču neuzbāzīgi iezīmēts konflikts, virkne uzmanību piesaistošu notikumu, kas ļauj, rakstot scenāriju, izveidot loģisku kāpinājumu un kulmināciju, un pārliecinošs nobeigums, kas sniedz risinājumu visām galvenajām sižeta pamatlīnijām. Notikumu izkārtojums Dž. Ostenas romānos ir tāds, ka parasti kulminācija iespējama dažādos punktos, respektīvi, struktūra nav statiska, un katram scenārija autoram un režisoram iespējama sava, atšķirīga struktūras interpretācija. Bez tam Dž. Ostenas darbos ir atrodamu gandrīz¹³¹ visi nepieciešamie elementi, kas atbilst galvenajām filmu veidotāju izvirzītajām prasībām sekmīga scenārija izstrādei:

- 1) provokatīva dramatiskā ekspozīcija;
- 2) skaidra dramatiskā nepieciešamība un premisa;
- 3) virkne pagrieziena punktu, ieskaitot viegli formulējamu ierosinošo atgadījumu un viduspunktu;
- 4) dramatiskā vienotība;
- 5) simpātisku protagonistu grupas;
- 6) lineāra struktūra un hronoloģiski ierobežots laikposms.

Džeinas Ostenas darbiem ir raksturīga provokatīva **dramatiskā ekspozīcija** romāna darbības sākumā. Arī Linda Kaugila uzsver, ka ir ārkārtīgi svarīgi, lai ekspozīcijā „jo ātrāk jo labāk” tiktu ieskicēts konflikts – jo tieši tas arī piesaistīs skatītāju uzmanību (*Cowgill*, 1999, 5.lpp.), kā arī tiktu dota pietiekami plaša sākotnējā informācija, lai auditorija spētu izprast vēstījumu un tā attīstību (*Cowgill*, 1999, 33.lpp.). Visus Dž. Ostenas romānus ievada lielāka vai mazāka **krīzes situācija**, kas atbilst arī Sida Fīlda formulētajai prasībai pēc dramatiskās aizķeres punkta filmas pirmajās desmit minūtēs.

Kā izteiktākais krīzes moments minama romāna „Prāts un jūtas” varoņu Elinoras un Mariannas tēva nāve un attiecīgi viņu dzīvesvietas pāriešana pusbrāļa Džona un viņa sievas rīcībā. Romāns „Emma” sākas ar galvenās varones bijušās audzinātājās kāzām un šīs ģimenes pamešanu, kas, ņemot vērā, ka šī audzinātāja varonei ilgu gadu ir bijusi mātes vietā, ir nozīmīgs zaudējums. Romāns „Mensfildas parks” sākas ar galvenās varones, kādas trūcīgākas radnieces meitas, adopcijas plāniem pārtikušā ģimenē, ieskicējot bagāto radu bažas par to, vai adoptētais bērns nesāks sevi uzskatīt par līdzvērtīgu pašu bērniem

¹³¹ Kā galvenais izņēmums minams skaidri definēta mērķa trūkums, par to sīkāk sk.67.lpp.

(Austen, 1993.e., 9.lpp.). Optimistiski ir uzsākti romāni „Nortangeras abatija”, kur galvenajai varonei (tās ironiskai raksturošanai veltītas nodaļas noslēgumā) tiek piedāvāts pirmoreiz mūžā doties pavadīt vasaru kūrortpilsētā, un romāns „Lepnums un aizspriedumi”, kas sākas ar jauna, bagāta un neprecēta vīrieša apmešanos attiecīgajā apkaimē, – viņa ierašanās tiek raksturota kā „jauka lieta priekš mūsu meitenēm!”¹³² (Austen, 1993, 1.lpp) Attiecīgajā ekspozīcijā jaunekļa ierašanos var vērtēt kā pozitīvas krīzes momentu. Vienīgais romāns, kura pirmajās nodaļās krīzes moments nav izteiksmīgi iezīmēts, ir romāns „Pārlicība”, kur pirmā nodaļa atklāj augstākajām aprindām piederošas, bet ne pārāk simpātiskas ģimenes finansiālās un sadzīviska rakstura problēmas, kas gan nodrošina dramatiskās situācijas raksturojumu un precīzu ekspozīciju, taču neatklāj galveno konfliktu. Iespējams ka tas, ka šajā darbā vērojama atkāpšanās no prasības pēc straujas dramatiskās ekspozīcijas, ir cēlonis tam, ka romāns „Pārlicība” ir viens no Dž. Ostenas visretāk ekranizētajiem darbiem, jo šādi, nozīmīgi pagrieziena punkti romāna vai filmas darbības sākumā ne tikai sekmē sižeta attīstību, bet arī nodrošina lasītāju un attiecīgi arī filmas skatītāju interesi.

Kā vienu no nozīmīgākajiem satura virzītājspēkiem S. Fīlds min **dramatisko nepieciešamību** (*dramatic need*). Šī nepieciešamība atspoguļo to, ko galvenais varonis vēlas gūt, uzvarēt vai sasniegt, kāda ir viņa motivācija un **mērķi** (Field, 1998, 45. lpp). Elements, kas būtiski atšķiras Dž. Ostenas darbos un tradicionālajā trīscēlienu struktūrā, ir **dramatiskās nepieciešamības** nesakritība ar galveno protagonistu **mērķiem**, jo Džeinas Ostenas romānu centrālajiem tēliem atšķirībā no Holivudas tipa protagonistiem nav noteiktu, pašu izvirzītu mērķu. „Holivudas protagonistu cenšas būt aktīvi, paši meklēt mērķus un tos realizēt tā vietā, lai ļautu, ka mērķi tiem tiek vienkārši uzspiesti. Gandrīz bez izņēmuma protagonista mērķis nosaka galvenās darbības līnijas.”(Thompson, 1999, 14.-16.lpp.) Džeinas Ostenas romānu centrālo konfliktu neveido protagonistu tiekšanās pēc mērķa, šajā ziņā Dž. Ostenas romānu struktūra ir tuvāka Eiropas kino tradīcijām: „Eiropas kino ... tēli bieži darbojas nevis tādēļ, ka tie gribētu, bet tādēļ, ka tie ir spiesti”, kamēr attiecībā uz Amerikas kino „retas ir tās filmas, kurās protagonistis jau agri neformulētu mērķi” (Thompson, 1999, 15-16.lpp.).

Lai gan visi Dž. Ostenas romāni tradicionāli noslēdzas ar galveno varoņu kāzām, tomēr protagonistes pašas praktiski nekad neizvirza sev šādu mērķi, nedz arī ar savu rīcību jebkādā veidā apzināti sekmē šī mērķa sasniegšanu. Pārējās Dž. Ostenas varones, pat

¹³² „What a fine thing for our girls!”

būdamas iemīlējušās, tomēr nav gatavas pašas iesaistīties mērķtiecīgā darbībā, lai izveidotu attiecības ar iemīļoto. Kaut arī romānā „Lepnums un aizspriedumi” pēc Binglija došanās uz Londonu viesos pie Londonas radniekiem dodas arī Džeina, kas ir iemīlējusi Bingliju, tomēr pilsētā ieradusies, Džeina pasīvi ļauj notikumiem ritēt, tos aktīvi nevirzot un satiekšanos ar Bingliju nemeklējot. Elizabete, lai gan pēc savu un Dārsija raksturu īpašību pārvērtēšanas ir atklājusi, ka mīl Dārsiju, tomēr nav gatava nedz pati tuvoties misteram Dārsijam, nedz atklāt savas jūtas, līdz to vēlreiz dara pats misters Dārsijs. Emma (romānā ar tādu pašu nosaukumu), pašas romāna darbības beigās atklājusi, ka īstenībā mīl misteru Naitliju, tomēr ir gatava savas jūtas nekad neizpaust, ja Naitlijs tiešām būtu iemīlējis viņas protežē Herietu. Arī Katrīna no romāna „Nortangeras abatija” ir spiesta pacietīgi gaidīt, līdz viņas iemīļotais pats viņu uzmeklē. Mazliet lielākā brīvība šajā ziņā ir ļauta Mariannai no romāna „Prāts un jūtas” – pretēji pastāvošajām sabiedriskajām normām viņa atļaujas rakstīt savam iemīļotajam Viloubijam vēstules un pat prasīt paskaidrojumus par pēkšņo attiecību pārtraukšanu, kad abi nejauši sastopas. Tomēr šai varones aktīvajai darbībai ir mazāk rezultātu nekā pārējo varoņu bezdarbībai, jo Viloubija dēļ šīs attiecības nevar turpināties, un Mariannai nākas atsacīties no Viloubija un atbildēt pulkvedža Brendona jūtām, kas visu laiku bijis turpat līdzās. Vienīgais Dž. Ostenas romāns kurā varone apņēmīgi iestājas par apzināta mērķa sasniegšanu, ir romāns „Pārliecība”, kurā Anna apzināti ļauj kapteinim Ventvortam noklausīties sarunu, kas atklāj viņas jūtas, taču arī šajā gadījumā tā ir tikai viena atsevišķa epizode, nevis ilgstoša, mērķtiecīga darbība. Varētu uzskatīt, ka, aktīvi nemeklēdamas iespēju apprecēties par katru cenu, Dž. Ostenas varones tomēr meklē sev piemērotu, mīlamu un mīlēt spējīgu dzīves draugu, taču faktiski neviena no varonēm sev šādu mērķi neizvirza un neveic darbības tā sasniegšanai.¹³³ Dž. Ostenas galvenās varones nevirzās pašas, viņas labākajā gadījumā ļauj sevi virzīt apstākļiem un citiem tēliem, izrādot aktīvu pretestību vienīgi gadījumos, kad notikumi tiek virzīti viņām nepieņemamā gultnē, – Elizabete atsakās precēties ar misteru Kolinsu par spīti mātes un paša Kolinsa uzstājībai, Fanija, pārspēdama pati sevi, pretojas tai uzspiestajām šķietami izdevīgajām laulībām ar Henriju Kraufordu, bet Emma noraida mistera Eltona bildinājumu. Retrospektīvā skatījumā ir iespējams izsekot romāna varoņu attiecību uzplaukumam, tomēr romāna lasīšanas gaitā notikumi risinās un ir pozicionēti tā, ka lasītājam grūti paredzēt sižeta attīstību un atsevišķu darbību dramatisko motivāciju. Tomēr, lai gan dramatiskā nepieciešamība nesakrīt ar varoņu mērķiem, vairākos Dž. Ostenas romānos ir iespējams

¹³³ Atšķirībā no Bridžitas Džonsas, Helenas Fīldingas romāna varones, kas kā jaunā gada apņemšanos izvirza mērķi izveidot „funkcionālas attiecības ar pieaugušu cilvēku, kam piemīt atbildības izjūta” (Fīldinga, 2000, 9. lpp. Dinas Kārklīņas tulkojums)

identificēt šķietami nozīmīgus, bet pēc būtības **sekundārus ārējos mērķus**, kas sniedz nepieciešamo motivāciju darbības attīstībai, lai arī nesakrīt ar protagonistu centieniem. Šajā ziņā Dž. Ostenas darbi pēc struktūras tuvi meklējumam literatūrai¹³⁴, kur definētie mērķi tradicionāli ir ar sekundāru lomu un vienmēr atšķirīgi no protagonistu patiesajiem taču neapzinātajiem mērķiem. Līdzīgi kā meklējumam literatūrā, arī Dž. Ostenas protagonistu galvenais uzdevums bieži ir sevi iepazīšana, psiholoģiska un emocionāla nobriešana. Īpaši šie motīvi izpaužas romānos „Emma”, „Pārliecība” un romānā „Prāts un jūtas”.

Džeinas Ostenas vispopulārākajā un visbiežāk ekranizētajā romānā „Lepnums un aizspriedumi” šāds šķietami primārais mērķis ir misis Benetas vēlme izprecināt savas meitas, un, lai gan tik tiešām trīs no piecām meitām atrod sev piemērotus vīrus, tas notiek drīzāk par spīti misis Benetas darbībām, nevis to rezultātā. Šajā romānā vērojams salīdzinoši visagrākais konflikta ieskicējums, kas pozicionē sekundāru mērķi – potenciālo iespēju kādai no Benetu meitām apprecēties ar Bingliju. Vienlaikus ar Binglija ierašanos, kas veic arī rosinošo atgadījuma (*inciting incident*) funkciju, tiek atklāta arī galvenā apakštēma, kas saistīta ar Binglija un Džeinas attiecībām, un iezīmēts ārējais konflikts starp galveno varoni Elizabeti un misteru Dārsiju, kuru turpmākās attiecības veidos romāna centrālo asi.

Romāns „Emma” ir vismulсноšākais no Dž. Ostenas romāniem, jo romānā kā galvenais dramatiskais uzdevums ir attēlota varones iekšējā attīstība. Šis, primārais, nepajaustais mērķis ir apslēpts – gan protagonistei pašai, gan lasītājiem – gandrīz līdz pat romāna noslēgumam. Kā ārējais, sekundārais mērķis šajā romānā tiek izvirzīta Emmas vēlme atrast, viņasprāt, piemērotu partneri – džentlmeni – viņas aizgādībā esošajai Herietai, lai gan Herietai jau ir savs iecerētais – fermeris Martins, ko Emma uzskata par draudzenei nepiemērotu. Šis motīvs caurvij romāna darbību, Emma, iesaistoties Haiberijas sabiedriskajā dzīvē, ik pa brīdim atgriežas pie Herietas likteņa plānošanas. Tomēr darba noslēgums ir veidots kā likteņa ironija, jo Emma ir ne tikai spiesta piekrist, ka Martins ir Herietai pilnībā piemērots, bet arī sirsnīgi atbalstīt šo izvēli, jo daudz svarīgākas par Herietas vēlmēm izrādās pašas Emmas attiecības ar misteru Naitliju, apkārtnes visvēlamāko džentlmeni, uz ko attiecīgajā mirklī ar cerībām lūkojas arī Herieta.

Arī romānā „Prāts un jūtas” nav skaidri definēta mērķa, tajā tiek pozicionēti vairāki sekojoši un mainīgi īstermiņa mērķi: samierināties ar mistera Henrija Dašvuda nāvi un

¹³⁴ „Quest Literature”

Fanijas un Džona vēlmi pārņemt māju savā īpašumā; ļaut attīstīties Elinoras un Edvarda jūtām; pēc Fanijas pārmetumu uzklaušanās par to, ka Elinora cenšas „nokampt” Edvardu, atrast jaunu dzīvesvietu, tā attālinot Elinoru no Edvarda; iedzīvoties jaunajā vidē; Mariannai attīstīt attiecības ar Viloubiju; saprast, kādēļ Viloubijs pazudis un Edvards klusē; atrisināt attiecības ar Viloubiju; Elinorai atteikties no cerībām uz Edvardu pēc Lūcijas iejaukšanās; izārstēt Mariannu; ļaut pulkvedim Brendonam iemīlēt Mariannu un Edvardam atzīties jūtās pret Elinoru. Lai gan šie notikumi ir cieši savstarpēji saistīti un darbojas kā cēloņu un sekū ķēde, tomēr neviens no tiem nav uzskatāms par pamatu apzināta mērķa determinēšanai.

Arī romānam „Mensfīldas parks” nav ārēja, acīmredzama mērķa, ko galvenā varone censtos sasniegt. Atšķirībā no Emmas, Fanijas tēls romāna darbības gaitā ir statisks. Fanijas galvenais uzdevums ir ļaut notikumiem ritēt savu gaitu, pašai paliekot pie saviem uzskatiem un paradumiem, līdz Edmunds pats izdara izvēli. Arī pārējiem romāniem raksturīgi īstermiņa individuāli, sekundāri mērķi.

Savdabīgi veidots romāns „Nortangeras abatija”, jo šeit galvenās varones mērķis ir romantiski piedzīvojumi – līdzīgi tiem, kādi attēloti viņas iecienītajā Annas Redklifas grāmatā „Adolfo”. Šajā gotisko romānu parodijā protagonistei tiek radīta ilūzija par iespēju sasniegt šādu mērķi, to nākamajā mirklī sagraujot ar reālās dzīves prozaiskajiem faktiem – piemēram, kad protagoniste, viesojoties Nortangeras abatijā, kādas atvilktnes dziļumos atrod viņas iztēli intriģējošu pergamenta rulli, to atverot izrādās, ka tajā atrodami vien veci veļas mazgātuves rēķini bez jebkādas mistikas vai noslēpuma. Līdzīgi kā romānos „Lepnums un aizspriedumi” un „Prāts un jūtas”, šeit sekundārais mērķis – Katrīnai izveidot attiecības ar Henriju Tilniju – ir jaušams, un, lai gan Katrīna aktīvi izmanto piedāvātās iespējas šādu attiecību nostiprināšanai, arī viņai nav raksturīga aktīva pašas iniciatīvas rosināta darbība šī mērķa sasniegšanai.

Lai gan centrālais konflikts un protagonistu mērķi Dž. Ostenas darbos bieži netiek izteikti iezīmēti, tomēr rakstnieces darbiem raksturīga **viegli identificējama pagrieziena punktu virkne**, ko ievada rosinošais atgadījums (*inciting incident, turning point* vai *plot point one*) – notikums, kas izraisa turpmāko notikumu attīstībai līdz pat romāna darbības finālam. Kinematogrāfijā tas tiek raksturots kā viens no pirmajiem būtiskākajiem pagrieziena punktiem, kas noslēdz pirmo cēlienu (tas aptver aptuveni ¼ daļu no kopējā filmas ilguma). Šim pagrieziena punktam seko vairāki citi, īpaši nozīmīgs to starpā ir viduspunkts. Braiens Makfārlins šos pagrieziena punktus iesaka saukt par **teksta**

kardinālajām funkcijām, kas nosaka satura vispārējo virzību un iezīmē momentus, kuros iespējama alternatīva notikumu attīstība (*Mc Farlane*, 1996, 48.lpp.). Rolands Bārts šos satura elementus raksturo kā tādus, kas „nodrošina vēstījuma eņģu punktus” (*constitute real hinge-points of narrative*) (*Barthes*, 1977, 93.lpp.).

Romānā „Lepnums un aizspriedumi” pirmais rosinošais atgadījums vai kardinālā funkcija, kas pavērš notikumu gaitu noteiktā virzienā, ir pozicionēts salīdzinoši tuvu romāna darbības sākumam, kad pirmās balles laikā tiek ieskicēta Džeinas – Binglija savstarpējo simpātiju rašanās un Elizabetes – Dārsija pretnostatījums un negatīvi tonēto attiecību sākums. Romānā „Prāts un jūtas” kā rosinošais notikums ir definējams mirklis, kad vienlaikus ar Elinoru un Edvardu par viņu jūtām rodas nojausma arī Edvarda mātai Fanijai, kuras negatīvā reakcija paātrina Dašvudu ģimenes pārvākšanos uz Bārtonu. Romānā „Mensfīldas parks” kā rosinošais notikums, kas noslēdz pirmo cēlienu, definējams moments, kad apkārtnē apmetas Mērija un Henrijs Kraufordi. Līdz šim mirklim ir notikusi pamatīga iepazīstināšana ar romāna galveno varoni Faniju un Bertramu ģimeni un dots mājiens, par cēloņiem Fanijas jūtu attīstībai. Salīdzinoši šis ir visnesteidzīgākais romāna iesākums ar vislēnāko ekspozīciju. Kā ierosinošais incidents romānā „Pārlicība” minams moments, kad Anna Eliota pretēji savām apzinātajām vēlmēm pirmo reizi sastop kapteini Ventvortu un saprot, ka šis cilvēks viņai joprojām nav pilnīgi vienaldzīgs. Arī romānā „Nortangeras abatija” ierosinošais incidents ir viegli atpazīstams, jo par tādu pamatoti var uzskatīt mirkli, kad Katrīna iepazīstas ar Henriju Tilniju, – visi turpmākie notikumi tik tiešām loģiski ir saistīti ar šo. Par samērā komplicētu uzskatāma ierosinošā incidenta fiksēšana romānā „Emma”, jo saskaņā ar definīciju ierosinošajam notikumam jāizraisa cēloņu un seku ķēde, kas noved pie romāna atrisinājuma. Faktiski romāna darbība sākas mirklī, kad Emma nolemj atrast savai protežē Herietai piemērotāku līgavaini fermerā Martina vietā, taču faktiskais Emmas uzdevums ir iepazīt pašai sevi un nonākt pie pārlicības, ka fermeris Martins Herietai ir pietiekami piemērots un jaukšanās citu liktenī ne pie kā laba nenoved. Emma gan kā balvu par izaugsmi gūst mistera Naitlija mīlestību, taču tā ir pastāvējusi vēl pirms notikumi sākušies un, visdrīzāk, Emmai nebija jāiesaistās Herietas likteņa plānošanā, lai sasniegtu šo mērķi, līdz ar to ierosinošais notikums nav cieši saistīts ar romāna atrisinājumu.

Visi Džeinas Ostenas romāni piedāvā virkni **kardinālo funkciju**¹³⁵ (*McFarlane*, 1996, 48.lpp.), kas veido literārā vēstījuma pamatlīniju un atvieglo konfrontācijai veltītā 2.

¹³⁵ „pagrieziena punktu” - L. Kaugila un K. Tompsone (abas 1999), „satura punktu” – Sids Fīlds (1998).

cēliena strukturizāciju, un palīdz noturēt lasītāju un skatītāju uzmanību. Tā kā visu Džeinas Ostenas romānu kardinālo funkciju uzskaitījums nav mērķtiecīgs, nodaļā, kas veltīta romāna „Pārlicība” interpretācijai, ir sniegts kardinālo funkciju salīdzinājums literārajā vēstījumā un tā ekranizācijās, bet šeit tiks atzīmētās Džeinas Ostenas visbiežāk ekranizētā romāna „Lepnums un aizspriedumi” kardinālās funkcijas:

1. Mistera Binglija ierašanās.
2. Pirmā balle, kurā iezīmēts Džeinas un Binglija savstarpējo attiecību sākums, bet Elizabete nejauši noklausās noniecinošu Dārsija viedokli par sevi un rod pamatus saviem aizspriedumiem.
3. Džeinas un tai sekojošā Elizabetes viesošanās Bingliju namā.
4. Elizabetes un Dārsija uzskatu konfrontācija, Dārsija intereses pieaugums; Džeinas un Binglija jūtu attīstība.
5. Misis Benetas un pārējo viņas meitu diskreditējošā viesošanās.
5. Mistera Vikema ierašanās un viņa atklātās simpātijas pret Elizabeti; Vikema centieni nomelnot Dārsiju un izvairīšanās no konfrontācijas.
6. Mistera Kolinsa ierašanās ar vēlmi apprecēt kādu no Benetu meitām.
7. Otrā balle, kuras laikā Dārsijs cenšas tuvoties Elizabetei, taču Vikema iespaidā tiek noraidīts.
8. Kolinsa bildinājums Elizabetei un sekojošā saderināšanās ar Šarloti.
9. Vikema papildu stāsts Dārsija nomelnošanai, novēršanās no Elizabetes un pievēršanās mis Krovai.
10. Binglijs, viņa māsa un Dārsijs bez īsta paskaidrojuma pamet apkaimi, tā sarūgtinot Džeinu, kura mīl Bingliju.
11. Džeina viesojas Londonā, taču nesastop Bingliju.
12. Elizabete viesojas pie Šarlotes, tiek uzņemta pie lēdijas Ketrinas un vairākkārt tiekas ar Dārsiju.
13. Elizabete no mistera Ficviljama uzzina par Dārsija lomu Binglija un Džeinas attiecību sagraušanā.
14. Dārsijs lūdz Elizabetes roku, saņem noraidījumu un nogādā Elizabetei vēstuli, kurā izskaidro attiecības ar Vikemu un savu viedokli par Džeinas un Binglija attiecībām.

15. Lidijai tiek dota atļauja doties līdz draudzenei uz apkaimi, kurā uzturas Vikema armijas daļa.

16. Elizabete pēc atgriešanās mājās kopā ar radniekiem Gārdineriem dodas ekskursijā, pa ceļam pēc radnieku iniciatīvas iegriežoties aplūkot arī Dārsija muižu.

17. Elizabete pēc Dārsija īpašuma aplūkošanas un viņa saimniecības vadītājas ļoti pozitīvā sava saimnieka raksturojuma uzklaušīšanas no jauna sastopas ar Dārsiju, kurš pret viņu un viņas radiem izturas augstākā mērā laipni, iepazīstina ar savu māsu un ielūdz ciemos.

18. Elizabete saņem ziņu par Lidijas bēgšanu ar Vikemu, atsauc vizīti pie Dārsija un, informējusi viņu par notikušo, pati steidzami atgriežas mājās.

19. Notiek Lidijas un Vikema meklējumi, kuros piedalās Elizabetes tēvs, misters Gārdiners un slepenībā arī Dārsijs.

20. Elizabete saņem ziņu, ka Lidija un Vikems ir atrasti un Vikems ir piekritis salaulāties ar Lidiju. Mistern Benets pauž satraukumu par iespējamo mistera Gārdinera ieguldīto naudu, lai panāktu Vikema piekrišanu.

21. Apkaimē atgriežas Binglijs un Dārsijs. Binglijs atjauno attiecības ar Džeinu un lūdz viņas roku.

22. Elizabete no Gārdineriem uzzina par Dārsija lomu un finansiālo ieguldījumu Lidijas un Vikema laulību nodrošināšanā, taču neatklāj šo informāciju citiem radiem.

22. Ierodas lēdija Ketrina, lai pārņemtu Elizabetei, viņasprāt, neiespējamo saderināšanos ar Dārsiju. Elizabete atsakās dot solījumu nekad šādas attiecības neveidot. Elizabete apzinās, ka mīl Dārsiju.

23. Ierodas misters Dārsijs un atklāj Elizabetei savas jūtas, tiek informēts Elizabetes tēvs, un pēc tam, kad Elizabete ir apstiprinājusi, ka viņa patiešām mīl Dārsiju, kā arī atklājusi Dārsija lomu Lidijas nodrošināšanā ar nepieciešamo pūru, Elizabetes tēvs dod piekrišanu viņu laulībām.

Šo kardinālo funkciju uzskaitījums liecina, ka Džeinas Ostenas romāniem ir raksturīga cēloņu un seku ķēde, kas nodrošina darba dramatisko vienotību. Prasību pēc izteiktas cēloņu un seku virknes uzsver arī L. Kaugila un K. Tompsone, atzīmējot, ka labā scenārijā “nedrīkst būt nekā, kas neizriet no tā, kas noticis, un nekā, kas nav cēlonis tam, kas seko” (*Cowgill*, 2.lpp), jo “viens no Holivudas kino pamatprincipiem ir tas, ka

vēstījumam jāstāv no cēloņu un seku ķēdes, kam skatītājs varētu viegli izsekot” (*Thompson*, 1999, 10.lpp.). Lai gan jebkura scenārija pamatā ir jābūt šai seku un cēloņu ķēdei, tomēr dažkārt, veidojot literāra darba ekranizāciju, šādas izteiktas ķēdes esamība var sarežģīt literārā darba adaptāciju, jo ekranizācijā nav iespējams attēlot visu romānā aprakstīto, taču atsevišķu epizožu izlaišana vājina darba dramatisko vienotību.

Kā vienu no galvenajiem obligāti nepieciešamajiem laba scenārija un attiecīgi filmas struktūras elementiem S. Fīlds (1998, 33.lpp.), L. Kaugila (1999, 29.lpp) un K. Tompsone (1999, 28.lpp.) min izteiktu **viduspunktu – centrālo notikumu**, nozīmīgu satura pagrieziena punktu (vai īpaši nozīmīgu kardinālo funkciju, kā to formulē B. Makfārlins (1996, 48.lpp)), kas hronoloģiski novietots vēstījuma vidū: „Iespējams, ka visbūtiskākā struktūras iezīme, ko es vēlos minēt, ir centrāli novietota pagrieziena punkta esamība” (*Thompson*, 1999, 31. lpp.). Samērā lielais kardinālo funkciju skaits, kā arī tas, ka lielākajā daļā Dž. Ostenas romānu ir viegli identificējams viduspunkts, palielina šo darbu piemērotību ekranizācijas vajadzībām.

Romānā „Lepnums un aizspriedumi” šāds īpaši nozīmīgs viduspunkts, kas arī hronoloģiski atrodas tuvu romāna darbības vidum, ir Dārsija pirmais bildinājums. Ja līdz tam lasītājiem bija pamats šaubīties vai Elizabetei izdosies mainīt sākotnējo Dārsija noniecinošo attieksmi, tad šajā mirklī Dārsija jūtas ir sasniegušas kulmināciju, un no šī brīža romāna galvenā intriga saistīta ar to, vai Dārsijam izdosies nopelnīt Elizabetes mīlestību un vai bildinājums tiks atkārtots.

Romānā „Prāts un jūtas” šāds hronoloģisks viduspunkts ir epizode, kurā Viloubijs publiski noraida Mariannu, kad viņa pēc piespiedu šķiršanās vēlas uzzināt tās iemeslus. Šis notikums iezīmē gan emocionāli, gan strukturāli nozīmīgu pagrieziena punktu, kas parasti īpaši tiek uzsvērts šī darba ekranizācijās. Romānā „Emma”, ņemot vērā to, ka protagonistes uzdevums ir, pirmkārt, iepazīt sevi, viduspunktā nav krasu pavērsienu, to drīzāk veido secīgu, par kardinālajām funkcijām uzskatāmu notikumu virkne. Hronoloģiski viduspunkts sakrīt ar momentu, kad pēc intensīva flirta ar Emmu Frenks Čērčils atstāj apkaime un Emma, revidējot savas jūtas, saprot, ka nekad nav pa īstam bijusi Frenkam pieķērusies. Romānā „Pārliecība” viduspunkts ir ļoti izteikts un sakrīt ar brīdi, kad Luīza Mazgrova, nepakļaujoties kapteiņa Ventvorta pārliecināšanai, atļaujas pārdošu lēcieni, kā rezultātā gūst traumu. Šis notikums liek kapteinim Ventvortam pārvērtēt savas jūtas gan pret Luīzu, gan Annu, bet Annai ļauj izpausties kā racionālai, izlēmīgai sievietei. Romānā „Mensfīldas parks” nozīmīgais pagrieziena punkts, kas sakrīt ar hronoloģisko viduspunktu,

ir Henrija Krauforda lēmums likt Fanijai sevi iemīlēt. Ja līdz šim mirklim romāna darbība ritējusi samērā nesteidzīgi un Fanija pārsvarā bijusi notikumu vērotāja, no šī brīža tēlam nākas ieņemt aktīvāku pozīciju. Šāda izteikta centrālā notikuma esamība ļauj vieglāk pielāgot Džeinas Ostenas romānus ekranizēšanai.

Dž. Ostenas romāniem raksturīga **lineāra struktūra**, kam pateicoties tie tehnoloģiski vieglāk padodas ekranizācijai. Kā uzskata B. Makfārlins, zināmā mērā jebkura literāra darba linearitāte ir predeterminēta to grafiskās formas dēļ, un arī „klasiskajam naratīvajam kino pamatā ir uz priekšu vērsta linearitāte, ko veido cēlonība un motivācija” (*McFarlane*, 1996, 27.lpp.), tādēļ darbi, kas atbilst klasiskajai vēstījuma shēmai, neprasa būtiskas struktūras izmaiņas ekranizācijas gaitā. Lai gan literatūrā autors var viegli pārslēgties no tagadnes uz pagātņi, piemēram, iesākot stāstu no trīsdesmitgadīga varoņa perspektīvas, pietiek ar vienu teikumu: „desmit gadu vecumā viņam likās, ka...”, lai turpinātu stāstījumu no šī paša varoņa perspektīvas desmit gadu vecumā, taču uz ekrāna atainot šādu pārslēgšanos laikā ir nesalīdzināmi sarežģītāk. Lai šādu vēstījumu attēlotu, ir jāmeklē veids, kā skatītājam darīt zināmu, ka attiecīgais varonis ir tas pats, kas iepriekšējā epizodē; ir jāmaina darbības vide un dekorācijas, varoņa apģērbs un, protams, pats aktieris, kas varoni attēlo. Šādas manipulācijas ne tikai sarežģī ekranizācijas struktūru, bet arī palielina tās izmaksas. Kā atzīmē Linda Kaugila, papildu faktors, kas liek filmu veidotājiem ekranizēšanai izvēlēties lineāras struktūras darbus, ir fakts, ka šī ir viena no senākajām struktūrām, kas tikusi lietota no cilvēces pirmsākumiem jebkuru stāstu stāstīšanai, un līdz ar to, jebkuru notikumu sakārtošana hronoloģiskā secībā ļauj vieglāk izprast to jēgu un attiecības (*Cowgill*, 1999, 3.-4.lpp.). Džeinas Ostenas darbos nav raksturīgi pat sīki linearitātes pārrāvumi, romānu darbība notiek „šeit un tagad”, ne kavējoties pagātnē, ne dodot mājienu par ko nākotnē sagaidāmu, tā vienkāršojot to adaptāciju ekranizācijām.

Lai gan nepieciešamība aptvert **hronoloģiski nelielu laikposmu** netiek izvirzīta kā būtiska prasība kāda romāna ekranizācijai, tomēr tajos gadījumos, kad – kā Džeinas Ostenas darbos – romāna darbības laiks nepārsniedz vairāk kā pāris gadu, filmas veidošana ir tehnoloģiski vienkāršāka un finansiāli lētāka. Īpaši tas attiecas uz ekranizācijām, kas pretendē uz vēsturisku atbilstību attiecīgajam laikposmam, jo gada laikā būtiski nemainās ne tērpu piegriezums, ne māju iekārtojums, koki neizaug, mājas nesadrūp un tēliem nav jāatspoguļo novecošanas process. Vienīgais Džeinas Ostenas romāns, kura pirmās nodaļas hronoloģiski aptver septiņus gadus, ir „Mensfīldas parks”. Lai gan šie septiņi gadi tiek tikai īsumā ieskicēti, protagoniste šajā laikā no desmitgadīgas meitenes kļūst par jaunu sievieti un, ekranizējot šo romānu, nav iespējams izvairīties no šīs pārejas attēlošanas, neizslēdzot

būtiskas teksta kardinālās funkcijas, jo šis periods aptver nozīmīgu ekspozīcijas daļu. Pārējo Džeinas Ostenas romānu darbība aptver mazāk kā divpadsmit mēnešus.

Lai gan tipiskāka ir romānu struktūra, kur vēstījums vijas ap vienu protagonistu, Džeinai Ostenai divos no sešiem romāniem raksturīgi duālu **protagonistu pāri**, no kuriem viens ir dominējošais pāris, bet otrs – sekundārais. Saskaņā ar Kristīnes Tompsones formulējumu pretēja dzimuma protagonistu, kuru uzdevums darbības gaitā ir sasniegt vienu mērķi, ir duāli protagonistu, bet viena dzimuma protagonistu, kam ir līdzīgi mērķi – paralēli protagonistu. (*Thompson, 1996, 46.lpp.*). Džeinas Ostenas romānā „Lepnums un aizspriedumi” šādi duāli pāri ir Elizabete un Dārsijs kā dominējošie protagonistu un Džeina un Binglijs kā sekundārie protagonistu, kamēr Elizabete un Džeina veido paralēlu protagonistu pāri, un tādu pašu veido arī Dārsijs un Binglijs. Lai gan strukturāli attīstīt šāda romāna virzību ir sarežģītāk, tomēr darbs iegūst papildu daudzveidību. Romāna „Prāts un jūtas” raksturojuma struktūra ir vēl komplicētāka, jo robeža starp primāro un sekundāro pāri ir gandrīz nemanāma. Tomēr, tā kā romāna darbībā fokalizācija biežāk notiek no Elinoras skatupunkta, tad Elinora un Edvards veido primāro duālu protagonistu pāri, bet Marianna un Viloubijs veido paralēlu sekundāro protagonistu pāri. Veidojot kāda darba ekranizāciju, ir svarīgi, lai skatītāji spētu identificēties ar kādu no varoņiem, jo „identificēšanās liek skatītājiem tik ļoti iedziļināties tēlos, ka tie uztver tēlu emocijas kā savas” (*Cowgill, 1999, 215.lpp.*), tādēļ šāds daudzveidīgu protagonistu piedāvājums atvieglo šo procesu. Ja, kā tas ir bijis deviņpadsmitā gadsimta sākumā, kādam nešķiet pieņemama romāna „Lepnums un aizspriedumi” protagonistes Elizabetes acīmredzamā „personīgās, uz privātām jūtām balstītās izvēles dominante pār sociālo nodrošinājumu un prestižu” (*Gillie, 1994, 110.lpp.*), var identifikācijai izvēlēties maigo Džeinu, racionālo Šarloti Lūkasu vai pat kariķēto mīsi Benetu, kuras rūpes attiecībā uz meitu izprecināšanu ir tuvas daudzām meitu mātēm.

Būtiska prasība veiksmīgai ekranizācijas veidošanai ir pēc iespējas **agrīnāka protagonistu ieskicēšana**. Džeinas Ostenas romāni kopumā atbilst šai prasībai. Romānā „Nortangeras abatija” galvenā varone ar Dž. Ostenai raksturīgo ironiju tiek atklāta jau pirmajā rindiņā: „Neviens, kas kaut reizi ir redzējis Katrīnu Mūrlandi viņas bērnībā, nekad nedomātu, ka viņa ir dzimusi, lai kļūtu par romāna varoni. Gan viņas sabiedriskais stāvoklis, gan viņas tēva, mātes un pašas raksturi un noslieces bija vienlīdz nepiemēroti šim uzdevumam.” (*Austen, 1983, 267.lpp.*) Līdzīgi romāna „Emma” varoni piesaka jau pats tā nosaukums, un jau pirmais teikums veltīts lasītāja iepazīstināšanai ar attiecīgo varoni. Ne tik strauji lasītājs tiek iepazīstināts ar pārējām Dž. Ostenas varonēm, jo Dž.

Ostenai, acīmredzot, ne mazāk svarīga ir šķitusi dramatiskās situācijas raksturošana, ar ko aizsākas romāni „Mensfildas parks”, salīdzinoši visretāk ekranizētais romāns „Pārliecība”, kur tikai otrā nodaļa ļauj noprast, kura no minētajām māsām kļūs par romāna centrālo tēlu. Arī vispopulārākajā Dž. Ostenas romānā „Lepnums un aizspriedumi”, lai gan īsi pieminēta jau pirmajā nodaļā, tā īsti protagoniste tiek atklāta tikai trešajā. Izņemot romānus „Nortangeras abatija” un „Emma”, plašāka iepazīstināšana ar galveno varoni notiek apmēram romāna 9.-10. lappusē. Tas saskan ar S. Fīlda tēzi, ka, arī rakstot scenāriju, galvenais varonis ir jāatklāj pirmajās 10 lappusēs, kas atbilst apmēram 10 filmas minūtēm.¹³⁶

Lai gan viena no Holivudas kino tradīcijām, ir prasība pēc skaidra un pilnīga **nobeiguma**, interpretējot Dž. Ostenas darbus, ekranizācijas nobeiguma traktējums sagādā grūtības. Kā atzīmē M. Makherjē¹³⁷, Dž. Ostenas darbos pašā emocionālākajā kulminācijas punktā vērojams „mulsinošs detaļu trūkums” (*Mukherjee*, 1991, 48.lpp.). Tas varētu nozīmēt, ka Džeinai Ostenai šis saskaņā ar tradīcijām un lasītāju gaidām nepieciešamais nobeigums – varoni beidzot bildina viņas cienīgs vīrietis, kā arī tam sekojošās kāzas – nav licies pārāk svarīgs. Par to liecina pat zināmā mērā nevērīgais vai pat iztrūkstošais šīs ainas apraksts vairākos Džeinas Ostenas romānos, ko Sids Gotlībs dēvē par Dž. Ostenai „raksturīgo anti-kulminatīvo de-dramatizāciju” (*Characteristic anti-climatic dedramatization*¹³⁸). Tā romānā „Prāts un jūtas” par šo ainu īsi un bez detaļām informē vēstītājs: „Kādā veidā viņš izteicās un kā tika uzklausīts, tur nav vērts iedziļināties. Tikai tik daudz ir jāpasaka, ka tad, kad viņi visi četrus pēcpusdienā ... sēdās pie pusdienu galda, viņš bija guvis savas iemīļotās piekrišanu.” (*Austen*, 1994, 354.lpp.) Īsais apraksts, ko šī aina izpelnījies romānā „Lepnums un aizspriedumi”, ir tikai nedaudz detalizētāks: „Šajā gadījumā viņš izteicās tik prātīgi, tik maigi, kā vien cilvēkam, kas ir neprātīgi iemīlējies, pienāktos to darīt.” (*Austen*, 1993.d. 354. lpp.) Arī nākamajā publicētajā romānā „Mensfildas parks” Džeina Ostena tikai ironiski piemin laikposmu, kas ved pie laulībām: „Tieši tad, kad pienāca laiks, kad tam vajadzēja notikt, un ne mirkli ātrāk, Edmunds pārstāja domāt par Mēriju Kraufordi un sāka tieši tik dedzīgi alkt apprecēt Faniju, kā vien Fanija pati to varēja vēlēties.” (*Austen*, 1993.e, 469. lpp). Romānā „Emma” vismaz ir aprakstīts, ko saka misters Naitlijs, lai gan trūkst Emmas atbildes: „Ko gan viņa atbildēja?

¹³⁶ Strauja iepazīstināšana ar romāna galvenajiem varoņiem var šķist pašsaprotama, taču salīdzinājumam var minēt Šarlotes Brontē romānu „Šērlija”, kur protagoniste Šērlija pirmo reizi tiek minēta tikai 11. nodaļā, 190.lpp.)

¹³⁷ *Meenakshi Mukherjee*

¹³⁸ *Sid Gottlieb, Conference Paper July 1, 1999, citēts no Sjū Parilas (Parrill 2002, 139.lpp.)*

To, ko viņai vajadzēja teikt. Lēdijas vienmēr tā dara.” (*Austen*, 1993.b., 338.lpp.) Arī romāna „Pārliecība” nobeigumā Džeina Ostena ir lakoniska un pat ironiska, un arī šeit īso aprakstu ievada retorisks jautājums: „Kas gan var šaubīties pat to, kas notika tālāk? Kad divi jauni ļaudis ieņem galvā domu apprecēties, ir diezgan ticami, ka viņi to arī izdarīs.” (*Austen*, 1993.c., 209.lpp.) Romānā „Nortangeras abatija” brīdis, kad Henrijs lūdz Katrīnas roku, vispār nav aprakstīts, tā vietā ir paustas abu varoņu izjūtas līdz šim brīdim un Katrīnas vecāku pozitīvi pragmatiskie apsvērumi jau pēc tam, kad Henrijs izteicis vēlēšanos saderināties ar viņu meitu. Tā kā Džeina Ostena ir nobeigumā iekļāvusi pašu galveno – tuvojošās galveno varoņu kāzas, ar to pietiek, lai strukturāli būtu nodrošināts nobeigums, kas atrisina un noslēdz romāna centrālās tēmas risinājumu.

Iepriekš minēto strukturālo elementu pārskats attēlots tabulā:

| | | | | | | | | |
|--|-----------------------------------|-----------------------|----------------------------|---------------------|--|----------------------|-----------------|--------------------------------|
| | Dramatiskā nepieciešamība, mērķis | Ierosinošais notikums | Viduspunkts ¹³⁹ | Ticams atrisinājums | Ķēde Lineāra struktūra, cēloņu un sekun | Dramatiskā vienotība | Universāla tēma | Hronoloģiski neliels laikposms |
|--|-----------------------------------|-----------------------|----------------------------|---------------------|--|----------------------|-----------------|--------------------------------|

¹³⁹ Sīkāk šī darba 74.lpp.

| | | | | | | | | |
|--------------------------------|------------------------------|---|----|----|----|----|---|----------------------------------|
| Emma | sekundārs | Mis Teilores kāzas | ir | ir | ir | ir | Ostenas romānos dominējošā tēma ir ideāla dzīvesbiedra meklējumi. | ir |
| Lepnums un aizspriedumi | sekundārs | Binglija ierašanās, Dārsija noniecinošais spriedums | ir | ir | ir | ir | | ir |
| Prāts un jūtas | sekundārs | Mis Dašvudas spiestas pamest Norlandu | ir | ir | ir | ir | | ir |
| Pārliecība | sekundārs | Kapteiņa Ventvorta atgriešanās apkaimē | ir | ir | ir | ir | | ir |
| Nortangeras abatija | sekundārs | Ketrinas ceļojums uz Bātu | | ir | ir | ir | | ir |
| Mensfildas parks | individuāli, sekundāri mērķi | Fanijas adopcija | ir | ir | ir | ir | | pirmā nodaļa aptver desmit gadus |

1. tabula. Dž. Ostenas romānu piemērotība ekranizācijai

Aplūkojot būtiskākās prasības scenārija veidošanai un salīdzinot tās ar Džeinas Ostenas darbu struktūru, jāsecina, ka rakstnieces darbos ir atrodamī visi būtiskākie elementi, kas nepieciešami veiksmīgas ekranizācijas radīšanai. Kā vienīgais izņēmums (salīdzinājumā ar Holivudas prasībām) minams skaidri definēta protagonistu mērķa trūkums, ko aizstāj sekundāri mērķi, taču šāds skaidri definēta mērķa trūkums ir raksturīgs Eiropas kino kopumā, ne tikai Dž. Ostenas romānu ekranizācijām.

1.7. *Naratīvo paņēmienu lietojums*

Nezūdoša vērtība, kas bieži tiek atzīta par būtiskāko to vērtību starpā, kas Dž. Ostenu padara par vienu no britu lasītākajām autorēm, ir romānos lietotā valoda – izkopta, eleganta, ar smalku, tulkojot un ekranizējot grūti saglabājamu ironiju, īpatnēju vēstījuma stilu.

Džeinas Ostenas izmantoto naratīvo paņēmienu kopumu nevar viennozīmīgi raksturot kā ekranizēšanai ļoti piemērotu, lai arī virkne vēstījuma paņēmienu atbalsta sekmīgu transformāciju scenārijā. Pirmkārt, Džeinai Ostenai raksturīga skaidra izteiksmes forma, tekstā nav sastopamas šizetiski nebūtiskas detaļas un apraksti. Otrkārt, jebkādas ikdienišķās dzīves ainas Dž. Ostenas darbos tiek attēlotas vienīgi tad, ja tās ir būtiski nepieciešamas kādas tēlu raksturojuma nianse atklāšanai un nekad nekļūst pašmērķīgas. Kā uzskata Rodžers Gārds, Dž. Ostenas stilam arī nav tipiskas neskaidrības vai divdomības situāciju un varoņu aprakstā (Gard, 1994, 11.lpp). Tomēr tajā pašā laikā, par spīti šķietamajai vienkāršībai, Dž. Ostenas stilam piemīt elementi, kas nav vērtējami kā britu literatūrai raksturīgi. Salīdzinot D.A. Millera, Džeinas Fērgusas un Taras Gošelas Volisas uzskatus par Džeinas Ostenas vēstījuma stilu, visi šie autori atzīmē, ka autores stils ir īpatnējs, taču katrs savādāk izskaidro šīs īpatnības iemeslus.

Ekranizējot Džeinas Ostenas romānus, nereti grūtības sagādā fakts, ka Džeinas Ostenas varoņus nevar uzskatīt par „ticamiem indikatoriem” (Mukherjee, 1991, 64.lpp.), ja nepieciešama precīza izpratne par romānā notiekošo. Nevienam no Dž. Ostenas varoņiem nepiemīt pārcilvēciskā, bet literatūrā bieži sastopamā spēja nekļūdīgi interpretēt apkārt notiekošo. Šādu interpretāciju nepiedāvā arī vēstītājs, un lasītāja paša ziņā ir censties radīt pēc iespējas precīzāku kāda notikuma ainu, paturot prātā, ka Dž. Ostenas veidotie tēli un to redzējums ir subjektīvi. „Centrālā tēla – varones – pilnasinība Džeinas Ostenas romānā ir

tāda, ka daudziem lasītājiem ir grūtības pilnībā aptvert visu, ko rakstniece tiem pauž. Vēl grūtāk tas ir tādēļ, ka, pretēji kariķētajiem tēliem, varones tēls nav statisks: tas aug un veidojas – dažkārt pat pretējos virzienos, balstoties uz kritisku pašatklāsmi, no vienas puses, un lēnu iekšējo tikumu nobriešanu, no otras puses (Gillie, 1994, 116.lpp.). Lai gan to nav viegli sistematizēt, tomēr Džeinas Ostenas tēlu rīcībai vienmēr rodama pamatota motivācija, uz viņas darbiem var attiecināt tēzi „ja tēls uzvedas pretēji raksturojumam, klasisks naratīvs piedāvās kādu izskaidrojumu” (Thompson, 1999, 13.lpp.). Pamatota varoņu rīcības motivācija atviegļina arī darba ekranizāciju. To uzsver Kolins Fērts, Dārsija lomas atveidotājs 1995. gada romāna „Lepnums un aizspriedumi” ekranizācijā: „Ja kaut kas nav ticams, tas rada disonansi, jo nākas piepūlēt iztēli, lai atrastu attaisnojumu tam, kas darāms. Man nekad nenācās vai ļoti reti nācās šādi piepūlēties, atveidojot Dārsiju, un es pēkšņi sapratu, ka Džeina Ostena tik tiešām ir instinktīvi uztvērusi Dārsija iekšējo būtību pat tad, ja viņai trūka iedomības to iekļaut vārdos. Bet viņa apraksta šo „ārējo” cilvēku tik loģiski, ka iekšējā būtība pati seko.” (Birtwistle, 1995, 101.lpp.)

Kā uzskata D. A. Millers¹⁴⁰ (Miller, 2003, 6.lpp.), tā saucamais **vēstītājs** Dž. Ostenas darbos ir saplūdis ar universālu izpausmes formu, ko nav iespējams uztvert kā autores pašas viedokli. Šis vēstījuma veids grūti padodas ekranizācijai, jo vai nu nākas no šiem ironiskajiem un saturiski nozīmīgajiem vēstītāja komentāriem atteikties, vai tie jāpārveido tiešajā runā, jāizmanto teicējs, vai arī jāprezentē grafiskā formā. Atsakoties no komentāriem pavisam, nav iespējams precīzi atspoguļot romānu saturu, noskaņu un stilu, savukārt pārveidojot tos par dialoga daļu, tiek mainīts tēlu raksturojums. Izņemot romāna „Emma” 1996. gada *Miramax* ekranizāciju, citās Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās nav izmantots teicējs kā vēstītājs. Atsevišķās romāna „Lepnums un aizspriedumi” versijās vēstījums ir attēlots izmantojot ir izmantojot grafiskus iespaidumus. Lai gan šādā veidā iespējams iekļaut lielāku oriģinālā vēstījuma daļu, tomēr ekranizācija tiek lieki sadalīta, uzsverot nereālātes efektu.

Neapšaubāmi Dž. Ostenas darbos dominē vizuāls vēstītājs, taču, kā uzskata D.A. Millers, šis vēstītājs nav pielīdzināms nevienam citam angļu literatūrā sastopamajam: „Tā dievam līdzīgā autoritāte, ko pēc noklusēšanas metodes mēs uzskatām par galveno vēstījuma veidu tradicionālajā romānā, angļu literatūrā, iespējams, izpaužas vienīgi Džeinas Ostenas darbos” (Miller, 2003, 31.lpp.). D.A. Millers uzskata, ka Dž. Ostenu no citiem rakstniekiem šķir tas, ka vēstītājs praktiski nekad nesaplūst ar iedomāto autoru, nedz

¹⁴⁰ D.A. Millers ir profesors Kalifornijas Universitātē (*John F. Hotchkis Professor of English at the University of California, Berkeley*)

arī identificējas ar kādu no varoņiem. Atšķirībā no Henrija Fīldinga, Viljama Tekerija u.c. angļu literatūras klasiķu radītajiem vēstītājiem, kuri lielā mērā ticami atspoguļo iedomāto autoru uzskatus, Džeinas Ostenas vēstītājs šajā ziņā ir neuzticams. Dž. Ostenas vēstītājam raksturīgs izteikts bezpersoniskums un, kā to formulē D.A. Millers, jebkādu norāžu trūkums, kas paustu vēstītāja dzimti un dzimumu, radot īpašu, anonīmu, defeminizētu rakstīšanas stilu (Miller, 2003, 9.lpp.). Tara Gošela Volisa uzskata, ka „autorība atbrīvo un vienlaikus liek meklēt kompromisu Dž. Ostenas vēlmei pēc sievietes varas, liekot viņai konstruēt pārliciecināšu stāstītāja balsi, kas tajā pašā laikā ir neviendabīgi pakļauta ironijai un kritikai” (Wallace, 1995, 1.lpp.). Šī vēstījuma forma ir ietekmējusi arī to, ka, lai gan pirmais Dž. Ostenas romāns „Prāts un jūtas” tika publicēts bez autores vārda, taču ar norādi *by a Lady* (autore lēdija), pēc šī romānu publikācijas atsevišķi kritiķi uzskatīja, ka šie darbi tomēr varētu piederēt vīrieškārtas autoram. Uz to vedināja arī fakts, ka turpmākie romāni pēc „Prāta un jūtīguma” vispār vairs nepieminēja autoru, bet gan atsaucās uz iepriekšējo darbu – respektīvi, romāns „Lepnums un aizspriedumi” tika pieteikts kā romāna „Prāts un jūtas” autora¹⁴¹ darbs.

Kā norāda Džeina Fērgusa, Dž. Ostenai ir raksturīgi vairāki īpaši paņēmieni, kā sapludināt neitrāla stāstītāja vēstījumu ar dialogiem. Kā vienu no izmantotajām metodēm Dž Fērgusa min varoņa teiktā attēlojumu trešajā personā kā netiešo runu, tomēr iekļaujot tekstu pēdējās. Kā sarežģītāku konstrukciju Dž Fērgusa min Dž. Ostenas darbos bieži sastopamo „brīvo netiešo diskursu” (*free indirect discourse*). „Izmantojot šo tehniku, tas, kas pirmajā acu uzmetienā varētu šķist objektīvs trešās personas vēstījums, ... bieži faktiski izrādās kāda tēla uzskati vai domas” (Macdonald, 2005, 77.lpp.). Šo tehniku ilustrē piemērs no romāna „Pārliecība”:

„Lai Anna Eliota, ar visām viņas pretenzijām uz smalku dzimtu, skaistumu un prātu, izniekotu sevi jau deviņpadsmit gadu vecumā; tik agri saistītu sevi, saderinoties ar vīrieti, kam nav nekā cita ar ko lepoties, kā tikai viņš pats, bez cerībām uz turību, un atkarīgs no visnedrošākās profesijas kāda var būt, bez sakariem, kas varētu sekmēt viņa izvirzīšanos šajā profesijā; tā tiešām būtu sevis izniekošana, par kuru viņai bija sāpīgi domāt!” (Austen, 1993.c., 22. lpp.) Šis fragments, kas nav atzīmēts kā tiešā runa, faktiski tomēr, kā rāda pēdējais teikums, ilustrē misis Raselas domu gaitu, nevis ir bezpersoniska vēstītāja komentārs.

¹⁴¹ Lai gan mūsdienu angļu valodā šis vārds tiek lietots gan vīriešu, gan sieviešu dzimtē (*author/authoress*), tomēr 19. gadsimta sākumā tika lietota tikai vīriešu dzimtes forma (*author*).

Tara Gošela Volisa uzskata, ka, viņasprāt, katrs no sešiem Dž. Ostenas pabeigtajiem romāniem „dažādā veidā eksperimentē ar iespējamajiem avotiem un neizbēgamo autoritātes caurkrišanu, beigās vienmēr atgriežoties pie neuzticama vēstītāja kompromisa figūras” (*Wallace*, 1995, 1.lpp.), bet Rodžers Gārds zināmā mērā noliedz diskusijas auglīgumu, atzīmējot, ka tas, vai vēstītāja „balss atbilst vēsturiskā autora balsij, ir teorētisks jautājums, interesants un apnicīgs vienlaikus”, uz kuru tomēr nebūt nav nepieciešams atbildēt, lai lasītu Dž. Ostenas darbus (*Gard*, 1994, 46.lpp.).

Kopējais dažādu autoru atzinums ir tas, ka šī universālā vēstītāja balss nav uzticama. Tikpat subjektīvi kā vēstītāji vērtējami arī Džeinas Ostenas radītie varoņi, caur kuru skatu punktu notikumi tiek aplūkoti. Kā šāda neuzticama vēstītāja spilgtāko piemēru var minēt romāna „Mensfīldas parks” galveno varoni Faniju, kuras notikumu vērtējums nereti ir pretējs tam, kas romānā faktiski aprakstīts. Lai gan visu romānu caurvij vāji funkcionējošas, pretrunu plosītas ģimenes attēlojums, tomēr galvenā varone Fanija savu romāna noslēgumam šo ģimeni raksturo kā vidi, kurai bijusi raksturīga „vecāku gādība,... īpaši augsta goda un pieklājības izjūta ... krietni principi” (*Austen*, 1993.). Rodas iespaids, ka Dž. Ostena tīši ir vēlējusies mazināt efektu, ko varētu radīt neglaimojošais, bet patiesais sabiedrības atspoguļojums šajā romānā, ļaujot neuzmanīgiem lasītājiem vērtēt situāciju ar nepretenciozās un ilūzijās mītošās, lai arī morāli izturētās Fanijas acīm.

Romānā „Lepnums un aizspriedumi” notikumi galvenokārt tiek vēroti caur protagonistes Elizabetes skatu punktu, taču, lai gan Elizabete nenoliedzami ir bijusi romāna autorei tuvs tēls, tomēr tas neapsargā šo varoni no subjektivitātes, aizspriedumainības, vērtējot situāciju un romāna tēlus. Kā liecina vairākas epizodes, šī varone tikai šķietami pauž iedomātās autore viedokli. Elizabete nosoda Šarloti par tās laulībām ar misteru Kolinsu, jo vienīgais iemesls, kura dēļ Šarlote pieņem mistera Kolinsa bildinājumu, ir finansiālais izdevīgums, taču Džeinas Ostenas netiešais vēstītājs ironiski atzīmē, ka Elizabete „mazāk aprobežoti kā Šarlotes gadījumā” nenosoda misteru Vikemu par iespējamo laulību tieši tādu pašu finansiālu apsvērumu dēļ – jo „skaistiem jauniem vīriešiem taču ir nepieciešams kāds ienākumu avots – tāpat kā neglītiem” (*Austen*, 1993.d. 146.lpp.).

Līdz ar neuzticamo vēstītāju un subjektīviem varoņiem arī **ironijas atainojums** Dž. Ostenas darbos pieder pie grūtībām, ar ko jāstopas Dž. Ostenas darbu ekranizētājiem.

Dž. Ostenas ironija no viņas priekšteču angļu literatūrā – Dž. Svifta un H. Fīldinga – ironijas, pirmkārt, atšķiras ar neuzkrītošāku pasniegšanas viedu. Dž. Ostenas ironija mēdz

būt gan maiga (Fanija „Mensfīldas parkā”), gan izsmejoša, gan dzēlīga, tomēr lielākoties šī ironija ir pausta tik smalki, ka neuzmanīgāks lasītājs to var viegli palaist garām. Parasti ainā ietvertā ironija netiek paskaidrota – Dž. Ostena ļauj lasītājam pašam vai nu pieņemt un noticēt viņas rakstītājam, vai ne: „Tā ir vispāratzīta patiesība, ka neprecētam vīrietim ar krietniem ienākumiem ir noteikti nepieciešama sieva.” Šis pirmais teikums romānā „Lepnums un aizspriedumi” ir tik veikli konstruēts, ka aicināt aicina lasītāju piekrītoši māt ar galvu: „Nu jā, tā jau ir...” Ja lasītājs ironiju neuztver, tad to pamanīt palīdz nākamais teikums:

„Lai cik maz būtu zināms par šāda vīrieša plāniem un nolūkiem, ierodoties kādā apkaimē, šī patiesība ir tik dziļi iesēdusies visu ģimeņu prātos, ka šāds vīrietis neapšaubāmi tiek uzvertts par likumīgu vienas vai otras neprecētās meitas īpašumu.” (Austen, 1993.d., 1.lpp.)¹⁴²

Rodžers Gārds uzskata, ka ekranizācijās nav iespējams parādīt netiešās runas ironisko kontekstu (Macdonald, 2005, 11.lpp.), kā piemēru minot šo pašu teikumu no Dž. Ostenas romāna „Lepnums un aizspriedumi”. Lai gan jāpiekrīt R. Gārdam, ka ekranizācija nav iespējams attēlot visas ironiskās frāzes, kas atrodamas Dž. Ostenas romānos, tomēr tieši šis konkrētais teikums ir atradis vietu vismaz divās romāna ekranizācijās. Džeina Fērgusa uzskata, ka šī teikuma ievietošana Šarlotes – galvenās varones Elizabetes apdomīgās draudzenes – mutē nav pārāk veiksmīgs 1979. gada ekranizācijā (Macdonald, 2005, 72. lpp.), taču 1995. gada versijā teikuma ironisko nokrāsu spoži demonstrē galvenās varones Elizabetes mīmika un intonācija (aktrise Dženifera Ēla). Protams, šajā gadījumā netiešā runa pārveidota par dialoga daļu, tā atkāpjoties no oriģinālā vēstījuma formas. Iespējams, ka taisnība ir Džeina Fērgusai, uzsverot, ka arī Dž. Ēlai nav izdevies pilnībā attēlot šī ironiskā teikuma daudzveidīgās nozīmes, taču arī reti kurš lasītājs, kas ar šo darbu satopas pirmo reizi, būs spējīgs uzvert visas šajā vēstījumā apslēptās nianšes. Tajā pašā laikā jāpiekrīt R. Gārdam, ka Dž. Ostenas romānos tiešām ir neskaitāmi teikumi, kuri to ironiskās nokrāsas dēļ ir grūti attēlojami uz ekrāna. Kā brīnišķīgs piemērs kalpo romāna „Nortangeras abatija” ironiskais noslēgums, kas saprotamu un objektīvu iemeslu dēļ neparādās nevienā no ekranizācijām, lai gan aptver samērā nozīmīgu posmu varoņu dzīvē: „Henrijs atgriezās ... mājās, lai pieskatītu savus jaunos stādījumus un veiktu papildu

¹⁴² *“It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in a want of a wife.*

However little known the feelings or view of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or another of their daughters.”(Austen, 1993.d., 1.lpp.)

uzlabojumus viņas (Katrīnas) labā, ... bet Katrīna palika Fulertonā, lai raudātu.” (*Austen*, 1983, 438.lpp.) Tikpat grūti atveidojama ir aina no romāna „Lepnums un aizspriedumi”, kur Šarlote, gaidot mistera Kolinsa bildinājumu „ieraudzīja viņu pa augšstāva logu tuvojamies mājai un tūlīt pat devās ārā, lai nejauši viņu satiktu uz celiņa” (*Austen*, 1993d. 119.lpp.). Šeit ironiska ir nevis situācija, bet netiešā vēstītāja komentārs, kas rada kontrastu starp vēlamo un reālo, neuzkrītoši atklājot tēla patieso rīcības motīvu.

Kā uzskata Tara Gošela Volisa, lielākais ieguvums šādai nenoteiktai izteiksmes formai ir tas, ka tā brīdina lasītāju par „autoriālām manipulācijām un aicina tos izveidot elastīgas metodoloģijas lasītāju pašu interpretācijai” (*Wallace*, 1995, 2.lpp.).

Lai kā arī tiktu skaidrota Džeinas Ostenas stila savdabība, nenoliedzami ir skaidrs, ka šī stila attēlošana uz ekrāna ir problemātiska, jo neuzticama vēstītāja nenoteiktā un bieži ironiskā loma ir vai nu jāignorē, tā zaudējot būtiskas oriģinālā teksta daļas, vai arī tā ir jāpārvērš tiešajā runā, tā neitrālu stāstītāju pārvēršot konkrētā un līdz ar to mainot attiecīgā tēla raksturojumu, vai jāizmanto kāds papildu paņēmieni, lai šo vēstījumu subjektīvi nosacīto saturu pārvērstu vizuālās izteiksmes līdzekļos.

DŽEINAS OSTENAS DARBU INTERPRETĀCIJA EKSPANIZĀCIJĀS

Vienu no atbildēm uz jautājumu, kādēļ Džeinas Ostenas darbi tiek atkal un atkal ekranizēti, piedāvā Džons Viltširs: „Pat Holivudā filmas joprojām tiek veidotas tādēļ, ka rakstnieks vai producents vēlas tās veidot, tic to panākumiem, un virza to progresu. Tikpat acīmredzams ir tas, ka Džeinu Ostenu, kas cerēja gūt papildu ienākumus no savām grāmatām, zināmā mērā ir ietekmējis tas, ko viņa uzskatīja, ka viņas lasītāji spēs novērtēt un akceptēt.” (*Wiltshire*, 2001, 4.lpp.).

Ne tikai Džeinas Ostenas darbu struktūra ir samērā viegli pielāgojama dažādām ekranizācijas formām, bet arī šo darbu saturs ir tik daudznozīmīgs, ka pieļauj virkni pretrunīgu lasījumu. Kā uzskata Elistēra Dakvērta¹⁴³, “Visdrīzāk iemesls, kas padara viņas romānus klasiskus, ... ir atbilstība visdažādākajām ideoloģiskajām prasībām. Tas, ka tik daudzi konfliktējoši domātāji vēlas nosaukt viņu par sabiedroto.” (Duckworth 2002, 420.lpp.) Šāda pretrunīgu, taču savstarpēji pietiekami harmonisku uzskatu intensitāte Dž. Ostenas darbos, ļauj katrai ekranizācijai pretendēt uz jaunas patiesības atklāšanu.

Tā kā katalogizēta pēc Džeinas Ostenas romāniem veidoto ekranizāciju komparatīva analīze nav mērķtiecīga panorāmiska skatījuma darbā, šajā pētījumā tiek analizēts, kā atsevišķi nozīmīgi Dž. Ostenas literārā vēstījuma elementi ir interpretēti pēc konkrētu romānu motīviem veidotās summārās ekranizāciju grupās. Romāni tiek analizēti to publicēšanas kārtībā.

Romānam „Prāts un jūtas” vēltītajā nodaļā salīdzināta **uzticama, tuvināta un aizņemšanās** tipa transformācija.

Romānam „Lepnums un aizspriedumi” vēltītajā nodaļā pastiprināti analizēts **ekspozīcijas risinājums** četrās šī darba versijās.

Romānam „Mensfīldas parks” vēltītajā nodaļā analizēts **protagonistu raksturojums** uzticamā un attālinātā ekranizācijā.

Romānam „Emma” vēltītajā nodaļā analizēts Džeinai Ostenei raksturīgā **vēstījuma īpatnību** atspoguļojums trijās dažāda tipa ekranizācijās.

Romānam „Nortangeras abatija” vēltītajā nodaļā analizēts **kardinālo funkciju kā galveno struktūras elementu** salīdzinājums literārajā darbā un tā ekranizācijās.

¹⁴³ *Alistair M. Duckworth*, ASV, anglistikas profesore Floridas Universitātē, vairāku literatūrzinātnes grāmatu autore

Romānam „Pārlicība” veltītajā nodaļā analizēts literārā darba **dramatiskās vienotības** atspoguļojums ekranizācijās.

1.8. „Prāts un jūtas” – uzticama, tuvināta un aizņemšanās tipa transformācija

Romāns „Prāts un jūtas”¹⁴⁴ ir pirmais Džeinas Ostenas publicētais darbs. Romāns ir tapis (tas aizsākts 1795. gadā) kā epistolārs vēstījums ar nosaukumu „Elinora un Marianna”, līdz – pēc pārstrādāšanas – ir publicēts 1811. gada novembrī.

Šī romāna centrālā tēma, līdzīgi kā citos Dž. Ostenas romānos, ir piemērota dzīvesbiedra meklējumi, pārvarot sociālus, ekonomiskus un emocionālus šķēršļus. Šajā romānā ir divas gandrīz līdzvērtīgas, paralēlas protagonistes – māsa Elinora un Marianna. Māsa ir līdzvērtīga prāta ziņā, taču Elinoru raksturo apdomīgums un apvaldītība, bet Mariannas galvenā īpašība ir izteikta, neapvaldīta emocionalitāte. Romāna ievadā tipiskas Anglijas lauku vides un tradīciju attēlojums, saskaņā ar kurām pēc vīra nāves misis Dašvuda kopā ar jau minētajām meitām un viņu māsu Margaritu spiesta atstāt mājas, jo tās manto vecākais vīrieškārtas radnieks – meiteņu pusbrālis un viņa mantrausīgā sieva Fanija. Romāna tēma vijas ap Elinoras topošajām jūtām pret Fanijas brāli Edvardu un Mariannas neapvaldīto mīlestību pret Viloubiju un pēcāk racionālo pievēršanos pulkvedim Brendonam. Tā kā centrālie vīrieškārtas tēli dažādu iemeslu dēļ negrib vai nevar saistīties ar māsām, šeit veidota paralēla konstrukcija, kurā spriegumu rada atšķirīgais veids, kā māsa uztver un risina attiecīgo situāciju.

Kā atzīmē S. Parila, tradicionāli tiek uzskatīts, ka tieši Elinoras attieksme un uzvedība veido modeli, kas sakritis ar Dž. Ostenas pašas uzskatiem par „pareizu” uzvedību, šim viedoklim piekrīt arī pati S. Parila, jo Elinoras uzvedība romāna gaitā nemainās (*Parrill, 2002, 18.lpp.*), un šī apvaldītā un apslāpētā uzvedība nenoved Elinoru pie kļūdām, kas pasliktinātu viņas situāciju.

Savukārt Marianna pēc neapvaldīto un pieklājības likumu neierobežoto mīlestības jūtu paušanas, kas Viloubija bezatbildīgās rīcības dēļ noved to pie emocionāla sabrukuma un nopietnas slimības, ir spiesta mainīties.

¹⁴⁴ *Sense and Sensibility*

Lai gan Elinora tik tiešām uzvedas ļoti apvaldīti, viņas tēls nekļūst statisks. Džeina Ostena panāk, ka lasītājs saglabā gan līdzpārdzīvojumu, gan interesi arī par šo tēlu līdz pat romāna atrisinājumam. Lai gan šajā romānā centrālā loma atvēlēta kontrastam starp pārāk emocionālu un prāta kontrolētu reakciju, romānu caurvij pieklusināta ironija, kas galvenokārt izpaužas netiešā vērotāja komentāros. Romānu īpaši atdzīvina kontrasts starp vēstījuma skumjākajiem momentiem un vēstītāja maigi ironisko attieksmi pret varoņu izjūtām, piemēram, kad Marianna līdz sirds dziļumiem pārdzīvo šķiršanos no Viloubija:

„Marianna būtu uzskatījusi par nepiedodamu, ja viņa būtu spējusi gulēt pirmajā naktī pēc šķiršanās no Viloubija. Viņai būtu kauns nākamajā rītā skatīties acīs savai ģimenei, ja viņa no gultas nebūtu piecēlusies vēl sliktākā stāvoklī, nekā pirms viņa tajā atgūlās.” (*Austen*, 1994.b., 80.lpp.)

Romānā „Prāts un jūtas” Džeinas Ostenas ironija nav pašmērķīga, tā tiek izmantota tēlu un situācijas raksturošanai. Tikai retos gadījumos ir nojaušama rakstnieces pašas attieksme pret varoņiem, kā pēc ainas, kurā vieglprātīgais un snobiskais Roberts Ferārs vairāk kā pusstundu velta zobu bakstāmo kociņu kārbīgas formu un rotājumu izvēlei, – seko citkārt neitrālā stāstīja ironiskais komentārs: „(Misters Ferārs) devās prom, pārņemts ar laimīgām patiesa nicinājuma un liekuļotas vienaldzības jūtām.” (*Austen*, 1994.b., 215.lpp.)

Romāns „Prāts un jūtas” ir ekranizēts piecas reizes. Saskaņā ar Sjū Parilas apkopoto informāciju pirmais NBC *Philco Television Playhouse* iestudējums tapis 1950. gadā, kam sekojis BBC iestudējums 1971. gadā (*Parrill*, 2002, 191.lpp.). Šie abi iestudējumi ir bijuši melnbalti un raidīti „dzīvajā ēterā”, tādēļ skatītājiem vairs nav pieejami. Nākamā BBC ekranizācija, kas tapusi 1981. gadā, kā arī 1995. gadā tapusi kompānijas *Columbia Mirage* mākslas filma un 2000. gada Tamilu kompānijas uzņemtā filma „*Kandukondain Kandukondain*” („Es esmu to atradis”) joprojām ir pieejama skatītāju vērtējumam. No šīm filmām lielākos panākumus ir guvusi režisora Anga Lī 1995. gada filma, kas ir tikusi nominēta septiņām Amerikas kinoakadēmijas balvām un ieguvusi vienu kategorijā „Labākais scenārijs”. Iespējams, ka daļēji scenārija panākumi izskaidrojami ar to, ka tā autore Emma Tompson¹⁴⁵ filmā tēlo arī vienu no galvenajām lomām – Elinoru, un, kā pati atzīst filmas uzņemšanas dienasgrāmātā¹⁴⁶, regulāri ir pārstrādājusi un pielāgojusi scenāriju filmas tapšanas laikā. Jāatzīmē, ka, lai gan šī filma lielākoties tiek vērtēta kā labi veidota

¹⁴⁵ *Emma Thompson*

¹⁴⁶ *"The Sense and Sensibility. Screenplay and Diaries"* 1995

tuvināta transformācija, tomēr, rūpīgi salīdzinot scenārija tekstu ar Džeinas Ostenas romānā atrodamo, jāsecina, ka faktiski no oriģinālā teksta scenārijā saglabātās tikai atsevišķas frāzes. Tomēr pat skatītājam ar lielu pieredzi Dž. Ostenas darbu pētīšanā rodas iespaids, ka filma tik tiešām ir ļoti tuva oriģinālam, vai, kā to atzīmē Džeilīna Prestona¹⁴⁷, filma „Prāts un jūtas” vizuāli ataino pašu literārā darba būtību” (*Macdonald* 2003, 13.lpp.)

1981. gadā režisora Rodnija Beneta kā uzticama transformācija veidotā romāna „Prāts un jūtas” ekranizācija satur lielāku oriģinālā teksta apjomu, un, kā atzīmē Sjū Parila, ievērojama ar to, ka gandrīz pilnībā uzņemta attiecīgajā Anglijas apgabalā (*Parrill*, 2002, 24.lpp.), taču šo filmu grūti vērot ar aizrautību.

Jaunākā šī romāna versija ir uzņemta tamilu valodā 2000.gadā, un filmas darbība notiek mūsdienu Indijā. Režisors Radživs Menons¹⁴⁸ ir bijis arī scenārija autors un ne tikai būtiski modernizējis romāna saturu, bet arī ieviesis virkni oriģinālā neesošu epizožu. Lai arī šī ekranizācija ir vērtējama kā attālināta transformācija, tomēr tā satur galvenos oriģinālā sižeta elementus.

Lai gan visas trīs versijas ir vērtējamas kā ļoti atšķirīgas, tomēr tām ir virkne kopīgu īpašību:

- 1) saglabāts galveno tēlu attiecību pozicionējums: Marianna – Viloubijs – pulkvedis Brendons; Elinora – Edvards;
- 2) saglabātas visas nozīmīgākās kardinālās funkcijas;
- 3) līdzīgs dominējošo protagonistu raksturojums;
- 4) protagonistu izvēles iespēju relatīvs ierobežojums.

Visās trijās ekranizācijās protagonistes ir divas māsas, no kurām vecāko vairāk vada prāts, bet jaunāko – sirds. Vecākajai mātai Elinorai (tamilu filmā *Sowmya*) lemts iemīlēt Edvardu (*Manohar*¹⁴⁹), kurš, lai gan atbild ar pretmīlestību, tomēr nevar viņu apprecēt, līdz nav nokārtojis kādas iepriekšējas saistības. Jaunākajai mātai Mariannai (*Meenu*) lemts vispirms iemīlēt neuzticamo Viloubiju (*Srikanth*) un pēc sirdi un veselību plosošām

¹⁴⁷ *Gaylene Preston*, Jaunzēlandes režisore un scenāriju autore, raksta „*Sense and Sensibility: Ang Lee's Sensitive Screen Interpretation of Jane Austen*” – „Prāts un jūtas: Anga Lī iejūtīgi veiktā Džeina Ostenas darba ekranizācija” autore izdevumā „*Jane Austen on Screen*”- „Džeina Ostena uz ekrāna”, (*Macdonald* 2003)

¹⁴⁸ *Rajiv Menon*

¹⁴⁹ Turpmāk, salīdzinot šīs trīs versijas, iekavās doti varoņu vārdi tamilu ekranizācijā

ciešanām izdarīt saprātīgāku izvēli par labu pulkvedim Brendonam (*Major Balu*). Visās trijās ekranizācijās visbūtiskāk atšķiras galveno vīriešu tēlu traktējums.

Oriģinālajā vēstījumā un tā 1981. un 1995. gada ekranizācijās galvenais iemesls, kādēļ Edvards nevar precēties ar Elinoru, ir viņa slepenā saderināšanās ar Lūsiju Stīlu – viņa bijušā skolotāja meitu. Lai gan neviens no saderinātajiem vairs nemīl otru, Lūsijai nav vēlmes lauzt saderināšanos un atbrīvot no tās Edvardu, jo Edvards ir vecākais dēls ģimenē, kuram līdz ar to pastāv iespēja mantot savas mātes ievērojamās bagātības. Būdam cienījams angļu džentlmenis, Edvards saskaņā ar angļu nerakstīto goda kodeksu nevar lauzt saderināšanos, ja to neierosina pati Lūsija.

Tamilu versijā šāda – zināmā mērā diskutabla (jo solījums precēt Lūsiju ir ticis dots) – apstākļu nostādne nav bijusi pieņemama. Šeit Edvards (*Manohar*) nevar precēt Elinoru (*Sowmya*) tādēļ, ka tieši pirms viņas sastapšanas devis solījumu neprecēties, pirms viņš, tobrīd vēl tikai režisora asistents, nebūs patstāvīgi uzņēmis savu pirmo filmu kā režisors. Oriģinālā un 1981. gada ekranizācijā Edvards neizpauž Elinorai iemeslus, kādēļ nevar veidot attiecības ar viņu, līdz to Elinorai neizstāsta pati Lūsija. Jau 1991. gada filmā vērojama tendence padarīt Edvardu uzticamāku, liekot viņam brīdī, kad viņu attiecības tikko attīstījušās, bet Elinora gatavojas pamest līdzšinējo ģimenes rezidenci, uzsākt ar Elinoru sarunu par šo kavēkli viņu attiecību attīstībā. Tomēr scenārija autore Emma Tompsone ainu veidojusi tā, ka iemeslu, kādēļ Edvards šo stomīgo sarunu uzsāk, gan filmas protagoniste Elinora, gan skatītāji aptver tikai filmas beigās, jo, pirms Edvards ticis tālāk par paziņojumu, ka viņa skolotājam „bija... ir divas meitas” (*Thompson, 1995, 61.lpp.*), viņu pārtrauc māsa Fanija. Lai gan šajā brīdī Edvards acīmredzot vēlas informēt Elinoru par savu pārsteidzīgo saderināšanos ar vienu no šīm meitām – Lūsiju, taču, ainas mērķtiecīgās kompozīcijas dēļ gan Elinorai, gan šīs ekranizācijas skatītājiem rodas iespaids, ka Edvards attiecīgajā brīdī ir vēlējies atzīties savas jūtās pret Elinoru. Edvards (*Manohar*) tamilu ekranizācijā šajā ziņā ir viskorektākais, jo par savu solījumu precēties tikai pēc filmas uzņemšanas paziņo Elinorai (*Sowmya*), tiklīdz viņu attiecības sāk veidoties.

Visās trijās ekranizācijās, tāpat kā oriģinālā, jaunākā māsa Marianna ir sapņotāja un pārāk paļāvīgi iemīlas vīrietī, kuram prātīgāk būti bijis neuzticēties gan viņa rakstura īpašību, gan kāda tumša pagātnes noslēpuma dēļ. Oriģinālā un visās versijās (izņemot tamilu ekranizāciju) šis noslēpums, kas liek Viloubijam pamest Mariannu tieši pirms tam, kad grasās lūgt viņas roku, ir fakts, ka ne pārāk ilgu laiku atpakaļ viņš ir pāvedis un

pamētis kādu jaunu sievieti. Par šo faktu ir uzzinājusi Viloubija tante, uz kuras mantojumu viņš līdz šim ir cerējis un, neko nenojaušot par Mariannas eksistenci, pieprasījusi, lai Viloubijs vai nu zaudē mantojumu, vai precas ar pamesto meiteni. Viloubijam vieglākais ceļš šķiet pamest notikumu arēnu un Londonā atrast sev bagātu līgavu. Marianna, protams, šajā brīdī izrādās kavēklis par spīti jūtām, ko Viloubijs domājas jūtam pret viņu.

Šāds traktējums nav apmierinājis tamilu filmas veidotājus, tādēļ šeit Viloubija (*Srikanth*) pagātnē nav būtisku traipu, un viņa galvenais tumšais noslēpums ir fakts, ka Viloubijs ir iesaistīts kādas finansu piramīdas veidošanā, kurai, viņa partneru vainas (pat ne Viloubija paša!) dēļ sabrūkot, visu savu īpašumu riskē zaudēt neskaitāmi Indijas iedzīvotāji. Gar oriģinālā vēstījuma, gan tamilu ekranizācijas Viloubijs var tikt vainots glēvulībā, kad uzzinājis par sarežģīto situāciju, pamet Mariannu (*Meenu*), neko nepaskaidrojot. Tomēr iemesls, kura dēļ tamilu Viloubijs ir spiests apprecēt Indijas finanšu ministra meitu, lai glābtu situāciju, ir būtiski atšķirīgs no daudz necienīgākā iemesla oriģinālajā vēstījumā un abās pārējās ekranizācijās.

Džeina Ostena dažkārt tiek slavēta par to, ka pretēji tradicionālajām shēmām ļauj saviem varoņiem viena romāna darbības laikā iemīlēties arī otrreiz, ja neizdodas īsto partneri atrast jau pirmajā reizē. Tamilu ekranizācijā šāda vaļība ļauta vienīgi Mariannai, bet nevienam no vīriešu kārtas tēliem. Pat pulkvedis Brendons (*Major Balu*), kam oriģinālajā vēstījumā ir skumja nepiepildītu attiecību bagāža, tamilu versijā tiek apveltīts ar graujošu pieredzi nevis mīlestībā, bet karā, kur viņš ir zaudējis vienu kāju un krietnu devu ilūziju.

Visās ekranizācijās tiek saglabāta un pat akcentēta nepieciešamība īsi pēc romāna darbības sākuma likt Dašvudu sievietēm (misis Dašvuda, Elinora, Marianna un Margarita) atstāt līdzšinējo dzīvesvietu un meklēt pieticīgāku mājvietu. Tāpat kā oriģinālā, visās ekranizācijās zināmu laiku Dašvudu sievietes vēl pavada līdzšinējā – neapšaubāmi ļoti komfortablajā – dzīvesvietā Norlendas parkā. Oriģinālā šīs dzīves attēlojumam bagātajā mājā ir vairāki sižeta attīstību ietekmējoši iemesli:

1) fakts, ka jaunās sievietes nāk no pārtikušas ģimenes, raksturo viņu stilu, iemaņas un izglītību, kas ļauj viņām saglabāt vietu sabiedrības augšgalā arī pēc šo māju atstāšanas;

2) bagātībā pavadītā bērnība un jaunība dod pamatu Elinoras bažām par to, ka Marianna nav piemērota dzīvei trūkumā kopā ar Viloubiju, jo, tāpat kā viņš, nav mācījusies iztikt ar niecīgiem ienākumiem;

3) laiks, kas pavadīts Norlendas parkā kopā ar Fanijas ģimeni, dod Elinorai iespēju satikt Edvardu, to iemīlēt un tikt no viņa šķirtai.

Norlendas parkā pavadītā laika nozīme un interpretācija dažādās ekranizācijās ir atšķirīga. 1981. gada ekranizācijā laiks, ko Dašvudu sievietes pavada bagātajā dzīvesvietā, galvenokārt kalpo kā ne pārāk izteismīgs ievads – tiek raksturots Fanijas negausīgums, skatītāji tiek informēti par nelielām atšķirībām abu māsu – Elinoras un Mariannas¹⁵⁰ – dzīves uztverē un Elinorai tiek dota iespēja sastapt Edvardu. Kā rāda Latvijas Universitātē veiktais nelielais eksperiments, kura mērķis bija izvērtēt nesagatavotas auditorijas reakciju uz šīs epizodes traktējumu 1981. gada ekranizācijā, no kopējā studentu skaita¹⁵¹, kas nebija ne redzējuši kādu citu pēc šī romāna veidotu ekranizāciju, ne lasījuši oriģinālo vēstījumu, lielākā daļa skatītāju (64%) neuztvēra to, ka Edvards un Elinora varētu būt viens otrā iemīlējušies. Labākajā gadījumā viņi tika uzskatīti par „vienkārši labiem draugiem” vai arī tika atzīmēts, ka Edvards atšķirībā no pārējās ģimenes – Fanijas un viņas vīra – vienkārši cenšas izturēties laipni un pieklājīgi pret Dašvudu sievietēm. Atsevišķi studenti pat uzskatīja, ka tieši Mariannai ir izveidojušās pieķeršanās jūtas pret Edvardu. Tāpat 81% studentu nespēja saprast, kādēļ Dašvudu sievietēm šīs mājas jāpamet un kādas ir misis Dašvudas un Fanijas radniecības saites. Protams, zināmā mērā šos rezultātus var izskaidrot ar faktu, ka šo skatītāju angļu valodas izpratnes līmenis neatbilst dzimtās valodas izpratnes līmenim. Tomēr, tā kā citām nesagatavotu studentu grupām¹⁵² bija iespēja atbildēt uz šiem pašiem jautājumiem pēc 1995. gada ekranizācijas noskatīšanās, un šajā grupā praktiski visi respondenti nekļūdīgi vērtēja gan Elinoras un Edvarda attiecības, gan Fanijas un misis Dašvudas konflikta iemeslus, tad var uzskatīt, ka šie skaitļi vismaz raksturo vispārējo tendenci.

1995. gada romāna „Prāts un jūtas” ekranizācijas panākumu atslēga ir tas, ka lielākā daļa epizožu ir veidotas kā filigrāni izstrādāta literārā vēstījuma transformācija audiovizuālā formā, par galveno vērtību uzskatot Dž. Ostenas vēstījuma stila un ironijas saglabāšanu. Šīs ekranizācijas scenārijā nav iekļautas nozīmīgas teksta daļas, taču vizuālā formā tiek atainotas tekstā paustā idejas. Piemēram, ainā, kur Fanija Dašvuda, ātri pārskaitījusi naudas daudzumu vīra plaukstā, no tās veikli izņem krietnu daļu baznīcas ubagam domātās sīknaudas, nepārprotami tiek ilustrētas šī tēla raksturīgākās īpašības:

¹⁵⁰ 1981. gada ekranizācijā jaunākā māsa Margarēta, kuras loma oriģinālajā vēstījumā ir niecīga, ir svītrotā no scenārija.

¹⁵¹ Brīvprātīgajā eksperimentā piedalījās 102 Latvijas Universitātes 3.-5. kursa angļu filoloģijas studenti laikposmā no 2003. līdz 2006. gadam

¹⁵² Šajā eksperimentā piedalījās tikai 47 studenti.

negausība, skopums, nenovīdība. Šeit vizuālais vēstījums ir ticis apzināti konstruēts tā, lai, nekopējot literārajā tekstā minētās frāzes, tiktu atklāta literārajā vēstījumā ietvertā jēga, un līdz ar to skatītājs tiktu sagatavots turpmākajām ironiskajām epizodēm, kurās māsām paredzētā mantojuma summa no 1500 mārciņām pakāpeniski tiek samazināta līdz „palīdzībai šad un tad, kad kādam īpaši paveicies medībās” un visbeidzot reducēta līdz atbalstam jaunas mājvietas meklēšanā, kas faktiski nozīmē māsu un pamātes pilnīgu aizraidīšanu no plašās muižas, kurā viņas līdz šim dzīvojušas, jo šī muiža saskaņā ar mantošanas tiesībām pēc mistera Dašvuda nāves pārgājusi māsu pusbrāļa īpašumā.

Iespējams, ka tieši tādēļ, ka 1981. gada ekranizācija nav vērtējama kā pārlietu veiksmīga, Emma Tompsone, rakstot scenāriju 1995. gada versijai, ir īpašu vērību pievērsusi šo epizožu attēlojumam, papildinot Dž. Ostenas oriģinālo vēstījumu ar vairākām ainām, kuru uzdevums ir ilustrēt Elinoras un Edvarda attiecību attīstību, kā arī raksturot ģimenes finansiālo situāciju un pat neuzkrītoši izskaidrot 18. gadsimta mantojuma tiesības Anglijā – jautājumus, kas romānā ir pieminēti, taču nav pārlicinoši atspoguļoti 1981. gada ekranizācijā. Kā atzīmē Penija Geja¹⁵³, Emma Tompsone 1995. gada ekranizācijas scenāriju raksta kā „20. gadsimta angļu vidusšķiras Kembridžas izskolota feministe” kas atzīst par nepieciešamu norādīt un izskaidrot vēsturiskos apstākļus, kādos dzīvojušas sievietes romāna tapšanas laikā (*Gay*, 2003, 92.lpp.).

Arī Džeinai Ostenai raksturīgais ironiskais vēstījums nav guvis veiksmīgu atspoguļojumu 1981. gada ekranizācijā, jo tieši pārnesot Džeinas Ostenas dialogus uz ekrāna, rodas samākslotas runas iespaids. 1981. gada filmas veidotāji nav spējuši arī atrast piemērotu veidu, kā transformēt netiešajā runā paustos vēstītāja komentārus. Atsevišķos gadījumos šie komentāri ir transformēti tiešajā runā, taču lielākoties tie vispār netiek transformēti. 1995. un 2000. gada versijās ir izmantoti vizuālie izteiksmes līdzekļi, lai paustu Dž. Ostenai raksturīgo ironisko vēstījumu, panākot noskaņas ziņā precīzāku atainojumu.

1995. gada un 2000. gada tamilu ekranizācijai kopīga ir uzvērti romantiski teatrālas noskaņas radīšana atsevišķās nozīmīgās epizodēs – jo īpaši ainā, kad Marianna sastop Viloubiju. Oriģinālā tas notiek uz nedaudz mitras nogāze, kur Marianna sastiepj potīti, bet netālu esošais Viloubijs pienāk un piedāvā viņai savu palīdzību. 1995. gada ekranizācijā vairs nerasina maigs lietutiņš kā oriģinālā un 1981. gada ekranizācijā, bet māsas ir pārsteidzis kārtīgs negaiss, un Viloubijs šajā ainā burtiski iedrāžas balta zirga mugurā,

¹⁵³ Penny Gay, Austrālija, Sidnejas Universitātes profesore, vairāku Dž. Ostenai veltītu publikāciju autore, īpašu uzmanību velta dramatiskās struktūras analīzei.

gandrīz notriekdams no kājām Margaritu, tad, ar teatrālu žestu atsizdams apmetni, nolēc no zirga un noslīgst uz ceļiem pie Mariannas kājām. Šī klišeja ir tik atpazīstama, ka šķiet izmantota mērķtiecīgi – ironiska efekta radīšanai. Kā rāda subjektīvi novērojumi, parasti šīs ainas attēlošanas laikā zālē atskan smieklis. Ainu vēl ironiskāku padara fakts, ka, tāpat kā oriģinālā un 1981. gada ekranizācijā, arī šis Viloubijs neizmanto zirgu, lai transportētu Mariannu uz mājām, bet aiznes viņu uz rokām. No otras puses – iespējams, ka ainas romantizēšana ir notikusi apzināti, lai izpatiktu meitenīgajai auditorijai, jo, kā atzīmē E. Auerbaha, filmas režisors Angs Lī ir uzņēmis šīs filmas veidošanu, neizlasot romāna oriģinālu, jo uzskatījis to par „meiteņu lietām, ko nekad negribas lasīt” (*girlie stuff and never want to read them*) (Auerbach, 2004, 282.lpp). Kā Angs Lī atzīst ekranizācijas DVD versijā, pirms filmas uzņemšanas viņš tomēr šo romānu ir divas reizes izlasījis un bijis pārsteigts, ka tas neatbilst viņa priekšstatiem.

Cita veida romantiskas nerealitātes efektu šajā ainā panākuši tamilu versijas veidotāji. Kā tas ir raksturīgi indiešu filmām, lielu daļu filmas laika aizņem mūzika un dziesmas. Tā arī šajā epizodē sastapšanās ainu pavada Viloubija (*Srikanth*) dziedājums – tas sākotnēji izvilina no mājas Mariannu (*Meenu*) un, pretēji māsas iebildumiem, kas tuvi literārajā oriģinālā atrodamajiem, liek Mariannai (*Meenu*) doties uz upes malu, no kuras skan šī vilinošā balss. Tamilu Viloubijs (*Srikanth*) lietus laikā (tāpat kā 1995. gada versijā, arī tamilu variantā tās ir spēcīgas lietusgāzes) nevis vienkārši pastaigājas vai jā ar zirgu, bet gan vizinās pa upi ar plostu. Tā kā Viloubija (*Srikanth*) poza ir gandrīz pilnīgi pasīva – viņš, atpūzdamsies pēc nogurdinošas darba dienas, guļ uz muguras metru plata plostiņa vidū, un viņa rīcībā nav ne airu, ne jebkādu citu palīgīdzekļu, kas varētu šo plostiņu virzīt, epizode uzsver to, ka Viloubijam viņa dzīvē raksturīgi ļauties straumes plūdumam. Kad straume viņu aiznesusi tieši pretī Mariannai (*Meenu*), Viloubijs noveļas no plostā un peld krastā pie viņas – nepārtraucot smeldzīgo dziedājumu. Pa to laiku Marianna (*Meenu*) ir jau paslīdējusi un sastiepusi potīti, tā ļaujot ainu nobeigt saskaņā ar oriģinālu – arī šo Mariannu Viloubijs (*Srikanth*) aiznes uz viņas mājām. Lai gan nepārtrauktais Viloubija dziedājums, kas pavada šo ainu, Eiropas skatītājam var šķist tikpat ironiska klišeja kā 1996. gada ekranizācijas Viloubija ierašanās baltā zirgā, tomēr, kā norāda profesors Nazirs Džairazbojs¹⁵⁴, intensīva mūzikas izmantošana ir raksturīga indiešu filmām jau kopš divdesmitā gadsimta trīsdesmitajiem gadiem, tādēļ filmu industrija, neskatoties uz Indijas mūzikas ārkārtīgi lielo stilu daudzveidību, tomēr izmanto tikai daļu visai indiešu mūzikai raksturīgu īpatnību, kas veido filmu mūzikas popularitātes pamatus. Līdz ar kino

¹⁵⁴ *Jairazbhoy Nazir*, Kanāda, Vindzoras Universitātes Āzijas studiju asociētais profesors

industrijas attīstības sākumu un joprojām „laba indiešu filma pēc izmantotā mūzikas daudzuma ir tuva tam, ko rietumos saprot ar terminu „mūzikls”” (*Jairazbhoy*, 2003, 212.-239.lpp.). Profesora N. Jairazboja minētā indiešu mūzikai raksturīgā melodijas un ritma dominante pār harmoniju un polifoniju ir raksturīga arī mūzikai, kas izmantota tamilu veidotajā „Prāta un jūtu” versijā.

Lai gan izpratne par saprātīgu sievietes uzvedību angļu un tamilu kultūrā atšķiras, interesanta paralēle 1995. gada un tamilu ekranizācijā vērojama arī Elinoras (*Sowmya*) traktējumā. Gan Emmas Tompsones, gan Radživa Menona rakstītajos scenārijos Elinorai (pretēji romāna oriģinālajam vēstījumam) tiek likts uz brīdi noticēt, ka Edvards (*Manohar*) pauž viņai atzišanos mīlestībā jau pirmajā filmas darbības trešdaļā. 1995. gada versijā tiek maldināti arī skatītāji, jo pēc Edvarda stomīgā, nepabeigtā dialoga tik tiešām rodas iespaids, ka Edvarda mērķis ir paust Elinorai savas jūtas, nevis informēt par iepriekšējo saderināšanos ar Lūsiju Stīlu. Savukārt tamilu versijā izmantots dramatiskās ironijas paņēmieni – šajā gadījumā skatītāji zina, ka Edvards (*Manohar*) runā par Elinoras mājas īslaicīgu noīrēšanu filmēšanas vajadzībām, taču Elinora (*Sowmya*), kas saskaņā ar indiešu tradīcijām tobrīd gaida iepriekš neredzēto līgavaini, nenojauš Manohara patiesos nolūkus un uzskata viņu par šo līgavaini. Aina veidota pilna emocionālas spriedzes un sasniegt kulmināciju brīdī, kad Manohars, interesēdamies par mājas īri, vaicā Elinorai vai „viņa tad būtu ar mieru”, bet Elinora, situācijas samulsināta, tulko to kā precību piedāvājumu, un pēc nelielas vilcināšanās atbild pozitīvi.

Šī epizode spilgti raksturo angļu un tamilu kultūrā pastāvošo ļoti atšķirīgo izpratni par „prātīgas” sievietes uzvedību. Angļu kultūrā Džeinas Ostenas Elinorai, demonstrējot saprātu, galvenais uzdevums ir ar prātu kontrolēt un ierobežot savas jūtas, nolūkus un cerības, tās apslēpjot līdz pat brīdim, kad mērķa sasniegšana kļūst iespējama. Savukārt tamilu Elinoras (*Sowmya*) saprātīgumu, no vienas puses, pauž fakts, ka viņa šajā modernizētajā versijā strādā par programmētāju, no otras puses – ka ir gatava apprecēt jebkuru vīrieti, ko tai piedāvā laulību brokeris pēc viņu horoskopu un finansiālo nosacījumu saskaņošanas. Tamilu Elinora (*Sowmya*) uzskata, ka, tāpat kā viņa nav izvēlējusies būt par sievieti, nav izvēlējusies savu augumu un seju, viņai nav pamata izvēlēties arī savu vīru. Iespējams, ka Elinoras (*Sowmya*) attieksmi pret laulībām ietekmē J. Dankana un M. Dereta¹⁵⁵ formulētais Indiešu kultūras uzskats, ka sievietes laulībām pilnībā

¹⁵⁵ DUNCAN J. Anglija, orientālistikas profesors Londonas Universitātē, DERRETT M., hindu likumu lektors Londonas juridiskajā skolā; autori nodaļai „*Social and Political Thought and Institutions*” izdevumā *Basham*. L. „*A Cultural History of India*”.

jāatbilst ģimenes vajadzībām, nevis viņas pašas vēlmēm, un ka jebkāda veida attiecības pirms laulībām ir nevēlamas. Šo premisu pastiprina indiešu kultūrai raksturīgais *dharma* – „pareizības” jēdziens, kas prasa, lai cilvēks, kas to ievēro, pakļauj sevi gandrīz nedabiskai paškontrolei. (*Duncan, Derrett, 2003, 127.lpp.*). Tā kā paškontrole ir viena no Džeinas Ostenas Elinoras raksturīgākajām īpašībām, var uzskatīt, ka, lai gan tamilu protagoniste rīkojas saskaņā ar savai kultūrai raksturīgām tradīcijām, tomēr tā saglabā līdzvērtīgu varones raksturojumu.

Lai gan tamilu versijā saglabātas Džeinas Ostenas romāna galvenās satura līnijas, tomēr tai piemīt arī virkne atšķirību:

1) būtiski mainīts protagonistes Elinoras (*Sowmya*) raksturojums;

2) galvenajiem vīriešu dzimtes varoņiem nav bijušas iepriekšējas attiecības; saskaņā ar romānu Viloubijs (*Srikanth*), pametis Mariannu (*Meenu*), izveido citas attiecības ar finansiāli labāk nodrošinātu sievieti, taču viņam tādu nav bijis iepriekš;

3) sievietes tamilu versijā nav tik ļoti ierobežotas un piesaistītas noteiktam dzīves veidam kā 19. gadsimta sākuma Anglijas varones. Elinora (*Sowmya*), lai gan viņai nav attiecīgas izglītības, strādā par programmētāju, pēc pārcelšanās uz jauno dzīvesvietu dabū telefona operatores darbu, taču, pierādot savas spējas, tiek atkal paaugstināta par programmētāju. Marianna (*Meenu*) pēc nonākšanas trūkumā uzsāk dziedātājas karjeru, un viņas plānotā solo diska ierakstu nespēj sabojāt pat tas, ka tieši pirms ieraksta viņa satiek Viloubiju ar viņa enerģisko līgavu. Arī misis Dašvuda (*Padma*), meiteņu māte, pēc labklājības zaudēšanas ir spējīga pati sevi uzturēt, strādājot restorāna virtuvē;

4) scenārijā iekļauta virkne papildu epizožu, tādejādi pārblīvējot to ar sižeta attīstībai nesvarīgām, taču komplicētām detaļām. Lai gan, kā dažkārt ir uzsvēris I.A.L. Daimonds, viens no populārākajiem scenāriju autoriem 20. gadsimta Amerikā, „kritiķiem ir tendence uzskatīt, ka jo neskaidrāks kas ir, jo labākam tam jābūt” (*Thompson, 1999, 1.lpp.*), tomēr, kā ilustrē arī romāna „Prāts un jūtas” 2000. gada tamilu ekranizācija, komplicēta struktūra negarantē automātisku kvalitātes pieaugumu.

Salīdzinot šīs trīs atšķirīgā tehnikā veidotās ekranizācijas, nav pamata apgalvot, ka uzticama transformācija (1981.g.), kas koncentrējas galvenokārt uz precīzu teksta atspoguļojumu, spētu romānā paustās idejas atveidot pārliecinošāk nekā tuvināta transformācija (1995.g.), kurā galvenokārt izmantoti vizuāli idejas nesēji, jo svarīgāka par izvēlēto formu ir dažādo elementu pamatota un mērķtiecīga organizācija, savukārt

modernizējot un adaptējot sākotnējo stāstu citā laikā, vidē un kultūrā, atkāpes no opriģinālā vēstījuma ir neizbēgamas, kā tas noticis tamilu 2000. gada ekranizācijā.

1.9. „Lepnums un aizspriedumi”, dramatiskās ekspozīcijas risinājums

Romāns „Lepnums un aizspriedumi”¹⁵⁶ ir otrais Džeinas Ostenas publicētais darbs. Ar nosaukumu „Pirmie iespaidi” romāns ir sarakstīts jau laikā no 1796. līdz 1797. gadam, 1798. gadā Dž. Ostena nesekmīgi cenšas panākt romāna publicēšanu, taču darbs bez izlasīšanas tiek atsūtīts atpakaļ autorei. Romāns tiek nedaudz pārstrādāts pēc tam, kad 1811. gadā publicēts darbs „Prāts un jūtas”, un nāk klajā 1813. gadā. Šis ir vispopulārākais Džeinas Ostenas darbs.

Romāna centrālo konfliktu veido Elizabetes un Dārsija attiecības, kas no savstarpējas nepatikas romāna darbības sākumā pakāpeniski attīstās līdz abpusējai mīlestībai. Galvenā apakštēma ir Elizabetes māsas Džeinas attiecības ar Dārsija draugu Bingliju. Šī ir viena no tradicionālākajām sižeta shēmām literatūrā, ko Dž. Ostena apspēlē ar gaišu ironiju piesātinātā vēstījumā. Romāns tiek raksturots kā “brīnišķīgi komisks // skaidri artikulēts un gudri izspēlēts pret tradicionālajām gaidām” (*Gard*, 1994, 99.lpp.).

Romāna nosaukums konstruēts līdzīgi pirmā darba nosaukumam, izmantojot to pašu fonētisko paņēmieni – aliterāciju (oriģinālvalodā *Sense and Sensibility* un *Pride and Prejudice*), kā arī dod atslēgvārdus galvenajām emocijām, kas valda pār protagonistiem: Dārsijam tas ir pārmērīgs lepnums, kas liek noniecināt Elizabetes sociālo stāvokli un ģimeni, bet Elizabetei – šīs attieksmes rezultātā radušies aizspriedumi. Lai gan šāds pretnostatījums ir tradicionāls, jāatzīmē, ka arī Dārsijam piemīt krietna daļa aizspriedumu, un Elizabetei – lepnuma. Šajā un iepriekšējā romānā¹⁵⁷ Džeinai Ostenai ir raksturīga simpātisku galveno varoņu grupu veidošana, lasītājus iepazīstinot ar diviem galveno varoņu pāriem. Lai gan pārsvarā šie varoņi – Elizabete un Dārsijs, Binglijs un Džeina – saņem pozitīvu vērtējumu¹⁵⁸, šie tēli kā personības ne tuvu nav ideāli un tādēļ nekļūst nedz nomācoši garlaicīgi, ne didaktiski. Īpaši pievilcīgs ir tieši Elizabetes tēls, jo Džeinai Ostenai ir izdevies radīt „pilnībā individualizētu sievieti, kas ir fiziski un mentāli neierobežota, mobilāka, pašapzinīgāka, vairāk viņa pati, nekā tā ģībstošā radība, kam

¹⁵⁶ *Pride and Prejudice*

¹⁵⁷ „Prāts un jūtas”, „Lepnums un aizspriedumi”

¹⁵⁸ Protams, kritiķu domas dalās vērtējot arī šo romānu varoņus, taču romānu „Emma”, „Mensfīldas parks” un „Pārlicība” varoņu vērtējums izsauc daudz plašāku polemiku un krasākus vērtējumus, bieži – negatīvus.

nepieciešama vīriešu aizsardzība, bet kuru labas uzvedības grāmatas un populārā daiļliteratūra apvienoti idealizē” (*Mukherjee*, 1991, 58.lpp.).

Romāna *Lepnums un aizspriedumi*” centrālo tēmu veido ideāla dzīvesbiedra meklējumi, par spīti aizspriedumiem, tradīcijām un emocionāla rakstura šķēršļiem un arī šajā romānā Džeinau Ostenu raksturīgs ironisks skatījums uz notiekošo. Lai gan šajā romānā Dž. Ostenu raksturīgā ironija dažkārt izpaužas pieklusinātāk, tomēr tā nereti tiek izmantota, lai rotaļīgi parodētu dažādus stereotipus: „Vai tad vispārēja nepieklājība nav visīstākā mīlestības pazīme?” (*Austen*, 1993.d. 137.lpp.) – tā, raksturojot Bingleja jūtas pret Džeinu, izsaucas Elizabete, romāna protagoniste, kas, neapšaubāmi tic šai tēzei. Citu stereotipu apspēlē misis Gārdinere, pārrunājot ar Elizabeti viņas acīmredzamo pieķeršanos misteram Vikemam, romāna antivaronim: „Tu esi pārāk saprātīga meitene, Lizij, lai kādā iemīlētos tikai tādēļ, ka esi brīdināta to nedarīt, un tādēļ, es varu runāt atklāti.” (*Austen*, 1993.d. 140.lpp.)¹⁵⁹ Pateicoties tam, ka publicēšanai domātajos romānos šie satīriskie un provokatīvie elementi ir pieklusināti, nav formālu šķēršļu arī to ekranizācijai 20. gadsimta pirmajā pusē, kad saskaņā ar Amerikas MPPDA¹⁶⁰ noteikumiem virkne literāru darbu tiek iekļauti ekranizācijai neieteicamo sarakstā, baidoties, ka šie darbi varētu būt pārāk „piedauzīgi un kaitīgi”, kas varētu apdraudēt kino industrijas attīstību (*Naremore*, 2000, 85.lpp.). Dž. Ostenu šajā sarakstā nav, un varbūt tieši tādēļ jau 1940. gadā Holivudā top romāna „Lepnums un aizspriedumi” pirmā ekranizācija¹⁶¹.

Romāns „Lepnums un aizspriedumi” ir ticis ekranizēts desmit reizes, un tas ir lielākais kāda Dž. Ostenu romāna ekranizāciju skaits. Šis ir pirmais Dž. Ostenu romāns, kas ir ticis ekranizēts, – jau 1940. gadā Holivudā tapusi kompānijas MGM mākslas filma, kas atbilst tālaika Holivudas kino labākajām tradīcijām, – ļoti raīta, asprātīga un aizraujoša. Tā kā filma ilgst ir tikai 117 minūtes (salīdzinājumam – 1979. gada ekranizācija – 223, 1995. gada – 300), šajā ekranizācijā romāna notikumi atspoguļoti ļoti koncentrētā veidā. Šo Džeinau Ostenu romānu dramatizējis Oldess Hakslijs un Džeina Mērfina¹⁶². Minētā filma joprojām regulāri tiek pārraidīta dažādos televīzijas kanālos, ir pieejami tās

¹⁵⁹ Daudz tiešāk šo pašu stereotipu Dž. Ostenu ir parodējusi vienā no Jaunības gadu darbiem „Mīlestība un draudzība”, kur galvenais varonis *nevar* precēties ar meiteni, ko viņš mīl, tieši tādēļ, ka viņa tēvs iesaka šo meiteni precēt: „Mans tēvs, bagātības un maldinošā titula greznības apstulbināts, pieprasīja, lai es precos ar lēdiju Doroteju. Nē, nemūžam! es izsaucos. Lēdija Doroteja ir piemīlīga un pievilcīga, un nav sievietes, ko es mīlētu vairāk kā viņu, bet jums jāzina, ser, ka es nicinu paradumu precēties saskaņā ar vecāku gribu. Nē, neviens nevarēs sacīt, ka esmu paklausījis savam tēvam!” (*Austen*, 1993.a., 79.lpp.)

¹⁶⁰ MPPDA - Motion Picture Producers and Distributors of America

¹⁶¹ *Pride and Prejudice*, turpmāk tekstā PP-1940

¹⁶² *Aldous Huxley, Jane Murfin*

videoieraksti. Tā kā ekranizācija nepretendē uz precīzu romāna atspoguļojumu, filmas darbība notiek vēsturiski neatbilstošā vidē un telpā, ir būtiski satura labojumi un papildinājumi, šī ekranizācija vērtējama kā attālināta transformācija.

Nākamās četras versijas, kas tapušas attiecīgi 1949., 1952., 1958. un 1967. gadā, skatītājiem vairs nav pieejamas, jo tapušas kā televīzijas iestudējumi „dzīvajā ēterā”¹⁶³. Ekranizācijas, kas tapušas 1979., 1995. 2003., 2004. un 2005. gadā, joprojām ir plaši pieejamas skatītājiem. No tām kompānijas BBC 1979. gadā un 1995. gadā uzņemtie televīzijas miniseriāli, un jaunākā Džeinas Ostenas romāna ekranizācija, kas 2005. gadā tapusi Amerikā kā vairāku kompāniju kopdarbs¹⁶⁴, vērtējamās kā tuvināta transformācija, 2003. gadā kompānijā *Excel Entertainment Group* tapusi filma, kas pazīstama arī ar nosaukumu „Pēdējo dienu komēdija” (*A Latter Day Comedy*), kā arī 2004. gada Bolivudas (Indija) filma ar nosaukumu „Līgava un aizspriedumi” (*Bride and Prejudice*), vērtējamās kā aizņemšanās tipa transformācija.

Lai gan Latvijā 2005. gada ekranizācija nekļuva populāra, angļiski runājošās zemēs šī ir viena no visaugstāk vērtētajām Dž. Ostenas darbu ekranizācijām. Šīs filmas režisors Džo Raitss¹⁶⁵ ir saņēmis gan Britu kinoakadēmijas, gan Bostonas Filmu kritiķu balvu¹⁶⁶ kategorijā „Labākais debitants”¹⁶⁷ un Londonas kritiķu kopas balvu¹⁶⁸ kā labākais režisors, filma ir ieguvusi prestižo Britu Impērijas¹⁶⁹ balvu kā gada labākā filma. Bez šī filma ir ieguvusi vēl vairākās citas balvas un nominēta visdažādākajās kategorijās.

Šis novērtējums neapšaubāmi ir saistīts ar izcili labo filmas operatora darbu un precīzo kadra struktūras kompozīciju, par ko nopelni pienākas filmas režisoram Džo Raitam. Salīdzinot ar iepriekšējām šīs filmas versijām, Džo Raita filmā vērojama virkne māksliniecisku paņēmienu, kas, ja arī ne gluži atbilst 18. gadsimta realitātei, tomēr būtiski uzlabo filmas kā audiovizuāla stāsta kvalitāti. Šī ir vienīgā ekranizācija, kurā izvirzīts mērķis – attēlot Anglijas vidi 18. gadsimta beigās – laikā, kad tapis pirmais romāna „Lepnums un aizspriedumi” variants, kamēr citu filmu veidotāji ir izvēlējušies 19. gadsimta sākumu. Šāda laika izvēle ļauj ienest nepierastākas detaļas gan kostīmu, gan telpu

¹⁶³ Informācija par televīzijas iestudējumiem ņemta no Sjū Parilas apkopojuma (*Parrill, 2002, 192. -193.lpp.*)

¹⁶⁴ kompānijas *United International Pictures, Universal Pictures and Working Title Films*

¹⁶⁵ *Joe Wright*

¹⁶⁶ Pilni nosaukumi: *British Academy of Film and Television Arts Awards (BAFTA)* un *Boston Society of Film Critics Awards*

¹⁶⁷ Pilns nosaukums *Carl Foreman Award for the Most Promising Newcomer*

¹⁶⁸ *London Critics Circle Film Awards*

¹⁶⁹ *Empire Awards, UK*

noformējumā un attaisno vizuāli provokatīvu elementu izmantošanu. Šajā versijā Benetu mājai raksturīgas neproporcionālas, klaustrofobiskas telpas tumšos toņos – iespējams, lai uzsvērtu Elizabetes un viņas māsu vides ierobežotību un liktu arī skatītājiem novēlēt iespēju Elizabetei un Džeinai izrauties no šīs vides. Džo Raita izmantotais samazinātais mākslīgais apgaismojums palielina intimitātes noskaņu, īpaši balles ainās. Atsevišķās ainās, īpaši tajās, kas uzņemtas Benetu mājās, samazinātais apgaismojums īpaši uzsver nospiedošo atmosfēru, kādā aptver jaunās sievietes. Šo nospiedošo efektu pastiprina arī ārtelpu ainas, kurās Elizabete pēc netīra pīļu diķa šķērsošanas meklē ceļu starp izžautajiem palagiem. Šī vide mērķtiecīgi ir izmantota, lai atainotu uz uzvērtu kontrastu starp Elizabetes un Dārsija turīguma līmeni, ko īpaši uzsver aina filmas nobeigumā, kad rūpīgi saposies misters Dārsijs pie noplukušās Benetu mājas gaida mistera Beneta atbildi, bet skatītājs jau ir iepazinies ar Rouzingu un Pemberlijas varenību un izsmalcinātību.

Salīdzinot ar iepriekšējām šī romāna versijām, Dārsija tēls filmas pirmajā daļā netiek padarīts būtiski pievilcīgāks, taču vizuāli 2005. gada ekranizācijā Dārsijs atļaujas lielāku brīvību apģērbā, atpogātu kreklu un neķemmētus matus. Lai gan jāšaubā, vai šāds attēlojums atbilst Džeinas Ostenas iezīmētajam Dārsija tēlam, kas izceļas ar īpaši izkoptām un ieturētām manierēm un ģērbšanās stilu, tomēr šāds atainojums neapšaubāmi padara Dārsija tēlu cilvēciski pieņemamāku.

Gribētos pieminēt savdabīgu iezīmi, kas kopīga visām sešām šī darba ekranizācijām (1940., 1979., 1995., 2003., 2004., 2005.), – nevienā no šīm ekranizācijām Dārsijam ainā, kur viņš atsakās deļot ar Elizabeti, atzīmēļot, ka viņa ir tikai ciešami skaista, netiek ļauts pateikt vienīļo teikumu, kas faktiski attaisno Dārsija atturību: „Tu zini, cik ļoti man nepatīk deļot, ja es neesmu labi pazīstams ar partneri.” (*Austen*, 1993.d., 1993.lpp.) Rezultātā visās ekranizācijās tiek saasināts konflikts starp Elizabeti un Dārsiju, un Dārsija tēla negatīvās rakstura iezīmes tiek paspīļģtinātas.

Lai gan kopumā filma pārļiecina par Dārsija un Elizabetes jūtu attīstību, tomēr vairākas saturiski nozīmīļas ainas šajā ekranizācijā ir izplūdušas un informatīvā ziņā nepīļnīļas. Ekspozīcijā netiek ieskicētas māsu attiecības un Bīņļija kā īpaši pievilcīļa precību kandidāta loma. Māsas netiek katra atsevišķi pietiekami izceltas, līdz ar to balles ainā, kur viņu dramatiskais uzdevums ir diskreditēt Benetu ģimeni Dārsija acīs, publikai, kas nav pazīstama ar šo Dž. Ostenas romānu, ir grūti atšķirt māsas no pārēļļām meitenēm, arī viņu uzvedība nav pietiekami kompromitēļļoša, lai attaisnotu Dārsija nevēļļēšanas uzturēt jebkādas attiecības ar šo ģimeni. Arī misis Benetas pompozīe un diskreditēļļošie

precību plāni skan fonā balles ainām, un Dārsija reakcija uz šiem izteikumiem ir tik nemanāma, ka šī aina viegli paslīd garām nesagatavota skatītāja uzmanībai. Arī Elizabetes attiecības ar Vikemu tiek tikai pieminētas un viņu jūtām netiek dota iespēja attīstīties. 2005. gada ekranizācijas Kolins turpina 1995. gadā aizsākto izteikti nepatīkamo Kolinsu rindu, taču nav ne tik nesimpātisks kā 1995. gada variants, ne tik komisks kā citās šī darba ekranizācijās. Kā izdevusies 2005. gada ekranizācijā minama Dārsija pirmā bildinājuma aina, kurā jūtama izteikta spriedze un savstarpēja pievilcība starp galvenajiem varoņiem, par spīti Elizabetes vārdos paustajam atraidījumam. Pirmo reizi ekranizāciju vēsturē šajā ainā varoņi fiziski atrodas viens otram ļoti tuvu – pateicoties tam, ka abi patvērušies no lietus zem šaura jumtiņa. Aina noslēdz „nenoticis skūpsts”, tā uzsverot varoņu savstarpējo fizisko pievilcību.

2005. gada ekranizācijā nav atainota Džeinas Ostenas dzīvespriecīgā ironija, pēc noskaņas darbs vairs neatbilst komēdijas žanram. Tomēr vizuāli šī ir visnozīmīgākā Džeinas Ostenas darbu ekranizācija, jo izmanto virkni kinematogrāfisku paņēmieni, kas ļauj šo filmu uztvert nevis kā romāna satura atstāstu, bet kā neatkarīgu audiovizuālu mākslas darbu.

2003. gadā Indijā, Bolivudā, uzņemtā filma ir īpatnējs indiešu vides, kultūras un tradīciju sajaukums ar Džeinas Ostenas vispopulārākā romāna “Lepnums un aizspriedumi” saturu. Filmas darbība no neliela 19. gadsimta sākuma Anglijas nostūra ir pārceļta multikulturālā 20. gadsimta vidē, kur, lai gan darbība galvenokārt risinās Indijā, varoņi tomēr vizītē pie Kolinsa dodas uz Ameriku, pa ceļam piestājot Anglijā. Vairākas ainas izkārtojuma ziņā kopē 1995. gada ekranizāciju – jo īpaši aina, kas atspoguļo Elizabetes tikšanos ar Dārsiju pie lēdijas Ketrinas. Bolivudas filmā vizīte notiek pie Dārsija mātes, taču strukturāli aina atbilst tai, kas vērojama 1995. gada ekranizācijā pie Lēdijas Ketrinas. Varoņi ir līdzīgi sasēdināti, Dārsija māte gan stila ziņā, gan vizuāli mazliet līdzīga 1995. gada lēdijai Ketrinai. Arī aina, kurā 2003. gada Kolins izrāda savu māju Elizabetei, atsevišķos teikumos kopē 1995. gada Kolinsa tekstu, kas nepastāv oriģinālajā vēstījumā.

Lai gan šķietami virspusēja un pārspīlēti krāšņa, šī filma atklāj īpatnējus indiešu un britu kultūras tuvināšanās punktus. Neapšaubāmi Indijā, kur jaunai meitenei pieklājas ienākt ģimenē ar apjomīgu pūra daļu, publikai labi izprotamas ir Benetu ģimenes rūpes par vairāku meitu izprecināšanu, lai arī indiešu variantā māsu skaits no piecām ir samazināts līdz trijām. Kā uzsver Dankans Derets,¹⁷⁰ runājot par sievietes lomu indiešu ģimenē:

¹⁷⁰ Duncan M Derrett, “Social and Political Thought and Institutions”, krājums: Basham, “A Cultural History of India”

“izvairīšanās no grēka un sociāla apkaunojuma ir (sievietes) primārais pienākums” (*Basham*, 2003). Līdz ar to nav pārsteidzoši, ka indiešu publikai tuvi un saprotami varētu būt Benetu ģimenes pārdzīvojumi pēc Lidijas (*Lucky*) bēgšanas ar Vikemu. Deviņpadsmitā gadsimta sākumā Anglijas lauku apvidū pēc šāda notikuma, ja netiktu pānākts, ka vīrietis apprec pavadināto vidusslāņa sievieti, negodā un sociālā nežēlastībā būtu kritusi visa meitenes ģimene. Dž. Ostenas romānā sabiedrības attieksmi izteiksmīgi pauž pompozā mistera Kolinsa vēstule Benetu ģimenei pēc Lidijas aizbēgšanas:

„Jūsu meitas nāve būtu svētība, salīdzinot ar šo. .. Man piekrīt ne tikai misis Kolinsa, bet līdzīgi domā arī lēdija Ketrina un viņas meita, kam esmu par šo atgadījumu pastāstījis. Viņas man piekrīt, uzskatot, ka šis nepareizais solis, ko spērusi viena no jūsu meitām, sāpīgi ietekmēs arī visu pārējo likteni, jo, kā to atzīst pati lēdija Ketrina, kurš gan gribēs saistīties ar tādu ģimeni!” (*Austen*, 1993.d. 285.lpp.)

Lidijas pārsteidzīgā rīcība 18. gadsimta Anglijā joprojām ir nepieļaujama 20. gadsimta indiešu kultūrā jo „prasība, lai sieviete ne mazākā mērā netiktu pakļauta kaut visniecīgākajam tikumības apdraudējumam, prasība, lai laulība tiktu pakļauta ģimenes, nevis nākamo laulāto interesēm, un neiecietība pret jebkādam attiecībām, kas kaut nedaudz atgādinātu aplidošanu pirms laulībām, ir radījusi īpašu attieksmi pret sievietēm.” (*Basham*, 2003. 127.lpp.) Grūti pateikt, kā Lidijas attiecības ar Vikemu uztvertu Indijā, tādēļ drošības pēc Lidijas pavešanas scēna pārcelta uz Londonu, kur pa ceļam no Amerikas un Indiju viesojas Benetu ģimene. Pretēji romānā aprakstītajam indiešu Lidiju neviens pat nemēģina pierunāt apprecēties ar Vikemu, kurš nav indietis, bet jauns amerikānis. No vienas puses, 20. gadsimta morāle ienes savas korekcijas, no otras puses – indiešu kultūrā laulības ar šādu vīrieti, iespējams, netiktu uzskatītas par vēlamām. Lai dramatisētu šo epizodi, 2003. gada Vikems ir ne tikai mēģinājis pavest Dārsija māsu, sešpadsmitgadīgo Džordžiānu, bet viņam tas arī ir izdevies un, tā kā Vikemam nav ļauts viņu apprecēt, viņš to ir pametis, kamēr tā bijusi stāvoklī. Lai gan Džordžiāna parādās vairākās epizodēs, var tikai minēt, kas noticis ar viņas gaidāmo bērnu, jo šī bērna esamība nekādi netiek pieminēta.

Lai gan līdzīgas atkāpes no Dž. Ostenas romāna satura ir vērojamas arī citās epizodēs, tomēr ir saglabāti visi galvenie varoņi un samērā bieži arī fragmenti no oriģinālajiem dialogiem. Lai gan šo filmu grūti vērtēt kā mākslinieciski augstvērtīgu – visdrīzāk tādēļ, ka filmas veidotāji vienlaikus ir centušies radīt gan Indijas, gan Amerikas tirgum piemērotu produktu, rezultātā īsti neatbilstot nevienas valsts kino labākajām

tradīcijām, tomēr arī šī filma var kalpot kā izejas materiāls galveno Džeinas Ostenas romānu elementu un „esences” meklēšanai.

Visiem Džeinas Ostenas romāniem ir raksturīga strauja un koncentrēta dramatiskā ekspozīcija. Kā uzsver Linda Kaugila, ekspozīcijā „vissvarīgākais ir centrālā konflikta (galvenās satura intrigas) atklāšana – jo ātrāk, jo labāk.”(Cowgill, 1999, 5.lpp.) Romānā „Lepnums un aizspriedumi” jau pirmais teikums pauž ironisko gaisotni, kādā šis darbs ir sarakstīts: „Tā ir vispāratzīta patiesība, ka neprecētam vīrietim, kas apveltīts ar krietniem ienākumiem, ir noteikti nepieciešama sieva”. Lai gan, kā to norāda Sjū Parila, daudz patiesāk gan būtu teikt, ka jebkurai neprecētai un trūcīgai sievietei ir noteikti nepieciešams vīrs (Parrill, 2002, 45. lpp.), šis ievads sagatavo lasītāju ironiskai attieksmei pret aprakstīto. Jau romāna pirmais dialogs pauž būtisku informāciju, kas raksturo vienu no galvenajiem romāna varoņiem un gaidāmo intrigu, neveltot uzmanību darbības vietas atspoguļošanai vai runātāju vizuālā tēla raksturošanai, un raksturo Džeinas Ostenas spēju kodolīgi, bet neuzbāzīgi izmantot dialogus sižeta attīstības virzīšanai:

„Netherfield is taken by a young man of large fortune. ... He came in chaise and four to see the place... „¹⁷¹(*Nīderfīldu ir noīrējis jauns, ļoti bagāts vīrietis. Viņš atbrauca četrzirgu kariatē, lai apskatītu šo vietu.*) (Austen, 1993.d, 1.lpp.)

Šie teikumi iekļauj vairākus būtiskus, raksturojošus elementus:

- 1) minētajā īpašumā apmeties jauns vīrietis;
- 2) šis vīrietis ir bagāts, oriģinālā blakus nozīme vārdam bagātība (*fortune*) ir arī veiksmē;
- 3) viņam ir īpaši smalka kariete – faetons (*chaise*);
- 4) viņš neslēpj pārticību, jo šo karieti velk četri zirgi.

Šī ekspozīcijas fragmenta galvenais uzdevums ir pamatot, kādēļ jaunais iemītnieks izraisa apkārtējo interesi. Ar vārdu „chaise” (faetons) Džeinas Ostenas laikā apzīmēja nevis vienkāršu karieti, bet, kā to komentē Emma Tompsone, „astoņpadsmitā gadsimta ekvivalentu sporta mašīnai” (Thompson, 1995. .lpp.). Šādas karietes izvēle liecina ne tikai par īpašnieka bagātību, bet arī par vēlmi izcelties un apliecināt sevi.

¹⁷¹ ņemot vērā teksta jēdzienisko un skanisko slodzi, kā arī precīza tulkojuma trūkumu, šeit un turpmāk dots teksts oriģinālvalodā, kam seko darba autore pārnesums.

Dialoga turpinājumā jau sagatavotais lasītājs tiek iepazīstināts arī ar gaidāmo intrigu:

„What is his name? (*Kā viņu sauc?*)

Bingley. (*Binglijs*)

Is he married or single? (*Vai viņš ir precējies, vai neprecējies?*)

„O! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!” (*Neprecējies, mans dārgais, tik tiešām! Neprecējies vīrietis ar milzu bagātību; četri vai pieci tūkstoši gadā. Kas par veiksmi mūsu meitenēm!*)” (*Austen, 1993.d, 1.lpp.*)

Šīs rindas ļauj raksturojumu papildināt:

- 5) šo ienācēju sauc Binglijs;
- 6) jaunais vīrietis ir neprecējies – atslēgvārdi „*a single man*”;
- 7) jaunekļa ierašanās ir svarīgs notikums Benetu ģimenei;
- 8) romāna intriga varētu būt saistīta ar jautājumu, vai kādai no Benetu meitām izdosies apprecēties ar Bingliju;
- 9) Ienācējs tiek vērtēts drīzāk kā objekts, nevis subjekts: „*What a fine thing for our girls*”.

Īsumā apkopojot dialogā pausto, lasītājam par Bingliju būtu jāsaņem šāda informācija: jauns, ļoti bagāts, neprecējies jauneklis, ko būtu vērts iegūt par vīru kādai no ģimenes meitenēm.

Lai gan šķietami vienkārša, šī aina ne visās ekranizācijās ir risināta vienlīdz veiksmīgi.

1940. gada ekranizācijas ekspozīcija, tāpat kā romānā, sākas ar Binglija ierašanos. Oriģinālais dialogs starp misis Benetu un viņas vīru šeit atspoguļots, iesaistot sešus cilvēkus: misis Benetu, viņas meitas Elizabeti un Džeinu, divus pārdevējus un misis Benetas māsu. Darbības vieta no Benetu īpašuma pārceļta uz veikaliņu tuvējā pilsētiņā. Tā kā konkrētajā epizodē svarīgs ir tieši Binglija raksturojums, tad darbības vietas maiņa un pat dialogā iesaistīto personāžu maiņa būtiski neiespaido dialoga saturu:

„Mrs. Bennet: Just, look at that carriage, my love! And those exquisite young men!
...
Misis Beneta: Mīļās, paskatieties tikai uz to karieti! Un kādi izsmalcināti jauni vīrieši!
...

Aunt Philips: My dear! Such news! Did you see them?
 Mrs. Bennet: Of course, we saw them, sister. Who are they?
 Aunt Philips: They are new tenants of Netherfield Park!
 Mrs. Bennet: Netherfield Park is let at last!
 Aunt Philips: And to a young man of importance. His name is Bingley.
 Jane: Is the young woman Mrs. Bingley?
 Aunt Philips: No, dear. That's the pleasantest part of it! She is his sister!

Jane: She is his sister, Lizzy! //

Aunt Philips: // Oh, but let me tell you about Mr. Bingley. He is very rich. He has five thousand pounds a year. Five thousand pounds and unmarried.//
 Mrs. Bennet: You should have seen how handsome and elegant he is!"

(Pride and Prejudice 1940, 5'02")¹⁷²

Tante Filipa: Mana mīlā! Tādi jaunumi! Vai tu viņus redzēji?
Misis Beneta: Protams, mēs viņus redzējām, māsiņ. Kas ir viņi?
Tante Filipa: Viņi ir jaunie Nīderfildas nomnieki!
Misis Beneta: Nīderfilda ir beidzot ir izīrēta!
Tante Filipa: Un ievērojamam jaunam cilvēkam. Viņu sauc Binglijs.
Džeina: Vai jaunā sieviete ir viņa sieva?
Tante Filipa: Nē, mīlā! Tas ir pats labākais! Tā ir tikai māsa!
Džeina: Tā ir viņa māsa, Lizij! //
Tante Filipa: // Ak, bet ļauj man pastāstīt par misteru Bingliju. Viņš ļoti bagāts. Viņam ir piectūkstoš mārciņu gadā! Pieci tūkstoši mārciņu un neprecējies!
Misis Beneta: Tev vajadzēja redzēt, cik viņš ir skaists un elegants!

Šajā dialogā nav saglabāti atslēgvārdi: „large fortune” (ļoti bagāts), “chaise with four” (četrzirgu faetons), tomēr visa nepieciešamā informācija tiek sniegta. Lai tā īpaši nostiprinātos skatītāju atmiņā, visi būtiskie fakti tiek minēti divas reizes – gan īpašuma nosaukums, gan īpašnieku vārds, gan divreiz tiek apstiprināts, ka vīriešus pavadošā sieviete ir Binglija māsa, nevis sieva, gan divreiz tiek nosaukti Binglija gada ienākumi.

Romānā šis dialogs notiek starp misteru un misis Benetiem, un citi ģimenes locekļi netiek pieminēti, ekranizējumā šī ainas funkcijas ir paplašinātas. Epizode ir ievērojama ar to, ka, lai gan ir notikusi būtiska atkāpšanās no romāna teksta, ir mainītas darbojošās personas, ir laikmetam neatbilstoša vide un tērpi, tomēr aina kopumā atspoguļo romānā pausto Binglija tēla raksturojumu, kā arī precīzi ieskicē gaidāmo intrigu. Pārējo tēlu raksturojums šajā ainā ir būtiski mainīts.

1979. gada filmā oriģinālais dialogs ir sadalīts trijās secīgās daļās. Pirmais teikums, ar ko sākas filma, ir veltīts ziņām par jauno īpašnieku:

„A girl, running up the stairs and shouting *Kāda meitene, skrienot augšā pa kāpnēm,*

¹⁷² Šeit un turpmāk norādīts ekranizācijas nosaukums oriģinālvalodā, tās veidošanas gads un attiecīgās ainas sākuma laiks

| | |
|---|---|
| to a number of young ladies: | <i>uz kurām sapulcējušās vairākas citas</i> |
| I know who is moving into Netherfield Hall! | <i>jaunas sievietes:</i> |
| Somebody: Who?" | <i>Es zinu, kas ir jaunie Nīderfīldas nomnieki!</i> |
| (Pride and Prejudice 1979, 2'05') | <i>Kāda: Kas?</i> |

Šis īsais dialogs skatītājiem sniedz šādu informāciju:

- 1) jaunās ziņas ir svarīgas – to apstiprina teikuma izsauksmes forma;
- 2) kāds ir apmeties uz dzīvi „Netherfield Hall” – ievērojamā īpašumā.

Originālā lietotais „Netherfield Park” (parks) ir aizstāts ar „Netherfield Hall” (Hall – bagāta māja), lai mūsdienu skatītājam bez papildu paskaidrojumiem būtu skaidrs, ka Binglejs ir apmeties nevis parkā, bet noīrējis lielu, ievērojamu namu, līdzvērtīgu muižai vai pilij. Nepieciešamību veikt šo maiņu ilustrē arī Lindsejas Doranas teiktais: “Lielākā daļa cilvēku pat nenojaustu, ka Norlandu Parks un Bartonas Parks ir mājas – viņi domātu, ka tie ir brāļi. (*Most people won't even know that Norland Park and Barton Park¹⁷³ are houses – they'll think they're brothers.*) (Doran, 1995, 14.lpp.)

Šiem ievada teikumiem sekojošais dialogs starp Elizabeti un Šarloti sniedz vēl daļu varoni raksturojošās informācijas:

| | |
|--|--|
| “Charlotte: His name is Mr. Bingley. He is unmarried and well under thirty. What a wonder! A single man of good fortune coming to live in Netherfield! | <i>Šarlote: Viņu sauc Binglejs. Viņš ir neprecējies un krietni zem trīsdesmit. Kāds brīnums! Neprecējies, jauns, bagāts vīrietis apmeties Nīderfīldā!”</i> |
| Elizabeth: It is a truth universally acknowledged that such a man must be in want of a wife! | <i>Elizabete: Tā ir vispāratzīta patiesība, ka šādam vīrietim noteikti ir nepieciešama sieva!</i> |
| Charlotte: Of course. He is the rightful property of one or other of the neighbourhood daughters.” | <i>Šarlote: Protams. Viņš ir likumīgs vienas vai otras mūsu apkaimes meitenes īpašums!”</i> |

(Pride and Prejudice 1979, 3'03'')

Šajā ekrānizācijā dialogā ir saglabāti atslēgvārdi: „*fortune*” un „*unmarried*”, bet nav saglabāts vārds „*chaise*”, tas arī netiek vizuāli attēlots. Toties šajā dialogā tiek no netiešās uz tiešo runu pārņests netiešā vēstītāja ironiskais spriedums par „vispāratzīto patiesību, ka šādam jauneklīm noteikti ir nepieciešama sieva”, kā arī tam sekojošais apgalvojums par īpašumtiesībām uz jauno vīrieti, kas oriģinālajā literārajā vēstījumā viedo būtisku ekspozīcijas daļu.

¹⁷³ „*Norland Park and Barton Park*” – māju nosaukumi Dž. Ostenas darbā “Prāts un jūtas”. Šāds pārpratums var viegli rasties, ja ņem vērā, ka „*Park*” ir populārs uzvārds Anglijā.

Nostiprinot iepriekš sniegto informāciju un papildinot gaidāmās intrigas ieskicējumu, uz ekrāna beidzot parādās misters un misis Beneti:

“Mrs Bennett: A single man of large fortune from the North - what a thing for the girls, Mr. Bennet!” Misis Beneta: Neprecējies, ļoti bagāts vīrietis no ziemeļiem – kas par veiksmi mūsu meitenēm, mister Benet!”

(Pride and Prejudice 1979, 3'20")

1979. gada filmā dialogi saglabā informatīvo daļu, bet neatspoguļo Bingliju raksturojošos elementus. Salīdzinot ar romānu un 1940. gada filmu, 1979. gada ekranizācijā ekspozīcija ir lēnāka un nepilnīgāka. Dialogā iesaistīto personu loka paplašinājums sevi neattaisno, jo šo dialogu saturs neatklāj dialogā iesaistīto tēlu attiecības. Par neveiksmīgu uzskatāma ekspozīcijas vizuālā konstrukcija. Veidojot romāna „Lepnums un aizspriedumi” ekranizāciju, ir ārkārtīgi nepieciešams, lai skatītājs piecas Benetu māsas uztvertu kā viegli atpazīstamus vizuālus tēlus pat pārpildītā balles zālē, jo pretējā gadījumā vairāku nozīmīgu ainu jēga būtiski samazinās. Literārajā vēstījumā tie ir varoņu personvārdi, kas tos primāri identificē, kamēr audiovizuālajā vēstījumā pastāvīgs vārda atkārtojums ikreiz, kad tēls parādās uz ekrāna, radītu galēji samākslotu iespaidu. 1979. gada ekranizācijā ne dialogi, ne vizuālie elementi neļauj noteikt, kas ir šī meitene, kura pirmā paziņo par jauno īpašnieku un kādas ir viņas attiecības ar garāmejošo sievieti, un kāda ar to jauno sieviešu pūlīti, ko šī meitene sastop kāpnēs. Arī šīs ainas saistība ar nākamo ir neskaidra, un divu sieviešu – Elizabetes un Šarlotes – dialogs nepalīdz noskaidrot nedz minēto varoņu attiecības, nedz ainu savstarpējo saistību, jo dialogs ir balstīts nevis uz ekrānā attēloto situāciju, bet uz romānā aprakstīto. Lai gan dialogs piesaista uzmanību Binglijam, tomēr, atšķirībā no oriģinālā literārā vēstījuma, nav jūtams, ka kāds par šo ierašanos patiesi priecātos. Tikai ekspozīcijas trešā aina, kurā beidzot parādās misters un misis Beneti, ļauj noprast par jauno sieviešu kā vienota kopuma eksistenci. Arī ekspozīcijas sadalījums trijās daļās nav vizuāli pamatots. 1940. gada ekranizācijā Binglija ierašanās aina sekmīgi tiek atspoguļota kā ievērojams, priecīgs notikums. Radītās noskaņas ziņā tā ir tuvāka romānam nekā 1979. gada filma. 1940. gada filmā nav arī pretrunas starp dialogu un darbības vidi, jo dialogs ir adaptēts izvēlētajai darbības videi un dialogā iesaistītajiem tēliem, taču 1979. gada ekranizācijā šāda pretruna ir vērojama.

1995. gada ekranizācijā pirmā dialoga teksts saglabāts ļoti tuvu oriģinālam:

“Mrs. Bennet: My dear! Mr. Bennet! Wonderful news! Netherfield Park is let
“Misis Beneta: Mans dārgais! Mister Benet! Brīnišķīgas ziņas! Nīderfildai beidzot ir nomnieks! ...”

at last! ...

Mrs. Bennet: Why, then it is taken by a young man of large fortune. ... A single man of large fortune, my dear. He came down on Monday in chaise and four to see the place. ... His name is Bingley. ... And, he has a five thousand in a year! What a fine thing for our girls!"

(Pride and Prejudice 1995, 4'36'')

Misis Beneta: Nu, tur ir apmeties ļoti bagāts jauneklis. ... Neprecējies un ļoti bagāts vīrietis, mīlais! Viņš, kariatē ar četriem zirgiem, jau pirmdien bija šo vietu apskatīt. ... Viņu sauc Binglijs. ... Un viņam ir piectūkstoš mārciņu gadā! Kas par veiksmi mūsu meitām!"

Šis dialogs precīzi raksturo situāciju: jauno īpašnieku sauc Binglijs, viņš ir jauns, bagāts, neprecējies vīrietis. Saglabāti atslēgvārdi „*large fortune*”, „*a single man*”, precīzi citēts teikums „*What a fine thing for our girls!*”, ieskicējot gaidāmo intrigu. Lai īpaši uzsvērtu īpašnieka bagātību „*large fortune*” tiek divreiz atkārtots. Arī frāze „*chaise and four*” tiek precīzi citēta, taču aktrises intonācija un šo vārdu novietojums starp citām akcentētām frāzēm atņem informatīvo jēgu. Kā jaunievedums minams izsaukuma teikums: „*Wonderful news!*” (*Brīnišķīgas ziņas*), kas apstiprina, ka Binglija ierašanās ir galvenais iemesls uz ekrānā attēlotajam misis Benetas priecīgajam satraukumam. Interesanti, ka šeit velkamas paralēles ar attiecīgo dialogu 1979.g. filmas ekranizācijā, kur Šarlote, komentējot šo pašu notikumu, izsaucās: „*What a wonder!*” (*Kāds brīnums!*), lai gan romānā šādas frāzes nav. Šajā ekranizācijā par visveiksmīgāko uzskatāms vizuālās informācijas pielietojums. Tā kā par Binglija sirdi tiek plānots sacentties visām piecām Benetu ģimenes meitām, šis meitas ir jāparāda skatītājiem tā, lai būtu nekļūdīgi skaidra gan šo jauno sievieti savstarpējā radniecība, gan arī radniecība ar misteru un misis Beneti. Šajā ekranizācijā kā darbības laiks izraudzīts brīdis, kad Benetu ģimene draudzīgā pulciņā atgriežas no baznīcas, kur misis Beneta tikko ieguvusi jaunās ziņas no kādas citas sievietes. Izvēloties ainas darbībai vidi ceļā no baznīcas uz mājām, loģisks ir galveno personu izvietojums, kas atspoguļo cilvēku pulciņa radnieciskās saites – priekšplānā atrodas vecāki, misters un misis Beneti, aiz viņiem seko piecas dažāda vecuma jaunas sievietes, kurām kamera īpaši pievēršas mirklī, kad misis Beneta pauž apgalvojumu, ka Binglija ierašanās ir ļoti izdevīga viņu meitām. Šis moments arī izmantots lai izceltu protagonistu Elizabeti, kura, līdzīgi kā 1979. gada ekranizācijā, šajā mirklī pauž oriģinālā literārā vēstījuma pirmo teikumu par jauna vīrieša nepieciešamību pēc sievas. Tādejādi vienlaikus skatītāju uzmanība tiek pievērsta šai varonei, kā arī citēts viens no britu literatūrā populārākajiem romānu ievadiem.

Salīdzinot šo ekspozīcijas interpretāciju 1940., 1979. un 1995. gada ekranizācijās, ir iegūstami trīs dažādi rezultāti:

1) gandrīz pilnībā mainīts oriģinālā vēstījuma teksts un darbojošās personas, taču Bīngliju raksturojošā informācija atspoguļota 1940. gada filmā;

2) tuvu oriģinālajam atveidots oriģinālā vēstījuma teksts, mainītas darbojošās personas un dialogs sadalīts trijās daļās, sadrumstalojot informāciju un nepilnīgi atspoguļojot sākotnējo Bīnglija raksturojumu 1979. gada filmā;

3) gandrīz precīzi citēts oriģinālā literārā vēstījuma teksts un gandrīz pilnībā atspoguļots sākotnējais Bīnglija raksturojums 1995. gada filmā.

Papildinot un sekojot Lindas Kaugilas (*Cowgill*, 1999, 626.lpp.) izvirzītajiem dialoga uzdevumiem, to galvenās funkcijas filmās ir:

- 1) ilustrēt sižeta attīstību;
- 2) veicināt, virzīt un atspoguļot konflikta attīstību;
- 3) raksturot tēlus;
- 4) sniegt nepieciešamo informāciju, īpaši to, ko nav iespējams vizuāli parādīt uz ekrāna;
- 5) raksturot daiļdarba žanru (komēdija, farsis traģēdija u.c.).

„Ekspozīcija nav pabeigta, līdz ir atklāts protagonistis un iezīmēts centrālais konflikts, kas noteiks vēstījuma virzību. Rezentētajā pasaulē ir jāielaužas kādam spēkam, kas izjauc pastāvošo kārtību.” (*Cowgill*, 1999, 6.lpp.) Džeinas Ostenas romāna par šādu spēku, kas izjauc kārtību, kļūst Bīnglija ierašanās. Tomēr aprakstītā aina pilnībā vēl neiezīmē centrālo konfliktu, jo faktiski dominējošais konflikts romānā ir attiecību attīstība starp Elizabeti, vienu no mīsi Benetas meitām, un Dārsiju – Bīnglija draugu.

Par veiksmīgākām šo funkciju realizācijas ziņā atzīstamas 1940. un 1995. gada filmas. Paradoksāli, ka šo ekspozīciju salīdzinājums pierāda, ka dažkārt tiešs teksta daļas pārnesums, kā tas ir noticis 1979. gada ekranizācijā, kas veidota, tuvināti transformējot, tomēr negarantē tikpat veiksmīgu ainas risinājumu, kāda tā ir oriģinālajā literārajā vēstījumā, kamēr pat būtiskas atkāpes no oriģinālā teksta tomēr var kopumā radīt patiesāku priekšstatu par oriģinālā vēstījumā paustajām idejām, kā tas ir noticis 1940. gada ekranizācijā. Aplūkotās ekspozīcijas interpretācija ekranizācijās neļauj nošķirt drošas metodes, ar kuru palīdzību vienmēr būtu nekļūdīgi iespējams radīt precīzi atbilstošu un sekmīgu oriģinālā literārā vēstījuma atspoguļojumu.

1.10. „Mensfīldas parks” – protagonistu raksturojums

Romāns "Mensfīldas parks" ir sarakstīts laikā no 1812. līdz 1813. gadam un publicēts neilgi pēc sarakstīšanas 1814. gadā. Šo darbu varētu uzskatīt par tikpat lielā mērā eksperimentālu kā romānus „Emma” un „Pārlicība”. Tara Gošela Volisa¹⁷⁴, apkopojot Laionela Trilinga, Marvina Madrika, Darela Mensela un Ninas Auerbahas¹⁷⁵ vērtējumus, atzīmē, ka „Mensfīldas parks” daudzējādā ziņā ir tumša un atsvešinoša grāmata. Uzskata, ka tās distopisko efektu rada rigidā morāle, asprātības noliegums, personiski nepievilcīgā varone (Wallace, 1995, 59.lpp). Mērija Veldrona atzīmē, ka līdz pat 20. gadsimta vidum divi dominējošie viedokļi par šo darbu ir bijuši: „Šis darbs nav izdevies vai nu tādēļ, ka ir pārāk didaktisks, vai arī tādēļ, ka tas nav pietiekami konsekvents savā didaktismā.” (Waldron, 1999, 89.lpp.) Ņemot vērā šīs tēzes pretrunīgumu, ar to ir praktiski neiespējami izskaidrot patiesos šī darba popularitātes trūkuma cēloņus, taču ir iespējams pamatot šādas tēzes rašanos:

a) Pārliets didaktiskums

„Mensfīldas parka” galvenā varone Fanija gandrīz precīzi atbilst kanoniem, ko sievietei uzspiež tā laika labas uzvedības grāmatas, un, kā uzskata Mērija Veldrona, Dž. Ostena šajā romānā Faniju ir mērķtiecīgi attēlojusi kā vienu no sava laika stereotipiem atbilstošajām literārajām varonēm, apkopojot sižeta līnijas, kas aizgūtas no Sāras Bērnejas romāna "Klarentīna" un Hannas Moras „Kalebi sievas meklējumos”¹⁷⁶(Waldron, 1999, 87.lpp), taču pārceļot šo stāstu reālistiskā 19. gadsimta sākuma Anglijas vidē. Fanija ir fiziski vāja, nogurst pat no neliela pārgājiena, klusa, kārtīga, bezgala rātņa, izpildīga, paklausīga. Atsevišķos gadījumos viņa citē dažas dzejas rindas un tikai retumis pauž savu viedokli, kas vienmēr atbilst tam, ko labi audzinātam cilvēkam vajadzētu domāt. Fanija atsakās piedalīties mājas teātra izrādē, jo baidās, ka luga, ko citi jaunieši plāno uzvest, nav pietiekami morāla. Aplūkojot kādu kapelu, Fanija pauž savu viedokli par to, kādai būtu jābūt ideālai cilvēka attieksmei pret lūgšanām un dievu. Rodas iespaids, ka Fanija zināmā mērā ir drūma paraugvarone, kas tik tiešām jūt to, ko augstāko aprindu sievietei teorētiski pieklātos just. Bez tam Fanija ir arī fiziski vāja, ātri nogurst, runā ļoti reti, īsi un klusā balsī. Lielākoties romāna varoni raksturo Džona Vilmota rindas no karalim Čārlzam II veltītās epigrammas –

¹⁷⁴ Tara Ghoshal Wallace, ASV, Džordža Vašingtona Universitātes profesore, vairāku grāmatu autore.

¹⁷⁵ Lionel Trilling, Marvin Mudrick, Darrel Mansell, Nina Auerbach

¹⁷⁶ Sarah Burney „Clarentine” (1798), Hannah More „Calebs in Search of a Wife” (1808)

„(Viņš) nekad nav pateicis neko muļķīgu,
nedz arī izdarījis jebko gudru.”¹⁷⁷

Vienīgais brīdis romānā, kad Dž. Ostena tomēr liek Fanijai izrādīt pretestību, ir moments, kad viņu bildina pievilcīgais Henrijs Kraufords, taču Fanija šo bildinājumu noraida. Fanijas galvenie pretargumenti šādām laulībām, ko atbalsta un viņai pat uzspiež ietekmīgie radnieki, ir morālas dabas un, lai gan rakstura stingrība šeit jau zināmā mērā robežojas ar ideālai varonei pārāk lielu stūrgalvību, tomēr robeža starp morāli izturētu un pārmēru spītīgu pretošanos pārkāpta netiek, un kā balvu par izturību Džeina Ostena Fanijai dāvā varones sen iemīļotā brālēna Edmunda mīlestību.

b) Didaktikas trūkums

Didaktikas nekonsekvence romānā „Mensfīldas parks” galvenokārt izpaužas:

- laikā, kad jorpojām par vēlamu tika uzskatīta fizisku un seksuālu vēlmju noliegums, pieļaujot fiziskas pievilcības dominantā pār garīgu un emocionālu pieķeršanos. (Topošā mācītāja Edmunda aizraušanās ar fiziski pievilcīgo Mēriju Kraufordi, Fanijas gatavība atbildēt Henrija jūtām un prasībām),
- pieminot verdzības iekārtas kritisku vērtējumu,
- atainojot nesaudzīgu savtarpējo konkurenci vienas ģimenes ietvaros¹⁷⁸.

Fanijas tēls, kas ir tik krasā pretrunā ar Džeinas Ostenas pašas paradumiem un stiprās sievietes attēlojumu, kas jaušams citos Dž. Ostenas romānos, liek izvirzīt jautājumu par to, kādu mērķu un iemeslu vadīta autore ir izvēlējusies šādas – tik netipiskas – varones radīšanu. Pastāv dažādas versijas, kas skaidro iespējamās rakstnieces motīvus šādas protagonistes attēlošanai:

1) Mērija Veldrona uzskata, ka Dž. Ostenas vēstules, kas rakstītas romāna tapšanas laikā, atklāj, ka Dž. Ostenas sākotnējais plāns bijis radīt parodiju par ideālo varoni, taču rakstniece darba rakstīšanas gaitā mainījusi savus nodomus, izveidojot nopietnu un patstāvīgu darbu (*Waldron*, 1999, 88.-89.lpp.). Tā kā šai versijai trūkst uz faktiem balstīta pamatojuma, tā netiks sīkāk analizēta.

¹⁷⁷ *John Wilmot*, "Impromptu on Charles II":
God bless our good and gracious king,
Whose promise none relies on,
Who never said a foolish thing,
Nor ever did a wise one.

¹⁷⁸ sīkāk par šo tēzi šī darba 112. lpp.

2) Emīlija Auerbaha uzskata, ka romāna morāli un reliģiski iezīmētās tēmas izvēle, kas skar „dievbijības, lojalitātes un sirdsapziņas lomu” ikdienas dzīvē, saistīta ar to, ka laika periodā, kad Dž. Ostena sākusī strādāt pie šī darba, ir miris rakstnieces tēvs, lauku mācītājs, turklāt divi no viņas brāļiem tieši tobrīd ir veidojuši karjeru garīdzniecībā (Auerbach, 2004, 167.lpp.).

3) Šī pati autore izvirza arī alternatīvu tēzi, paužot viedokli, ka daļēji šī tēla radīšanai iemesls varētu būt Dž. Ostenas vēlme radīt varoni, kas būtu diametrāli pretēja panākumus guvušajām Elizabetei un Elinorai no romāniem „Lepnums un aizspriedumi” un „Prāts un jūtas”, kas tika publicēti pirms romāna „Mensfīldas parks” sarakstīšanas (Auerbach, 2004, 170.lpp.). (Auerbach, 2004).

4) Iespējams, ka pārlietu pareizais Fanijas tēls varētu kalpot tikai kā aizsegs, lai atklātu tādu patiesību par sabiedrību, ko Dž. Ostena nav vēlējies attēlot savos dzīvesprieceģākajos romānos. Daļu no zemtekstiem, kas padara šo darbu nozīmīgāku, nekā tas varētu šķist paviršam lasītājam, atklāj T. Volisa (*Wallace*, 1995, 59.lpp.), rezumējot, ka šis darbs lielā mērā sagrauj mītu par apolitiskas un morāli attīstītas sabiedrības eksistenci attiecīgā perioda Anglijā un atklāj „šausminošu ģimenes dzīves bildi”, kur atsevišķa ģimene kalpo kā arēna „eksploatācijai, savstarpējai konkurencei un cīņai par varu”, bet sabiedrības kopumu veido vairāku ģimeņu savstarpēji naidīga, ekonomiski un sociāli determinēta sāncensība.

5) 20. gadsimta beigās kā viena no dominējošajām anti-didaktiskām tēmām dažkārt tiek minēta verdzības sistēmas kritika (Parril, 2002, 80.lpp.), taču faktiski romānā verdzības sistēma netiek kritizēta – vien pieminēta pāris teikumos.

Tēzi par to, ka Dž. Ostena ir vēlējies radīt varoni, kas būtu atšķirīga no iepriekš publicēto romānu varonēm, pamato fakts, ka arī nākamo divu Dž. Ostenas sarakstīto romānu varones ir zināmā mērā netipiskas un pat provokatīvas.¹⁷⁹ Gan šo vēlmi, gan arī apzinātu pievēršanos reliģijas tēmai Džeina Ostena ir uzsvērusi vēstulē māsai Kasandrai „Mensfīldas parka” sacerēšanas laikā: „Tagad es mēģināšu uzrakstīt ko citu – tā būs pilnīga tēmas maiņa – ordinācija.” (*Austen*, Letters, 201.lpp.¹⁸⁰) Šī vēstule ļauj domāt, ka zināmā mērā Dž. Ostena par galveno varoni vismaz sākotnēji uzskatījusi Edmundu – topošo mācītāju, vēlāk tomēr mainot akcentus par labu Fanijai – morāli vēl noturīgākam

¹⁷⁹ Sīkāk romāniem „Emma” (120.lpp) un „Pārliecība” (127.lpp.) veltītajās nodaļās.

¹⁸⁰ 79. vēstule, 29. janv. 1913

tēlam, tomēr bez iespējas veidot karjeru reliģijas laukā. E. Auerbaha pauž tēzi, ka atsevišķās vēstulēs arī Džeina Ostena pati ir paudusi dievbijību, kas varētu būt radniecīga un līdzvērtīga tai, kas raksturo Faniju (*Auerbach*, 2004, 170.lpp), taču E. Auerbahas citētās vēstules, kas šo tēzi pamato, nav pārlicinošas, jo abas ir rakstītas emocionāli sakāpināto momentos – lai mierinātu tuviniekus pēc Dž. Ostenas tēva nāves. Arī viena no E. Auerbahas citētajām rakstnieces pierakstītajām lūgšanām Dievam raksturo Dž. Ostenu pirmkārt un galvenokārt kā cilvēku, kas cenšas cik vien iespējams iepazīt pats savu apziņu un dvēseli, nevis pārspīlēti dievbijīgu, klusu, neuzkrītošu un sarkstošu, kāds ir Fanijas tēls romānā.

Lai gan romāna centrālā varone Fanija ir attēlota kā bāla, pat garlaicīga varone bez humora izjūtas, tomēr tajā pašā laikā arī šajā romānā vērojama Dž. Ostenas pašas ironiskā attieksme pret aprakstāmo – lai gan Fanijai pašai nepiemīt ironijas dzirksts¹⁸¹, tomēr Dž. Ostena kā stāstītāja apliecina, ka morāle un asprātība viena otru neizslēdz (*Auerbach*, 2004, 167.lpp.). Romānā „Mensfīldas parks” vienā tēlā šīs divas īpašības nesatopas un ironisko attieksmi pauž vēstītājs.

Daļa kritiķu uzskata, ka Dž. Ostena kā vēstītāja nerada šaubas par to, ka viņas simpātijas pieder Fanijai (*Auerbach*, 2004, 167.lpp), tomēr Dž. Ostenas „Jaunības gadu darbos” un vēstulēs demonstrētais nesaudzīgais un tiešais īstenības vērtējums liek šaubīties par to, vai atsevišķos gadījumos Dž. Ostenas pašas uzskati nav tuvāki negatīvās varones Mērijas Kraufordes uzskatiem nekā Fanijas pārspīlētai pareizajiem, kā to rāda piemērs no romāna 9. nodaļas, kur Fanija jūsmo par idillisko ainu, kas veidojas, visai saimei ik dienas sanākot uz kopīgu lūgšanu mājas kapelā, bet Mērija Krauforde pauž daudz piezemētāku attieksmi: „Katram cilvēkam pašam patīk izvēlēties savu ceļu – un savu laiku un veidu lūgšanai. Piespiedu dalība, formalitāte, uzspiesti ierobežojumi un iztērēts laiks – kopumā tas ir vienkārši briesmīgi un nav nekas patīkams; un, ja tie labie ļaudis, kas savulaik šeit mēdza mesties ceļos un blenzt galerijā, būtu nojautuši, ka pienāks laiks, kad varēs droši palikt gultās desmit minūtes ilgāk no rītiem, kad tie galvassāpju mocīti pamostas – bez bailēm no soda par rīta kapelas nokavēšanu, viņi būtu lēkuši gaisā no prieka un skaudības! .. Jaunās mis Eleonoras un Bridžetas šķietamā iestīvinātā dievbijībā, ar galvām, kas pilnas ar ko pavisam citu – īpaši, ja nabaga kapelāns nebija gana glīts...” (*Austen*, 1993.e. 86.lpp.) Lai gan šajā situācijā Mērijas teikto atspēko Edmunds, prātīgi secinot, ka

¹⁸¹ Saskaņā ar Auerbahas pētījumu, visa romāna gaitā Fanija tikai trīs reizes „gandrīz” pasmejas, ļoti reti smaida un pamatoti secina, ka „Es domāju, ka es esmu drūmāka nekā citi cilvēki” (*Austen*, 1993.e., 21. nodaļa) (*I suppose I am graver than other people*)

tie, kas nespēj sevi piespiest kādai darbībai vienuviet, nespēs to arī citos apstākļos, un līdz ar to ne jau šī reliģiskā rutīna vainojama cilvēku nespējā koncentrēties lūgšanai, tomēr nenoliedzami, ka šajā situācijā ar Mērijas muti Dž. Ostena runā par to attieksmi pret reliģisko praksi, kāda reāli ir vērojama, kamēr Fanija šeit pauž tikai morālo jābūtību.

Taras Volisas minētā savstarpējās konkurences ieskaņas tiek atklātas jau darba pirmajā lappusē, kur tiek īsi un ironiski ieskicēti triju māsu atšķirīgie guvumi laulības „tirgū”: „Marijai Vardai bija tikai septiņi tūkstoši mārciņu – īsi sakot, vismaz trīs tūkstoši mazāk nekā objektīvi būtu nepieciešams, lai pretendētu uz seru Tomasu” (*Austen* 1993.e, 1.lpp.), kamēr vecākā māsa, nesagaidot tikpat veiksmīgu partneri, ir spiesta „nodibināt attiecības ar misteru Norisu”, Marijas vīra protežētu mācītāju, tā nokļūstot zemākā stāvoklī nekā viņas vidējā māsa Marija. Abu jaunākā māsa apprecas mīlestības dēļ ar jūras spēku leitnantu, pretēji savas ģimenes ieteikumiem, kas noved pie tā, ka sakari ar ģimeni pārtrūkst, līdz kamēr neveiksmīgie finansiālie apstākļi liek tos atkal atjaunot. Romānu caurvij misis Norisas nenovīdīgums gan pret bagātāko, gan trūcīgāko māsu; cīņa par ietekmi bagātākās māsas ģimenē un vēlme pielīdzināt sevi sera Tomasa ģimenei, pazemojot jaunākās māsas meitu Faniju, ko Bertramu ģimene adoptējusi. Tikpat asa cīņa par ietekmi vērojama abu Fanijas pusmāsu – Marijas un Jūlijas – starpā, sasniedzot līmeni, kad vienas laime ir tieši atkarīga no tā, cik nelaimīga jūtas otra, un liekot vecākajai mātai Marijai drīzāk pieļaut publisku skandālu nekā jaunākās māsas kaut īslaicīgu triumfu. Arī pašu Mensfīldas parku var mantot tikai viens no brāļiem, saskaņā ar tradīciju – vecākais. Otram atliek iespēja cīnīties par ietekmi ģimenē, par tēva atzinību un mājas pārvaldīšanu, bez lielām cerībām ko būtisku mainīt savā liktenī, jo viņš ir jaunākais. Turklāt šim jaunākajam nav tiesību atzīties savās vēlmēs, ja viņš grib sasniegt kāroto. Lai gan savstarpēja konkurence apstākļos, kad nav iespējama guvuma vienlīdzīga sadale, ir objektīva, šis ir vienīgais Džeinas Ostenas romāns, kurā tieši vērojamas negatīvās sāncensības izpausmes.

Arī Fanija, noniecināta un nomaļus stāvoša, iesaistās cīņā ja ne par varu, tad vismaz par ietekmi ģimenē. Kā uzsver T. Volisa, Fanija tic, ka sievietes galvenais uzdevums ir būt noderīgai citiem, un samērā sekmīgi realizē šo programmu, kļūstot par Bertramu ģimenes būtisku daļu, neaizstājamu mis Bertramas kompanjoni, lai arī negribot, tomēr iekarojot Henrija Krauforda mīlestību un tā pārspējot abas savas māsiņas, un liekot Edmundam justies vainīgam ikreiz, kad viņš to pamet novārtā (*Wallace*, 1995, 73-74.lpp.). Rezultātā Fanija tik tiešām iegūst zināmu ietekmi, ko tai būtu neiespējami iegūt citos apstākļos.

Fanijas centienus kļūt noderīgai un absolūti pareizai, pavada spriedelēšana par morāles tēmām, taču tai nav būtiskas nozīmes, jo, kā atzīmē T. Volisa, romāns ilustrē faktu, ka arī pārlicinoša autoritatīvu avotu retorika nespēj ne mainīt, ne mazināt šo savstarpējo cīņu (*Wallace, 1995, 59.lpp.*), jo, lai gan Fanija šķietami kalpo kā piemērs pakļāvīgai un īpaši sievišķīgai uzvedībai, tomēr Džeina Ostena demonstrē, ka ar to vien, ka viņa rīkojas pareizi un laiku pa laikam nedaudz moralizē, nekas nemainās apkārtējā sabiedrībā.

Saskaņā ar Sjū Parilu līdz pat 20 gadsimta beigām „mūsdienu kritiķi (Trilings, Dafijs, Madriks) raksturojuši seru Tomasu Bertramu kā cienījamu vīru – cilvēku, kam raksturīgi izcili principi un labi nodomi. ... Viņš tiek dēvēts par vienīgo patiešām apbrīnojamo tēvu Dž. Ostenas romānos.” Tikai 20. gadsimta astoņdesmitajos un deviņdesmitajos gados kritikā parādās atsauksmes par to, ka „sers Tomass ir vergturis un viņa labklājība Mensfildas parkā ir atkarīga no vergu darba Antigvas plantācijā.” (*Parril, 2002, 80.lpp.*) Lai gan nav šaubu, ka gan Dž. Ostena, gan viņas laikabiedri ir apzinājušies šo faktu, tomēr nav pamatots apgalvojums, ka romānā „Mensfildas parks” būtu pausta šīs sistēmas kritika, jo faktiski verdzības tēma tiek epizodiski pieminēta tikai vienā ainā, kurā Fanija cenšas attaisnoties pret Edmunda pārmetumu, ka viņa pārāk maz piedaloties sarunās, īpaši ar seru Tomasu.:

„Bet es nūdien runāju ar viņu vairāk kā agrāk. Par to es esmu droša. Vai tad tu nedzirdēji, kā es viņam vakar vaicāju par vergu tirgu?”

„Es dzirdēju – un cerēju, ka šim jautājumam sekos citi. Tavam tēvocim būtu patīcis, ja viņš būtu tālāk iztaujāts.”

„Es vēlējos to darīt – bet bija tāds nāvējošs klusums! Un kamēr manas māsīcas sēdēja nesakot ne vārda, un pilnīgi neizrādīdamas nekādu interesi, es negribēju – baidījos, ka izskatīsies tā, it kā es gribētu izrādīties uz viņa meitu rēķina, paužot interesi un prieku par viņa sniegto informāciju – ko viņš noteikti vēlētos, lai viņa meitas taču justu”” (*Austen, 1993.-e, 194.lpp.*)

Lai gan dažkārt šī aina, un jo īpaši teikums „bet bija tāds nāvējošs klusums!” dažkārt tiek traktēta kā reakcija uz sāpīgas un nevēlamas tēmas aizskārums, tomēr pārējais sarunas konteksts nedod pamatu šādam apgalvojumam. Edmundam nav raksturīgs sarkasms un tādēļ viņa izteikums apgalvojot, ka tēvocim būtu patīcis dzirdēt tālākus jautājumus, ir vērtējams kā ticams, un Fanija uzskata, ka viņas māsīcām, tēvoča meitām būtu vajadzējis just „prieku” (nevis nosodījumu vai sašutumu) par sniegto informāciju.

Jāatzīmē, ka Mensfīldas parks ir viens no romāniem, kura vērtējums laika gaitā ir būtiski mainījies, un – atšķirībā no pārējiem Dž. Ostenas romāniem – drīzāk pakāpeniski zaudējis pievilcību lasītāju acīs, nekā ieguvis. Kā liecina Deirdres Le Faijē¹⁸² apjomīgais pētījums, romāns „Mensfīldas parks” pēc tā izdošanas saņēmis galvenokārt pozitīvu vērtējumu. 19. gadsimta sākumā lasītājiem patikusi galvenā varone Fanija, romāns uzskatīts par patiesu reālās dzīves attēlojumu un romānu caurvijošā morāles tēma atsevišķiem vērtētājiem pat likusi atzīt šo darbu par visvērtīgāko rakstnieces sacerējumu. (*Le Faye*, 2004, 209-212. lpp.).

Džeinas Ostenas romāns „Mensfīldas parks” ir ekranizēts tikai divas reizes. Jebkura romāna ekranizācija prasa sākotnējā materiāla transformāciju, bet ne vienmēr izmaiņas ir objektīvi nosacītas. Lai gan tās ir viena un tā paša romāna adaptācijas, šīm ekranizācijām ir vairāk atšķirīgā nekā kopīga. Galvenais cēlonis šīm atšķirībām ir dažādu adaptācijas metožu lietojums. 1983. gada BBC ekranizācija ir veidota saskaņā ar uzticamas transformācijas principiem, kamēr 1999. gada Holivudas versija – kā attālināta transformācija. Kamēr 1983. gada ekranizācija tiek raksturota kā „Džeinas Ostenas stāsts par tikumu un netikumu”¹⁸³ 1999. gada filma tiek pieteikta kā „kaislīga”, „karsta” un pat „erotiska”¹⁸⁴. Tajā pašā laikā, kā atzīst Tims Vatsons¹⁸⁵ (*Watson*, 2005, 53. lpp.), kad 1999. gadā *Miramaks* kompānija uzsāka filmas izplatīšanu, filma „Mensfīldas parks” saņēma ļoti noliedzošu attieksmi gan no kritiķiem gan faniem, kas uzskatīja, ka šī filma nodevīgi traktē Dž. Ostenas romānu.

"Mensfīldas parka" pirmā ekranizācija ir veidota 1983. gadā, režisora Deivida Džailsa¹⁸⁶ vadībā BBC kompānijā. Lai gan šī filma ir veidota kā uzticama transformācija, var piekrist Sjū Parilai, kas secina, ka „lasīt par fiziski nepievilcīgu varoni romānā nav tik nepatīkami, jo lasītājs aizmirst izskatu un fokusējas uz viņas domām un darbībām. Taču skatīties uz tik tiešām nepievilcīgu aktrisi, kas attēlo varoni, kuras uzdevums ir paust galvenokārt pretestību, nevis darbību, robežojas ar mocībām.” (*Parrill*, 2002, 84.lpp.) Šajā filmā Faniju tēlo aktrise Silvestra Le Tozela¹⁸⁷, kuru tik tiešām grūti atzīt par glītu. Kā

¹⁸² *Deirdre Le Faye*, Lielbritānija, literatūrzinātniece, kas vairāk kā trīsdesmit gadus veltījusi Dž. Ostenas dzīves un literārā mantojuma pētījumiem, vairāku grāmatu autore.

¹⁸³ „*Jane Austen's tale of virtue and vice*” (2004. gada atajunotais izdevums DVD formātā)

¹⁸⁴ „*Passionate*” (*Roger Ebert and The Movies*), „*The Hot Young Stars Bring Erotic Heat and Stinging Humour*” (*Rolling Stones*), citēts no 1999 izdotās videokasetes apvāka

¹⁸⁵ *Tim Watson*, ASV, Pricetonas Universitātes lektors

¹⁸⁶ *David Giles*

¹⁸⁷ *Sylvestra Le Touzel*

uzskata S. Parila, šīs aktrises izvēle Faniņas lomai ir bijusi fatāla jebkuriem šīs filmas iespējamiem panākumiem, jo kino pirmkārt tomēr ir vizuāls medijs (*Parrill*, 2002, 84.lpp.).

Problemātiska šajā ekranizācijā ir arī dialogu atveide. Lai gan Džeinas Ostenas valoda tiek vērtēta kā precīza, ļoti skaidra un eleganta, tomēr romānos sastopamie raitie dialogi nav uz ekrāna atveidojami tiešā veidā – salīdzinot ar runāto tekstu, rakstītiem dialogiem ir komplicētākā struktūra, lielāks vārdu skaits teikumā. Līdz ar to scenārija autoram nākas Dž. Ostenas radīto tekstu pārstrādāt, lai, kā to formulē Deniss Kostanduross, divu pēc Džeinas Ostenas romāniem veidotu ekranizējumu scenārists, dialogi būtu „īsi, viegli izrunājami un dabiski” (*Paril*, 2002, 13.lpp.). Šajā ekranizācijā, tiecoties pēc maksimālas atbilstības oriģinālajam literārajam vēstījumam, Dž. Ostenas dialogi saglabāti tuvu to rakstītajai formai, kas padara šo ekranizāciju smagnēju un grūti uztveramu.

Patrīcija Rozema, šajā ekranizācijā mainot akcentu no jaunas sievietes personības attīstības un cīņas par savu morālo vērtību saglabāšanu uz kritisku Anglijas pagātnes labklājības vērtējumu, izmanto Dž. Ostenas oriģinālo vēstījumu kā fonu literārajam avotam neraksturīgu problēmu risināšanai, kas, kā to uzsver Džeina Fērgusa, vairāk raksturīgas mūsdienu sabiedrībai: „seksuāla vardarbība, rasisms, despotisms, ģimenes disfunkcija, pat atkarība (no narkotiskajām vielām)” (*Macdonald*, 2005, 71.lpp.). Rezultātā šī ekranizācija atspoguļo citas vērtības nekā oriģinālais vēstījums, taču tas, protams, nenozīmē, ka šī ekranizācija būtu vērtējama kā neveiksmīga, jo jāņem vērā, ka Patrīcijas Rozemas mērķis ir bijis nevis radīt ticamu sākotnējā materiāla atspoguļojumu, bet risināt citus aktuālus jautājumus. Viena no šādām tēmām ir filmā uzsvērti noliedzošā attieksme pret vergu darbaspēka izmantojumu britu kolonijās, kas kalpo kā galvenais balsts romānā aprakstītās Bertramu ģimenes labklājībai. „Mensfīldas parka” pirmās ekranizācijas laikā diskusijas par verdzības iespējamo noliegumu šajā romānā vēl nav aktuālas, tādēļ tur šī tēma netiek atspoguļota, savukārt 1999. gadā tapušajā versijā šī tēma dominē pār pārējām.

Tims Vatsons, atsaucoties uz filmas izplatīšanas laikā internetā pieejamiem filmas „Mensfīldas parks” publiskajiem vērtējumiem, uzskata, ka galvenais iemesls, kādēļ šī filma tika noraidīta vērtēta, ir tieši verdzības tēmas atspoguļojums šajā ekranizācijā (*Watson*, 2005, 53.lpp.). Jāatzīmē, ka verdzības tēma ir minēta arī Dž. Ostenas romānā, lai gan ne tik erotiski piesātinātā attēlojumā, kāds tas ir šajā filmā. Šī tēma gan nav dziļāk attīstīta, kopumā tai ir veltīti tikai daži teikumi, kuri, lai gan paūž Dž. Ostenas varones negatīvo attieksmi pret verdzības sistēmu, tomēr šajā romānā galvenokārt ilustrē Faniņas intelektuālo pārākumu pār Bertramu ģimenes locekļiem, jo minētajā epizodē viņa ir

vienīgā, kas ir spējīga misteram Bertramam pēc tā atgriešanās no britu kolonijas Antigvas uzdot jebkādu jēgpilnu jautājumu. Filmā šī epizode aizņem tikai pāris minūtes un ir vairāk ievērojama nevis ar verdzības noliegumu, bet erotiski pornogrāfisko šīs tēmas attēlojumu, taču bez šīs ekranizācijā ir ietverta arī virkne citu ainu, kurās tiešām tiek akcentēta verdzības tēma. Atsaucoties uz Timu Watsonu, Patrīcija Rozema ir uzsākusi savu scenāriju ar jautājumu: „Kas gan maksā par šo balli?” Līdzīgu jautājumu filmā uzdod viens no varoņiem, saņemot atbildi: „Antigva un visi tās jaukie iedzīvotāji maksā par šo balli.” (Watson, 2005, 62.lpp.) Tims Watsons secina, ka verdzības tēmai veltītu ainu iekļaušana ekranizācijā ir būtiski uzlabojusi Dž. Ostenas romānu, jo: „tas, kas romānam pietrūkst, ir tieši vienkāršs, drosmīgs stāstījums par verdzības atcelšanu” (Watson, 2005, 54.lpp.). Tims Watsons uzskata, ka tad, ja Dž. Ostena tiešām būtu cienījis Tomasu Klarksonu¹⁸⁸, kā viņa to ir minējusi kādā no savām vēstulēm¹⁸⁹, tad viņai būtu vajadzējis attēlot „Fanijas iebildumus pret verdzību tikpat tieši un drosmīgi, kā viņa noraida Henrija Krauforda uzmanības pierādījumus.” (Watson, 2005, 55.lpp.) Šī prasība gan liekas pārspīlēta, jo, ņemot vērā, ka Dž. Ostena nekad nav izvirzījis mērķi sacerēt sociālpolitisku darbu par verdzības atcelšanu, nedz arī ir vēlējusies šo izvirzīt kaut vai kā blakus tēmu kādā no saviem romāniem, ir grūti saprast, kādēļ gan šīs tēmas apspriešana tiek uzskatīta par viņas pienākumu. Vēl jo vairāk ir skeptiski vērtējami Tima Watsona izteikumi par nepieciešamību „uzlabot” sen sarakstītu romānu.¹⁹⁰ Šī kritiskā pieeja, kuras mērķis ir pārliecināt lasītāju par to, ka filma ir labāka nekā oriģinālais vēstījums, ir tieši saistīta ar šajā pašā grāmatā pausto Roberta Stema¹⁹¹ tēzi par, viņaprāt, nepamatoto oriģinālā vēstījuma kvalitatīvo pārākumu pār tā ekranizāciju, un kalpo kā piemērs, lai pierādītu, ka ekranizācija var būtiski „uzlabot” sākotnējo vēstījumu.¹⁹² Filma, protams, var būt interesantāka un aizraujošāka nekā literārais darbs, kas iedvesmojis tās rašanos, taču tas nenozīmē, ka tādā veidā būtu veikta oriģinālā vēstījuma „uzlabošana”, jo, lai gan ekranizācija var iegūt plašāku popularitāti nekā literārais pirmavots, tomēr sākotnējais vēstījums paliek nemainīgs.

¹⁸⁸ Thomas Clarkson, „*The History of the Abolition of the African Slave-Trade*”, 1808.g.

¹⁸⁹ Dž. Ostena vēstulē māsaī, pozitīvi novērtējot kāda cita autora darbu, raksta: „*I am as much in love with the Author as I ever was with Clarkson...*” – Es mīlu šo autori tikpat stipri, kā es vienmēr esmu mīlējusi Klarksonu ...” (Austen, *Letters*, 198.lpp)

¹⁹⁰ kritizēt sen mirušu autoru par to, ko tas nav uzrakstījis, ir ļoti neproduktīvi.

¹⁹¹ Roberts Stems ir šī izdevuma „*Literature and Film*” redaktors (Stam, 2005)

¹⁹² Sīkāk sk.18 .lpp.

Pasīvās un fiziski vārgās romāna varones Fanijas vietā Patrīcija Rozema ir radījusi tēlu, kas ir ne mazāk dzirkstošs, enerģisks un pašpietiekams, kāda bijusi pati Džeina Ostena. Tādā veidā no bezkrāsainās Fanijas, ar kuras izjūtām spētu identificēties tikai retā mūsdienu sievietē, ir tapis spilgts, mūsdienīgs un pat seksuāli izaicinošs tēls. Protams, tā vairs nav Dž. Ostenas aprakstītā pelnrušķīte Fanija, kas kalpojusi kā piemērs tam, ka arī šāda, šķietami pasīva un neizteiksmīga, taču morāli ārkārtīgi noturīga un pašizliedzīgā persona spēj dzīvē sasniegt savus mērķus, bet pilnīgi cits tēls. Kā norāda M. Voireta, radīta rotaļīga Fanija, ko spēj saprast mūsdienu skatītājs.

Kā vienu no galvenajām šīs versijas vērtībām jāmin metatekstualitāte, kas izpaužas, ekranizācijas protagonistei Fanijai kā savus citējot Dž. Ostenas „Jaunības gadu darbu” fragmentus.

Patrīcijas Rozemas ekranizācijā nav ievēroti vēsturiskajam periodam atbilstoši tērpi (Parrill, 2002, 93.lpp.), taču režisores izvēlēties apģērbi daudz vairāk raksturo šīs ekranizācijas varoņus nekā precīzi atbilstošie 1983. gada versijā.

Abu ekranizāciju salīdzinājums pārlicinoši apgāž uzskatu, ka uzticama transformācija pati par sevi ir labāka nekā attālināta transformācija, jo 1983. gadā uzticamas transformācijas rezultātā ir tapusi filma, ko grūti noskatīties līdz galam un kas nav guvusi ne publikas, ne kritiķu atsaucību, kamēr attālinātās transformācijas rezultātā tapusi ekranizācija, lai arī nav meistardarbs un tiek pamatoti kritizēta par neatbilstību ne tikai romānam, bet arī vēstures faktiem, tomēr ir filma, ko publika uzņem ar interesi un pat atsaucību.

Romāns „Mensfīldas parks” ir viens no mulšinošākajiem Dž. Ostenas darbiem, jo, to lasot un analizējot, ir ļoti grūti noprast, kādi gan ir bijuši autores pašas uzskati attiecībā uz aprakstīto situāciju. Iespējams, ka tieši šis romāns iedvesmo principi reģentu izteikt Dž. Ostenu priekšlikumu nākamo darbu veltīt šai karaliskajai augstībai. Un, pēc virspusējas iepazīšanās ar šī romāna saturu, nav pārsteidzoši, ka prinča sekretārs Džeimss Stenjērs Klarks¹⁹³ pēc tā izlasīšanas iesaka rakstniecei radīt kādu jauna, nopietna mācītāja tēlu. To, cik ļoti nopietni šis sekretārs ir uztvēris darbu „Mensfīldas parks, liecina viņa Dž. Ostenu vēstulē veltītās rindas, ka šis ir darbs, kas „atspoguļo vislabākajā gaismā jūsu ģēni un principus” (Dž. Ostenas vēstule, 1995, 296. lpp.). Tomēr Džeina Ostena noraida priekšlikumu izveidot šādu mācītāja tēlu un principam reģentam velta romānu „Emma”. Arī par šo ļoti atšķirīgo romānu Džeina Ostena saņem atzinību no prinča reģenta (Dž. Ostenas

¹⁹³ James Stanier Clarke, sīkāk šī darba 45.lpp.

vēstules, 311.lpp), taču, iespējams, šī darba saturs nav tik ļoti aizrāvis prinča sekretāru¹⁹⁴, jo Emma, lai gan neapšaubāmi labi audzināta, tomēr ir zināmā mērā aprobežota, snobiska un ne mazākā mērā nav līdzīga iztapīgajai Fanijai. Džeina Ostena savukārt pati „Emmu” raksturo kā romānu, kas noteikti ir pārāks par romānu „Lepnums un aizspriedumi” asprātības ziņā un „veselā saprāta ziņā pārāks par „Mensfīldas parku”” (Dž. Ostenas vēstules, 306. lpp.).

1.11. „Emma”- vēstījuma īpatnības

Romāns “Emma”, kas ir tapis laikā no 1813. līdz 1815. gadam, kad arī publicēts, ir viens no Džeinas Ostenas viskomplicētākajiem romāniem. Neapšaubāmi arī Dž. Ostena ir apzinājusies, ka šī darba netradicionālā protagoniste var negūt plašu publikas atsaucību, jo, kā to pirmajā Dž. Ostenas biogrāfijā min Džeina Ostena brāļadēls Džeimss Edvards Dž. Ostens-Lī¹⁹⁵, rakstniece pati šo savu varoni raksturojusi kā tādu, „kura nevienam diez kā nepatiks, atskaitot mani pašu” (*Austen-Leigh*, 2002, 119.lpp.). Savukārt Tomass Babingtons Makolijs vēstulē Hannai Makoljai raksta: „Mēs runājam par romāniem. Visi, kas bija klāt, cēla Džeinu Ostenu vai debesīs. Makintošs (*Mackintosh*) teica, ka pārbaude īstam ostinistam ir Emma. ‘Visiem patīk Mensfīldas parks. Bet tikai īstenticīgie – izredzētie – apbrīno ‘Emmu’’. Lords un lēdija Lansdauni (*Lansdowne*) slavina Emma vai debesīs. Es dzirdēju Vilberu Pērsonu (*Wilber Pearson*) to saucam par vulgāru grāmatu tikai pāris dienas atpakaļ.” (*Pinney*, 1974, 72.lpp.)

Atšķirībā no iepriekšējiem romāniem, kur dominē pievilcīgi protagonistu, Dž. Ostena, lai gan iepazīstinot lasītājus ar šī darba galveno varoni Emmu, raksturo viņu kā “skaistu, gudru un bagātu”, tomēr tajā pašā laikā ļauj Emmai būt cilvēciski aizspriedumainai, snobiskai, naivai, aprobežotai, nereti pat netaktiskai. Ja iepriekšējos romānos sižeta galveno līniju veido protagonistes attiecību veidošanās ar galveno vīriešu kārtas varoni, šajā romānā Emma pat neplāno pati precēties – jo, būdama bagāta un izglītota, uzskata, ka var atļauties palikt vecmeitās, savu cieņu un statusu sabiedrībā nezaudējot. Romāna galveno intrigu veido Emmas apzinātie centieni izprecināt mazliet aprobežoto draudzeni Herietu saskaņā ar Emmas aizspriedumainajiem priekšstatiem par piemērotu dzīvesbiedru, un neskaitāmie pārpratumi un vilšanās, kas rodas šo centienu rezultātā. Jau tas, ka Emma

¹⁹⁴ Vēstulē Stenjērs Klarks uzslavē šo romānu atsaucoties uz princi un citiem augstāko aprindu cilvēkiem (*nobility*), taču pats savu viedokli nepauž.

¹⁹⁵ *James Edward Austen-Leigh*

atklāti uzņemas savedējas lomu, kā arī manipulatīvais veids, kādā viņa veic šo pašizvēlēto misiju, neatbilst priekšstatiem par pozitīvo varoni. Kā atzīmē Mērija Veldrona, nav pārsteidzoši, ka 19. gadsimtā romāns "Emma" tiek kritizēts par to, ka pārāk neglaimojoši ataino sieviešu dzimumu (Waldron, 1999, 136.lpp.).

Tomēr, lai gan protagoniste ir apveltīta ar virkni cilvēcisku, bet ne pārāk slavējamu īpašību, rakstniece nemoralizē, bet šķietami ļauj Emmai pašai nonākt pie secinājumiem, kas viņai ļauj apzināties savas kļūdas. Emmas iekšējām pārvērtībām romānā nav liecinieku, nav arī nosodījuma un tieša vai netieša soda par Emmas nepievilcīgi manipulatīvajiem gājieniem. Sjū Parila uzskata, ka romāns Emma ir galvenokārt par "varones ceļu uz pašiepazīšanu, mācīšanos no pašas kļūdām" (Parrill 2002, 107.lpp.), un, tā kā viens no dotajiem Emmas raksturotāj-vārdiem ir "gudra", varone pati ir spējīga sevi koriģēt pēc savu kļūmju apzināšanās, neatklājot visiem savus trūkumus un nezaudējot cieņu sabiedrības acīs. Vienīgais cilvēks, kas spēj apzināties daļu no Emmas kļūdām (jo Emma dažus no saviem maldiem noslēpj arī misteram Naitlijam) un paust kritiku, ir Emmas brālēns misters Naitlijs – kura mīlestību Emma iekaro par spīti pamatotajai kritikai.

Romāns ir īpašs citu starpā arī ar izteikto noslēgtas, hierarhiski organizētas lauku vides aprakstu un nelielo darbojošos personu skaitu. Vidē, kurā darbojas šī romāna varoņi, ir spoži attēlota Anglijai tipiska šķiru sistēma, kur katram ir noteikta vieta sabiedrībā un kur visi šīs sabiedrības locekļi apzinās šīs neredzamās, bet striktās robežas. Kā atzīst antropoloģe Keita Foksa¹⁹⁶, arī vēl divdesmit pirmajā gadsimtā "šķiru sistēma nosaka visus dzīves un kultūras procesus Anglijā." Vieta šķiru sistēmā nosaka: "tieši to, ko, kur, kad, kā un ar ko kopā jūs ēdat un dzerat; vārdus, ko jūs lietojat un kā jūs tos izrunājat; kur un kā jūs iepērkaties; drēbes, ko jūs valkājat; mājdzīvniekus, ko jūs turat; kā jūs pavadāt savu brīvo laiku; ... utt." (Fox, 2004, 15.lpp.) Romāns "Emma", kurā šīs šķiru atšķirības tiek atklāti apspriestas, nav tipiska parādība angļu literatūrā, jo, lai gan šīs šķiru atšķirības angļu kultūrā prevalē un ieņem nesarīdzināmi lielāku nozīmi nekā latviešu kultūrā, tomēr daiļliteratūrā tās tiek reti atspoguļotas, jo šķiru aizspriedumu paušana tiek uzskatīta par snobisma pazīmi.

Romāns "Emma" ir ekranizēts astoņas reizes, pirmie četri ir bijuši televīzijas uzvedumi: BBC iestudējumi 1948. gadā un 1960. gadā, NBC *Kraft Television Theatre*

¹⁹⁶ Kate Fox, Lielbritānija, antropoloģe, grāmatas „*Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*” un citu izdevumu autore

iestudējums 1954. gadā un CBS *Camera Three* iestudējums 1960. gadā¹⁹⁷. Šie ir bijuši melnbalti uzvedumi dzīvajā ēterā un vairs nav skatītājiem pieejami, taču četras vēlāk uzņemtās filmas joprojām ir pieejamas: 1972. gada BBC versija, kam seko 1995. gadā kompānijas *Paramount* uzņemtā attālināti transformētā ekranizācija “Neattapīgā”¹⁹⁸. Sarakstu noslēdz divas 1996. gadā tapušas filmas – amerikāņu *Columbia/Miramax* kompānijas mākslas filma ar Gvinetu Paltrovu galvenajā lomā un britu kompānijas *Meridian-ITV/A&E* televīzijas filma ar Keitu Bekinseilu galvenajā lomā¹⁹⁹, kas abas vērtējamas kā tuvinātas transformācijas.

Salīdzinot D.A. Millera, Džeinas Fērgusas un Taras Gošelas Volisas uzskatus par Džeinas Ostenas vēstījuma stilu²⁰⁰ kā viens no centrālajiem struktūras elementiem jāmin viszinoša vēstītāja eksistence.

Dž. Ostenas darbos šāds vēstītājs ieņem nozīmīgu lomu ne tikai sniedzot informatīvu fonu romāna darbībai, bet arī ironiski raksturojot notiekošo. Nora Nahumi²⁰¹ uzsver, ka veidojot ekranizāciju „ironiskā trešās personas vēstītāja iztrūkums prasa kompensāciju” (*Nachumi* 2001, 130.lpp.), līdz ar to šī vēstījuma adekvāta atainošana ekranizācijās ir komplicēts uzdevums, jo tā pārvēršana dialogos palielina nepieciešamo dialogu apjomu, un maina tēlu raksturojumu, savukārt teicēja izmantojums mazina ekrānā atainotās darbības reālismu.

1996. gada *Miramax* ekranizācija ir unikāla ar to, ka vēstītāja vietā tiek izmantots teicējs – īpatnība, kas ir reti satopama deviņdesmitajos gados tapušās ekranizācijās. Džeinas Ostenas stilam raksturīgā īpatnība, kas neļauj precīzi noteikt netiešā vēstījuma avotu, papildus agrūtina šī vēstījuma atainošanu ekranizācijā, jo šis vēstītājs nav objektīvs un nav saistīts ar noteiktu tēlu. Līdz ar to tikai rūpīga analīze ļauj identificēt vai katrā atsevišķā epizodē vēstītājs pauž kāda varoņa pārdomas, vai vispārēju iespējamo sabiedrības viedokli, vai iedomātā autora attieksmi pret romānā aprakstītajiem notikumiem. Džeinas Ostenas vēstītājs ir universāls, taču šo vēstījumu audiovizuāli attēlojot filmā, nākas piešķirt šim vēstītājam dzimumu un vecumu, kas netiek norādīti Dž. Ostenas romānos. 1996. gada *Miramax* kompānijas veiktajā ekranizācijā šis vēstītājs ir

¹⁹⁷ Informācija par televīzijas uzvedumiem ņemta no Sjū Parilas grāmatas „*Jane Austen on Film and Television*” (*Parrill*, 2002)

¹⁹⁸ *Clueless*

¹⁹⁹ *Gwyneth Paltrow, Kate Beckinsale*

²⁰⁰ sk. šī darba 80. lpp.

²⁰¹ *Nora Nachumi*, ASV, pasniedzēja Ješivas Universitātes Stērna sieviešu koledžā, (*Stern College for Women, Yeshiva University*). Romantisma literatūras pētniece.

sieviete, pēc balss spriežot, vecāka nekā protagoniste Emma, taču nepiesaistīta nevienam filmā atainotajam tēlam. Šādā veidā tiek panākts nepieciešamais kontrasts starp ironiskā vēstītāja pausto notikumu vērtējumu un ekrānā redzamajām ainām.

Romānā ģīpašu lomu ieņem pretruna starp Emmas ārēji izsmalcināto un perfektām manierēm atbilstošo tēlu un viņas bieži apšaubāmo motivāciju, aizspriedumiem un šaubām. Nevienā no ekrāna versijām šī pretruna nav pilnībā attēlota, jo kino pat vēl lielākā mērā nekā literatūrā ir tradicionāli pieņemts pozitīvos varoņus padarīt skatītājiem pievilcīgus. Džeina Ostena savā darbā šo publikas pieprasījumu pēc morāli gandrīz nevainojama varoņa ir atļāvusies ignorēt, taču to pašu ir grūti veikt kinoindustrijai. Ģpaši šis kontrasts ir zaudēts amerikāņu 1996. gada filmā ar Gvinetu Paltrovu galvenajā lomā. Šī Emma dažkārt ir naiva (tulkojot mistera Eltona nolūkus), dažkārt neveikla (epizodē Bokshilā, kad Emma aizvaino mis Bātu) un bieži neattapīga, taču kopumā šī Emma ir ļoti simpātiska. Kļūdas, ko šajā ekrāna versijā Emma pieļauj, nav viņas aizspriedumu un snobisma rezultāts, drīzāk to avots ir viņas pieredzes un zināšanu trūkums. 1996. gada britu versijā nav vērojama ne tendence izskaistināt Emmu, ne idealizēti attēlot deviņpadsmitā gadsimta lauku vidi. Šī Emma pieļauj tās pašas kļūdas, kādas tās ir literārajā oriģinālā, taču atšķirībā no Gvinetas Paltrovas atainotās varones Keitas Bekinseilas Emma nav tik bērnišķīga, sirsnīga un simpātiska. Lai gan abām Emmām vienlīdz lielā mērā piemīt saprāts un pašpaļāvība, kā uzsver Sjū Parila, šai Bekinseilas Emmai atšķirībā no Paltrovas trūkst harizmas (*Parrill*, 2002, 124.lpp.), kas, par spīti viņas kļūdām, ļautu viņai ieņemt sabiedrībā centrālo vietu.

Pretējās domās ir Deivids Monagāns²⁰², kurš uzskata, ka tieši Bekinseilas Emma pārliecina skatītāju, ka viņai „piemīt inteliģence un morāla kapacitāte pārvarēt viņas novājinošo „aklumu” un sasniegt tāda tipa briedumu, kāds viņa jāsasniedz filmas beigās”, pretēji Gvinetas Paltrovas Emmai, kura nav nekas cits kā „izlaista un dumja jauna sieviete” (*Monaghan*, 2003, 202.lpp.).

1996. gada amerikāņu ekranizācija gandrīz pilnībā ir notušēta Emmas klusā sāncensība ar Džeinu Feirfaksu, kas romānā veido cilvēciski ļoti saprotamu Emmas būtības daļu: „būdamā greizsirdīga uz Džeinas patiesajiem talantiem, Emma nespēj paciest salīdzinājumu ar sievieti, kurai nav ne ģpašuma, ne sociālā statusa, bet kura tomēr pretendē uz eleganci un izsmalcinātību” (*Tobin*²⁰³ 2002, 473.lpp.). 1996. gada amerikāņu veidotajā

²⁰² *David Monaghan*, ASV, Angļu valodas profesors Mauntsentas Vincenta Universitātē Halifaksā. Vairāku agņļu literatūrai un kultūras studijām veltītu grāmatu atuers.

²⁰³ *Tobin Beth Fowkes*, ASV, anglistikas profesore Arizonas Univeristātē, vairāku izdevumu līdzautore, grāmatas „*Superintending the Poor: Charitable Ladies and Paternal Landlords in British Fiction, 1770-1860*” autore.

ekranizācijā drīzāk nepievilcīga vai pat nepieklājīga rīcība piedēvēta tieši Džeinai, lai gan oriģinālajā vēstījumā Džeina Feirfaksa tiek slavēta par to, ka viņai piemīt gandrīz izcilas manieres un romānā nav epizožu, kas liktu šo vērtējumu apšaubīt. Rezultātā akcenti tiek mainīti no Emmas kļūdām uz Džeinas kļūdām un, lai gan tādejādi nekas vairs netraucē skatītājiem identificēties ar ekrānā attēloto protagonistu, taču netiek atklāta nozīmīga romāna struktūras daļa, un vēstījums iegūst virspusēju raksturu.

Abās vienā gadā tapušajās filmās atšķirīgi traktēti arī Anglijas lauku vides atainojums. Amerikāņu versija piedāvā izsmalcinātas un vizuāli pievilcīgas ainavas un interjerus, kamēr britu ekranizācijas mērķis ir bijis radīt reālistiskāku Anglijas lauku vidi, īpaši uzsverot kalpotāju armijas klātbūtni, kas nodrošina angļu vidusšķiras netraucēto, bezrūpīgo dzīvi. „Kamēr citas filmas šķiet akceptējam deviņpadsmitā gadsimta sākuma sociālo vidi, Meridian/A&E Emma pauž diezgan uzkrītošu šīs vides kritiku” (*Parrill 2002, 132.lpp.*) Arī vizuāli filmas veidotāji ir centušies attēlot literārajā vēstījumā atspoguļoto realitāti tādu, kāda tā varētu būt bijusi – ar relatīvu klusumu ainās, kurās nav iespējama orķestra klātbūtne, ar samazinātu mākslīgo apgaismojumu – jo vienīgais mākslīgais apgaismojums 19. gadsimta sākumā bija sveču gaisma, eļļas lampas un ārpus mājām – lāpas. Lai gan var uzslavēt filmas veidotājus par centieniem radīt precīzu iedomātās realitātes dublikātu, tomēr nereti nepietiekošs apgaismojums var piešķirt ainai nepamatoti drūmu intonāciju, jo, lai gan jāpieņem, ka deviņpadsmitā gadsimtā šāds apgaismojums tika uzskatīts par adekvātu, tomēr 21. gadsimta skatītāji nav pieraduši pie šādas pustumsas. Džons Kenvejs, filmas „Lepnums un aizspriedumi” 1995. gada versijas galvenais gaismotājs, uzsver: „Ja apgaismojums ir tāds, ka aktierus nevar skaidri redzēt, neviens nebūs apmierināts pat, ja gaismas avoti būs atbilstoši. ... Ir jāievēro līdzsvars starp to, kas ir autentiski un kas šķiet autentisks. Par gaismošanas loģiku mēdz uztraukties vadošie fotogrāfi, bet, ja skatītāji zina, ka ir nakts un var redzēt kas notiek, viņus pārējais neuztrauc.” (*Birtwistle 1995, 84.lpp.*) Filmā „Emma” šajā gadījumā samazinātais apgaismojums nepalielina nosacīto ticamību, jo, tā dēļ pat ar pozitīvu ironiju veidotas ainas iegūst smagnēju raksturu. Arī centieni atainot neizskaistinātu sociālo vidi, ne vienmēr ir ataisnojami, jo dažkārt noved pie cita tipa idealizācijas radīšanas: „Džeinas Ostenas Anglijā, lai gan būtu iespējams, ka muižnieks sarīko svētkus saviem nomniekiem un kalpiem brīvā dabā, vai kādā publiskā ēkā, un pat pats piesēžas pie galda, taču to nekad nedarītu viņa draugi un ģimene. (...) Viņš²⁰⁴ ir radījis idealizētu situāciju, kura šķitīs

²⁰⁴ scenārists D. Endrū Davī (*Andrew Davies*)

pievilcīga cilvēkiem, kam nav zināšanu par deviņpadsmitā gadsimta sākuma relitāti (*Parrill 2002, 132.lpp.*).

Neviena no ekranizācijām neatspoguļo romānam „Emma” nereti piedēvēto bārenības tēmu, kā to definē Frānsisa Restučija²⁰⁵: „„Emmu” var lasīt kā Kristevas²⁰⁶ melanolisku – mazohistisku tekstu, kur atkarība no ‘mātišķās lietas’ darbojas gan stāsta, gan sižeta līmenī. ... Par spīti acīmredzami entuziasma pārpilnajam iesākumam, Emma ir pārpilna ar sērām un nepiepildītām sērām, ko sauc par melanoliju” (*Restuccia 1996, 451.lpp.*) Lai gan līdzīgi, kā virkne citu Džeinas Ostenas varoņu, Emma ir agri zaudējusi māti, tomēr literārajā kritikā nav vienota uzskata vai Dž. Ostena tiešām ir vēlējusies uzsvērt šo zaudējuma aspektu. No vienas puses romāna „Emma” pirmajā lappusē ir speciāli uzsvērts, ka Emma zaudējusi māti tik agrā vecumā, ka viņai bija saglabājušās tikai „neskaidras atmiņas par mātes glāstiem” (*Austen 1993.b. 1.lpp.*), no otras puses romāns sākas mirklī, kad precību dēļ Emmas dzīvesvietu atstāj guvernante, kas visus šos gadus ir bijusi Emmai mātes vietā, tādejādi veidojot pamatotu pamatu Emmas zaudējuma izjūtai. Nevienā no ekranizācijām šī tēma nav pieminēta, visās filmās Emmas ir jaunas, taču pieaugušas sievietes, kas, līdzīgi daudzām citām sievietēm attiecīgajā vecumā, vēl tikai iepazīst pasauli un savu lomu tajā. Agrīnais mātes un romānu ievadošais guvernantes zaudējums varētu būt izskaidrojams ar faktu, ka Dž. Ostena ir vēlējusies radīt patiesi neatkarīgas jaunas sievietes tēlu, liekot Emmai arī tiešos vārdos paust vēlmi pēc neatkarības un pilnas kontroles pār viņas dzīvi, kad Emma skaidro Herietai iemeslus, kuru dēļ viņa nevēlas precēties: „Bagātību man nevajag, darbu man nevajag, ... : es domāju, ka reti kura precēta sieviete var tik lielā mērā būt mājas saimniece viņas vīra namā, kā es esmu Hārtfildā; un nekad, nekad es nevaru cerēt, ka mani kāds mīlēs tik ļoti un es kādam būšu tik svarīga – likšos vissvarīgākā un vispareizākā kāda vīrieša acīs, tā, kā tas ir mana tēva.”(*Austen 1993.b.80.lpp.*)

Neatkarīgi no tā, vai priekšroka tiek dota Keitas Bekinseilas vai Gvinetas Paltrovas atainotajai Emmai, tomēr Columbia/Miramax amerikāņu „Emma” ir ievērojama ar to, ka tā cenšas atainot Dž. Ostenas darbiem raksturīgo netiešo vēstījumu²⁰⁷.

Filma „Neattapīgā” (*Clueless*), ko 1995. gada Amerikas *Paramount* studijā uzņem režisore un šīs filmas scenāriste Eimija Hekerlinga (*Amy Heckerling*), ir pirmā Džeinas

²⁰⁵ *Frances Restuccia*, ASV, Bostonas koledžas mūsdienu literatūras un kultūras studiju profesore

²⁰⁶ Jūlija Kristeva, viena no divdesmitā gadsimta ievērojamākajām psihoanalītiskās pieejas poststrukturālai kritikai attīstītāja, jēdziena ‘intertekstualitāte’ ieviesēja.

²⁰⁷ Sīkāka šī vēstījuma analīze nodaļā „Naratīvo paņēmienu lietojums” šī darba 80.lpp.

Ostenas romānu ekranizācija, kurā izmantota aizņemšanās tipa transformācija. Lai gan šajā filmā tuvu oriģinālam ir saglabātas tēlu attiecības, darbības vide no deviņpadsmitā gadsimta Anglijas ir pārcelta uz divdesmitā gadsimta deviņdesmito gadu beigām Amerikā, Beverlīhilzā, tādejādi nodrošinot pietiekami snobiskas vides attēlojumu. Filmas galvenā varone Čerija, kas atbilst Emmai literārajā vēstījumā, ir vidusskolas skolniece, kuras atraitnis tēvs, būdams nervozs jurists, nespēj meitu atbalstīt un nodrošināt tai nepieciešamo emocionālo atbalstu. Romānā ir saglabāta Emmas (Čerija) un viņas mazliet aprobežotās draudzenes Herietas (Tai) attiecību līnija, snobiskajam misteram Eltonam no oriģinālā vēstījuma šajā ekranizācijā ir līdzinieks skolabiedrs Eltons. Saglabāta arī Emmas (Čerijas) mīlestība pret tuvu radnieku – oriģinālā brālēnu misteru Naitliju, tagad Džošu. Ņemot vērā, ka mūsdienās šādas attiecībās tiktu uzskatītas par neveselīgām, radniecība ir risināta mazliet savādāk, izslēdzot tiešu asinsradniecību: šajā gadījumā Emmas (Čerijas) sirds iesilst pret viņas tēva pirmās sievas dēlu no šīs sievas iepriekšējās laulības. Ģimenes attiecību dēļ puisis dzīvo pie patēva un šāds novietojums labi izskaidro Čerijas un Džoša attiecības un puīša ikdienas atrašanos tiešā Čerijas tuvumā. Tā kā situācija, kad jauns puisis nevar iemīlēties skaistā, bagātā un burvīgā meitenē tikai tāpēc, ka viņš ir saderinājies ar citu, 20. gadsimtā nešķiet ticama, šajā 1995. gada filmā Frenks Čērčils (Kristiāns), būdams draudzīgs, pievilcīgs un līdzīgi literārajam līdziniekam flirtēdams ar Emmu (Čeriju), nevar patiesi iemīlēties Emmā (Čerijā) tādēļ, ka viņš ir gejs.

Deivids Monagāns uzskata, ka šīs ekranizācijas līdzība ar oriģinālu ir diskutabla: „Losandželosas pusaudžu dzīve, kādu to attēlo Hekerlinga, sastāv no saviesīgiem pasākumiem, dejām, tonizējošu narkotiku lietošanas, nejauša seksa, skeitborda, iepirkšanās un klīšanas pa lielveikalu. Dž. Ostenas jaunie cilvēki, turpretī, galvenokārt aizņem to pašu sociālo universu, ko viņu vecāki, un, kad neatrodas mājās (kur viņi visbiežāk atrodas), dodas un saviesīgām pusdienām, mūzikas vakariem un labi organizētām un elegantām ballēm. Braucieni kučiera vadītā kariatē un lokālā veikala apmeklējumi tikai attāli atgādina nevērīgo mašīnu vadīšanu un pusaudžu pastāvīgo patērētāja attieksmi filmā „Neattapīgā”.” (Monaghan, 2003, 213.lpp.) Šo aprakstu paralēlisms, kā arī tas, ka, pārceļot romāna darbību no viena kontinenta un no deviņpadsmitā gadsimta sākuma uz divdesmitā gadsimta beigām, vides un aktivitāšu maiņa ir neizbēgama, uzsver sižetisko līdzību.

Tomēr šajā ekranizācijā no Džeinas Ostenas literārā oriģināla ir saglabāts daudz vairāk nekā tikai varoņu attiecību un sižeta skelets. Šo ekranizāciju zināmā mērā ir iespējams uzskatīt par Dž. Ostenas darba tulkojumu deviņdesmito gadu postmodernās pasaules valodā. Ja romānā Eltons pēc balles iekārtojas Emmas kariatē, lai izteiktu viņai

bildinājumu, tad filmā Eltons piedāvājas pēc balles aizvest Čeriju uz mājām, lai pa ceļam mēģinātu viņu vismaz noskūpstīt un „uzsāktu attiecības”. Ja Emma par galveno, ko nepieciešams mainīt Herietā, uzskata viņas garīgo attīstību un pašapziņas celšanu, tad Čerija vispirms ķeras pie būtiskas Tai vizuālā tēla maiņas. Ja Džeinas Ostenas romānā sociālo hierarhiju nosaka piederība šķīrai, filmā to savukārt atbilstoši Amerikas divdesmitā gadsimta tradīcijām galvenokārt raksturo ekonomiskie faktori. Ja Džeinas Ostenas varones virspusību raksturoja garie ieteicamo grāmatu saraksti, ko Emma gan veikli sastādīja, taču tā arī nekad nespēja izlasīt, tad divdesmitā gadsimta jaunās paaudzes virspusību raksturo tas, ka Šekspīra sonets tiek atpazīts kā interneta lapā *Cliffs Notes*²⁰⁸ bieži minēts citāts, bet Debisī – kā iedvesmas avots grupas *Pet Shop Boys* skaņdarbiem. Protams, šajā filmā netiek atspoguļotas Džeinas Ostenas laikā tik nozīmīgās manieres, taču filmas varoņi ir ne mazāk pārņemti ar pareiza „stila” ievērošanu. Līdzīgi Džeinas Ostenas romānam, arī šai filmai raksturīgs ironisks skatījums uz atainoto.

Par spīti filmas šķietami vieglprātīgajai noskaņai filma „Neattapīgā” ir vērtējama kā izsmalcināti veidots mākslas darbs, kas saglabā pietiekami daudz Džeinas Ostenas darba elementu, ļaujot to pamatoti iekļaut interesantāko Dž. Ostenas darbu ekranizāciju sarakstā.

1.12. „Pārliecība” – dramatiskās vienotības atspoguļojums

„Pārliecība” ir pēdējais Džeinas Ostenas pabeigtais romāns, kas tapis 1816. gadā. Darbs ir publicēts tikai pēc rakstnieces nāves 1817. gadā. Satura ziņā šim romānam raksturīgs izlīdzinātāks plūdums nekā Dž. Ostenas pirmajiem romāniem „Lepnums un aizspriedumi” un „Prāts un jūtas”. Salīdzinot ar romāniem „Mensfīldas parks” un „Emma”, arī šajā darbā atspoguļotās idejas šķiet mazāk diskutablas, tomēr šāds iespaids var būt mērķīgs, jo, lai gan arī šajā romāna nav atrodama tieša sociāli ekonomiskās sistēmas kritika, tomēr zemtekstos tā ir jaušama, īpaši patriarhālās ģimenes sistēmas atainojumā.

Romāna galveno sižeta līniju veido gan Annas attiecības ar reiz mīlēto vīrieti, gan viņas pašas – kā ārēji un iekšēji neatkarīgas personības – attīstība paputējušas Anglijas muižnieku ģimenes fonā. Romāna darbība sākas vairākus gadus pēc tam, ka Anna, paklausot tuvai radniecei lēdijai Raselai, kas pēc Annas mātes nāves uzņēmusies atbildību par Annas likteni, lauzusi saderināšanos ar kapteini Ventvortu, jo attiecīgajos apstākļos ne viņai pašai, ne jaunajam jūrniekam nav bijis pietiekamu ienākumu, lai varētu veidot kopdzīvi. Šis laiks ir Annai ļāvis saprast, ka formālu saistību izbeigšana negarantē jūtu

²⁰⁸ Interneta pārlūklapa (<http://www.cliffsnotes.com>), kas orientējas uz populāru literāru darbu satura atstāstu

beigšanos un ka ne vienmēr matemātiski aprēķināts izdevīgākais variants noved pie abpusēji optimāla rezultāta. Anna, veicot šos aprēķinus, nav ņēmusi vērā, ka viņas prāta diktētā atteikšanās no saderināšanās var nopietni aizvainot viņas iemīļoto, novedot pie attiecību izjukšanas. Romāna darbībai sākoties, Anna ieņem romāna „Prāts un jūtas” varonei Elinorai līdzīgu novērotājas pozīciju attiecībā pret savas dzīves vadīšanu²⁰⁹, taču, kā atzīmē Mērija Veldrona, Anna nenostata saprātu kā pretmetu jūtām, bet uztver šīs īpašības kā savstarpēji komplementāras (Waldron, 1999, 136.lpp.). Salīdzinot ar Elinoru, Anna ir jūtīgāka un, apstākļu spiesta, arī emocionāli neatkarīgāka. Romāna darbība tuvojas atrisinājumam pēc tam, kad Luīze Mazgrova, demonstratīvi nepakļaujoties kapteiņa Ventvorta pārliecināšanai, atļaujas pārdrošu lēcieni, kā rezultātā gūst traumu. Šis notikums liek kapteinim Ventvortam pārvērtēt savas jūtas gan pret Luīzu, gan Annu, un Annai ļauj izpausties kā racionālai, izlēmīgai sievietei. Kā atzīmē Mērija Veldrona²¹⁰, šī romāna galvenā varone Anna Eliota mūsdienu lasītājam var šķist pārāk perfekts tēls (Waldron, 1999, 135.lpp.), jo šo protagonistu Džeina Ostena ir apveltījusi ar racionālu domāšanu, neatkarību, saprātu un dziļām, taču prāta kontrolētām jūtām – īpašībām, kas Annai, uzdrošinoties rīkoties saskaņā ar savu pārliecību, ļauj panākt izvirzīto mērķi – atgūt atraidītā kapteiņa Ventvorta mīlestību. Ceļā uz izvirzīto mērķi Anna rīkojas līdzīgi tam, kā to varētu darīt jebkura 20. gadsimtā dzīvojoša sieviete, spējot būt gan atturīga, gan diskrēta, gan arī atklāta un tieša tad, kad tas ir nepieciešams, un viņas rīcība kopumā atbilst mūsdienu morāles normām. Tomēr, kā atzīmē M. Veldrona, 1818. gadā pēc romāna publicēšanas šis romāns saņēma arī kritiskus vērtējumus un aizrādījumu, ka starp daudzajām romāna pozitīvajām vērtībām nevar minēt romānā atainotās morāles normas, jo romāns taču atbalstot uzskatu, ka „jauniešiem vienmēr vajadzētu precēties saskaņā ar viņu pašu vēlmēm un spriedumiem²¹¹” (Waldron, 1999, 135.lpp) Šis citāts galvenokārt pierāda to, ka izpratne par pieļaujamām morāles normām ir mainījusies, taču tas nevar kalpot par drošu apstiprinājumu tam, ka Džeina Ostena ir šādu viedokli vēlējusies romānā paust.

Romāna „Pārliecība” dramatisko vienotību veido noteikta cēloņu – seku ķēde, kuras atainošana ir būtiski svarīga precīzai romāna darbības atainošanai. Kā atzīmē Rebeka Diksone²¹², ekranizējot Džeinas Ostenas darbus pat neliela elementu maiņa un sīkas

²⁰⁹ Oliver MacDonagh, Austrālija, grāmatas „Jane Austen. Real and Imagined Worlds” autors

²¹⁰ Mary Waldron, Lielbritānija, Esekssas Universitātes pasniedzēja. Grāmatas „Jane Austen and the Fiction of her Time”- „Džeina Ostena un viņas laika daiļliteratūra” autore, vairāku citu publikāciju autore ar specializāciju 18. – 19. gadsimta literatūrā.

²¹¹ Mērija Veldrona citē 1818. gada izdevumu „The British Critic” – „Britu kritiķis”

²¹² Rebecca Dickson, ASV, Kolorādo Universitātes pasniedzēja, vairāku grāmatu līdzautore ar specializāciju 19. gadsimta literatūrā. Raksta „Misrepresenting Jane Austen’s Ladies” – „Kļūdains Džeinas Ostenas lēdiju

neprecizitātes var būtiski mainīt oriģinālo vēstījumu, jo šo romānu struktūrā katram elementam ir nozīmīga loma satura atklāšanā. (Troost 2001, 45.lpp) Galvenie cēloņu un seku ķēdes elementi šajā romānā ir sekojoši:

- Iepazīstināšana ar Eliotu ģimenes locekļiem, izskaidro kādēļ Annai ir nācies noraidīt un pārtraukt attiecības ar kapteini Ventvortu; raksturo Lēdijas Raselas ietekmi uz Annu; izskaidro Annas statusu ģimenē, dod pamatu Annas vizītei pie netālu dzīvojošās māsas Mērijas; pamato Elizabetes interesi par jauno misteru Eliotu²¹³ un greizsirdību pret Annu.
- Eliotu ģimenes finansiālie sarežģījumi: dod motivāciju Eliotu ģimenei mainīt dzīves vietu, iepazīties ar Admirāli Kroftu un viņa sievu – kapteiņa Ventvorta māsu, tā pamatojot kapteiņa Ventvorta atgriešanos apkaimē.
- Eliotu ģimenes pārcelšanās uz Bātu – dod iemeslu Annai, pēc vizītes māsas ģimenē, doties uz Bātu un no jauna satikt misteru Eliotu, kā arī satikt mīsi Smitu.
- Annas ciemošanās māsas Mērijas mājās – Annai rodas iespēja sastapt kapteini Ventvortu, kas izrāda simpātijas pret Mērijas vīra māsām Henrietu un Luīzi Mazgrovām.
- Henrietas līgavaiņa Čārlza Heitera atgriešanās – atņem kapteinim izvēles iespējas starp māsām, kā vienīgo simpātiju avotu atstājot Luīzi Mazgrovu. Dod iemeslu nopietnai sarunai starp Luīzi un kapteini Ventvortu, par patstāvības un nepiekāpības pozitīvo lomu.
- Annas tikšanās ar jauno misteru Eliotu un kapteini Benviku – liek kapteinim Ventvortam no jauna ievērot Annu kā pievilcīgu sievieti.
- Luīzes Mazgrovas trauma, kā cēlonis ir varones neatlaidība un nepadošanās pārliecināšanai – liek kapteinim Ventvortam pārvērtēt spītības un neatkarības lomu attiecību veidošanā, novērtēt Annas racionālismu, kā arī pārvērtēt savas jūtas un pienākumu pret Luīzi Mazgrovu, secinot, ka aizraušanās ar Luīzi nav samērojama ar jūtām pret Annu.
- Luīzes Mazgrovas saderināšanās ar kapteini Benviku – atbrīvo kapteini Ventvortu no turpmāka pienākuma rūpēties par Luīzi, ļaujot tam doties uz Bātu un no jauna tikties ar Annu.
- Annas draudzība ar mīsi Smitu – ļauj Annai demonstrēt izšķiršanos par labu vidusšķirai augstākās šķiras vietā, kā arī iegūt papildus informāciju par jauno misteru Eliotu.
- Jaunā mistera Eliota interese par Annu – saasina kapteiņa Ventvorta jūtas pret Annu un liek Annai atklāti izrādīt savas simpātijas pret kapteini Ventvortu.

atainojums”, autore. Izdevums: TROOST, Linda, GREENFIELD, Sayre, (eds.). *Jane Austen in Hollywood*.

²¹³ Romāna centrālie tēli ir Eliotu ģimene: sers Valters Eliots un viņa meitas Elizabete, Mērija un Anna. Jaunais misters Eliots ir ģimenes tuvākais vīriešu kārtas radnieks, kam saskaņā ar mantošanas tiesībām, pēc sera Valtera Eliota nāves pienāksies viņa īpašums.

Romāns „Pārliecība” (*Persuasion*) ir ekranizēts kopumā trīs reizes. Pirmā ekranizācija ir tapusi 1960. gadā kā BBC mini seriāls, otrā – 1971. gadā kā kompānijas *ITV/Granada* televīzijas mini seriāls²¹⁴ un 1995. gadā kā BBC un *Sony* kopražojuma mākslas filma. Pēdējās divas versijas ir pieejamas skatītāju vērtējumam. Abas šīs versijas vērtējamas kā uzticamas transformācijas, kuru mērķis ir pēc iespējas precīzi ilustrēt oriģinālo vēstījumu, lai gan, kā atzīmē Sjū Parila: „kā jau varētu sagaidīt, 1972. gada versija vairāk koncentrējas uz romāna satura atainošanu un atļaujas mazāk vaļību attiecībā uz tā transformāciju. Tomēr 1995. gada filma daudz precīzāk attēlo laika garu un ir vizuāli izsmalcinātāka” (*Parrill*, 2002, 150.lpp.). Tomēr, lai gan 1995. gada versija tiek atzīta par izsmalcinātāku, taču ainu saistījums šajā ekranizācijā mazina vēstījuma struktūras dramatisko vienotību, kas, savukārt, ir precīzi atainota 1972. gada vizuāli mazāk izteiksmīgajā ekranizācijā.

Ekranizējot jebkuru romānu, ir neizbēgama sākotnējā vēstījuma maiņa. Novērtējot ekranizācijas rezultātā tapušās oriģinālā vēstījuma izmaiņas, kā viens no kritērijiem, kas jāņem vērā vērtējot šo izmaiņu pamatotību, ir tas vai šī izmaiņas ir būtiskas darba dramatiskās vienotības saglabāšanai. Romāna „Pārliecība” ekranizācijās veiktās būtiskākās oriģinālā vēstījuma izmaiņas iedalīt var iedalīt:

- a) izmaiņas, kas samazina darba dramatisko vienotību,
- b) izmaiņas, kas maina vēstījuma saturu, nemazinot darba dramatisko vienotību.

Kā diskutablākie dramatiskās vienotības elementi romānā „Pārliecība” un tā ekranizācijās, ir minami ģimenes saistību lomas nenovērtēšana un Čārlza Heitera lomas ignorēšana.

- a) ģimenes saistību loma

Kā uzskata Olivers Makdano, viena no būtiskākajām tēmām romānā „Pārliecība” ir „patoloģiskas ģimenes” attēlojums (*MacDonagh*, 1991, 99.lpp.), kā galveno piemēru minot Eliotu ģimeni. Šīs ģimenes kodolu pamatā veido pompozais sers Eliots, viņa meitas – Elizabete, Mērija un Anna. Olivers Makdano šajā kodolā iekļauj arī lēdiju Raselu, kas, vislabāko nodomu vadīta, faktiski ir piespiedusi Annu atteikties no saderināšanās. Romānu ievada apraksts par mīlestību, kādu sers Eliots velta savai iecienītākajai un, iespējams, vienīgajai grāmatai, ko viņš vispār mēdz lasīt – tā ir „Baronetu radurakstu reģistrs”²¹⁵. kurā

²¹⁴ Informācija par televīzijas iestudējumiem no Sjū Parilas apkopojuma (*Parrill*, 2002, 2001. lpp.)

²¹⁵ Šādi grāmatas nosaukumu tulkojusi Dagnija Dreika 2005. gada Apgāda "Daugava" izdevumā

minēti visi viņa senči un radnieki un to savstarpējā saistība. Šis uzskaitījums ir zināmā mērā simbolisks, jo veido būtisku romāna dramatiskās vienotības daļu uzsverot katra ģimenes locekļa piederību noteiktai sabiedrībai, aprindām, tradīcijām, uzskatiem. Šim reģistram sera Valtera Eliota dzīvē ir nozīmīgāka loma nekā viņa meitu labklājībai. Romāna lappuses atklāj seru Eliotu kā godkārīgu, egoistisku un ļoti aprobežotu personību. Arī Annas vecākā māsa Elizabete tiek raksturota kā virspusēja un neracionāla, viņu neinteresē jebkas, kas tieši neattiecas uz viņu, savukārt jaunākā māsa Mērija, kas apprecējusies ar Čārlzu Mazgrovu, būtu patīkama, lai arī ne pārāk gudra sieviete, ja tik ļoti nebūtu pārņemta ar savas personas svarīgumu. Šādu cilvēku vidū intelektuāli un emocionāli attīstītākā Anna jūtas pamatoti vientuļa. Lai gan var piekrist Makdonaham, ka Annas situācija vientulības ziņā ir kā izņēmums salīdzinājumā ar citiem rakstnieces romāniem (*MacDonagh*, 1991, 98.-99.lpp.), kuros protagonistēm ģimenes lokā ir vismaz kāda uzticības persona, tomēr šādas neviendabīgas ģimenes apraksts Džeinai Ostenai ir tipisks. Neskatoties uz to, ka faktiski Anna ģimenē ieņem marginālu lomu un pastāvīgi tiek noniecināta gūstot atbalstu vienīgi no Lēdijas Raselas, tomēr vismaz ģimenes viedoklis Annai ir ļoti nozīmīgs un Anna cenšas aktīvi piedalīties ģimenes problēmu risināšanā un nožēlo savu minimālo ietekmi. Romānā tiek uzsvērts, ka nemitīga savstarpēja sazināšanās, komunikācija un dalība vissīkākajos ikdienas pasākumos ir vispārēja norma un Anna nav izņēmums šajā ziņā: „Anna ...atkal apbrīvoja šo īpašo, ģimenes paradumu diktēto nepieciešamību, kas lika visu pārrunāt, visu darīt kopā, lai cik nevēlami vai neērti tas būtu.” (*Austen* 1993c, 69.lpp.)

1995. gada ekranizācijā šī ģimenes loma tiek mazināta jau pašā sākumā akcentējot Annas izolētību no ģimenes un apkārtējās sabiedrības, bieži atainojot varoni viēnā, kā ļoti patstāvīgu un neatkarīgu personību. Ignorējot šo ģimenes dominējošo lomu, tiek mazināta kopējā filmas darbības dramatiskā vienotība, jo tieši šī iekšējā vēlme respektēt ģimenes viedokli ir bijusi pirmcēlonis Annas sākotnējai kļūdei, atsaucot saderināšanos ar kapteini Ventvortu. Īpaša loma šajos notikumos ir bijusi arī Lēdijai Raselai – jo, tā kā viņa ir vienīgā, kas atbalsta Annu ikdienā, ir tikai pašsaprotami, ka Annai šīs radnieces viedoklis liekas saistošs. Ģimenes attieksmei joprojām ir nozīmīga loma arī tad, kad Anna un kapteinis Ventvorts atjauno attiecības – jo neviens no abiem nevēlas tikt izstumts no sabiedrības. Šajā attiecību atjaunošanas posmā vienlīdz nozīmīgas ir gan abu varoņu jūtas, gan arī fakts, ka kapteinim Ventvortam iegūstot pārticību, ir būtiski samazinājušies mistera Eliota un Lēdijas Raselas – Annas tuvāko radnieku – iebildumi pret šīm laulībām. Ja nepastāvētu šī ciešā, lai arī neveselīgā ģimenes loma, trūktu pamata romāna dramatiskās

darbības attīstībai. 1972. gada ekranizācijā šis dramatiskā vienotības elements ir saglabāts, un, līdzīgi kā oriģinālā, veido pamatu Annas iekšējam konfliktam starp konformisma diktēto vēlmi saglabāt vienotību ar ģimeni un nepieciešamību pašai noteikt savu dzīves virzību ārpus šī ierobežojošā loka. 1995. gada ekranizācijā šī ģimenes loma ir samazināta no vienas puses pastiprināti kariķējot gan misteru Valteru Eliotu, gan Annas māsu, no otras puses – padarot Annu par daudz patstāvīgāku un neatkarīgāku varoni nekā tas ir romānā. Lai gan rezultātā protagoniste kļūst mūsdienīgāka un pievilcīgāka, tomēr daļēji zūd pamatojums kādēļ Anna ir noraidījusi kapteini Ventvortu, kā arī palielinot Annas pastāvību, mazinās viņas iekšējais konflikts starp nepieciešamību izvēlēties kompromisu starp viņas pašas jūtām un ģimenes vēlmēm.

b) Čārlza Heitera loma

Čārlzs Heiters romānā kā tēls nav pārlieku nozīmīgs, taču viņa loma ir būtiska dramatiskās vienotības uzturēšanā. Pirmkārt šis tēls tiem izmantots, lai ierobežotu kapteiņa Ventvorta izvēli starp māsām Mazgrovām, liekot attiekties no maigākās un apvaldītākās Henrietes, kurai ir izveidojušās attiecības ar Čārlzu Heiteru, un izvēlēties neapvaldītāko un enerģiskāko Luīzi. Pirmkārt šāds izkārtojums liek kapteinim Ventvortam izvēlēties sievieti, kas ir būtiski atšķirīga no Annas Eliotas, tā akcentējot kontrastu starp attiecību kopumu, ko šīs abas varones pārstāv. Otrkārt, ja līdz brīdim, kamēr atgriežas Čārlzs Heiters kapteinim Ventvortam nav jāieņem noteikta pozīcija un viņš attiecības ar māsām var jebkurā brīdī pārtraukt, tad pēc tam, kad viena no māsām izstājas no „spēles”, sabiedrība automātiski saista kapteini Ventvortu ar otru māsu, padarot viņu attiecības nozīmīgākas nekā tās ir attiecīgajā stadijā. Treškārt plaukstošās attiecības starp Čārlzu Heiteru un Henrieti kalpo kā iegansts tam, lai kapteinis Ventvorts sarunā ar Luīzi varētu atgriezties pie pagātnes un netieša tās vērtējuma, un paust pārliecību par labu izlēmīgam un noteiktam raksturam, kas neļaujas pārliecināšanai. Rezultātā kapteinis Ventvorts, Annai dzirdot, izsaka viedokli, ka viena no galvenajām īpašībām, kas nepieciešama ideālai sievietei, ir noteiktība un pārliecinātība turēšanās pie pašas izvēlētajiem mērķiem. Šī saruna ir nozīmīga ne tikai tādēļ, ka liek protagonistei Annai uzklaut netiešu pārmetumu no kapteiņa Ventvorta puses par to, ka ļāvusies sevi pārliecināt atteikties no laulībām ar viņu, bet arī ir cēlonis tam, ka Luīze, kas vēlas atbilst kapteiņa Ventvorta uzskatam par ideālu sievieti, apzināti nolemj vienmēr turēties pie saviem uzskatiem. Rezultātā viņa neļauj sevi pārliecināt situācijā, kur viņas spītīgā pārgalvība liek viņai riskēt ar veselību, un viņa gūst dzīvībai bīstamu traumu.

Abās ekranizācijās ir atainota kapteiņa Ventvorta un Luīzes diskusija par noteiktas pārliecības ievērojamo nozīmi, taču attiecības starp kapteini Ventvortu, abām māsām un Čārlzu ir precīzi atainotas tikai 1972. gada filmā. Šeit ne tikai ir iekļauta papildus aina, kas vizuāli un verbāli izskaidro Čārlza Heitera attiecības ar Henrieti, bet arī ilustrē to, kā tās ir mainījušās pēc kapteiņa Ventvorta ierašanās, un saista šīs epizodes ar varoņu vizīti Vintropā, tā saglabājot ainas dramatisko vienotību.

1995. gada ekranizācijā Čārlza Heitera loma ir neskaidra, viņa attiecības ar Henrieti netiek pārliecinoši atspoguļotas. Tikai skatītājs, kas labi pārzina Dž. Ostenas romānu, var saskatīt sakarību starp jaunekli, kas uz mirkli ielūkojas telpā, kurā atrodas arī kapteinis Ventvorts, lai to uzreiz, bez paskaidrojumiem pamestu, un Henrietes vizīti Vintropā – kuras mērķis romānā ir atjaunot Henrietes attiecības ar Čārlzu Heiteru. Samazinot Heitera lomu, rodas iespaids, ka kapteinis Ventvorts pats izvēlas Luīzi kā savu plaukstošo jūtu objektu. Šādā veidā tiek būtiski mainīts kapteiņa raksturojums un dramatiskā vienotība filmā šajās epizodēs netiek saglabāta.

Kā būtiskākās izmaiņas, kas maina oriģinālā vēstījuma saturu, taču nemazina dramatisko vienotību, 1995. gada ekranizācijā minams sievietes lomas un šķiru sabiedrības attēlojums

a) sievietes lomas attēlojums

Kā uzsver Rebeka Diksone, 1995. gada filmā ir samazināta romānā jaušamās sievietes un vīriešu nevienlīdzības kritika, kā arī neprecīzi attēlotas abu dzimumu lomas 19. gadsimta sabiedrībā. (*Dickson* 2001, 45.lpp) Šo tendenci īpaši spilgti ilustrē protagonistes Annas vecākās māsas Elizabetes atainojums. 1995. gada ekranizācijā vērojamā Elizabete atļaujas uzvedību, kas Dž. Ostenas dzīves laikā augstākās sabiedrības sievietei nebija pieļaujama – viņa sēž kājas izpletusi, vaļīgi atlaidusies krēslā, laiza pirkstus, runā ar pilnu muti, atļaujas pārlietu emocionālus un agresīvus starpsaucienus, neizrāda ne mazāko interesi par ģimenei nozīmīgo finansiālo jautājumu apspriešanu un pat atļaujas nomest zemē Lēdijas Raselas piedāvāto budžeta shēmu. (*Dickson* 2001, 45.lpp) Protams, šāda Elizabete ir smieklīgāka nekā romānā attēlotā, taču šādi deviņpadsmitajā gadsimtā sabiedrības klātbūtnē varētu uzvesties vienīgi garīgi atpalikusi persona – ja tiek pieļauts, ka šādai personai tiktu atļauts piedalīties ģimenes apspriedē. Ģimenes vecākā meita, kura jau no sešpadsmit gadu vecuma ir ieņēmusi mājas saimnieces vietu, un kuru Džeina Ostena raksturo ar vārdiem: „Elizabete bija patiešām ļoti skaista, ar izkoptām, elegantām manierēm” (*Austen* 1993c 11.lpp.) ar šādu uzvedību deviņpadsmitajā gadsimtā

šo lomu nebūtu varējusi paturēt pirmkārt jau tādēļ, ka tika uzskatīts, ka “sievietes, kas ir nepakļāvīgas un izaicinošas pieder pie zemākas kārtas.” Tādēļ “sievietes bija īpaši piesardzīgas visā, kas attiecās uz viņu sociālo stāvokli; viņas nevēlējās lai kāds viņas raksturotu kā dīkdienīgas vai uzmācīgas, jo šīs īpašības asociējās ar zemākas kārtas ļaudīm”. (Dickson 2003, 48.lpp.) No otras puses – 1995. gada ekranizācijā šādi attēlota Elizabete veido izteiksmīgu negatīvo fonu, ļaujot izcelties rāmajai, ar atbilstošām manierēm un saprātu apveltītajai protagonistei Annai, tomēr šāds samērā nozīmīgas varones nepareizs attēlojums filmā samazina feministisko ievirzi, kas veido nozīmīgu romāna vēstījuma daļu, taču būtiski nemaina oriģinālā vēstījuma saturu.

b) šķiru sabiedrības attēlojums

Visos Džeinas Ostenas romānos lielākā vai mazākā mērā ir attēlota Anglijas realitāte – šķiru sabiedrība, kur katrai šķirai ir sava noteikta loma un vieta sociālās hierarhijas kāpnēs. Lai gan vienkāršoti sabiedrība tiek dalīta trijās šķirās – zemākā, vidējā un augstākā, kā uzsver antropoloģe Keita Foksa, šāds dalījums nepilnīgi atspoguļo esošo situāciju, jo jebkuru no šīm grupām var sadalīt vismaz trijās apakšgrupās²¹⁶, kam katrai būs noteiktas vienojošas iezīmes. Tajā pašā laikā, lai gan nav noteiktu, galīgu kritēriju saskaņā ar kuriem būtu iespējams precīzi novilkt robežas starp šīm šķirām, praksē šāds dalījums pastāv un tam pamatu veido neskaitāmas sīkas nianšes, kas nosaka katra indivīda piederību augstākai vai zemākai šķirai. Galvenā pamatiezīme, kas tradicionāli nosaka personas piederību pamatšķirām – zemākajai, vidējai, vai augstākai, ir saistīta ar iztikas iegūšanas avotu. Zemākās šķiras pārstāvji nopelna iztiku strādājot galvenokārt fizisku darbu, vidusšķiras pārstāvji iztiku iegūst strādājot, bet ne fizisku darbu, augstākās šķiras pārstāvji galvenokārt gūst ienākumus no mantotiem zemes īpašumiem²¹⁷. (Fox 2004, 15.-17.lpp, 190.lpp.) Kā atzīmē šī pati antropoloģe, „ikviens zina, ka Džeina Ostena savos darbos gan labprāt pasmejas par snobisko attieksmi pret tiem, kas spiesti iztiku nopelnīt, taču neapšaubā šo sistēmu”. (Fox 2004, 190.lpp.)

²¹⁶ zemākā šķira: zemākā- zemākā, vidējā-zemākā, augstākā-zemākā; vidusšķira: zemākā-vidusšķira, vidējā-vidusšķira, augstākā-vidusšķira; augstākā šķira: zemākā-augstākā, vidējā-augstākā, augstākā-augstākā. (*lower-lower, middle-lower, upper-lower utt.*)

²¹⁷ Protams, šis dalījums ir tikai aptuvenš, jo pirmkārt ļoti nozīmīgs papildus faktors, kas nosaka indivīda piederību kādai šķirai, ir izcelšanās, otrkārt - mūsdienās strādā un gūst ienākumus arī augstākās šķiras pārstāvji, bet atsevišķi vidējās un pat zemākās šķiras pārstāvji pārtiek no mantotiem zemes īpašumiem. Šādos gadījumos piederību noteiktai šķirai nosaka pirmkārt attiecīgā indivīda izcelšanās, otrkārt – šķirai raksturīgie paradumi.

Džeinas Ostenas darbos tiek aprakstīta tikai vidusšķira un augstākā šķira, zemākā netiek pieminēta²¹⁸. Arī romāns „Pārlicība” šajā ziņā nav izņēmums – tiek aprakstīta augstākās šķiras ģimene Elioti (saskaņā ar Keitas Foksas dalījumu Elioti atbilst *vidējai* augstākai šķirai) un atsevišķi vidusšķiras pārstāvji – kapteiņi Ventvorts, Benviks un Hārvils, admirālis Krofts ar dzīvesbiedri, kas pārstāv *augstāko* vidusšķiru, misis Smita – kas varētu atbilst *vidējai* vidusšķirai. Romānā neuzbāzīgi pretstatīta augstākā un vidusšķira, un izteiksmīgi, taču bez didaktikas attēlotas attiecības šo šķiru starpā. Spilgtākais piemērs šajā ziņā ir sers Valters Eliots – kurš, pats būdams ļoti aprobežots, egoistisks un snobisks, nicīgi lūkojas uz ikvienu, kas gan to pārspēj prāta un spēju ziņā, taču pēc sociālā stāvokļa atbilst vidusšķirai. Tajā pašā laikā sers Eliots pazemīgi un ar aizrautību lūkojas uz augstākai šķirai piederīgo vikontesi Lēdiju Delrimplu un viņas meitu mis Kārtretu, kas, savukārt, citos apstākļos (ārpus kūrortpilsētiņas Bātas) Eliotus atzīst par pārāk neievērojamiem, lai ar tiem vispār sarunātos. Protagoniste Anna, savukārt, jūtas neērti gan klausoties tēva noniecinošajos spriedumos ar vidusšķiru, gan vērojot tēva un māsas Elizabetes klanīšanos vikonteses priekšā:

„Annai bija kauns. Pat, ja Lēdija Delrimpla un viņas meita būtu izrādījušās ļoti simpātiskas, viņai tik pat būtu bijis kauns par milzu savīļojumu, ko viņas sacēla, bet viņas taču nebija nekā vērtas! Viņas nebija ne drusiņas pārākas ne manieru, ne prasmju, ne intelekta jomā. Lēdija Delrimpla tika dēvēta par „apburošu sievieti” tikai tādēļ, ka viņa spēja ar smaidu sejā katram pieklājīgi atbildēt, bet mis Kārtreta, kam sakāma bija vēl mazāk, bija tik neizteiksmīga un neveikla, ka vienīgais iemesls, kas viņu lika paciest Eliotu mājā, bija viņas izcelšanās.” (Austen 1993c, 125.lpp.)

Lai uzsvērtu to, ka cilvēka vērtību nosaka tā spējas un intelekts nevis izcelšanās, Džeina Ostena liek protagonistei Annai divkārt noraidīt augstākās sabiedrības piedāvājumu par labu vidusšķirai: pirmkārt tas izpaužas Annai atsakoties kopā ar ģimeni piedalīties atbildes vizītē pie Lēdijas Delrimplas, tā vietā, pretēji savas ģimenes vēlmēm dotu priekšroku vizītei pie trūcīgās vidusšķiras pārstāves misis Smitas, Otrkārt – situācijā, kad viņas roku vēlas iegūt gan augstākās šķiras pārstāvis jaunais misters Eliots, Annas tēva muižas nākamais īpašnieks un vidusšķiras pārstāvis kapteinis Ventvorts, kas stāvokli sabiedrībā un finansiālo nodrošinājumu ir nopelnījis strādājot flotē, Anna izvēlas kapteini Ventvortu. Arī romāna gaitā netiešie salīdzinājumi starp aprobežoto Eliotu ģimeni un aktīvajiem un enerģiskajiem britu flotes pārstāvjiem, vienmēr pēdējos attēlo pozitīvākā gaismā.

Romāns „Pārlicība” ir vienīgais Džeinas Ostenas darbs, kurā tik tieši tiek uzsvērts ja ne vidusšķiras pārākums tad vismaz vienlīdzība ar augstāko šķiru. 1972. gada ekranizācijā

²¹⁸ Šis ir viens no galvenajiem iemesliem kādēļ padomju laikā Latvijā Džeinas Ostenas darbi netika publicēti.

kontrasts starp augstāko un vidējo šķiru daļēji ir zaudēts, jo gan manieru, gan tērpu ziņā šīs abas sabiedrības daļas tiek attēlotas kā līdzvērtīgas. Ekranizācijā gan ir saglabātas nozīmīgākās epizodes, kas ilustrē Annas izvēli par labu vidusšķirai, tomēr nepilnīgi tiek izmantotas kameras iespējas Annas un kapteiņa Ventvorta attiecību atklāšanai, tādēļ filma kopumā neatstāj pārliecinošu iespaidu.

1995. gada filmā ir pievērsta liela uzmanība Annas un kapteiņa Ventvorta attiecību vizuālai ilustrācijai, taču ir būtiski samazināta konkurence starp vidējo un augstāko šķiru. Tā vietā filmā ir akcentēta zemākas šķiras klātbūtne visās nozīmīgākajās ainās. Šādā veidā filma vizuāli ir tuvāka iedomātajai deviņpadsmitā gadsimta realitātei, taču rezultātā tiek būtiski mazināts kontrasts starp vidējo un augstāko šķiru, jo uz zemākās šķiras fona gan vidējā, gan augstākā šķira faktiski saplūst vienotā masā. Abās ekranizācijās tiek saglabāti galvenie sižeta elementi un, Anna, protams, tāpat izvēlas kapteini Ventvortu jaunā mistera Eliota vietā, taču vizuāli neatnaujot (1972. gada ekranizācijā) vidējās un augstākās šķiras pretstatu, kā arī akcentējot romānā vispār nepieminēto zemāko šķiru kā kontrastējošu fonu vidējai un augstākajai šķirai (1995. gada ekranizācijā), Annas izšķiršanās par labu vidusšķirai kļūst mazāk nozīmīga nekā literārajā oriģinālā.

Lai gan 1995. gada filma ir dinamiskāka un vizuāli daudz izteiksmīgāka nekā 1972. gada versija, tomēr virkne ainu šajā ekranizācijā tikai ilustratīvi ieskicē daļu no romānā aprakstītā, neradot nobeigta un vienota stāstījuma iespaidu. Tam par cēloni varētu būt fakts, ka britu auditorijai, kurai šis darbs tiek adresēts, romāna saturs ir labi pazīstams, tādēļ ainu saistījums netiek vizuāli nostiprināts. Taču rezultātā tiek radītas ekranizācijas, kas ir grūti uztveramas skatītājiem, kas nepārzina attiecīgo literāro darbu un tiek samazināta darba dramatiskā vienotība.

1.13. „Nortangeras abatija” – kardinālo funkciju salīdzinājums

„Nortangeras Abatija” ir Džeinas Ostenas pirmais autores pabeigtais romāns²¹⁹, kurā vistiešāk jaušama vēstītāja klātbūtne. Pēc intonācijas darbs ir tuvs autores iepriekš sacerētajiem satīriskajiem, publicēšanai neparedzētajiem skečiem, tādēļ iespējams, ka šī darba vēstītāja viedoklis ir salīdzinoši tuvāks autores pašas viedoklim. Kā ilustrē Dž. Ostenas romāns „Nortangeras abatija”, autore ir apzinājusies publikas tieksmi pēc

²¹⁹ Romāns tika pieņemts publicēšanai 1803. gadā, taču izdevējs to vairāk kā desmit gadu laikā tā arī nepublicēja, līdz Dž. Ostena to 1816. gadā atpirka atpakaļ. Romāns tika publicēts tikai pēc autores nāves.

dramatiskiem notikumiem, pēc izciliem varoņiem un pēc neordināru notikumu attēlojuma. Tomēr rakstniece šo prasību uzlūkojusi par parodizējamu, nevis vērā ņemamu.

Sjū Parila uzskata, ka romāns „Nortangeras abatija” ir viens no netipiskākajiem Dž. Ostenas²²⁰ romāniem, jo tas ir pārpilns ar satīru par:

- a) gotiskajiem romāniem,
- b) modē nākušā *gleznieciskuma* apjūsmošanu,
- c) sabiedrības liekulību.

Tajā pašā laikā Sjū Parila romānu „Nortangeras abatija” vērtē kā saturiski neizstrādātu, ar pārāk vienkāršotiem varoņu tēliem. (*Paril* 2002, 169.lpp.) Pretēju viedokli pauž M. Makherjē, atzīmējot, ka Dž. Ostena tīši izmanto vienkāršo Katrīnas tēlu lai paustu ironisku sabiedrības vērtējumu ar mērķi „uzsvērt un parādīt sabiedrības trūkumus”. (*Mukherjee* 1991, 116.lpp). M. Makherjē uzsver, ka Katrīnas šķietamā vienkāršība un nemākslotība ir līdzeklis sabiedrības liekulības atainošanai, jo tas ļauj varonei šķietami naivi brīnīties par absurdažām, iluzoras pieklājības diktētām normām, kas ierobežo un nosaka labāko aprindu manieres (turpat). Rodžers Gārds uzskata, ka romānam „Nortangeras abatija” raksturīgi „izcili prasmīgi līdzsvaroti tēli” (*Gard* 1994, 55. lpp.). Madlēna Dobija²²¹ atzīmē, ka, lai gan pastāv viedoklis, ka šajā darbā Dž. Ostenai „nav izdevies samierināt divas pretrunīgas vēstījuma dimensijas: sociālo satīru vai tikumu komēdiju (*comedy of manners*), kas dominē teksta pirmajā pusē ar gotiskā romāna parodiju, kas dominē darba otrajā daļā”, tomēr var uzskatīt, ka nepakļāvīgo naraīva struktūru nosaka „fakts, ka romāns „Nortangeras Abatija” cenšas sintezēt vienā darbā gan pašu romānu, gan metafizisku šī romāna refleksiju, kas, cita starpā, analizē strukturālas un socioloģiskas attiecības starp rakstnieku un viņu darbu lasītāju” (*Dobie* 2003, 252.lpp.). Ņemot vērā to, ka Dž. Ostena „vienmēr ir spējusi nodalīt savu personīgo gaumi un īpašības no tām, ar ko viņa apveltījusi savas varones” (*Ross* 2002, 184.lpp.), arī šajā gadījumā grūti precīzi nošķirt cik lielā mērā Dž. Ostenas radītā varone pauž pašas rakstnieces uzskatus.

Neapšaubāma ir Džeinas Ostenas ironija, ar kādu tā ataino gan galveno varoni, gan gotiskā romāna tradīcijas. Jau pirmajā romāna lappusē Džeina Ostena raksturo protagonistu Katrīnu kā nepiemērotu romāna varones lomai:

²²⁰ Dažādi autori ir pauduši līdzīgu viedokli arī par citiem Dž. Ostenas darbiem, jo īpaši romāniem „Emma”, „Pārliecība” un „Mensfildas parks”. Pievienojot šim, netipisko romānu sarakstam arī romānu „Nortangeras abatija”, Dž. Ostenai tipisko romānu sarakstā paliek tikai divi darbi: „Prāts un jūtas” un „Lepnums un aizspriedumi.”

²²¹ *Madeleine Dobie*, ASV, Kolumbijas Universitātes asociētā profesore

„Neviens, kas redzējis Katrīnu Mūrlandi bērībā, nebūtu varējis iedomāties, ka viņa ir dzimusi lai būtu romāna varone. ... Viņas tēvs bija mācītājs, kas nedz bija pamests novārtā, nedz trūcīgs, ... un viņam ne mazākā mērā nepiemita paradums turēt savas meitas ieslodzītas. Viņas māte bija sieviete ar parasto saprāta devu, patīkamu raksturu un, kas ir īpaši atzīmējams, ar labu veselību. Viņai jau bija trīs dēli pirms Katrīna piedzima, un, tā vietā, lai nomirtu laižot pēdējo pasaulē, kā kurš katrs varētu sagaidīt, viņa turpināja dzīvot – dzīvot, sagādājot vēl sešus citus bērnus un noskatoties kā viņi izaug, pašai joprojām paliekot pie izcilas veselības.” (Austen 1983, 267.lpp.)

Lai uzsvērtu protagonistes šķietamo nepiemērotību literāras varones lomai, Dž. Ostena atzīmē, ka Katrīnai labāk patīk puiciskas spēles nekā delikāta kanārijputniņu barošana vai rožu krūmu laistīšana, ka viņai trūkst īpašu spēju, jo viņai „nekad nesanāca iemācīties kaut ko pirms viņai tas tika mācīts; un dažkārt pat tad, kad tika mācīts nē, jo viņa bieži bija visai neuzmanīga un dažkārt pat dumja,” un , ka šī varone nekādā ziņā nav atbilstoša stereotipiskai romānu varonei – smalkai, apveltītai ar labu gaumi, talantīgai un fiziski vājai, citu apspiestai, Džeinas Ostenas Katrīna ir ļoti pievilcīga sava cilvēciskuma dēļ: „Diena, kad tika atlaists viņas klavieru skolotājs, bija viena no vislaimīgākajām viņas mūžā.” (Austen 1983, 267.-267.lpp.)

Tomēr, par spīti šķietamajai piezemētībai, Katrīna, līdzīgi citām sava laika meitenēm, nekritiski aizraujas ar gotisko literatūru. Protagonistes spilgtā iztēle liek meklēt Katrīnai paralēles starp izlasīto un reālo dzīvi, iztēlojoties to daudz dramatiskāku, nekā tiešāmībā. Neapvaldītā iztēle liek Katrīnai meklēt drūmus noslēpumus un, viesojoties pie ģenerāļa Tilnija Nortangeras abatijā, pat uzlūkot mājastēvu ar nepamatotām bažām, turot aizdomās par sievas slepkavību. Romāna darbības gaitā Dž. Ostenas ironiskais vēstījums liek protagonistei atteikties no vienas ilūzijas pēc otras, kā to ilustrē aina, kurā Katrīna, jūt nepārvaramu vēlmi pārbaudīt kaktā nostumtās kumodes grūti atveramās atvilktnes:

„viņa uzreiz pamanīja papīra rulli, kas bija iestumts iedobuma dziļumā, acīmredzami noslēpts no acīm, un viņas izjūtas tajā mirklī neapraktāmas. Viņas sirds strauji sitās, viņas ceļi drebēja, un viņa nobālēja. Ar trīcošām rokām viņa satvēra nozīmīgo manuskriptu, un pietika ar mirkli, lai pārlicinātos, ka tas ir aprakstīts; (...) Pēkšņi sacēlusies spēja un neganta vēja brāzma padarīja mirkli vēl drausmāku (...) Auksti sviedri viņai izspiedās uz pieres, manuskripts izkrita no rokām (...) Alkainās acis ātri pārskrēja burtiem pirmajā lapā. Viņa sarāvās to iespaidā. Vai tā varēja būt, vai viņas jutekļi viņu nemaldināja? Tā vien šķita, ka viņas priekšā bija tikai veļas mazgātuves rēķins, rupjiem, moderniem burtiem. Viņa satvēra citu lapu, un redzēja tās pašas lietas mazliet savādākā uzskaitījumā; trešā, ceturtā un piektā nesaturēja nekā jauna. Krekli, zeķes, kravates un vestes uzlūkoja viņu no lapas uz lapu.” (Austen 1983, 379.-381.lpp.)

Šajā piemērā ainas dramatiskā kompozīcija uzsver gotisko elementu klātbūtni – citu acīm apslēpta manuskripta atrašanu, tumšu, vētrainu nakti, spējas vēja brāzmas, negaidīti apgāztu un nodzisušu sveci, kas pamet varoni tumsā un satraucošos minējumos līdz pat rīta gaismai, un protagonistes pašas sakāpināto reakciju, lai beigās, ainai sasniedzot kulmināciju, sagrautu iluzoro apdraudējumu un noslēpumu, atklājot, ka aprakstītās lapas nav nekas vairāk, kā veļas pārzīnes gluži nekaitīgie un nenozīmīgie pieraksti, tā radot vienu no spilgtākajiem dramatiskās ironijas momentiem romānā.

Lai gan Rodžers Gārds uzskata, ka dažkārt Dž. Ostenas ironija un satīra dažkārt kļūst pašmērķīga, kā ainā, kur misis Alena satiek misis Torpu, un šo tikšanās radītās emocijas raksturo netiešais vēstītājs: „*Viņu prieks par tikšanos bija milzīgs, kādam tam arī vajadzēja būt, ja ņem vērā, ka pēdējos piecpadsmit gadus viņas bija gluži labi iztikušas bez jebkādam ziņām vien par otru.*” (Austen 183, 280. lpp.) tomēr pārsvarā atzīst par pamatotu Dž. Ostenas satīru ne tikai par gotiskā romāna klišejām, bet arī sabiedrības sociālajiem paradumiem, kas nosaka, ka meitenes (Katrīna un Izabella) nodibina mūžīgu un ciešu draudzību jau pirmo piecu minūšu laikā, kur varoņu (Katrīnas un viņas brāļa) iekārojamību nosaka viņu pūra lielums, kur tirānisks tēvs (ģenerālis Tilnijs) despotiski valda pār saviem jau pieaugušajiem bērniem. (Gard 1994, 54.-55. lpp.)

Džeinas Ostenas romāns „Nortangeras Abatija” ir vienīgais darbs, kas ekranizēts tikai vienu reizi – 1986. gadā kā kompāniju BBC un A&E televīzijas filma. Vienīgajā līdz šim publicētajā grāmatā, kurā plašāk tiek analizēta arī šī romāna adaptācija,²²² Sjū Parila informē, ka deviņdesmito gadu beigās kompānija *Miramax* ir apsvēru iespēju radīt jaunu ekranizāciju, un, pat pasūtījusi un iegādājusies D. Endrū Davī scenāriju, taču pašlaik šis projekts ir atlikts uz nenoteiktu laiku. (Parrill 2002, 171. lpp.)

1986. gada filmas scenārija autore ir Megija Vedeja, režisors Džailss Fosters²²³. Džons Viltšīrs uzskata, ka 1986. gada „Nortangeras Abatijas” ekranizācija ir pirmā pēc Dž. Ostenas darbiem uzņemtā filma, kurā notiek oriģinālā teksta būtisks mainīšana un jaunu epizožu ieviešana panākot Dž. Ostenas anti-gotiskā romāna re-gotizāciju. (Wiltshire 2001, 39.lpp) Tā kā faktiski pirmā filma, kurā būtiski mainīts sākotnējais teksts, ir romāna „Lepnums un aizspriedumi” 1940. gada Holivudas ekranizācija, Dž. Viltšīra izteikums attiecas tikai uz Lielbritāniju, kur tik tiešām līdz šai ekranizācijai, ir bijusi tendence veidot uzticami adaptētas filmas, kas, kā atzīmē Sjū Parila, ir „līdz garlaicībai uzticamas

²²² Sue Parrill, „Jane Austen on Film and Television”

²²³ Maggie Wadey, Giles Foster

romānam” (Parrill 2002, 172. lpp.). „Nortangeras abatija” ir pirmā Lielbritānijā ražotā filma, kurā literārais oriģināls ir nozīmīgi un mērķtiecīgi modificēts, uzsverot nevis parodizējot gotiskos elementus. Šī ir arī pirmā Lielbritānijā tapusī ekranizācija, kurā liela daļa epizožu uzņemtas ārpus studijas, vēsturiski atbilstošā vidē.

Tā kā šī ekranizācija iezīmē pāreju no centieniem pēc iespējas precīzi filmā ilustrēt romānā aprakstīto uz pieeju, kas par galveno mērķi uzskata jauna mākslas darba radīšanu, tieši šī ekranizācija šajā pētījumā ir izvēlēta romāna un filmas kardinālo funkciju salīdzinājumam jo kā uzskata Braiens Makfārlins, kardinālo funkciju salīdzinājums kalpo kā indikators tam, cik lielā mērā scenārija autori un režisori uzskatījuši par iespējamu vai nepieciešamu sekot literārā vēstījuma naratīvajam oriģinālam. (Mc Farlane 1996, 113.lpp.) Tā kā šīs kardinālās funkcijas nosaka vēstījuma attīstību, to iekļaušana, transformācija vai izlaidums raksturo literārā oriģināla un tās ekranizācijas attiecības.

Romāna „Nortangeras abatija” un tā ekranizācijas nozīmīgāko kardinālo funkciju salīdzinājums:

| Kardinālo funkciju uzskaitījums romānā: | Funkcijas jēga: | Funkcijas ekranizācijā: |
|--|--|---|
| 1. Romāna protagoniste Katrīna tiek raksturota kā pilnīgi nepiemērota gotiskās varones lomai, prozaiska, reālistiska | Ironisks ievads, kas iepazīstina lasītāju ar protagonistu un ieskicē gaidāmo romāna darbības noskaņu. | Protagoniste Katrīna lasot gotisko romānu, iztēlojas sevi kā galveno varoni mazohistiskā, gotiskai literatūrai raksturīgā ainā. |
| 2. Katrīnas radnieki Aleni uzaicina meiteni pavadīt laiku līdz ar viņiem kūrortpilsētā Bātā. | Varonei tiek dota iespēja nokļūt jaunā vidē, pirmo reizi ārpus tiešas vecāku kontroles. | Katrīna dodas uz Bātu, pa ceļam sapņojot par romantisku nolaupišanu. |
| 3. Katrīna un mīsis Alena Bātā iepazīstas ar Henriju Tilniju. | Katrīna satiek pirmo vīrieti savā mūžā, kas par viņu izrāda nelielu interesi, un tas ir pietiekami, lai Katrīnā mostos pozitīvas jūtas pret šo jaunekli. | Protagoniste iepazīstas ar Henriju Tilniju. |
| 4. Mīsis Alena atjauno pazīšanos ar mīsi Torpu, kuras meita Izabella kļūst par Katrīnas draudzeni. | Lasītājam ir iespēja salīdzināt Katrīnas nemāksloto naivitāti ar Izabellas izsmalcināto liekulību. | Katrīnas brālis Džons atjauno pazīšanos starp mīsi Alenu un mīsi Torpu, un iesaka Izabellu kā visvēlamāko Katrīnas draudzeni, Izabella ir neslēpti liekulīga. |
| 5. Katrīna un Izabella pauž savu aizraušanos ar gotiskajiem romāniem. | Lasītājs tiek iepazīstināts ar attiecīgo literatūru un tiek pamatotas Katrīnas fantāzijas. | |
| 5. Džons Torps, maldīgi novērtējis Katrīnas pārticību, uzsāk meitenes aplidošanu, dodas izbraukumā kopā ar Katrīnu. | Katrīnai rodas iespēja salīdzināt Džona Torpa un mistera Tilnija manieres, izglītības līmeni, stilu. Katrīna pirmo reizi kritiski vērtē pielūdzēju. | Džons uzaicina Katrīnu izbraukumā, un plātās ar savu karieti un zirgu. |

| | | |
|--|--|---|
| 4. Atklājas, ka Katrīnas brālis ir pazīstams ar Izabellu un abi apsver domu par precībām. | Tiek raksturota Katrīnas naivitāte un pieredzes trūkums. | Katrīna, gotiskās literatūras iespaidā (kā to liecina viņas rokā esošais šāda tipa romāns) sapņo mazohistisku sapni, kurā Torps viņu nolaupa, bet Tilnijs parādās kā glābējs. Izabella izpauž noslēpumu par plānotajām precībām ar Katrīnas brāli. |
| 6. Katrīna iepazīstas ar mis Tilniju, Henrija māsu. | Tiek sagatavota augsne Katrīnas uzaicināšanai uz Nortangeras abatiju. Katrīna iegūst pieredzi salīdzinot mis Tilniju ar Izabellu. | |
| 7. Džons Torps ar meliem aizvilina Katrīnu izbraukumā, lai gan viņa apsolījusi satikties ar mis Tilniju. | Katrīna pirmo reizi izrāda nepakļāvību draugu vēlmēm, un apzinās, ka viņai pašai jānosaka sava dzīve. | Džons Torps mēģina Katrīnu aizvilināt izbraukumā, bet viņa nenotic viņa apgalvojumiem. |
| 8. Katrīna spontāni atvainojas mis Tilnijai un iepazīstas ar viņas un Henrija tēvu, ģenerāli Tilniju. | Katrīna labo kļūdu, nostiprinot attiecības ar Tilnijiem. | Katrīna aizskrien pie Tilnijiem atvainoties. Katrīna atkal sapņo, šoreiz sapnī viņu apdraud ģenerālis Tilnijs. |
| 9. Džons Torps maldina ģenerāli Tilniju attiecībā uz Katrīnas materiālo stāvokli. | Tie dots pamatojums tam, ka ģenerālis piekrīt Katrīnas uzaicināšanai uz Nortangeras abatiju. | |
| 10. Katrīnas brālis lūdz Izabellas roku, un abi aizraksta vēstuli Katrīnas vecākiem, lūdzot piekrišanu laulībām, taču spiests uz laiku atstāt Bātu. Izabella pēc tam, kad pauž visdziļākās sirdssāpes, dodas uz balli un neslēpti koķetē ar Robertu Tilniju. | Izabellai tiek dota iespēja izrādīt savu neuzticību vēl pirms viņa uzzina par niecīgo finansiālo atbalstu viņu laulībām. Katrīnas ilūzijas par draudzenes morālo stāju ievērojami samazinās. | |
| 11. Roberts Tilnijs uzsāk flirtu ar Izabellu Torpi. | Katrīnas ilūzijas par draudzeni jūtami sašķobās. | |
| 12. Katrīnas brālis saņem vēstuli no vecākiem, kas pauž pilnīgu atbalstu dēļa vēlmēm, taču sola daudz mazāku finansiālo atbalstu, kā gaidījusi Izabella Torpe un viņas māte. | Katrīnai tiek dota iespēja labāk iepazīt savas draudzenes motivāciju. | Izabella ir neslēpti satriekta, saņemot ziņas par Katrīnas brāļa finansiālo situāciju. |
| 13. Izabella aktīvi uzsāk attiecības ar Robertu Tilniju. Katrīna zaudē uzticību draudzenei. | Pilnībā tiek sagrautas Katrīnas ilūzijas attiecībā uz Izabellu Torpi. | |
| 14. Mis Tilnija, ar sava tēva piekrišanu, uzaicina Katrīnu ciemos uz viņu ģimenes rezidenci Nortangeras abatijā. Pa ceļam Henrijs Tilnijs jokojošies apraksta Nortangeras abatiju kā īpaši spokainu vietu. | Katrīnas iztēlei, ko ir veicinājusi aizraušānās ar gotiskiem romāniem, tiek dota iespēja izpausties. | Katrīna tiek uzaicināta un Nortangeras abatiju. |
| 15. Katrīna pārmeklē kumodes | Tiek ironiski pretnostatītas | Katrīna izmanto iespēju pārmeklēt |

| | | |
|---|---|---|
| atvilktnes, pavada bezmiega nakti, un no rīta konstatē, ka atradusi vienīgi veļas mazgātuvē rēķinus. | Katrīnas ilūzijas un dzīves īstenība. | kumodi, taču pirms viņa paspēj apskatīties visu atrasto, to aiznes kalpone. |
| 16. Katrīna tur ģenerāli Tilniju aizdomās par sievas noslepkavošanu. | Katrīna joprojām turpina lolot gotiska romāna sižeta iespējamību ar sevi kā galveno varoni. | Katrīna cenšas iztaujāt Elinoru par viņas mātes nāvi. Raksta vēstuli Izabellai, paužot savas aizdomas. |
| | | Pusdienas Tilniju ģimenes lokā. Katrīna ir greizsirdīga uz kādu sievieti, kas dzied duetā ar Henriju Tilniju. |
| 17. Henrijs un mis Tilnija kliecē Katrīnas aizdomas. | Tiek sagrautas arī šīs ilūzijas. | Katrīna, par aizbildinājumu izmantojot slimību, dodas izpētīt misis Tilnijas istabu, kur viņa satiek Henriju Tilniju, kas sagrauj viņas aizdomas. |
| | | Katrīna sadedzina grāmatu „Adolfo mistērijas”. |
| 18. Ģenerālis pēkšņi padzen Katrīnu no Nortangeras abatijas, jo uzzinājis par viņas patieso finansiālo stāvokli. | Henrijam Tilnijam tiek dota iespēja izprast savas jūtas pret Katrīnu. | Katrīna, pēc tam, kad izsaukta pie ģenerāļa Tilnija, bez paskaidrojuma pamet Nortangeras abatiju. |
| 19. Henrijs Tilnijs ierodas pie Katrīnas un lūdz viņas roku, lai arī uzskata, ka jānogaida, līdz tēvs atļaus laulības. Pēc Elinoras veiksmīgajām laulībām, ģenerālis Tilnijs dod savu piekrišanu. | Tradicionāls romāna noslēgums. | Henrijs Tilnijs ierodas pie Katrīnas, un lūdz viņas roku. |

2. tabula. Kardinālo funkciju salīdzinājums

Kā rāda kardinālo funkciju salīdzinājums, būtiskākās atšķirīgas, kas vērojamas romānā un tā ekranizācijā, ir papildus ieviestās šausmu filmas cienīgu, seksuāli mazohistisku sapņu ainas. Oriģinālā Katrīna gan aizraujas ar šāda veida literatūru, tomēr ne tik ļoti, lai visu dzīvi pakārtotu šīm fantāzijām, bez tam, Dž. Ostenas variantā Katrīnas iztēli tomēr ierobežo ironiskā vēstītāja skatījums, kā arī jebkādu reālu šausmu neesamība, kas dotu pietiekamu pamatu Katrīnas iztēlei. Ekranizācijā šīs Katrīnas sapņu saasinātās vizualizācijas tā vietā, lai paustu ironisku attieksmi pret ikdienas dzīves un literatūras nesamērojamību, liek domāt, ka Katrīnas iztēles ainām ir reāls pamats apkārtējās dzīves notikumos. Arī aina, kas romānā spilgti raksturo Katrīnas ilūziju sabrukumu, Katrīnai iepazīstoties ar noslēpumainā manuskripta lappusēm, ekranizācijā ir mainīta, liekot kalponei aiznest šos papīrus pirms Katrīna tos ir varējusi apskatīt. Rezultātā Katrīnas ilūzijām netiek dots pārliecinošs, ironisks atspēkojums. Uz šī fona neizprotama ir motivācija, kas liek Katrīnai pēc nelielās sarunas ar Henriju Tilniju, tik krasi atteikties no saviem sapņojumiem un pat sadedzināt grāmatu, kas iedvesmojusi viņas iztēli. Sjū Parila uzsver, ka „tā vietā lai kritizētu Redklifu vai viņas romānus, Dž. Ostena drīzāk kritizē

Redklifas romānu neizglītoto lasītāju” (*Parrill 2002, 176.lpp.*), taču ekranizācijā ir panākts pretējais, liekot šo grāmatu uztvert kā visa ļaunuma cēloni un, tā vietā, lai pierādītu Katrīnas briedumu, liekot tai to bērnišķīgi sadedzināt.

Iespējams, ka šādu papildus funkciju ieviešanu ir noteikusi autoru vēlme radīt filmu, kas būtu patstāvīgs mākslas darbs, ne tikai attiecīgā romāna ilustrācija, tomēr šādā veidā no ironijas piesātināta darba ir radies smagnējāks, ne tik labi motivēts darbs.

1.14. Nozīmīgākās tendences Džeinas Ostenas darbu ekranizācijās

Kopējās tendences Dž. Ostenas darbu ekranizācijās raksturo divsimt gadu laikā notikušo attieksmes maiņu pret Dž. Ostenas darbiem un to varoņiem.

Jozefs Natoli²²⁴ izvirza versiju, ka iemesls, kas ļauj katrai Dž. Ostenas darbu ekranizācijai kļūt par komerciālu panākumi, ir “mūsu postmodernais klimats. ... Mēs jau dzīvojam tāda tipa realitātē kādu Dž. Ostena ir konstruējusi un mūsu pašreizējā šīs realitātes remodelēšana atklāj virkni sadursmes punktu vai to iztrūkumu, būtiskus elementus, parodijas un dilemmas.” (*Pucci, Thompson, 2003, apvāks*) Savukārt Rodžers Gārds (1992) velta veselu grāmatu²²⁵ lai pierādītu, ka Dž. Ostenas darbiem raksturīga skaidrība, vienkāršība un caurredzamība, kam nav nepieciešami tālāki paskaidrojumi. Sūzena Puci pauž pārliecību, ka viens no galvenajiem iemesliem, kas liek vēl un vēlreiz no jauna uzņemt šīs filmas, ir vēlme labāk iepazīt un atklāt pagātņi. Un tā kā pagātne tiešā veidā nav sasniedzama un pieejama, kā arī informācija par to nepārtraukti mainās, tad katri jauni atklājumi izraisa iepriekš apgūtā rekonstrukciju. (*Pucci 2003, 2-3.lpp.*) To, ka Dž. Ostenas vārds un vārdu salikums “Dž. Ostenas pasaule” mūsdienu angļu un Amerikas kultūrā pirmkārt jau pauž pagātņi, uzsver arī Dž. Viltšīrs: “Lai kādas asociācijas izraisītu Dž. Ostenas vārds, es uzskatu, ka tas vienmēr norāda uz laika distanci attiecībā pret mūsdienām” (*Wiltshire 2001, 10. lpp.*)

Lai gan pagātne dažkārt tiek uzlūkota kā „antagonistisks spēks” (*Pucci 2003, 4.lpp*) tomēr bez tās izprašanas ir grūti izprast tagadnes notikumus. Dažādu romānu ekranizācijas, kas veidotas ievērojot vēsturisko precizitāti, tādēļ ļauj iepazīties ar pagātnes interpretāciju koncentrētākā, vieglāk uztveramā, vizuāli izteiksmīgā un līdz ar to „intensīvākā” (*Pucci 2003, 4.lpp*) veidā. Tajā pašā laikā pagātne bieži tiek uztverta kā laiks, kad pasaule bija sakārtotāka un funkcionāli vienkāršāka. Kā uzskata M. Voireta, šī iemesla dēļ vēsturisku

²²⁴ *Joseph Natoli*, grāmatas “*Postmodern Journeys: Film and Culture 1996-1998*” autors

²²⁵ Grāmatas nosaukums: „*The Art of Clarity*” – „Vienkāršības māksla”, (*Gard 1992*)

filmu popularitāti vairo „postmodernā, nostalgiskā ilgošanās pēc vienkāršākiem laikiem” (*Voiret* 2003, 229.-230. lpp.), kas ļauj testēt mūsdienu dilemmas netradicionālā manierē.

Sjū Parila atzīmē, ka, lai gan skatītāji Amerikā un Lielbritānijā ar ilgošanos lūkojas uz „senajām vietām un dienām”, tajā pašā laikā tie arī ar patiku novērtē to, ka dzīvot mūsdienās tomēr ir daudzējādā ziņā labāk. S. Parila atgādina, ka skatītāji jūtas pārāki par Elinoru un Mariannu Dašvudām, jo gluži vienkārši sievietēm tagad ir lielākas izvēles iespējas kā šīm varonēm: „sievietēm vairs nav jādzīvo mājās, līdz parādās kāds piemērots vecpuišis, tām nav jāapprecas, lai iegūtu statusu sabiedrībā ... Var gadīties, ka viņas nevar atļauties algot vai pat atrast uzticamu kalpu, taču viņām ir veļas mašīnas, žāvētāji, mikroviļņu krāsnis un elektriskās gaismas.” (*Parrill* 2002, 7.lpp.)

Tādā veidā pagātnes attēlošana Dž. Ostenas romānu ekranizācijās kalpo gan kā izziņas avots, gan kā avots apstiprinoša „mūsdienās ir labāk!”, gan kā avots noliedzoša „agrāk bija vienkāršāk!” salīdzinājuma veikšanai.

Tieši Džeinas Ostenas darbi ekranizācijām ar mērķi attēlot un izprast pagātņi, tiek izmantoti tādēļ, ka saskaņā ar vēstures pētījumiem, Džeina Ostena Anglijas lauku vidi un sabiedrības paradumus apraksta tādus, kādi tā ir bijuši romānu tapšanas laikā 18-19 gadsimtu mijā. Lai gan Dž. Ostena neapraksta šo vidi pilnībā un sniedz raksturojošas detaļas tikai tad, ja tās ir nepieciešamas sižeta attīstībai, tomēr tas, kas viņas darbos ir atspoguļots, precīzi ataino tā laika reālajā dzīvē sastopamo. Kā liecina Dž. Ostenas vēstules, strādājot pie romāniem, Dž. Ostena ir apzināti ievākusi nepieciešamo faktu materiālu un pārbaudījusi arī šķietami nenozīmīgus sīkumus pirms to aprakstu iekļāvusi romānā. Kā liecina Deidres Le Feijas pētījums, romāna „Mensfīldas parks” sarakstīšanas laikā Dž. Ostena ir lūgusi, lai radnieki viņu informē pat par to, kādi dzīvžogi ir tipiski romānos aprakstītajā Anglijas novadā (*Le Faye*, 2004, 198.lpp). Par to, cik lielu vērību autore ir veltījusi precīzai detaļu un paradumu attēlošanai, liecina arī pirms romāna „Nortangeras abatija” pievienotais autores ievads, kurā tā informē lasītāju par ilgo laiku - trīspadsmit gadiem, kas pagājuši no darba sarakstīšanas laika līdz tā publicēšanai, un uzsver, ka šajā laikā „vietas, manieres, grāmatas un viedokļi ir krietni mainījušies” (*Austen* 1983, 266.lpp)

Kā uzskata M. Voireta, Dž. Ostenas darbu ekranizācijās bieži bagātīgā sociālā tekstūra tiek pasniegta reducētā veidā, galvenokārt akcentējot vīriešu un sieviešu iespējamās lomas, attiecības un pienākumus sabiedrībā (*Voiret* 2003, 230.lpp.) Kā uzskata

M. Voireta, galvenokārt tas saistīts ar nespēju attēlot šīs bagātīgās detaļas vizuālā formā hronoloģiski limitētā laika periodā.

Viena no īpašībām, kas ir kopīga gandrīz visām Džeinas Ostenas darbu ekranizācijām, kas nav veidotas izmantojot uzticamas transformācijas metodi, ir vīriešu tēlu atveidojuma maiņa. Kā uzsver Čerila Niksona²²⁶: „Kas bija gana labs sieviešu dzimtes varonēm, mums vairs nav gana labs.” (*Nixon* 2001, 23.lpp.) Niksona pat pauž viedokli, ka vīrieškārtas varoņu paspīlgtināšana ir galvenais pēdējā desmitgadē tapušo filmu panākumu iemels. Īpaši nozīmīgas pārmaiņas saistītas ar vispopulārāko Džeinas Ostenas vīriešu tēlu Dārsiju, kas jau 1940.gada versijā ir apveltīts ar virkni viņa rīcību izskaidrojošu un attaisnojošu epizožu. Tā kā moments, kad Dārsijs, nezinot, ka Elizabete dzird viņa sarunu ar Bingliju, noniecina Elizabeti atzīstot viņu par „ciešamu, bet ne pietiekami skaistu”, ir viena no teksta kardinālajām funkcijām, 1940. gada versijā šī aina ir saglabāta, taču būtiski mainīts Dārsija dialoga saturs. Šajā versijā Dārsijs uzver vēlēšanos izvairīties no Elizabetes mātes manipulatīvajām saprecināšanas shēmām, par ko viņš ir tikko dzirdējis skaļi plānojam Misis Benetu, nevis akcentē savu pārākumu. Un, gandrīz uzreiz pēc šīs te sarunas, meklē iepazīšanos ar Elizabeti, lai uzlūgtu viņu uz deju. Tā kā Elizabete šajā brīdī jau ir paspējusi iepazīties ar Vikemu (1940. gada versijā notikumi attīstās ļoti koncentrētā veidā) un uzklausa viņa stāstu par Dārsija pāridarījumu, Elizabete ir tā, kas 1940.gada ekranizācija publiski noraida Dārsiju.

Tā kā 1979. gada versija ir veidota kā tuvināta transformācija, šeit Dārsija tēls ir mainīts mazāk, tikai kā papildus attaisnojums Dārsija vēlmei izvairīties no Benetu ģimenes, ir ieviestas ainas, kurās trīs jaunākās misis Benetas alkohola ietekmē atļaujas ļoti frivolu uzvedību. Līdz ar to Dārsijam, noraidot iespēju dejojot ar Elizabeti, ir papildus iegāns pamatotam noraidījumam: „viņai ir pārāk daudz māsu!”

1995. gada versijā nepieciešamība padarīt Dārsiju cilvēcīgāku, izpaužas ieviešot Dārsija vanņošanās ainas un peldi dīķī un, minētās balles ainas laikā, liekot Dārsijam būt drīzāk pārlietu kautrīgam nekā lepnam: „Es atnāku. Es esmu briesmīgi sakautrējies, briesmīgi neveikls šādā sociālā situācijā. Šī nav tāda vieta ko es parasti apmeklēju un es nezinu kā runāt ar šiem ļaudīm. Tad nu es aizslēpju sevi aiz snobiskuma un noraidījuma vairoga” – tā uzskata Kolins Fērts, Dārsija lomas atveidotājs. (*Birtwistle* 1995, 101.lpp.)

Arī romāna „Prāts un jūtas” 1995. gada versijā, kas vienīgā no Dž. Ostenas darbu ekranizācijām ir saņēmusi Amerikas kinoakadēmijas balvu „Oskars” par labāko scenāriju,

²²⁶ Cheryl L. Nixon, ASV, Babsonas koledžas profesore (*Babson College*), vairāku publikāciju autore

vīriešu tēlu raksturojums ir būtiski mainīts, padarot Edvardu fiziski pievilcīgu un daudz atvērtāku (aktieris Hjū Grānts), bet Pulkvedi Brendonu no padzīvojuša vecpuiša, par bgaironiska tipa varoni, kura ārējā atturība slēpj dziļas jūtas un pat kaislības. Kā vienu no izņēmumiem, kur praktiski nav nepieciešama vīrieša tēla paspilgtināšana, ir jāmin romāns „Pārlicība”. Romāns „Pārlicība” ir pēdējais Dž. Ostenas sarakstītais darbs un, iespējams, ka visprecīzāk pauž Dž. Ostenas pašas uzskatus par ideālu vīrieškārtas varoni.

Saskaņā ar M. Voiretu, 19. gadsimta pirmās dekādes, kad notiek Dž. Ostenas romānu darbība, noslēdz ilgstošu periodu, kurā bija vērojama dzimumu līdztiesība skaistuma ziņā. Līdz pat 1830. gadam līdzīgi skaistuma standarti tika piemēroti ne tikai sievietēm, bet arī vīriešiem un abi dzimumi vienlīdz lielu vērību veltīja kārtai un privilēģijām atbilstoša, bagātīgi ornamentēta un dekorēta apģērba valkāšanai. Lai gan galvenokārt Džeina Ostena tiek slavēta par sievietes tēlu traktējumu, tomēr kā atzīmē M. Voireta, 20. gadsimta beigās kinematogrāfijā īpaši pievilcīgs ir arī 19. gadsimta vīrieša tēls, jo periodā, kad notiek Dž. Ostenas romānu darbība, vīriešiem raksturīgs ķermeņa formas un fizisko skaistumu uzsverošs apģērbs, kā uzdevums izcelt vīriešu maskulinitāti. (Voiret 2003, 230. – 232. lpp.)

Džeinas Ostenas aprakstītie vīrieši ir vienlaikus gan fiziski labi attīstīti, gan arī izsmalcināti un jūtīgi. 20. gadsimta beigās, kad dominējošs ir fiziski spēcīga, agresīvā vīrieša tēls kā pretstats fiziski vārgajam un jūtīgajam (Voiret 2003, 233.lpp), šie Dž. Ostenas laika varoņi piedāvā trešo iespēju – abu šo īpašību apvienojumu vienā tēlā, kas nodrošina īpašu šo varoņu pievilcību.

Nemot vērā, ka Džeinas Ostenas darbi pirmo reizi ekranizēti gandrīz 150 gadus pēc to uzrakstīšanas, bet lielākā daļa tapuši pat apmēram 200 gadus pēc to sarakstīšanas, ir pamats gaidīt, ka šo veidojot šo darbu ekranizāciju šī laika distance var būt faktors, kas ietekmē filmas kvalitāti – īpaši tādā gadījumā, ja kā vienu no ekranizācijas mērķiem tās autori ir izvirzījuši precīzu vai tuvu filmas atbilstību romānam. Džeina Ostena tiek slavēta par spēju laikā, kad modē bija prasība pēc trauklām un delikātām sievietēm, attēlot spēcīgas, racionālas varones, kas gatavas pārkāpt tradicionālos ierobežojumus, skaidri demonstrēt šo uzdrošināšanos filmā, kas tapusi 20. gadsimtā, nav viegls uzdevums. Tam ir gan objektīvi, gan subjektīvi iemesli. Kā pirmais, jāmin fakts, ka šo divsimt gadu laikā, ka šķir romānus no to sarakstīšanas brīža līdz to ekranizācijai, sociālās normas ir būtiski mainījušās. Darbības, kas 19. gadsimta sākumā varēja šķist par revolucionāras, mūsdienās visdrīzāk paslīdētu garām nesagatavota skatītāja uzmanībai neizraisot īpašu interesi. Ja deviņpadsmitā gadsimta sākumā romāna „Lepnums un aizspriedumi” protagonistes

Elizabetes trīs jūdžu gājiens ar kājām pāri pļavām, lai apciemotu saslimušo māsu, tika uzskatīts par nepieklājīgu pārdrošību, mūsdienās tas nešķīstu nekas sevišķs. Romāna noslēgumā Elizabete pati sevi raksturo kā pārdrošu vai pat nekaunīgu:

„’tagad esi godīgs: vai tu mani apbrīnoji manas nekaunības dēļ?

‘Tava dzīvesprieka dēļ, es teiktu.’

‘Tu vari to tik pat labi saukt par nekaunību. Mazliet tikai pietrūka līdz tai’” (*Austen* 1993.d. 268.lpp.)

18. gadsimta beigās vārda „impertinent” (nekaunīgs, pārdrošs) nozīmē bija „uzbāzīgs un pārlietu familiārs” (*Stokes* 1993, 106.lpp). Atļauties būt pārdroši nekaunīgam 18. gadsimta beigās, nozīmēja nopietnu sociālo normu pārkāpumu. Džeina Fērgusa norāda: „būt nekaunīgai bija pretējais padevīgajai un pakļāvīgajai uzvedībai, ko rekomendēja jaunām lēdijām, un nesaņemt sodu par šādu uzvedību, bija līdzīgi, kā nesodīti izdarīt slepkavību” (*Fergus* 1992, 83.lpp.) To, ka sabiedrības nosodījums par pārlietu drošu uzvedību bija reāla parādība, ilustrē Debora Keplāne: „Meitene vai sieviete, kas bija ietiepīga, varēja tikt uzstumta no sabiedrības, kā tas notika ar Hesteri Vīleri²²⁷, pusaudzi no Dž. Ostenas paziņu loka. ... Jaunajai Hesteri bija nelaimīga tendence ļoti tieši un atklāti izteikties. Viņa tika uzskatīta par sociāli apkaunojošu. Lai izvairītos no tā, ka viņa varētu aptraipīt labās meitas, viņa tika aizsūtīta pie attāliem radniekiem.”(*Dickson* 1998, 48.lpp.) Laikā, kad pat tieša un atklāta valoda tika uzskatīta par nevēlamu rakstura īpašību, ja Džeina Ostena būtu ļāvusi savām varonēm būt acīmredzami dumpīgām, viņas darbi netiktu publicēti un sievietes neiedrošinātos tos apbrīnot. Lielākais, ko Džeina Ostena varēja atļauties, bija šādas pārdrošas varones radīšana. „Elizabete ir bēdīgi slavēta ar savu neatkarīgo rīcību un spriedumiem, un tādā veidā pārkāpj daudzas pareizas uzvedības normas, taču tā vietā, lai viņa galu galā tiktu izstumta no sabiedrības, viņa kļūst par Pemberlijas saimnieci, sasniedzot augstāko sociālo stāvokli un labklājību, kādu Dž. Ostena jebkad dāvā savām varonēm (*Fergus* 1992. 82.lpp.).

Paradoksāli, ka, lai gan Elizabete Džeinas Ostenas dzīves laikā tika dažkārt uzskatīta par pārāk piezemētu tēlu – Ralfs Valdo Emersons²²⁸ Dž. Ostenas romānus raksturo kā: „pēc stila vulgārus, un mākslinieciski sterilus” (*Emerson* 1960, 146.lpp.), tomēr mūsdienās nekas no Elizabetes uzvedības nepārkāpj sabiedrībā akceptētās normas, un, ja šo romānu ekranizācijā netiek īpaši atrasti paņēmieni, kā uzsvērt šo Elizabetes nekaunību, tad tā

²²⁷ *Hester Wheeler*

²²⁸ *Ralph Waldo Emerson*

vispār netiek pamanīta. Tas pats attiecas arī uz citām Džeinas Ostenas varonēm, kas atļaujas pārkāpt tradicionāli nospraustās robežas. Ja ekranizācijas autori vēlas šo normu pārkāpšanu ilustrēt, tad vai nu šī normas ir jāuzsver un skatītājiem jāizskaidro, vai arī varoņu uzvedība ir jāintensificē. Līdz šim nevienā ekranizācijā tas nav pārlicinoši izdevies. Kā spilgtākais mēģinājums attēlot tieši Elizabetes pārdrošību, minama 1940. gada romāna „Lepnums un aizspriedumi” ekranizācija, kur Elizabete tik tiešām uzvedas nekaunīgi - gan noraidot Dārsija lūgumu uz deju, gan pat atklāti atzīstot savu vēlmi Dārsiju aizvainot. Rezultātā šajā ekranizācijā ir pilnībā mainīti akcenti un Elizabetei vienai pašai ir tikuši gandrīz visi aizspriedumi un pārspīlēts lepnums komplektā ar nekaunību, kamēr Dārsijs, citiem neizprotamu iemeslu dēļ, tomēr cenšas šo sievieti iekarot.

Arī visjaunākajā Dž. Ostenas darbu ekranizācijā, 2005. gada „Lepnuma un aizspriedumu versijā, Elizabetes pārdrošība, kas robežojas ar nekaunību, nav pārlicinoši atspoguļota, un, līdzīgi kā pārējās šī romāna ekranizācijās, Dārsija loma ir modificēta, lai to pielāgotu mūsdienu skatītāju gaumei. Lai gan rezultātā radīto filmu nepašaubāmi ir patīkami skatīties, tomēr tā neatspoguļo dažus no nozīmīgākajiem Dž. Ostenas romāna aspektiem.

Tomēr, kā uzskata Džons Mosjērs, viens no lielākajiem jebkuras ekranizācijas nopelniem ir tas, ka tā liek skatītājiem no jauna atgriezties oriģinālā literārā vēstījuma un no jauna to pārvērtēt. (*Macdonald* 2003, 228.lpp.) Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas, kas tapušas pēdējo sešdesmit piecu gadu laikā, neatkarīgi no to kvalitātes un autoru mērķiem, ir likušas miljoniem lasītāju vai nu iepazīt šos darbus no jauna, vai atgriezties pie tiem, cenšoties izprast autores viedokli, izbaudot literārajā vēstījumā pausto ironiju, jūtot līdzīgu darbu varoņiem, vai vienkārši izbaudot labi uzrakstīto stāstus.

NOBEIGUMS

Ņemot vērā to, ka kino zinātne ir salīdzinoši jauna, jo tās pētāmais objekts ir cilvēcei pazīstams tikai nedaudz ilgāk kā simt gadus, arī ekranizāciju tipoloģija un metodoloģija vēl nav pilnībā izstrādāta. Lai gan šķietami šaurs un samērā skaidri norobežots, tomēr šis žanrs pasaulē nav pārāk plaši pētīts – jo galīgas un pilnīgas analīzes neiespējamība attiecībā uz literāro pirmtekstu summējas ar tik pat grūti aptveramo kino versiju.

Šīs nozares attīstību no vienas puses kavē pētāmā lauka apjoms no otras – savstarpēja konkurence par tiesībām pētīt attiecīgo lauku starp literatūras un kino zinātņu nozarēm. Joprojām abu zinātņu nozaru pētnieku vidū turpinās diskusija par literāro vēstījumu un to ekranizāciju esošo un vēlamo attiecību raksturu. Krasākos uzskatus šajā ziņā pauž no vienas puses Rodžers Gārds, apgalvojot, ka tā kā filmas veidotājus saista kinematogrāfisko iespēju robežas, *neviens* no līdz šim radītajām ekranizācijām, pretēji to oriģināliem, nav uzskatāma par „mākslas darbu” (*Gard*, 2003, 11.lpp), no otras Roberts Rejs, pieprasot atzīt ekranizācijas par suverēniem mākslas darbiem, kuru vērtība nav saistāma ar to, cik lielā mērā tie atspoguļo sākotnējo literāro vēstījumu. Džona Viltšīra piedāvātā nostādne uzlūkot gan scenārija autorus, gan filmas veidotājus kā attiecīgā darba **lasītājus** un gala rezultātu – filmu – kā jaunu attiecīgā darba **lasījumu**, no vienas puses ļauj vērtēt ekranizācijas saistībā ar literāro oriģinālu, no otras puses – neuzspiež prasību pēc maksimālas ekranizācijas un literārā oriģināla līdzības. Šāda pieeja nodrošina nepieciešamo elastību ekranizāciju vērtējumā, atzīst, ka nav kāda vienota **universāla** kāda literārā darba lasījuma, kas veidotu pamatu objektīvam literārā avota salīdzinājumam ar ekranizācijas autoru interpretāciju.

Lai gan nav vienotas nostājas jautājumā, vai ekranizāciju vērtējums ietilpst kino vai literatūras zinātnes jomā, tāpat nav arī vienota uzskata arī par to, kas īsti ir uzskatāmas par ekranizācijām un kādas ir jebkuras literārā oriģināla adaptācijas ekranizācijai galvenās metodes, definējot ekranizāciju gan kā

a) oriģinālā (literārā) teksta pārceļšanu no viena konteksta uz citu, audiovizuālu” (*Sheen*, 2000, 2.lpp.), gan kā

b) „pāreju no „vien-celiņa verbāla mēdija” uz „daudz-celiņu mēdiju”” (*Stam*, 2005, 17.lpp.). gan kā

c) „līdzīgu elementu savstarpēju aizstāšanu (*matching*) dažādu sistēmu ietvaros” (*Andrew* 1984, 102.lpp.)

d) „elementu attiecību fiksēšanu un to transponēšanu citā sistēmā”. (*Andrew* 1984, 102.lpp.)

e) filma ir apzinīga vizuāla oriģinālā darba transliterācija” (*McFarlane*, 1996, 7.lpp),

Visiem šiem pētījumiem ir kopīgs pieņēmums, ka eksistē kāda noteikta literārā oriģināla daļa, ko ir iespējams transponēt citā zīmju sistēmā. Tomēr pētījums atklāj, ka nav iespējams sadalīt ne literāro tekstu, ne tā ekranizāciju **ekvivalentu** zīmju vai naratīva vienībās. S. Četmens, R. Stems, D. Endrū un A. Bazēns pārlicinoši ilustrē, ka, lai gan pastāv kāda noteikta literārā darba daļa, ko iespējams apzīmēt ar terminiem *naratīvs, esence, skelets, dvēsele, būtība*, šo daļu nav iespējams viennozīmīgi definēt, lai pēcāk veiktu šīs būtības salīdzināšanu ar ekranizācijā fiksēto.

Tomēr neatkarīgi no fokusa kādā tiek aplūkotas oriģināla un ekranizācijas attiecības, un neatkarīgi no tā, kas tieši no oriģinālā literārā vēstījuma tiek pakļauts adaptācijai, literāru darbu ekranizācijām kino ir viena kopīga iezīme, kas tās atšķir no pārējām filmām – eksistē kāds literārs teksts, kas filmas veidotājus ir ietekmējis tādā mērā, lai atzītu un uzskatītu, ka filma radīta izmantojot šo literāro tekstu ar mērķi sākotnējo stāstu izteikt kino līdzekļiem. Stāsta galveno līniju atpazīstamība atšķir ekranizāciju ar aizņemšanās elementiem, no filmām, kas netiek uzskatītas par ekranizācijām. Šī definīcija ekranizācijās neiekļauj tās filmas, kuru autori ir ietekmējušies no literāriem darbiem, taču ne tik lielā mērā, lai uzskatītu šos avotus par pieminēšanas vērtiem.

Lai gan tradicionāli literārās studijas koncentrē uzmanību uz filmas atbilstību literārajam pirmavotam, par visvēlamāko uzskatot lojālu un sākotnējam tekstam pēc iespējas tuvu pārveidošanu, tomēr, kā rāda praktiski pētījumi, lielāka uzticamība sākotnējam tekstam, automātiski negarantē labāku filmu, tāpat kā atkāpšanās no oriģināla to obligāti nepasliktina. Roberts Stems min virkni aizspriedumu, kas liedz objektīvi izvērtēt ekranizācijas kā patstāvīgus mākslas darbus neatkarīgi no izmantotā oriģinālā teksta apjoma. Pirmkārt subjektīvu vērtējumu izraisa pieņēmums, ka „senāka māksla ir obligāti labāka māksla,” (*Stam*, 2005, 4.lpp), otrkārt aizspriedumus rada dihtomais domāšanas veids, kas liek uzskatīt filmas un literāros darbus par savstarpēji konkurējošām parādībām, un, kā trešais nozīmīgākais aizspriedumu cēlonis minama logofīlija – kultūrā un reliģiskā pieredzē sakņojušos attieksme, kas liek jebkuru tekstu vērtēt kā svētu un nemaināmu. (*Stam*, 2005, 6.lpp). Visi šie iemesli kavē gan teorētiskās bāzes, gan ekranizāciju kā žanra attīstību.

Lai gan trūkst vienotas metodoloģijas literāro darbu ekranizāciju analīzei, tomēr ir virkne pētījumu, kas vērsti uz šī lauka pētīšanu un sistematizēšanu. Kā nozīmīgāko jāmin Dadlija Endrū pētījumu par ekranizāciju veidiem, kas summē dažādu teorētiku: Kristiāna Meca, Kīta Koena, Nelsona Gudmena, E. H. Gombriha, Andrē Bazēna, Martina Heidegera, Džordža Blūstouna un Žana Mitrī paustos atzinumus par literāru darbu adaptēšanu ekranizācijai. Kritiski izvērtējot Dadlija Endrū piedāvāto literāru darbu adaptāciju **tipoloģiju** shēmu un apkopojot to ar Džefrija Vāgnera, Maikla Kleina, Džilianas Parkeres, Dadlija Endrū, Ērikas Šīnas un Roberta Stema ieteikumus, kā arī pētniecības gaitā uzkrātajām atziņām, ir iegūstama pārskatāma ekranizāciju klasifikācija balstoties uz adaptācijas procesā izmantoto oriģinālā literārā teksta adaptācijas metožu kopumu.

Praktiski pielietojot šo jaunizveidoto klasifikāciju, ir iespējams sistematizēt Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas attiecībā pret metodi, kas izmantota šo romānu adaptācijai:

1) Aizņemšanās tipa transformācijas, kas ietver ekranizācijas, kuras nepretendē uz precīzu atbilstību oriģinālam, bet izmanto oriģinālo literāro vēstījumu kā izejmateriālu. Oriģinālā vēstījuma elementi (darbības vide, tēlu attiecības, raksturojums, laika periods, vēstījuma struktūra, sižets u.c.) ir brīvi izmantoti jauna darba radīšanai un vēstījuma struktūras un satura atbilstība oriģinālam netiek izvirzīta par mērķi. Šai grupai atbilst pēc Dž. Ostenas romāna „Prāts un jūtas” Indijā, tamilu valodā uzņemtā filma „Esmu redzējis, esmu atradis”; romāna "Emma" ekranizācija „Neattapīgā”; un romāna „Lepnums un aizspriedumi” divas versijas: Indijā, Bolivudā uzņemtā filma „Līgava un aizspriedumi” un Amerikā veidotā „Prāts un jūtas. Pēdējo dienu komēdija.”

2) Uzticamas transformācijas, kas ietver ekranizācijas, kuru autori ir izvirzījuši mērķi radīt pēc iespējas precīzu oriģinālā vēstījuma un teksta pārnese uz ekrāna. Lai gan lielākā daļa Dž. Ostenas darbu ekranizāciju autori sliecas pasludināt savas filmas par oriģinālajam literārajam avotam uzticamām, tomēr strikti raugoties tikai atsevišķas BBC kompānijas veidotas ekranizācijas ietilpst šajā grupā: 1981. gada filma „Prāts un jūtas”, 1972. gada filma „Emma” un 1983. gada filma „Mensfīldas parks”.

3) Tuvinātas transformācijas, kas ietver ekranizācijas, kuru veidošanā izmantota literārā vēstījuma „lojāla” pārveidošana. Izmantojot tuvinātas transformācijas metodi tiek atzīts, ka nav iespējams precīzi attēlot visu vēstījuma saturu, taču filmā parādītais ir cik vien iespējami tuvs romānā aprakstītajam, nepretendējot uz precīzu oriģinālā teksta pārnese. Šī tipa ekranizācijās pieļaujami atsevišķi vēsturiski un stilistiski atbilstoši papildinājumi. Šajā grupā ietilpst sekojošas ekranizācijas: romāna „Lepnums un

aizspriedumi” trīs versijas: 1979. gada filma, 1995. gada seriāls un 2005. gada filma; romāna „Emma” – abas 1996. gadā (gan ASV, gan Lielbritānijā) tapušās ekranizācijas; romāna „Prāts un jūtas” 1995. gada ekranizācija un romāna „Pārlicība” 1971. gada un 1995. gada ekranizācijas.

4) Attālinātas transformācijas iekļauj ekranizācijas, kuras, kas daļēji pretendē uz atbilstību romānam, taču pielieto vai nu mūsdienīgākus izteiksmes līdzekļus, un/vai maina kopējo darba noskaņu un tēlu raksturojumu, un/vai atsevišķās epizodēs būtiski maina oriģinālā literārā vēstījuma saturu, tomēr ievēro attiecīgā hronoloģiskā perioda kultūras un stila īpatnības un atbilstošu vēsturisko vidi un laiku. No Džeinas Ostenas darbu ekranizācijām šajā grupā ietilpst divas filmas: 1999. gadā veidotā „Mensfīldas parka” versija un vienīgā romāna „Nortangeras abatija” ekranizācija, kas tapusi 1986. gadā.

Džeina Ostena ir viena no tām rakstniecēm, kuras darbu un dzīves analīze ir pretrunu pilna un pēdējā laikā tapusī virkne viņas darbu ekranizāciju, atkal no jauna uzjundī polemiku gan par viņas biogrāfijas interpretāciju, gan literāro darbu analīzi. Dž. Ostenas darbu popularitāte ir acīmredzama, ko pierāda ne tikai literārajā kritikā veiktais pētījumu skaits, bet arī publiskajā telpā sastopamā atsaukšanās uz Dž. Ostenu kā vienu no visievērojamākajām angļu rakstniecēm, taču ne tik acīmredzami ir šīs popularitātes cēloņi. No vienas puses joprojām saglabājas uzskats par Dž. Ostenu kā līdzsvarotu, ar piedienību un romantiku piesātinātu darbu autori, no otras puses tiek pierādīts, ka viņa bijusi „nekaunīga, sparīga, post-koloniāla, radikāla, robežpārkāpēja, seksuāli kompleksa un divdomīga”. (Wiltshire, 2001, 9. lpp.)

Džeinas Ostenas darbu saturu ir viegli reducēt līdz tipveida romāna shēmai: jauna varone, samēra gudra un glīta, varonis – nedaudz vecāks un pieredzējušāks tiek kombinēti ar savstarpējiem aizspriedumiem un/vai informācijas trūkumu, kuru dēļ attiecības sākotnēji nav iespējamās, lai pēc dažādu pārpratumu un problēmu pārvarēšanas, varoņi, viens otru iepazīnuši, apprecētos pēdējā nodaļā. Tomēr, kā atzīmē Debora Keplane, nopietni iedziļinoties Dž. Ostenas darbu saturā, kļūst acīmredzams, ka viņas darbi ir nesalīdzināmi kulturāli un lingvistiski sarežģītāki, nekā masu tirgus romāni.

Lai gan mūsdienās neapstrīdami vērtēta kā pretrunīga, taču izcila rakstniece, deviņpadsmitā gadsimta beigās un divdesmitā gadsimta sākumā Džeina Ostenas vērtējums ir bijis ļoti pretrunīgs – vienlaikus no pielīdzināšanas nozīmīguma ziņā Šekspīram, līdz viņas darbu pasludināšanai par vulgāriem un literāri mazvērtīgiem. Nereti kritiskai attieksmei pret Džeinas Ostenas romāniem pamatu veido darbu pielīdzināšana rakstniecei

šķietami, rāmajai un neinteresantajai dzīvei, par kuru šādu priekšstatu ir kultivējuši Dž. Ostenas tuvākie radnieki pirmajā, ļoti subjektīvajā rakstnieces biogrāfijā, kuru Dž. Ostenas brāļadēls Dž. Ostens-Lī ir sarakstījis piecdesmit divus gadus pēc autores nāves. Šis avots līdz pat Džeinas Ostenas vēstuļu publikācijai 1932. gadā un viņas „Jaunības gadu darbu” publikācijai 1955. gadā, ir bijis nozīmīgākais pamats Dž. Ostenas dzīves un uzskatu analīzei un spēlējis ievērojamu lomu rakstnieces tēla veidošanā. Otrs būtiskākais cēlonis negatīvam Džeinas Ostenas darbu vērtējumam, ir šķietami ierobežotā tēmas izvēle, kas neskar, vai tikai minimāli apraksta tolaik sabiedrībā aktuālus jautājumus.

Arī Džeinas Ostenas romānu saturs neļauj precīzi nolasīt autores pašas viedokli, tā apgrūtinot viņas uzskatu pētniecību, jautājums par to, cik lielā mērā Dž. Ostenas varones atklāj pašas Dž. Ostenas uzskatus, joprojām ir diskutabls. Dž. Ostenai nav raksturīga atklāta polemizēšana par politiski un sociāli būtiskām tēmām un, kā apliecina Dž. Ostenas darbu analīze, nav pamata uzskatīt, ka Dž. Ostenas daiļdarbos paustais viedoklis nekļūdīgi atspoguļo autores pašas uzskatus.

Džeinas Ostenas romānu interpretāciju un, attiecīgi arī ekranizāciju, vienlaikus apgrūtina un padara īpaši aizraujošu skaidri definētu mērķu, ideālu un prioritāšu trūkums. „Džeinas Ostenas romāni mums uzdod neatbildamus jautājumus par viņas skatījuma plašumu vai aprobežotību, viņa humānistisko vai hierarhisko vērtību bāzi, mobilitātes un statiskuma pretnostatījumu viņas darbos. Visos šajos jautājumos pierādījumiem vienā argumentu pusē gandrīz vienmēr var tikt pretstatīti pierādījumi otrā pusē.” (*Mukherjee* 1991, 69.lpp.) Dažkārt šķiet, ka kāds atsevišķs romāns pietiekami precīzi pauž autores uzskatus, taču izlasot tos visus, kļūst neiespējami nonākt pie viena noteikta slēdziena. Piemēram, romāns „Emma”, kas tiek uzskatīts par vienu no izaicinošākajiem rakstnieces darbiem, liek lasītājiem ticēt, ka Dž. Ostena augti vērtē hierarhisku sabiedrības struktūru, varones ciešu piesaistītību noteiktai sociālai videi un statusam sabiedrībā. Romāns „Pārlicība”, kas sarakstīts kā nākošais aiz „Emmas”, lasītājam sniedz citu viedokli: „acīmredzami tiek atbalsts pausts tiek, kas spējuši izcelties paši, individuālu pūliņu rezultātā” (*Mukherjee* 1991, 67.lpp.), tituliem šeit nav nozīmes, protagoniste nodrošinātas augstāko aprindu dzīves vietā izvēlas laulības ar jūrnieku, kam „nav nekā cita ar ko lepoties kā viņš pats” (*Austen* 1993.c., 22.lpp.). Enerģiskajai un fiziski labi attīstītajai romāna „Lepnums un aizspriedumi” protagonistei Elizabetei, kas liek nešauboties uzskatīt, ka Džeina Ostena devusi priekšroku racionālām, dzīvespriecīgām, asprātīgām un patstāvīgām sievietēm, pretnostatāma romāna „Mensfildas parks” protagoniste Fanija – fiziski vāja, pastāvīgi nogurusi, pakļāvīga, klusa un bez humora izjūtas. Romānos

atspoguļotās šķietami harmoniskā pasaules atainojumu izjauc sīkas, ironiski atainotas katastrofas, kas dažkārt atklājas tikai rūpīgi analizējot attiecīgos darbus. Autores pašas atainojumu kā rāmu un sabiedriskajos notikumos neieinteresētu personu, nepieļauj arī viņas „Jaunības gadu darbos” paustās idejas. Lai gan Džeina Ostena dažkārt tiek dēvēta par pirmo aktīvo sieviešu tiesību aizstāvi britu literatūrā, tomēr rakstnieces literārie darbi gan pauž neapmierinātību ar virkni ikdienas dzīves standartu, taču aktīvi nepieprasa sieviešu tiesību revīziju un paplašināšanu. Dž. Ostena pauž nevis tiešu kritiku, bet drīzāk ironisku attieksmi pret sievietei uzspiestajiem ierobežojumiem. Lai gan visi Džeinas Ostenas romāni beidzas ar protagonistes laulībām, jeb vismaz saderināšanos ar galveno vīrieškārtas varoni, tomēr rakstniece pati nav precējusies un skeptiski vērtējusi sievietes lomu laulībā. Džeina Fērgusa šo pretrunu definē kā Džeinas Ostenas „duālo redzējumu”, kas neļauj akceptēt kā pilnīgu jebkuru atsevišķu viņas darbu lasījumu (*Fergus* 1991, 86.lpp.). Uztverot Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas kā jaunus attiecīgo romānu lasījumus (*Wiltshire* 2001, 5.lpp.) joprojām šīs pretrunas var identificēt, taču ne pilnībā izskaidrot.

Par Džeinas Ostenas darbu lomu kā nebeidzamas polemikas avotu, liecina ievērojamais viņas sešu romānu ekranizāciju skaits, kas laikā no 1940. gada līdz 205. gadam sasniedzis gandrīz trīsdesmit. Īpašu ievērību rakstnieces darbi izpelnās tieši 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā, kad laikā no 1990. līdz 2005. gadam tiek no jauna radītas 13 ekranizācijas un atjaunotas 4 iepriekšējo ekranizāciju videoversijas. Īpaši ražīgs šajā ziņā ir 1995. – 1996. gads, kad top sešas jaunas Džeinas Ostenas darbu ekranizācijas. Cēlonis tik intensīvai šo darbu transformācijai ekranizācijas pirmkārt, protams, tā ir Dž. Ostenas darbu literārā, estētiskā un vēsturiskā vērtība, taču ne visi par kvalitatīvi līdzvērtīgiem uzskatīti darbi, tiek ekranizēti tik pat bieži, kā Džeinas Ostenas seši romāni. Lai gan ekranizāciju skaits neraksturo literārā darba kvalitāti, taču ļauj izvirzīt hipotēzi, ka atsevišķi literārie vēstījumi ir vairāk piemēroti adaptācijai uz ekrāna, nekā citi. Salīdzinot Džeinas Ostenas romānus struktūru, ar dažādu kino teorētiku un praktiķu izvirzītajām prasībām veiksmīga scenārija, un attiecīgi filmas veidošanai, iespējams pārliecināties vai Dž. Ostenas romānu struktūra ir viegli pielāgojama ekranizācijas vajadzībām. Būtiskākie elementi, kas kopīgi gan Lindas Kaugilas, Kristīnes Tompsones un Sida Fīlda formulētajiem filmas struktūras elementiem, gan Džeinas Ostenas romāniem, ir sekojoši:

a) Precīzi izstrādāts un **plašs tēlu raksturojums**, kas ļauj tos atpazīt kā noteiktus tipāžus, tomēr saglabājot to rīcības neparedzamību un izteiktu šo tēlu individualitāti. Bez tam divos no Džeinas Ostenas romāniem ir arī raksturīgas simpātisku protagonistu grupas,

kas paplašina tēlu loku, un, lai gan strukturāli attīstīt šāda romāna virzību ir sarežģītāk, tomēr darbs iegūst papildus daudzveidību.

b) Iespēja pakļaut darbu pārskatāmai **trīscēlienu struktūrai**. Lai gan šis trīscēlienu struktūras modelis dažkārt tiek vērtēts kā konservatīvs un pat provinciāls, tomēr, kā atzīmē RobertsStems, šī ir visplašāk lietotā ekranizāciju struktūra gan Holivudā, gan ārpus tās. Dž. Ostenas darbi atbilst klasiskajiem stāstījuma uzbūves principiem. Tiem ir straujš, dinamisks ievads, pietiekami acīmredzams, taču neuzbāzīgi iezīmēts konflikts, virkne uzmanību piesaistošu notikumu, kas ļauj scenāriju rakstot izveidot loģisku kāpinājumu un kulmināciju, un pārlicinošs nobeigums, kas dod risinājumu visām galvenajām sižeta pamatlīnijām. Neviena Dž. Ostenas romāna struktūra nav krasā pretrunā ar tradicionālo trīscēlienu struktūru, lai arī ir vērojams atsevišķu šīs struktūras elementu iztrūkums.

c) Provokatīva **dramatiskā ekspozīcija**. Visus Dž. Ostenas romānus ievada lielāka vai mazāka krīzes situācija, kas atbilst arī Sida Fīlda formulētajai prasībai pēc dramatiskās aizķeres punkta filmas pirmajās desmit minūtēs.

d) Viegli identificējama **pagrieziena punktu virkne** vai izteiktas **teksta kardinālās funkcijas**, kas nosaka satura vispārējo virzību un iezīmē momentus, kuros iespējama alternatīva notikumu attīstība un veido cēloņu – seku ķēdi. Visi Džeinas Ostenas romāni piedāvā virkni šādu kardinālo funkciju, kas veido literārā vēstījuma pamatlīniju un atvieglo konfrontācijai veltītā otrā cēliena strukturizāciju un palīdz noturēt lasītāju un skatītāju uzmanību.

e) Izteikta cēloņu – seku virkne, kas nodrošina darba **dramatisko vienotību**. Džeinas Ostenas darbiem ir raksturīga drāmas struktūrai tuva uzbūve, savstarpējs notikumu saistījums un viegli izsekojama cēloņu un seku ķēde. Lai gan šāda epizožu savstarpēja sasaistītība tiek uzskatīta par vēlamu, dažkārt veidojot literāra darba ekranizāciju šādas izteiktas ķēdes esamība var sarežģīt literārā darba adaptāciju, jo ekranizācijā nav iespējams attēlot visu romānā aprakstīto, taču atsevišķu epizožu izlaišana vājina darba dramatisko vienotību.

f) **Viduspunkta esamība** - nozīmīgas teksta kardinālās funkcijas novietojums hronoloģiskajā darbības centrā. Džeinas Ostenas darbu struktūrai ir raksturīgs viegli identificējams, darbības attīstību būtiski ietekmējošs viduspunkts, kas veido nozīmīgu satura pagrieziena punktu, un ļauj vieglāk pielāgot Džeinas Ostenas romānus ekranizēšanai.

g) **Lineāra vēstījuma struktūra.** Džeinas Ostenas darbiem ir raksturīga lineāra vēstījuma struktūra, kas atbilst klasiskajai vēstījuma shēmai neprasa būtiskas struktūras izmaiņas ekranizācijas gaitā. Šāda struktūra gan atbilst tradicionālai stāstījuma uzbūvei, kur notikumu sakārtošana hronoloģiskā secībā ļauj vieglāk izprast to jēgu un attiecības, gan arī atvieglo šo romānu ekranizāciju tehnoloģisko veidošanu

Aplūkojot būtiskākās prasības scenārija veidošanai un salīdzinot tās ar Džeinas Ostenas darbu struktūru, jāsecina, ka rakstnieces darbos ir atrodami visi būtiskākie elementi, kas nepieciešami veiksmīgas ekranizācijas radīšanai. Vienīgais elements, kas būtiski atšķiras Dž. Ostenas darbos un tradicionālajā trīscēlienu struktūrā, ir **dramatiskās nepieciešamības** nesakrītība ar galveno protagonistu mērķiem, jo Džeinas Ostenas centrālo tēlu galvenā atšķirība no Holivudas tipa protagonistiem ir tā, ka šiem tēliem nav noteiktu, pašu izvirzītu mērķu. Līdz ar to Džeinas Ostenas romānu centrālo konfliktu, kas tradicionāli nosaka dramatisko nepieciešamību, neveido protagonistu tiekšanās pēc mērķa, bet gan sekundāri, apstākļu diktēti mērķi un uzdevumi, kas sniedz nepieciešamo motivāciju darbības attīstībai, lai arī nesakrīt ar protagonistu centieniem. Lai gan visi Dž. Ostenas romāni tradicionāli noslēdzas ar galveno varoņu kāzām, tomēr protagonistes pašas praktiski nekad neizvirza sev šādu mērķi, nedz arī ar savu rīcību jebkādi apzināti sekmē šī mērķa sasniegšanu.

Lai gan kopumā Džeinas Ostenas romānu struktūra atbilst būtiskākajām prasībām veiksmīga scenārija veidošanai, tomēr autores izmantoto naratīvo paņēmieni kopumu nevar raksturot kā ekranizēšanai ļoti piemērotu. Vēstītājs Dž. Ostenas darbos ir saplūdis ar universālu izpausmes formu, ko nav iespējams uztvert ne kā autores pašas viedokli, ne kā romāna tēlu komentārus. Šis naratīva veids grūti padodas ekranizācijai, jo vai nu nākas no šiem ironiskajiem un saturiski nozīmīgajiem vēstījumiem atteikties, vai tie ir jāpārveido tiešajā runā iekļaujot tos dialogos vai monologos, vai jāizmanto teicējs, vai arī tie ir jāprezentē grafiskā formā. Jebkurš no izmantotajiem paņēmieniem apgrūtina scenārija veidošanu. Pārvēršot šos vēstījumus tiešajā runā, ir jāpapildina dialogu apjoms, kā arī jāizvēlas varonis, kas šos komentārus varētu izteikt, taču tā tiek mainīts tēlu raksturojumus. Savukārt izmantojot teicēju, vai prezentējot šos komentārus grafiskā formā, tiek pastiprināts nereālātes efekts. Kā ieteicamākā metode būtu papildus audio-vizuālo paņēmieni izmantošana, lai šo vēstījumu subjektīvi nosacīto tekstuālo saturu pārvērstu vizuālās izteiksmes līdzekļos. Vēstītāja komentāru transformāciju apgrūtina arī īpatnība, ka, šī universālā vēstītāja balss nav uzticama. Tik pat subjektīvi kā vēstītāji, vērtējami arī Džeinas Ostenas radītie varoņi, caur kuru skatu punktu notikumi tiek aplūkoti.

Arī Džeinas Ostenas ironijas lietojums vienlaikus gan nodrošina ekranizāciju panākumus, ja izdodas to veiksmīgi atainot, gan apgrūtina ekranizāciju radīšanu, jo bieži pausta kā netiešā runa, kuras atspoguļošanu apgrūtina jau iepriekš minētie iemesli.

Lai gan divi aplūkotie žanri – romāns un tā ekranizācija, satur vairākus kopīgus elementus: tēlus, vēstījumu, valodu, tomēr šos elementus transponējot no teksta uz ekrānu nav panākams kvalitatīvi un kvantitatīvi vienlīdzīgs rezultāts. Tā kā pilnīga Džeinas Ostenas sešu romānu un to astoņpadsmit ekranizāciju analīze nav iespējama viena pētījuma ietvaros, darba pēdējā nodaļā pēc vispārēja ieskata attiecīgajos literārajos darbos un to ekranizācijās, tiek analizēts kā atsevišķi nozīmīgi Dž. Ostenas literārā vēstījuma elementi ir interpretēti pēc konkrētu romānu motīviem veidotās summārās ekranizāciju grupās.

Romānam „Prāts un jūtas” veltītajā nodaļā salīdzinātas **uzticama, tuvināta un aizņemšanās** tipa transformācija;

Romānam „Lepnums un aizspriedumi” veltītajā nodaļā pastiprināti analizēts **ekspozīcijas risinājums** četrās šī darba versijās;

Romānam „Mensfīldas parks” veltītajā nodaļā analizēts **protagonistu raksturojums** uzticamā un attālinātā ekranizācijā;

Romānam „Emma” veltītajā nodaļā analizēts Džeinai Ostenai raksturīgā **vēstījuma īpatnību** atspoguļojums trijās dažāda tipa ekranizācijās;

Romānam „Nortangeras abatija” veltītajā nodaļā analizēts **kardinālo funkciju, kā galveno struktūras elementu** salīdzinājums literārajā darbā un tā ekranizācijās.

Romānam „Pārliecība” veltītajā nodaļā analizēts literārā darba **dramatiskās vienotības** atspoguļojums ekranizācijās.

Kopējās tendences Dž. Ostenas darbu ekranizācijās raksturo divsimt gadu laikā notikušo attieksmes maiņu pret Dž. Ostenas darbiem un to varoņiem. Kopēja iezīme visām Dž. Ostenas darbu ekranizācijām ir tā, ka tās tiek izmantotas kā pagātnes izziņas un rekonstrukcijas avots, kas ļauj testēt mūsdienu dilemmas netradicionālā manierē. Cēlonis, kas padara Dž. Ostenas darbus īpaši pievilcīgus kā Anglijas pagātnes izziņas avotus, ir tas, ka saskaņā ar vēstures pētījumiem, Džeina Ostena Anglijas lauku vidi un sabiedrības paradumus apraksta tāds, kādi tā ir bijuši romānu tapšanas laikā 18-19 gadsimtu mijā. Lai gan Dž. Ostena neapraksta šo vidi pilnībā un sniedz raksturojošas detaļas tikai tad, ja tās ir nepieciešamas sižeta attīstībai, tomēr tas, kas viņas darbos ir atspoguļots, precīzi ataino tā laika reālajā dzīvē sastopamo.

Lai gan Dž. Ostenas varoņi tiek pamatoti vērtēti, ka pievilcīgi, tomēr sieviešu un vīriešu tēlu raksturojuma maiņa šo romānu ekranizācijās, uzrāda sabiedrības standartu maiņu, kas notikusi pēdējo divsimt gadu laikā. Īpašības, kas romāna tapšanas laikā raksturoja pievilcīgu angļu džentlmeni, divdesmitajā gadsimtā ekranizāciju veidotājiem nešķiet pietiekami pārliecinošas, kas noved pie Dž. Ostenas veidoto varoņu raksturojuma maiņas akcentējot varoņu fizisko pievilcību un samazinot atsevišķu negatīvo īpašību intensitāti.

Lai gan Džeina Ostena tiek slavēta par spēju laikā, kad modē bija prasība pēc trauklām un delikātām sievietēm, attēlot spēcīgas, racionālas varones, kas gatavas pārkāpt tradicionālos ierobežojumus, demonstrēt šo uzdrošināšanos filmā, kas tapusi divdesmitajā gadsimtā objektīva un subjektīvu iemeslu dēļ ir sarežģīts uzdevums. Tā kā divsimt gadu laikā, kas šķir romānus no to sarakstīšanas brīža līdz to ekranizācijai, sociālās normas ir būtiski mainījušās, uzvedība, kas 19. gadsimta sākumā bija vērtējama kā dumpīga, mūsdienu lasītājam un skatītājam var viegli paslīdēt garām uzmanībai, ja šī uzvedība netiek paskaidrota vai intensificēta. Savukārt šo jebkuras sākotnējā materiāla izmaiņas ir subjektīvi nosacītas un ne vienmēr pamatotas.

Protams, vērtējot filmu, daudz svarīgāk par precīzu ekrāna versijas atbilstību romānam ir tas lai tiktu saglabāta autores radītā noskaņa un tās attēlošanai izvēlētie elementi viens otram netraucētu, bet veidotu mākslinieciski augstvērtīgu rezultātu. Līdz šim radītās ekranizācijas neatklāj veidus, kā radīt precīzu sistēmu verbālo idiomu pārveidošanai vizuālajās saglabājot to sākotnējo saturu. Šādu sistēmas trūkumu gan grūti uzskatīt par defektu, jo, tieši pateicoties tai, tiek radīti aizvien jauni ekranizējumi - un katras nākamās filmas veidotāji cenšas pārspēt iepriekšējās. Tomēr neviena ekranizācijā līdz šim nav spējusi atspoguļot visas kāda romāna būtiskākās īpašības, tādēļ ikvienu, ko aizrauj Džeinas Ostenas radītā pasaule, gaida aizvien jaunas šo romānu lasījumu manifestācijas vizuālā formā.

IZMANTOTIE AVOTI

1.15. Literārie avoti

An Illustrated Anthology. Great Writers. Jane Austen. London : Aurum Press, 1993.
ISBN 1-854 10-260-5.

AUSTEN, Jane (1993.b). Emma. England : Wordsworth Classics, 1993. ISBN
1-85326-028-2.

AUSTEN, Jane (1993.e). Mansfield Park. England : Penguin Books, 1994, ISBN1
85326 032 0 .

AUSTEN, Jane. Northanger Abbey. RADCLIFFE Ann. The Romance of the Forest.
Moscow : Raduga Publishers, 1983. IB No : 561.

AUSTEN, Jane (1993.a). Catherine and Other Writings. Oxford : Oxford University
Press, 1993. ISBN 0-19-282823-1.

AUSTEN, Jane (1993.c). Persuasion. England : Wordsworth Classics, 1993. ISBN 1
85326 056 8.

AUSTEN, Jane (1993.d). Pride and Prejudice. England : Wordsworth Classics, 1993.
ISBN 1-85326-000-2.

AUSTEN, Jane (1994.b). Sense and Sensibility. England : Penguin Books, 1994, ISBN
.014062042 7

AUSTEN, Jane. Letters. Collected and edited Deirdre Le Faye. UK : Oxford
University Press, 1995. ISBN 0 19 811764 7

FĪLDINGA Helēna. Bridžetas Džounsas dienasgrāmata. Rīga : Kontinents, 2000. ISBN
9984-683-53-2.

OSTENA, Džeina. Emma. Tulkojusi Liāna Blumberga. Rīga : Artava, 2001.
ISBN 9984-12-192-8.

OSTENA, Džeina. Lepnums un aizspriedumi. Tulkojusi Ilga Melnbārde.
Rīga : Jumava, 2000. ISBN 9984-05-0287-7.

OSTENA, Džeina. Nortangeras abatija. Tulkojusi Dagnija Dreika. Rīga :
Jumava, 2002. ISBN 9984-05-520-5.

OSTENA, Džeina. Prāta apsvērumi. Tulkojusi Dagnija Dreika. Rīga :
Daugava, 2005. ISBN 9984-741-65-6.

OSTENA, Džeina. Prāts un jūtas. Tulkojusi Dagnija Dreika. Rīga : Daugava,
2005. ISBN 9984-644-34-0.

1.16. Zinātniskā literatūra

AHERO, Antonija. Angļu īpašvārdu atveide latviešu valodā. Latvija : Zinātne, 2006. ISBN 9984-698-68-8.

ANDREW, J. Dudley. Concepts in Film Theories. USA : Oxford University Press, 1984. ISBN 0-19-503428-7.

ANDREW, J. Dudley. The Major Film Theories. An Introduction. USA : Oxford University Press, 1976. ISBN 0-19-501991-1.

AUERBACH, Emily. Searching for Jane Austen. USA : The University of Wisconsin Press, 2004. ISBN 0-299-20284-8.

AUSTEN-LEIGH, James, Edwards. A Memoir of Jane Austen. USA : Oxford University Press, 2002. ISBN 0192840746.

BAZIN, Andre. Adaptation, or the Cinema as Digest. From: NAREMORE, James. Film Adaptation. USA : Rutgers University Press, 2000. ISBN 0-8135-2814-3.

BASHAM, A. L., editor. A Cultural History of India. New Delhi, Oxford University Press, 2003. ISBN 019 563921 9.

BIRTWISTLE, Sue, CONKLIN, Susie. The Making of Pride and Prejudice. England : Penguin Books, BBC Books, 1995. ISBN 0-14-025157-X

BOWLES, Kate. Commodifying Austen: The Janeite Culture of the Internet and Commercialization Through Product and Television Series Spinoffs. From: MACDONALD, G, MACDONALD, A., F. (red) Jane Austen on Screen. United Kingdom : Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521 79728 4.

BROWN, Lloyd, W. The Business of Marrying and Mothering. From: McMaster, Juliet. (ed.) Jane Austen's Achievement. London : Macmillan, 1990. ISBN 0 333 21127 8.

CHATMAN, Seymour. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. USA : Cornell University Press 1980. ISBN 0 8014 9186 X

COHEN Keith. Film and Literature: The Dynamics of Exchange. New Heaven : Yale University Press, 1979. ISBN 0300023669.

COOPER, Patrick. Television, Filma and Radio Productions of Austen. From: PUCCI, R. Suzanne, THOMPSON, James. Jane Austen and Co. Remaking

the Past in Contemporary Culture. USA : State University of New York Press, 2003. ISBN 0-7914-5616-1.

COWGILL, Linda. *Secrets of Screenplay Structure. How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films.* Los Angeles : Lone Eagle, 1999. ISBN 1 58065 004 X.

CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* London : Penguin Books 1991. ISBN 0 14 051227 6.

DOBIE, Madeleine. *Gender and the Heritage Genre.* From: PUCCI, R. Suzanne, THOMPSON, James. *Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture.* USA : State University of New York Press, 2003. ISBN 0-7914-5616-1.

DOODY, Margaret Anne. *Introduction to : Jane Austen, Catherine and Other Writings.* Oxford : Oxford University Press, 1993. ISBN 0 19 282823 1.

DORAN, Lindsay. *Introduction.* From: THOMPSON, Emma. *The Sense and Sensibility. Screenplay and Diaries.* New York : Newmarket Press, 1995. ISBN 1-55704-260-8.

DUCKWORTH, Alistair M. *Jane Austen. Emma.* (ed.) New York : Palgrave, 2002. ISBN 0-312-23708-1.

ELTON, Oliver. *Survey of Literature, 1780-1830.* London : Edward Arnold, 1912.

EMERSON, Ralph, Waldo. *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson 1803-1882. volume 15 1860-1866.* Ed. SMITH SUTTON, Susan, HAYFORD Harrison. USA : Belknap Press, 1960. ISBN 0674484770.

FERGUS, Jan. *Jane Austen. A Literary Life.* London : The Macmillan Press, 1992. ISBN 0-333044701-8.

FERGUS, Jan. *Two Mansfield parks: Purist and Postmodern.* From: MACDONALD, Gina, MACDONALD, Andrew F. (ed). *Jane Austen on Screen.* United Kingdom : Cambridge University Press. 2003. ISBN 0521 79728 4.

FIELD, Syd. *The Screenwriters Problem Solver.* USA : Dell Publishing, 1998. ISBN 0-440-50491-0.

FINCH, Casey, BROWN, Peter. *The Tittle-Tattle of Highbury: Gossip and the Free Indirect Style in Emma.* From: Duckworth, Alistair M. (ed.) *Jane Austen. Emma.* New York : Palgrave, 2002. ISBN 0-312-23708-1.

GAMMIE, Ian, MCCULLOCH, Derek. *Jane Austen's Music: The Musical*

World of Jane Austen. United Kingdom. Corda Music, 1996. ISBN 0952 82200 8

GARD, Roger. A Few Sceptical Thoughts on Jane Austen and Film. From: MACDONALD, Gina, MACDONALD, Andrew F. (eds). Jane Austen on Screen. United Kingdom. Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521 79728 4.

GARD, Roger. Jane Austen's Novels. The Art of Clarity. London : Yale University Press, 1994. ISBN 0 300 05926 4

GAY, Penny. Sense and Sensibility in a postfeminist world. From: MACDONALD, Gina, MACDONALD, Andrew F. (eds). Jane Austen on Screen. United Kingdom. Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521 79728 4.

GIDDINGS, Robert, SHEEN, Erica. The Classic Novel. From page to screen. USA : Manchester University Press, 2000. ISBN 0 7190 5231 9.

GILLIE, Christopher. A Preface to Jane Austen. New York : Longman Group, 1994. ISBN 0-582-35481-1.

GLEDHILL, Christine, WILLIAMS Linda. Reinventing Film Studies. London : Oxford University Press, 2000. ISBN 0340 67723 6.

HILL, John, GIBSON, Church Pamela. Film Studies. Critical Approaches. UK : Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-874280-0.

JAIRAZBHOY, Nazir. Music. From: BASHAM A.L. (ed) A Cultural History of India. UK : Oxford University Press, 2003. ISBN 0 19 563921 9.

JENKYNs, Richard. A Fine Brush on Ivory. An Appreciation of Jane Austen. USA : Oxford University Press, 2004. ISBN 0 19 927661 7.

KAPLAN, Deborah. Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations. From: TROOST, Linda, GREENFIELD, Sayre, (eds.). Jane Austen in Hollywood. USA : The University Press of Kentucky, 2001. ISBN 0-8131-9006-1.

KOLKER, P. Robert. The Film Text and Film Form. From: HILL, J., GIBSON, Ch. P. Film Studies. Critical Approaches. UK : Oxford University Press, 2000, ISBN 0-19-874280-0.

LAWSON, John Howard. Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting. New York : Garland Publishers, 1985. ISBN 978-0809005253.

LE FAYE, Deirdre. Jane Austen. A Family Record. UK : Cambridge University Press, 2004. ISBN 0 521 534178.

LEGOUIS, Emile. A Short History of English Literature. Oxford : Clarendon Press, 1936.

LITZ, Walton. A Development of Self: Character and Personality in Jane

Austen's Fiction. From: McMaster, Juliet. Jane Austen's Achievement. London : Macmillan, 1990. ISBN 0 333 21127 8.

LONG, J. William.. English Literature. Its History and Its Significance for the Life of the English-speaking World. USA : The Athenum Press, 1937.

LOTHE, Jacob.. Narrative in Fiction and in Film. USA : Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-875232-6.

MACDONAGH, Oliver. Jane Austen. Real and Imagined Worlds. USA : Yale University Press, 1991. ISBN 0-300-05449-1.

MACDONALD, Gina, MACDONALD, Andrew F. (eds). Jane Austen on Screen. United Kingdom : Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521 79728 4.

MARTIN, Wallace. Recent Theories of Narrative. USA : Cornell University Press, 1987. ISBN 0-8014-9355-2.

MCFARLANE, Brian. Novel to Film, An introduction to the Theory of Adaptation. Oxford : Clarendon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.

MCMASTER, Juliet. Jane Austen's Achievement. London : Macmillan, 1990. ISBN 0 333 21127 8.

METZ, Christian. Film Language, a Semiotics of The Cinema. Chicago : The university of Chicago Press, 1991. ISBN 0-226-52130-3.

MILLER D.A.. Jane Austen or The Secret of Style. UK : Princeton University Press, 2003. ISBN 0-691-09075-0.

MILLER, Toby, STAM, Robert. A Companion to Film Theory. USA : Blackwell Publishing, 2004. ISBN 0-631-20645-0.

MONAGHAN, David. Emma and the Art of Adaptation. From: MACDONALD, Gina, MACDONALD, Andrew F. (eds). Jane Austen on Screen. United Kingdom : Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521 79728 4.

MUKHERJEE, Meenakshi. Women Writers. Jane Austen. London : Macmillan Education, 1991. ISBN 0-333-39262-0.

NACHUMI, Nora. Translating Austen's Ironic Narrator to Film. From: TROOST, Linda, GREENFIELD Sayre, (eds.). Jane Austen in Hollywood. USA : The University Press of Kentucky, 2001. ISBN 0-8131-9006-1.

NAREMORE, James. Film Adaptation. USA : Rutgers University Press, 2000. ISBN 0-8135-2814-3.

NIXON, Cheryl. Balancing the Courtship Hero. From: TROOST, Linda, GREENFIELD Sayre, (eds.). Jane Austen in Hollywood. USA : The University Press of Kentucky, 2001. ISBN 0-8131-9006-1.

PARRILL, Sue. *Jane Austen on Film and Television. A Critical Study of the Adaptations*. United States of America : McFarland & Company, 2002. ISBN 0-7864-1349-2.

PERRY, Ruth. *Sleeping with Mr. Collins*. From: Pucci, R. Suzanne, Thompson, James. *Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture*. USA : State University of New York Press, 2003. ISBN 0-7914-5616-1.

PHILLIPS, Melanie. HUNTLEY Chris (eds.). *Dramatica. A New Theory of Story*. USA : Write Brothers Press, 2004, ISBN 0-918973-04-X.

PINNEY, Thomas. *The Letters of Thomas Babington Macaulay. Volume II*. Cambridge : Cambridge University Press, 1974. ISBN: 0521202027.

POOL, Daniel. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew. From Fox Hunting to Whist – the Facts of Daily Life in 19th Century England*. USA : Touchstone, 1994. ISBN 0-671-79337-3

PORTER, Roy. *English Society in the 18th Century*. England : Penguin Books, 1991. ISBN 0-14-013819-6.

PUCCI, R. Suzanne, THOMPSON, James. *Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture*. USA : State University of New York Press, 2003. ISBN 0-7914-5616-1.

RAJAN Rajeswari, Sunder, PARK You-Me. *The Postcolonial Jane Austen*. UK : Routledge, 2004. ISBN 0-415-34062-4

RAY, B. Robert. *The Field of “Literature and Film”*. From : NAREMORE James. *Film Adaptation*. USA : Rutgers University Press, 2000. ISBN 0-8135-2814-3.

RESTUCCIA, Frances. *Tales of Beauty: Aestheticizing Female Melancholia*. USA : *American Imago* 53.4, 1996. 353-383

RODGERS, Pat. 1994. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford : Oxford University Press. ISBN 019 282728 6.

ROSS, Josephine. *Jane Austen. A Companion*. USA : Rutgers University Press, 2002. ISBN 0-8135-3299-X

SHEEN Erica, GIDDINGS, Robert. *The Classic Novel from Page to Screen*. Manchester and New York : Manchester University Press, 2000. ISBN : 0-7190-5231-9.

SOUTHAM, BRIAN. *Jane Austen: The Critical Heritage, 1870-1940, Vol.2*. New York : Routledge Kegan & Paul, 1987. ISBN : 0710201893.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. From :

NAREMORE J. Film Adaptation. USA : Rutgers University Press, 2000. ISBN 0-8135-2814-3.

STAM, Robert. Film Theory. An Introduction. UK : Blackwell Publishing, 2003. ISBN 0-631-20654-X.

STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. Literature and Film. UK : Blackwell Publishing, 2005. ISBN 0-631-23055-6.

STOKES, Myra. The Language of Jane Austen. London : Macmillan, 1991. ISBN 0-333-48305-7.

THOMPSON, Emma. The Sense and Sensibility. Screenplay and Diaries. New York : Newmarket Press, 1995. ISBN 1-55704-260-8.

THOMPSON, Kristin. Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique. USA : Harvard University Press, 1999. ISBN 0-674-839757.

TOBIN, Fowkes, Beth. Aiding Impoverished Gentlewomen: Power and Class in Emma. From: DUCKWORTH, Alistair M. Jane Austen. Emma. New York : Palgrave, 2002. ISBN 0-312-23708-1.

TROOST, Linda, GREENFIELD Sayre, (eds.). Jane Austen in Hollywood. USA : The University Press of Kentucky, 2001. ISBN 0-8131-9006-1.

TUCKER, Amy; COSTELLO, Jacqueline. Forms of Literature. A Writers Collection. New York : Random House, 1989. ISBN 0394 34496 0.

VOIRET, Martine. Books to Movies: Gender and Desire in Jane Austen's Adaptations. From: Pucci, R. Suzanne, Thompson, James. Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture. USA : State University of New York Press, 2003. ISBN 0-7914-5616-1.

WALDRON, Mary. Jane Austen and the Fiction of her Time. UK : University Press, Cambridge, 1999. ISBN 0521 003881

WALLACE, Tara Ghoshal. Jane Austen and Narrative Authority. New York : St. Martin's Press, 1995. ISBN 01312 12236 5.

WAGNER, Geoffrey. The Novel and the Cinema. USA : Fairleigh Dickinson University Press, 1975. ISBN 0838616186.

WATSON, Tim. Improvements and Reparations at Mansfield Park. From: STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. Literature and Film. UK : Blackwell Publishing, 2005. ISBN 0-631-23055-6.

WILTSHIRE, John. Recreating Jane Austen. UK : Cambridge University Press, 2001. ISBN 0-521-00282-6.

WOLLSTONECRAFT, Mary. Unfortunate Situation of Females, Fashionably Educated, and Left without Fortune. (1787) From: Duckworth, Alistair M. Jane Austen. Emma. New York : Palgrave, 2002. ISBN 0-312-23708-1.

WOOLF, Virginia. Jane Austen at Sixty. Athenaeum, 15 December 1923. From: Jane Austen: The Critical Heritage. ed. SOUTHAM, Brian. London : Routledge & Kegan Paul, 1968. ISBN 0416295401.

1.17. Džeinas Ostenas filmogrāfija

Ekranizācijas, kas ir pieejamas skatītājiem²²⁹

1. **Pride and Prejudice** (1940) MGM: feature film (114 min, black and white), Directed by: Robert Z. Leonard; Screenplay by: Aldous Huxley and Jane Murfin; Produced by: Hunt Stromberg; Cast: Greer Garson as Elizabeth Bennet; Laurence Olivier as Fitzwilliam Darcy; Maureen O'Sullivan as Jane Bennet; Bruce Lester as Charles Bingley; Ann Rutherford as Lydia Bennet.

2. **Persuasion** (1971) ITV/Granada: mini-series (225 min); Directed by: Howard Baker; Screenplay by: Julian Mitchel; Produced by: Howard Baker; Cast: Anne Firbank as Anne Elliot; Bryan Marshall as Captain Frederick Wentworth.

3. **Emma** (1972) BBC-2: mini-series, 5 parts (257 min), Directed by: John Glenister; Screenplay by: Denis Constanduros; Produced by: Martin Lisemore; Cast: Doran Godwin as Emma Woodhouse; John Carson as Mr. George Knightely; Debbie Bowen as Harriet Smith; Robert East as Frank Churchill; Ania Marson as Jane Fairfax.

4. **Pride and Prejudice** (1979) BBC-2: mini-series, 5 parts (126 min), Directed by: Cyril Coke; Screenplay by: Fay Weldon; Produced by: Jonathan Powell; Cast: Elizabeth Garvie as Elizabeth Bennet; David Rintoul as Fitzwilliam Darcy; Sabina Franklyn as Jane Bennet; Osmund Bullock as Charles Bingley; Natalie Ogle as Lydia Bennet.

5. **Sense and Sensibility** (1981) BBC -1; mini-series. (174 min) Directed by: Rodney Bennett; Screenplay by: Alexander Baron and Denis Constanduros; Produced by: Barry Letts; Cast: Irene Richards as Elinor Dashwood; Tracey Childs as Marianne

²²⁹ Džeinas Ostenas filmogrāfija izveidota apkopojot Sjū Parilas (*Sue Parrill*), Patrika Kūpera (*Patrick Cooper*) un interneta lapas *www.imdb.com* materiālus. Šajā pētījumā izmantotas visas šajā saraksta daļā minētās filmas.

Dashwood; Robert Swann as Colonel Brandon; Bosco Hogan as Edward Ferrars; Peter Woodwards as John Willoughby.

6. **Mansfield Park** (1983) ITV/BBC -2; mini-series. (261 min) Directed by: David Giles; Screenplay by: Kenneth Taylor; Produced by: Betsy Willingale; Cast: Sylvestra Le Touzel as Fanny Price; Nicholas Farrell as Edmund Bertram;

7. **Northanger Abbey** (1986) BBC/A&E: television movie (90 min); Directed by: Giles Foster; Screenplay by: Maggie Wadey; Produced by: Louis Marks; Cast: Katharine Schlesinger as Catherine Morland; Peter Firth as Henry Tilney; Cassie Stuart as Isabella Thorpe; Jonathan Coy as John Thorpe.

8. **Pride and Prejudice** (1995) BBC/A&E mini-series, 6 parts (300 min), Directed by: Simon Langton; Screenplay by: Andrew Davies; Produced by: Sue Birtwistle; Cast: Elizabeth Garvie as Elizabeth Bennet; David Rintoul as Fitzwilliam Darcy; Sabina Franklyn as Jane Bennet; Osmund Bullock as Charles Bingley; Natalie Ogle as Lydia Bennet.

9. **Persuasion** (1995) BBC/Sony: tv/theatrical release (104 min). Directed by: Roger Michell; Screenplay by: Nick Dear; Produced by: Fiona Finlay, George Faber; Cast: Amanda Root as Anne Elliot; Ciaran Hinds as Captain Frederick Wentworth.

10. **Sense and Sensibility** (1995) Columbia/Mirage: feature film (135 min), Directed by: Ang Lee; Screenplay by: Emma Thompson; Produced by: Lindsay Doran; Cast: Emma Thompson as Elinor Dashwood; Kate Winslet as Marianne Dashwood; Alan Rickman as Colonel Brandon; Hugh Grant as Edward Ferrars; Greg Wise as John Willoughby.

11. **Clueless** (1995) Paramount: feature film (113 min), Directed by: Amy Heckerling; Screenplay by: Amy Heckerling; Produced by: Robert Lawrence, Scott Rudin; Cast: Alisia Silverstone as Cher Horowitz; Paul Rudd as Josh; Brittany Murphy as Tai Fraiser; Justin Walker as Christian Stovitz;

12. **Emma** (1996) Columbia/Miramax: feature film (120 min), Directed by: Douglas McGrath; Screenplay by: Douglas McGrath; Produced by: Patrick Cassavetti, Steven Haft; Cast: Gwyneth Paltrow as Emma Woodhouse; Jeremy Northam as Mr. George Knightly; Toni Collette as Harriet Smith; Ewan McGregor as Frank Churchill; Polly Walker as Jane Fairfax.

13. **Emma** (1996) Meridian-ITV/A&E: television movie (107 min), Directed by: Diarmuid Lawrence; Screenplay by: Andrew Davies; Produced by: Sue Birtwistle; Cast: Kate Beckinsale as Emma Woodhouse; Mark Strong as Mr. George Knightley; Samantha Morton as Harriet Smith; Raymond Coulthard as Frank Churchill; Olivia Williams as Jane Fairfax.
14. **Mansfield Park** (1999) BBC/Miramax feature film. (112 min) Directed by: Patricia Rozema; Screenplay by: Patricia Rozema; Produced by: Sarah Curtis; Cast: Frances O'Connor as Fanny Price; Jonny Lee Miller as Edmund Bertram;
15. **Kandukondain, kandukondain/ I have found it** (2000) Tamil film production: feature film (151 min); Directed by: Rajiv Menon; Screenplay by: Rajiv Menon, Sujatha; Cast: Tabu as Sowmya (Elinor); Aishwarya Rai as Meenakshi (Marianne); Ajith as Manohar (Edward); Abbas as Srikanth (Willoughby); Mammooty as Captain Bala (Colonel Brandon).
16. **Pride and Prejudice, The Latter Day Comedy** (2003) Camera 40/Bestboy Pictures; (104 min) Directed by: Andrew Black; Screenplay by: Anne K. Black Katherine Brim (as Katherine Swigert) Jason Faller; Produced by: Sues Bitwistle; Cast: Kam Heskin as Elizabeth Bennet; Orlando Seale as Will Darcy; Lucila Solá as Jane Vasquez; Ben Gourley as Charles Bingley; Kelly Stables as Lydia Merylon.
17. **Bride and Prejudice**, (2004) Bollywood Musical Production; (107 min) Directed by: Gurinder Chadha; Screenplay by: Paul Mayeda Berges; Produced by: Gurinder Chadha; Cast: Aishwarya Rai as Lalita Bakshi; Martin Henderson as William Darcy; Namrata Shirodkar as Jaya Bakshi; Naveen Andrews as Balraj Bingley; Peeya Rai Chowdhary as Lakhi Bakshi
18. **Pride and Prejudice** (2005) Working Title Production: feature film (129 min); Directed by: Joe Wright; Screenplay by: Deborah Moggach; Produced by: Liza Chasin; Cast: Keira Knightley as Elizabeth Bennet; Matthew Macfadyen as Fitzwilliam Darcy; Rosamund Pike as Jane Bennet; Simon Woods as Charles Bingley; Jena Malone as Lydia Bennet.

Ekranizācijas, kas sākotnēji veidotas kā televīzijas uzvedumi un vairs nepastāv:

19. Emma (May 24, 1948) BBC: television play (105 min live, black and white) Directed and produced by: Michael Barry; Screenplay by: Judy Campbell; Cast: Judy Campbell as Emma Woodhouse; Ralph Michael as Mr. George Knightley;

20. Pride and Prejudice (January 23, 1949) NBC Philco Television Playhouse (1 hour, live, black and white) Directed by: Fred Coe; Screenplay by: Samuel Taylor; Cast: Madge Evans as Elizabeth Bennet; John Baragrey as Fitzwilliam Darcy;

21. Sense and Sensibility (June 4, 1950) NBC Philco Television Playhouse (1 hour, live, black and white) Directed by: Delbert Mann; Screenplay by: H.R. Hays; Produced by: Fred Coe; Cast: Madge Evans as Elinor Dashwood; Cloris Leashman as Marianne Dashwood; John Baragrey as Colonel Brandon; Chester Stratton as Edward Ferrars; Larry Hume as John Willoughby.

22. Pride and Prejudice (Feb.2-Mar.8, 1952) BBC: mini-series, 6 parts (180 min, live, black and white) Directed and produced by: Campbell Logan; Screenplay by: Cedric Wallis; Cast: Daphne Slater as Elizabeth Bennet; Peter Cushing as Fitzwilliam Darcy; Ann Baskett as Jane Bennet; Prunella Scales as Lydia Bennet;

23. Emma (Nov 24, 1954) NBC Kraft Television Theatre (60 min live, black and white) Dramatized by Martine Bartlett and Peter Donat; Cast: Felicia Montealegre as Emma Woodhouse; Peter Cookson as Mr. George Knightley;

24. Pride and Prejudice (Jan.24-Feb.28, 1958) BBC: mini-series, 6 parts (180 min, live, black and white) Directed and produced by: Barbara Burnham; Screenplay by: Cedric Wallis; Cast: Jane Downs as Elizabeth Bennet; Alan Badel as Fitzwilliam Darcy; Susan Lyall Grant as Jane Bennet; Vivienne Martin as Lydia Bennet;

25. Emma (Feb.26-April 6, 1960) BBC: mini-series, 6 parts (180 min live, black and white) Directed and produced by: Campbell Logan; Screenplay by: Vincent Tilsley; Cast: Diana Fairfax as Emma Woodhouse; Paul Daneman as Mr. George Knightley;

26. Emma (August 26, 1960) CBS Camera Three (60 min) Directed by: John Desmond; Screenplay by: Clair Roskam; Produced by: John McGiffert; Cast: Nancy Wickwire as Emma Woodhouse;

27. Persuasion (Dec. 30, 1960-Jan. 20,1961) BBC: mini-series, 4 parts, videotape (black and white); Produced by: Campbell Logan; Screenplay by Michael Voysey and

Barbara Burnham; Cast: Daphne Slater as Anne Elliot; Paul Daneman as Frederick Wentworth

28. Pride and Prejudice (Sept.10-Oct.15, 1967) BBC-1: mini-series, 6 parts (180 min, live, black and white) Directed by: Joan Craft; Screenplay by: Nemone Lethbridge; Produced by: Campbell Logan; Cast: Celia Bannerman as Elizabeth Bennet; Lewis Fiander as Fitzwilliam Darcy; Polly Adams as Jane Bennet; Lucy Fleming as Lydia Bennet;

29. Sense and Sensibility (1971) BBC-2: mini-series, 4 parts (200 min) Directed by: David Giles; Screenplay by: Denis Constanduros; Produced by: Martin Lisemore; Cast: Joanna David as Elinor Dashwood; Ciaran Madden as Marianne Dashwood; Richard Owens as Colonel Brandon; Robin Ellis as Edward Ferrars; Clive Francis as John Willoughby.

PIELIKUMS

Džeinas Ostenas dzīves svarīgākie dati

1775.g. 16. decembris. Dzimusi Džeina Ostena

1787-1793.g. Dž. Ostenas saraksta „Jaunības gadu darbus” (*Juvenilia Works*)

1795.g. Dž. Ostena uzraksta romānu „Elinora un Marianna” (*Elinor and Marianne*)
(vēlāk nosaukums „Prāts un jūtas” – „*Sense and Sensibility*”)

1796.g. oktobrī Džeina Ostena sāk rakstīt romānu „Pirmie iespaidi” (*First Impressions*)
vēlāk nosaukums „Lepnums un aizspriedumi” (*Pride and Prejudice*)

1797.g. augustā tiek pabeigts romāns „Pirmie iespaidi”

1797.g. novembrī romāns „Pirmie iespaidi” tiek piedāvāts publicēšanai, taču tiek noraidīts neiepazīstoties ar romāna saturu.

1798.g. Dž. Ostena sāk rakstīt romānu „Suzanna” (*Susan*)

1799.g. Dž. Ostena pabeidz romāns „Suzanna”

1802.g. īslaicīga saderināšanās ar Harisu Big-Viteru (*Harris Bigg-Wither*)

1803.g. izdevējs nopērk romānu „Suzanna”

1809.g. Dž. Ostena nesekmīgi cenšas panākt romāna „Suzanna” (vēlāk nosaukums „Nortangeras abatija”) publicēšanu

1810.g. pieņemts publicēšanai romāns „Prāts un jūtas” (*Sense and Sensibility*)

1811.g. 30. oktobrī publicēts romāns „Prāts un jūtas”

1811.g. beigās, 1812.g. sākums: tiek gatavots publicēšanai romāns „Lepnums un aizspriedumi” (*Pride and Prejudice*)

1813.g. 28. janvārī publicēts romāns „Lepnums un aizspriedumi”, Dž. Ostena ir uzrakstījusi ½ no romāna „Mensfīldas parks” (*Mansfield Park*)

1813.g. beigās pieņemts publicēšanai romāns „Mensfīldas parks”, Dž. Ostena sāk darbu pie romāna „Emma” (*Emma*)

1814.g. publicēts romāns „Mensfīldas parks”

1815.g. 29. marts, pabeigts romāns „Emma”

- 1815.g. 8. augusts, Dž. Ostena sāk darbu pie romāna „Pārliecība” (*Presuasion*)
- 1815.g. 16. novembris. Pēc tikšanās ar Džeinu Ostenu, Džeimss Stenjērs Klarks (James Stanier Clarke) rakstiski apstiprina Dž. Ostenai piešķirtās tiesības veltīt nākamo darbu Princim reģentam. Īpašu uzslavu Stenjērs Klarks velta romānam „Mensfildas parks” kā darbam, kas „atspoguļo vislabākajā gaismā jūsu ģēniju un principus” (*Letters* 1995, 296. lpp.)
- 1815.g. decembra beigās publicēts romāns Emma.
- 1816.g. tiek atpirkts no iespaidēja npublicētais romāns „Suzanna”, Dž. Ostena to nedaudz pārstrādā un piešķir nosaukumu „Nortangeras abatija”
- 1816.g. 6. augusts – pabeigts romāns „Pārliecība”
- 1817.g. tiek aizsāks romāns „Sanditona” (*Sandition*)
- 1817.g. 18. jūlijs, mirusi Džeina Ostena
- 1817.g. decembrī publicēti romāni „Pārliecība” un „Nortangeras Abatija”