

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

Inese Paklone

**LITERĀRA DARBA AUTORĪBAS KONCEPTS:
KONTEKSTUĀLIE ASPEKTI**

Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai

literatūrzinātnes nozarē

literatūras teorijas apakšnozarē

Rīga 2014

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE

Inese Paklone

**LITERĀRA DARBA AUTORĪBAS KONCEPTS:
KONTEKSTUĀLIE ASPEKTI**

Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai

literatūrzinātnes nozarē

literatūras teorijas apakšnozarē

Zinātniskā vadītāja

Dr.habil., prof.philol. Janīna Kursīte - Pakule



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā «Atbalsts doktora studijām
Latvijas Universitātē».

*This work has been supported by the European Social Fund within the project «Support for
Doctoral Studies at University of Latvia».*

Rīga 2014

Satura rādītājs

Ievads	3
1. Autora attiecības ar savu darbu: galvenie jēdzieni un termini	17
1.1. Radošā darbība	18
1.2. Autors	30
1.3. Literārs darbs	41
1.4. Autorība	49
1.4.1. Autorības iegūšana un fiksācija	52
1.4.2. Autorības zaudēšana	68
2. Autorība dažādos literāros darbos	93
2.1. Oriģināldarbs	94
2.1.1. Valoda, kurā darbs uzrakstīts	103
2.1.2. Valoda, kādā darbs uzrakstīts	127
2.2. Atvasināts darbs	154
2.2.1. Adaptācija	156
2.2.2. Tulkojums	159
2.2.3. Anotācija, recenzija, referāts	167
2.2.4. Parodija	168
2.3. Salikts darbs	172
2.3.1. Krājums	173
2.3.2. Datu bāze	174
3. Līdzautorība	178
3.1. Līdzautoru radīti darbi	179
3.1.1. Darbi, kuros autoru devums nav nošķirams	180
3.1.2. Darbi, kuros autoru devums ir nošķirams	185
3.2. Līdzautorība folkloras vārdiskajos (verbālajos) darbos	187
3.3. Šķietamie līdzautori	196

3.3.1.Redaktors.....	197
3.3.2.Cenzors.....	202
3.3.3.Lasītājs	206
Secinājumi.....	217
Bibliogrāfija	223
Avoti.....	223
Normatīvie akti.....	229
Literatūra	229
Pielikums. Ar autorību saistīto jēdzienu īsā skaidrojošā vārdnīca	

Ievads

Promocijas darba temats. Šī pētījuma temats ir autorība kā autora pašatzīšanas, īstenības at(pa)zīšanas, un sevis kā savstarpējas sociālas atzīšanas objekta izpausme mūsdienās, laikposmā pēc Rolāna Barta 1967.gadā izziņotās autora nāves viņa esejā „Autora nāve”.

Autorība ir „likumā noteikta autora tiesība tikt atzītam par darba autoru”(Grudulis 2006, 102) un tiek formulēta kā personiska (neatsavināma) un nemantiska (tai nav mantiska ekvivalenta), tā ir pastāvīga, nemainīga, varētu teikt, mūžīga tiesība. Autorības tiesība darbojas arī pēc autora nāves, kad izbeidzas visas personiskās tiesības, tāpēc pēc jurista Māra Gruduļa atzinuma tā nav subjektīva tiesība, „bet gan juridisks pienākums visiem sabiedrības indivīdiem ievērot zināmu uzvedības modeli”(Grudulis 2006, 100) – nepiesavināties literāro darbu, neuzdot sevi par darba autoru, jo autorība ir „iekšējā saikne starp autoru un viņa garīgās darbības augli” (Липчик 2002, 144), „īpašā, nesaraujamā saite starp autoru un viņa darbu”(Paklone 1997, 29), kas ir autora radošās darbības rezultāts. Tātad autorības koncepta galvenie komponenti ir jēdzieni *autors*, viņa *literārais darbs* un *radošā darbība*.

Katra šī jēdziena formulējums satur daļu no pārējo, saistīto jēdzienu formulējumiem, un to sasaistītība ir tik cieša, ka atgādina hermeneitisko apli, par ko literatūrfilozofe Skaidrīte Lasmane skaidrojusi, ka tas „iespējams dažādos variantos, taču tas arvien raksturo veseluma un individuāli atšķirīgā dinamiskās attiecības. [...] Vienmēr daļa veido veseluma sapratni, bet veselums maina daļas priekšsaprasmī” (Lasmane 2013, 212), t.i., ar autorību saistīto galveno jēdzienu saturs daļēji ir savstarpēji aizstājams un papildināms. Turklāt jēdzienus lieto dažādās zinību nozarēs: jurisprudencē, psiholoģijā, valodniecībā, literatūrzinātnē, folkloristikā, vēsturē, socioloģijā, kulturoloģijā, kognitīvajās zinātnēs, katrā no tām izceļot atšķirīgus aspektus. Autorības pētījumi tāpēc var gan virzīties dažādu zinātņu gultnē, gan analizēt ārkārtīgi apjomīgu materiālu attiecībā uz autoriem un arī darbiem.

Autori ir atšķirīgi kā fiziskas personas apkārtējās īstenības at(pa)zīšanā, sevis pašatzīšanā un savstarpējās atzīšanas procesos; darbi ir atšķirīgi – pastāv oriģināldarbi, atvasināti darbi un salikti darbi; radošā darbība ir atšķirīga: radīšana, jau esoša darba pārradīšana, radoša esošu darbu apkopošana un sakārtošana.

Šajā pētījumā analizēts patlaban juridiski atzītais autorības koncepts, balstoties uz tā komponentiem un to attiecībām dažādos kontekstos. Taču pēdējos gados tapušie elektroniski publicētie darbi un to autoru attieksme pret tiem iezīmē jaunu autorības modeļu veidošanos. To pētīšanai kā avoti latviešu valodā patlaban pieejami (vai bijuši pieejami, bet vairs nav) tikai pāris literāru darbu, teorētiskajam pamatojumam un analīzei var izmantot gan atsevišķas jau 20.gadsimta sešdesmitajos gados aizsākušās literatūras teorijas par attiecību modeli *autors-darbs-lasītājs*, gan dažas topošas mediju teorijas.

Par atskaites punktu autorības koncepta analīzei izvēlētais R.Barta darbs iezīmīgs ar to, ka rakstīts kā manifests, literatūrzinātnieka Šona Bērka vārdiem sakot, kā „visskaidrākais, bezkompromisa intences paziņojums”, ņemot vērā Barta jau iepriekš izteiktos iebildumus pret autorības institūtu kopumā un jo sevišķi – pret „literatūras kritiku, kas ekskluzīvi fokusēta uz autoru” (Burke 2008, 19) un iebildēm pret cilvēka–darba analīzi ar ieteikumiem to aizstāt ar iedziļināšanos pašā darbā vai valodā. Kā uzskata Bērks, nostāšanās pret autoru Bartam bija nepieciešama, lai pamatotu eksperimentālu pētniecību, jo viņa eseja, kurā „revolucionārie impulsi pilnībā satriec jebkurus zinātniskus mērķus” (Burke 2008, 20), rakstīta laikā, kad viņš pats uzsāka strādāt ar jaunu metodi un gatavoja publicēšanai savu darbu „S/Z”, kurā aizvietoja autoru ar lasītāju kā teksta radītāju.

Š. Bērks arī norādījis uz maldīgo apgalvojumu, ka R.Barta eseja “Autora nāve” publicēta 1968.gadā: patiesībā tās pirmpublicējums noticis ASV angļiski, žurnāla ASPEN rudens – ziemas numurā Nr.5/6 un tikai pēc tam parādījies franciski un plaši pārpublicēts, tulkots un citēts (Burke 2008(1992), 232; Bennett 2005, 10), taču svarīgi, ka darbs parādījās Francijā visaptverošu studentu nemieru laikā, kas sekmēja tā ievērošanu (Kolmane 2013, 99). Latviski eseju tulkojusi Astra Skrābāne, pirmpublicējums bijis žurnālā GRĀMATA 1992.gada Nr.5/6 (Barts 1992, 19-22), kad Barta darba izaicinājums vairs nebija aktuāls.

Par izaicinājuma būtību literatūras kritiķe Anda Baklāne rakstījusi: „...Barts cīnās drīzāk ar iedomātiem pretiniekiem. Tāda īsta uz autora biogrāfiju orientēta kritika pēdējo reizi pastāvējusi XIX gs.beigās, un laikā, kad top „Autora nāve”, jau pazīstami vairāki literatūras kritikas virzieni, kur autora figūra likta iekavās, lielāko vērību veltot pašam tekstam (piem., krievu formālisms, jaunā kritika ASV). [...] Barta tekstā

autora figūras kritika parādās primāri kā autoritātes, nozīmes diktāta kritika” (Baklāne 1012, 77/78).

R.Barta dažu lappušu darbs, izziņojis autora nāvi, izziņoja arī, ka par to „jāmaksā ar lasītāja dzimšanu” (Barts 1992, 22), t.i., - lasītājs “ir telpa, kurā tiek ierakstīti visi rakstības citāti, nevienam no tiem nezūdot; teksta vienība ir nevis tā pirmavotā, bet galamērķī” (Barts 1992, 22), t.i., teksta vienība ir nevis tā autorā, bet lasītājā.

Sekojoši 20.gadsimta 70.gados izveidojās vai pastiprināti attīstījās jau esošās uz lasītāja funkciju pētīšanu orientētās literatūras teorijas (pēc literatūrzinātnieka Ingo Berensmeijera iedalījuma) – fenomenoloģija, lasītāja reakcijas teorija, recepcijas vēsture, dzimtes studijas (daļēji), kognitīvā naratoloģija (Kalniņa, Vērdušs 2013, 9).

Tomēr turpmākie gadi pierādīja arī to, ka ziņas par autora nāvi bijušas stipri pārspīlētas: ņemot vērā interneta parādīšanos, rakstītāju un publiskoto literāro darbu skaits pieaudzis vienam lasītājam neaptveramā apjomā; līdzās tradicionāli tipogrāfiski izdotiem darbiem parādījušies cita veida darbi – digitālie, elektroniski izdotie; papildus biogrāfiskajām studijām, tradicionālajai psihoanalīzei un tradicionālajai hermeneitikai radušās jaunas literatūras teorijas, kas vērstas uz autoru kā galveno kritikas intereses objektu – jaunais vēsturiskums (daļēji), dzimtes studijas, postkoloniālā teorija (Kalniņa, Vērdušs 2013, 9).

Lai tēmas plašumu ierobežotu, pētījuma gaitā radās pārlicība, ka tas darāms, izveidojot loģisku rāmi, kas būtu atbilstošs autora un līdzautoru darbības elementiem un literāro darbu veidu iedalījumam oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos, kā tas tiek darīts jurisprudencē un atspoguļots atbilstošajos normatīvajos aktos.

Jāmin daži būtiskākie apsvērumi, izvēloties šo tēmu. Pirmais no tiem ir divdesmit darba gados autoru tiesību organizācijā ik pa laikam konkrētu darbu publicēšanas vai citāda lietojuma gadījumos radušies jautājumi par konstatētām neatbilstībām starp autora un viņa literārā darba jēdzienu valodisko un likumisko saturu, to juridiskajiem formulējumiem un šo formulējumu interpretācijām, autora statusa izpratni praktiskajā darbu lietojumā un autoru darbu filoloģisko analīzi un vērtējumiem. Minētā neatbilstība nav tikai jēdzienu un to denotātu nozīmju atšķirībās, likumdošanas aktos un teorētiskajā zinātniskajā literatūrā pastāvoša, tā arī ietekmē autoru izpratni par

saviem darbiem un sava autora statusa pašvērtējuma objektivitāti un parādās autoru darbu lietotāju attieksmē pret autoriem. Turklāt tēma attiecas uz visiem tiem, kas raksta vārdiskus tekstus¹, ne tikai uz rakstniekiem – literatūras radītājiem, lai gan tieši daiļliteratūras darbus „no pārējiem vēstošiem tekstiem atšķir tas, ka tie izturējuši atlases procesu, tie ir publicēti, recenzēti un pārpublicēti, tāpēc lasītāji tos var uzmeklēt paļāvībā, ka citi tos atzinuši par labi veidotiem un „tā vērtiem” (Kalers 2007, 38), t.i., it kā vērtīgākiem, izceļamiem starp citiem darbiem. Autorības sakarā runa nav tikai par daiļliteratūras darbiem, bet arī par zinātniskiem, akadēmiskiem pētījumiem, žurnālistu darbiem, mutiskiem un rakstiskiem daiļliteratūras, zinātnisku tekstu, oficiālu tekstu, lietišķo tekstu tulkojumiem, dažāda satura datu bāzēm u.c. darbiem. Kopumā literāru darbu autoru ir pietiekami daudz, līdz ar to pētījumam par autorību varētu būt ne vien teorētiska, bet arī praktiska nozīme.

¹ Neskatoties uz to, ka tikai daži autori praktiski saskārušies ar savas nodarbošanās vai profesijas sociālu formalizāciju, mūsu valsts „Profesiju klasifikatorā”, kas ir „sistematizēts profesiju (arodu, amatu, specialitāšu) saraksts, kas veidots, lai nodrošinātu starptautiskai praksei atbilstošu darbaspēka uzskaiti un salīdzināšanu” un kurā „profesijas klasificētas grupās [...], kā arī noteiktas to kvalifikācijas pamatprasības un profesionālās darbības pamatuzdevumi [...] aprakstītas galvenās prasības, kuras ir jāzina un jāprot ikvienam cilvēkam, uzsākot darbu attiecīgajā profesijā”, „rakstnieki, žurnālisti un lingvisti” iekļauti 264. mazajā grupā, kuras „vecākie speciālisti rada vai izpilda literārus, dramatiskus un citus mākslas darbus, veic zinātniskās pētniecības darbus, pilnveido un attīsta teorijas, koncepcijas un metodes, izmanto savas zināšanas filoloģijas jomā.” Šo speciālistu „profesionālās darbības pamatuzdevumi – izpildīt literāru darbu, nodarboties ar literatūras un mākslas kritiku; vākt informāciju par notikumiem un aprakstīt tos; veidot režiju; pētīt valodu sākotni un attīstību, organizēt tulkošanas darbu un sazināšanos starp atšķirīgās valodās runājošiem cilvēkiem; gatavot zinātniskos rakstus, pārskatus un dokumentus. [...] Šīs mazās grupas profesijas klasificētas atsevišķajās grupās: 2641 Rakstnieki un tiem radniecīgu profesiju vecākie speciālisti; 2642 Žurnālisti; 2643 Tulkotāji, tulki un citi lingvisti”. Attiecībā uz grupu nr.2641, necitējot šīs grupas pārstāvju darbības aprakstu kopumā, pieminēsim tikai, ka viņi „rada literārus darbus publicēšanai vai dramatiskiem uzvedumiem, vērtē literārus, citus mākslas darbus un mākslas izstrādājumus”, un viņi klasificēti sekojoši: „2641 01 AUTORS; 2641 02 BIOGRĀFS; 2641 03 DRAMATURGS; 2641 04 DZEJNIEKS; 2641 05 ESEJISTS; 2641 06 FEĻĒTONISTS; 2641 07 KRITIKS; 2641 08 LIRIKS; 2641 09 RAKSTNIEKS; 2641 10 SCENĀRISTS; 2642 Žurnālisti; 2643 Tulkotāji, 2007, 38), tulki un citi lingvisti” (Profesiju klasifikators).

Otrais apsvēruma tēmas izvēlei bija centieni konkretizēt jēdzienu *autorības iegūšana*, formulējot un precizējot procesus, kas ar to saistīti. Tāpēc saturs meklēts līdz šim latviski mazlietotajam *autorības fiksācijas* jēdzienam, kurā ietverta autorības iegūšanai sekojošā autorības konstatācija un tās apliecinājums ar autora īsto vārdu jeb, izmantojot Žerāra Ženeta piedāvāto terminu, - onīmitāte (Genette 1997, 39) - vai autorības fiksācija ar pseidonīmu – pseidonimitāte. Lai apvienotu darbus, kuros autorība dažādu iemeslu dēļ neparādās, pētījuma gaitā kā bināra opozīcija autorības iegūšanas jēdzienam radīts *autorības zaudēšanas* jēdziens, lai gan autorību likumiski nav iespējams zaudēt – autorība nav atsavināma ne autora dzīves laikā, ne pēc viņa nāves. Tomēr autoram ir iespēja *zaudēt* autorību, 1) darbu publicējot bez jebkāda vārda – anonīmi, 2) pēc pasūtījuma radot literāru darbu citai reālai personai un līgumā piekrītot noklusēt savu vārdu un autorību, t.i., kļūstot par slēpto jeb *rēgu rakstnieku*, 3) apzināti maldinot sabiedrību, piedēvējot sev radīto darbu citai personai – izdomātai vai reālai, t.i., radot literāru mistifikāciju. Tāpat autors var zaudēt autorību viņa darba pretlikumīgā izmantojumā, - piedzīvojot sava darba plaģiātu. Autorības zaudēšanas process nav pieminēts normatīvajos aktos un to interpretācijās, jo attiecas uz specifiskiem, mūsdienās reti darbu veidiem vai morāli nosodāmu un likumiski sodāmu darbību, kas nav bieži sastopama.

Trešais apsvēruma tēmas izvēlei saistīts ar interesi par pētījumiem attiecībā uz literatūras darbu intertekstualitāti, saistību ar citiem literāriem darbiem, - *citās* autorības klātbūtni gan oriģināldarbā, gan, pats par sevi saprotams, - atvasinātā darbā un saliktā darbā. Šajā sakarā aktualizējās *iedomātā autora* eksistence un problemātika. Pētījuma gaitā izrādījās, ka šim jēdzienam jāpievērš īpaša uzmanība, jo iedomātais autors parādās ne tikai slēptajā autorībā, t.i., rēgu rakstnieka darbībā vai literāras mistifikācijas radīšanā, bet var būt nozīmīgs jebkura literāra darba radīšanā un atribūcijā.

Ceturtais apsvēruma tēmas izvēlei bija vēlēšanās izprast līdzautorības fenomenu gan darbos, kuros autoru devums nav nošķirams, un darbos, kuros autoru devums ir nošķirams, gan iztirzāt līdzautorību folkloras vārdiskajos darbos, gan konkretizēt šķietamo līdzautoru – redaktora, cenzora, lasītāja - attiecības ar literāro darbu un tā autoru.

Promocijas darba priekšmets un avoti. Pētījuma priekšmets ir autora attiecības ar sevi, citiem autoriem un lasītāju oriģināldarbā, atvasinātā darbā un saliktā darbā kā kontekstiem autorības koncepta konkretizēšanai.

Kā avoti pētījumam atlasīti literāri darbi latviešu valodā, sākot no „Zelta alus” reklāmas saukļa (Šure 2014; Zelta alus sauklis) un beidzot ar visai apjomīgiem Noras Ikstenas pieciem darbiem. Tā kā tēmas risinājumam nepieciešams izmantot iespējami daudz atšķirīgu veidu darbu, tad analīzei izvēlēti pamatā literatūras darbi – galvenokārt tāpēc, ka tiem izveidojies sazarots darbu veidu un žanru tīkls.

Skatīti arī autoru izteikumi, viedokļi par savu un kolēģu darbu gan publicētās atmiņu grāmatās un intervijās, gan promocijas darba autores pašas organizētās intervijās par atsevišķiem darbiem un sarakstē par šiem jautājumiem, kas iekļauta autores personiskajā arhīvā. No tajā atrodamajiem interviju tekstiem, kā arī vēstulēm plašāk izmantoti Ineses Zanderes spriedumi un vērtējumi par viņas rakstītajām runām Latvijas valsts prezidentam Guntim Ulmanim (Zandere 2011) un rediģēšanu kā sadarbību ar literārā darba autoru, viņam palīdzot pilnveidot viņa darbu (Zandere 2009). I.Zanderes atbildes citētas viņas dziļās un daudzpusīgās profesionālās pieredzes dēļ: viņa ir dzejniece, rakstījusi arī scenārijus un operu libretus, bijusi t.s. rēģu rakstnieces statusā, ir bijusi un ir redaktore gan žurnālā, gan grāmatu izdevniecībā.

Ņemot vērā, ka autorība ir ne vien autoru personiska tiesība, kas cieši saistīta ar autora personību, bet arī to, ka sevis kā autora uztvere autoriem ir individuāla un ļoti atšķirīga izpausmēs, autoru personiskajiem viedokļiem piešķirta liela nozīme, tie citēti pietiekami plaši, lai precīzāk atspoguļotu personas pašuztveri un sakaru ar savu darbu.

Ar tēmu saistīto jēdzienu un terminu satura analīze balstīta uz to definīcijām un skaidrojumiem galvenokārt no „Latviešu literārās valodas vārdnīcas” (LLVV 1972-1996), „Svešvārdu vārdnīcas” (SV 2008) un vārdnīcas „New Webster’s Dictionary of the English Language” (Webster’s 1988).

Specifisks avots ir tiesību jeb normatīvie akti, kas ir pētījuma pamats no juridiskā viedokļa. Attiecībā uz autorību Latvijā ir spēkā divi šādi dokumenti – Bernes konvencija par literāro un mākslas darbu aizsardzību (Berne) un Autortiesību likums

(AL). Sakarā ar to, ka likums pēdējo gadu laikā mainīts un tajā mainījusies autora un darba, tajā skaitā literāra darba, definīcija, skatīts arī iepriekš spēkā bijušais Autortiesību likums (AL iepr.).

Promocijas darba teorētiskā un metodoloģiskā bāze.

Ar autorību saistīto jēdzienu izpratne ir tekstu analīzes instruments, līdz ar to pētījuma teorētisko bāzi pamatā veido jurisprudences un literatūrzinātnes teoriju izmantojums, pilnīgākai tēmas izpratnei pievienojot atsevišķu psiholoģijas teoriju atziņas.

Juristu pētījumu un normatīvo aktu interpretāciju nav daudz – gan tāpēc, ka autorība ir nesen likumdošanā ietverta tiesība, - Bernes konvencijā kopš 1928.gada, gan tāpēc, ka vajadzība pēc interpretācijām rodas tikai autora tiesību pārkāpšanas gadījumos, kas nenotiek bieži nevienā valstī. Turklāt – tā kā pastāv divas vēl arvien stipri atšķirīgas juridiskas sistēmas – romiešu tiesību jeb civiltiesību sistēma (kontinentālajā Eiropā un arī Latvijā) un paražu tiesību jeb precedenta tiesību sistēma (anglosakšu tiesību valstīs), tad Latvijas situācijā praktiski izmantojami tikai civiltiesību valstu juristu atzinumi. No tiem pamatā izvēlēti jurisprudences profesores Delijas Lipcikas plašie pētījumi, kas apkopoti grāmatā „Autoru tiesības un blakustiesības” (Липчик 2002) un Latvijas autortiesību speciālista, jurista Māra Gruduļa grāmata „Ievads autortiesībās” (Grudulis 2006) un atsevišķi raksti žurnālā „Jurista Vārds” (Grudulis 2002a, 2002b, 2003). Bez tam pievienotas atziņas no autortiesību pētnieka, Krievijas jurista Grigorija F. Šeršeņeviča 19.gadsimta beigās izdotā zinātniskā pētījuma „Autortiesības uz literāru darbu” (Шершеневич 1891), kas ir vēsturiski svarīgs, jo līdz patstāvīgas Latvijas valsts dibināšanai Latvijas teritorijā spēkā bija Krievijas likums par literāru darbu autortiesībām un Latvijas pirmie tiesību akti šajā jomā saistīti ar šo likumu. Izmantots arī Sinelles Geijeres promocijas darbs jurisprudences nozarē par literāru darbu oriģinalitāti - prasību Dienvidāfrikas likumā, kas veidots uz angļu likuma bāzes, un ir ņemams vērā sakarā ar oriģinalitātes jēdziena satura noskaidrošanu (Geyer 2006).

Radošuma jēdziena izpratnei lietoti galvenokārt J. Iljina un L. Jermolajevas-Tominas apkopojšie pētījumi par radošumu, radošām spējām un darbību: psiholoģijas profesora Jevgeņija Iljina „Daiļrades, radošuma, apdāvinātības

psiholoģija” (Ильин 2009) un psiholoģijas zinātņu doktores Ludmilas Jermolajevas-Tominas „Mākslinieciskās daiļrades psiholoģija” (Ермолаева-Томина 2005).

Promocijas darba tēmas rosinātāji ir literatūrzinātnieku darbi, ko mūsdienās uzskata par intereses iekustinātājiem attiecībā uz literāru darbu autora radošo darbību un attiecībām ar savu darbu: R. Barta „Autora nāve” (Barts 1992; Barthes 1995) un filozofa Mišela Fuko 1968.gada eseja „Kas tas ir autors?” (Fuko 1995). Tie gan apšaubīja un noliedza autora kā literārā darba nozīmju radītāja statusu un iekustināja interesi par autora vietu un lomu darbā, gan arī – kā M.Fuko darbs - mēģināja klasificēt autora/autorības funkcijas. Nozīmīgākie pētījumi, kas savukārt vēltīti autora statusa stabilitātes stiprināšanai, ir literatūrzinātnieka Šona Bērka grāmata „Autora nāve un atgriešanās” (Burke 2008) un literatūrzinātnieka Endrū Beneta monogrāfiskais pētījums „Autors” (Bennett 2005), kā arī Martas Vudmensī pētījumi par autorības konstruēšanu (Woodmansee 1994). Autora attiecības ar saviem darbiem un šo darbu attiecības ar citiem darbiem pētītas, izmantojot filozofa un literatūrzinātnieka Žerāra Ženeta grāmatu „Parateksti. Interpretācijas sliekšņi” (Genette 1997b). Intertekstualitāte jeb literāru darbu attiecības ar citiem darbiem, kultūru kopumā, analizēta, balstoties uz Ž. Ženeta pētījumu „Palimpsesti. Literatūra otrajā pakāpē” (Genette 1997a), R.Barta darbu „S/Z” (Барт 2009), literatūrzinātnieka Harolda Blūma grāmatām „Bailes no ietekmes” (Bloom 1997) un „Ietekmes anatomija” (Bloom 2011), Greiema Elena pētījumu „Intertekstualitāte” (Allen 2006) un Mērijas Orras pētījumu „Intertekstualitāte. Debates un konteksti” (Orr 2003). Lai precīzāk izprastu lasītāja lomu literārā darba autorības sakarā, analizēts gan Umberto Eko radītais atvērtā darba koncepts viņa grāmatā „Atvērtais darbs”(Эко 2006a) un lasītāja pozicionēšana par autora līdzautoru grāmatā “Lasītāja loma”(Эко 2005), gan recepcijas jeb uztveres teorijas risinājumi literatūrzinātnieka Volfganga Īzera grāmatā „Lasīšanas akts” (Iser 1980), gan psihiatrijas profesora Voltera Onga atzinumi par runas un rakstu kultūrām. pētījumā „Mutvārdiskums un rakstītprasme” (Ong 2006), ko viņš attiecinājis arī uz elektroniski publicētajiem darbiem. Izmantotas arī vairākas literatūrzinātnes, lingvistikas, stilistikas terminu un citu jēdzienu skaidrojošās vārdnīcas.

Promocijas darba tēmas risinājumā ietverto visai atšķirīgo elementu – jēdzienu satura, autora attiecību, attieksmju un funkciju, atšķirīgo darbu un to sabiedriskās atziņas – analīze balstīta uz filozofa Pola Rikēra pētījumiem, kas apkopoti viņa pēdējā publicētajā grāmatā „Atziņas ceļš” par *atzīšanu* kā filozofisku diskursu

(Рикер 2010). Tādējādi nodrošināta vienota pētnieciski teorētiskā bāze šķietami attāliem abstraktiem teorētiskiem jēdzieniem, lietām un cilvēku empīriskai uzvedībai vai novērojumiem. Atzīšanas diskursā dažādi autorības koncepta aspekti balstīti uz at(pa)zīšanas kā cilvēciskas izziņas, pašatzīšanas kā sevis uztveres un savstarpējas atzīšanas kā sociālas iesaistītības jēdzienu analīzi, kurā, kā atzīmējusi profesore Skaidrīte Lasmane, „Rikēra teksti īsteno un demonstrē skaidrošanas (interpretācijas) spēju – precīzu, saprotamu, skaidru”, iziet no teksta un „tiecas dzīves pasaulē” (Lasmane 2013, 220),

Hipotēze un problēmjautājumi. Autorības koncepts patlaban balstās uz cilvēka, kas atzīst pats sevi par autoru, attiecībām ar savu darbu – arī grāmatu kā jebkuru rakstītu vai tipogrāfiski iespiestu vērā ņemama garuma dokumentu (Abrams, Harpham 2009, 30), kas ir gan darba materiālā forma, gan nemateriālais saturs, t.i., darbs ir gan ķermenisks, gan bezķermenisks, bet pabeigts un diskrēts abās nozīmēs. Attiecībā uz šādu darbu lēmums to lasīt *ar autoru* vai *bez autora* attiecas uz literatūras kritiku un tās teorijām, ne diskursu kopumā, respektīvi, darbs nerodas pats no sevis, bet gan ir autora radošās darbības rezultāts, darbam *ir autors*.

Elektroniski publicētie darbi nelīdzinās tradicionāli tipogrāfiski publicētajiem, jo ir bezķermeniski abās nozīmēs, vairs nav pabeigti, diskrēti, bet nepabeigti, izmaināmi, pabeidzami vai nebeidzami. Pieņemams, ka literāra darba izmaiņas rāda, ka mainījies arī tā autors, sekojoši var prezumēt, ka mainās arī autora attiecības ar savu darbu, t.i., mainās autorības jēdziena saturs.

Ņemot vērā elektroniski publiskoto literāro darbu raksturu, pētījuma gaitā izvirzītie problēmjautājumi skar izmaiņas darbā, autora funkcijās un autora un lasītāja lomās: 1) kāds darbs ir elektroniski pieejamais literārais darbs, 2) kādā pabeigtības stadijā autors publisko savu digitālo darbu, 3) kas ir digitālā darba autors, 4) kādas ir lasītāja darbības, lasot šādu tekstu, 4) kāda ir lasītāja funkcija šādā tekstā, 5) kāds ir autorības jēdziena saturs elektroniski publicētā darbā?

Promocijas darba mērķis un uzdevumi. Pētījuma mērķis ir iztīrīt autorības koncepta saturu dažādos literāros darbos, raksturot ar to saistīto jēdzienu semantiskā lauka un juridiskā satura atbilstību un izveidot ar autorību saistītu terminu un jēdzienu īsu vārdnīcu, kas sintezētu būtiskākos formulējumus no jurisprudences,

psiholoģijas un literatūrzinātnes jomām attiecībā uz autora saistību ar savu literāro darbu.

Līdz ar to **pētījuma uzdevumi** ir 1) analizēt terminu *autorība*, *autors*, *radošā darbība* un *darbs* semantiskos laukus, lietojumu un savstarpējās attiecības; 2) raksturot autorības rašanās, fiksācijas un zaudēšanas likumsakarības; 3) konkretizēt autora saistību ar savu darbu oriģināldarbā, atvasinātā darbā un saliktā darbā; 4) raksturot autoru attiecības līdzautorībā un šķietamo līdzautoru saistību ar darbu; 4) izvērtēt elektroniski publicēto darbu autoru attiecības ar to darbiem.

Promocijas darbā izmantotās pētniecības metodes. Darba uzdevuma izpildei lietotas izpētes kvalitatīvās metodes. Mūsdienīgais autora koncepts un ar to saistītie jēdzieni un termini raksturoti ar kultūrvēsturisko metodi, kas ļauj tos definēt un precīzāk aprakstīt, palīdz atklāt katram no tiem iezīmīgo un konstatēt nianšes, balstoties uz to rašanās un attīstības vēsturiskajiem apstākļiem. Darba īpašību un autorības atšķirīgā satura samērošanai dažādu veidu darbos, arī līdzautoru un šķietamo līdzautoru darbību korelācijai ar individuālo autoru radošo darbību galvenokārt izmantota salīdzināmā pētniecības metode. Biogrāfiskās metodes elementi palīdz izpētīt literāra darba atribūciju saistībā ar valodas izvēli darbu rakstīšanai un reālā autora, autora tēla un iedomātā autora tēla problemātiku, analizēt autorību kā autora personīgo tiesību saistībā ar autora paša pieredzi. Atsevišķu darbu un autorības elementu intertekstuālai analīzei par noderīgu atzīta arī hermeneitiskā pieeja, kas interpretē atsevišķas autora personības izpausmes viņa darbā un pielietota šo personības izpausmju atklāšanai viņa autorībā.

Promocijas darba struktūra. Promocijas darba apjoms ir 222 lappuses, tam pievienotajā bibliogrāfijā iekļauts 441 nosaukums. Pētījuma struktūru veido ievads, trīs nodaļas ar apakšnodaļām, secinājumi, bibliogrāfija un pielikums 31 lappuses apjomā.

Ievadā sniegts promocijas darba tēmas izvēles pamatojums, formulēts mērķis, izvirzīti uzdevumi, raksturota teorētiskā un metodoloģiskā bāze, izvērtēti problēmjaudājumi un pētījuma novitāte.

Pirmajā nodaļā analizēti ar tēmu saistītie jēdzieni un termini *radoša darbība*, *autors*, *literārs darbs*, kas raksturo *autorību* - autora attiecības ar savu darbu, viņa

saikni ar to. Precizēta arī autorības iegūšana un fiksācija ar autora vārdu vai pseidonīmu un autorības zaudēšana, apzināti atsakoties no tās vai negribēti zaudējot autorību plaģiāta gadījumā.

Otrā nodaļa veltīta autorībai dažādos literāros darbos. Oriģināldarbos pētīta autora pašatzīšanas rezultātā autora izdarītā izvēle rakstīt latviešu vai latgaliešu rakstu valodā, analizēti literāra darba valodiskie un stila aspekti, arī iedomātā autora tēla eksistences nosacījumi un tā nozīmīgums autorības skaidrojumam. Atvasinātos darbos skaidrotas autorības īpašības adaptācijā, libretā, dramatisējumā, scenārijā, tulkojumā, anotācijā, recenzijā, referātā, parodijā un oriģināldarba un atvasinātā darba autorības korelācija. Saliktajos darbos – krājumos un datu bāzēs - konstatēta paralēla un kolektīva autorība.

Trešajā nodaļā izvērtēta autoru kopā strādāšana, līdzautorība darbos, kuros autoru devums nav nošķirams, un darbos, kuros tas ir nošķirams. Dots arī ieskats folkloras vārdisko darbu līdzautorībā un šķietamo līdzautoru – redaktora, cenzora, lasītāja – attiecībās ar literāro darbu. Elektroniski publicēto darbu kontekstā raksturotas lasītāja interaktīvās attiecības ar darbiem un lasītāja kļūšana par autoru vai pašpieteiktu līdzautoru šādos darbos.

Promocijas darba noslēgumā apkopoti darbā gūtie galvenie secinājumi.

Darbu noslēdz izmantoto avotu, juridisko aktu un literatūras saraksts.

Pielikumā pievienota ar autorību saistīto jēdzienu īsā skaidrojošā vārdnīca, kas izveidota pētījuma gaitā, balstoties uz autores veidoto „Autortiesību vārdnīciņu” viņas sakārtotajā rokasgrāmatā „Autortiesības” (Paklone 1997).

Promocijas darba novitāte. Promocijas darbs ir pirmais pētījums par literāra darba autorību, kas tapis Latvijā, balstoties uz literāriem darbiem latviski. Tajā pirmoreiz no valodniecības, jurisprudences un literatūrzinātnes viedokļa konkretizēta ar literāru darbu autorību saistīto jēdzienu semantika, analizētas autora radošās darbības iezīmes un izpaušme dažādu literāru darbu grupās, kā arī iezīmētas pēdējā laikā tehnoloģiju ietekmē radušās izmaiņas darba, autora un autorības jēdzienu saturā, kas varētu prasīt izmaiņas terminu definīcijās un turpmāko pētījumu metodikā.

Pētījumā pausto atziņu aprobācija

Zinātniskās publikācijas

1. Daži līdzautorības aspekti autortiesību diskursā. // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Rakstu krājums 15. Liepāja: LiePA, 2010.
2. Literāra darba autorība un autora etniskā un nacionālā identitāte. // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Rakstu krājums 16. Liepāja: LiePA, 2011.
3. Literārs darbs latgaliski autorības aspektā. // Via Latgalica. Humanitāro zinātņu žurnāls. Latgalistikas kongresu materiāli III. 3. starptautisko latgalistikas konference, Greifsvaļde, 2010. gada 21.- 22. oktobris. Rēzekne: Rēzeknes augstskola, 2011.
4. Literāra darba tulkotājs kā šī literārā darba autors. // Daugavpils universitātes 52. Starptautiskās zinātniskās konferences tēzes. Daugavpils: Daugavpils universitāte, 2010.

Agrākas publikācijas

1. Autortiesības. Rokasgrāmata. Sastādījums, 1. un 5. nodaļa. Rīga: AGB, 1997.
2. Elektroniskās publikācijas un autortiesības. // Starptautiska konference „Latviešu grāmata un bibliotēka: 1525 – 2000”. Materiālu krājums II. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2000.
3. Muzeju darbība un autortiesības. Rīga: Muzeju Valsts pārvalde, 2001.

Referāti zinātniskās konferencēs

1. Literāri darbi, kas radušies, balstoties uz muzikāliem darbiem. – Starptautiska zinātniska konference *Tā Neredzīga Indriķa dziesmas – 200 un J. Alunāna Dziesmiņas*, LU Filoloģijas fakultāte, Rīgas Latviešu biedrība, Rīga, 2006, 12.-14.10
2. Autora pilsonība, dzīvesvieta un etniskā un nacionālā identitāte literārā darba autorībā. – Starptautiska zinātniska konference *Etniskums Eiropā: sociālpolitiskie un kultūras procesi*, Rēzekne, 2007, 24.-25.05.

3. Digitālo resursu pieejamība: autortiesības un autoru tiesības. – Starptautiskā apaļā galda diskusija *Digitālās bibliotēkas un autortiesības*, Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2007, 20.11.
4. Daži līdzautorības aspekti autorības diskursā. – 15.starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, Liepāja, 2009, 5. - 6.03.
5. Literāra darba autoram piedēvētā autorība. – *Daugavpils universitātes 51.starptautiskā zinātniskā konference*, Daugavpils, 2009, 15. – 18.04.
6. Literāra darba autorība un autora etniskā un nacionālā identitāte. – Liepājas 16.starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē: vēsturiskā pieredze un aktuālie kultūrprocesi Baltijā*, Liepājas universitāte, Liepāja, 2010, 4.- 5.03.
7. Literārs darbs latgaliski autorības diskursā. – 3rd International Conference on Latgalistics *The Ecology of Languages in the Baltic Sea Region: Regional Languages in Times of Globalization*, Ernst Moritz Arndt University of Greifswald, 2010, 21. – 22.10.
8. Rēgu rakstnieka autorība. – Liepājas universitātes 17.starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, Liepāja, 2011, 3. – 4.03

Studiju kursi

- 1.Tulkojumu valodas specifika. Kurss realizēts 64 kontaktstundās (14 lekcijās, 18 semināros vai praktiskajās nodarbībās) LU Humanitāro zinātņu fakultātē.
2. Izdevniecību darbība un autortiesības. Kurss realizēts 32 kontaktstundās (12 lekcijās, 4 semināros) LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Izmantotie saīsinājumi. Lai promocijas darba tekstu padarītu vieglāk uztveramu, tajā biežāk izmantotie normatīvie akti un literatūras darbi atsaucēs norādīti saīsināti:

AL - Autortiesību likums. Pieejams: www.likumi.lv/doc.php?id=5138

AL iepr. - Autortiesību likums.// Autortiesību likums. Konvencijas. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2001.

Berne - Bernes konvencija par literāru un mākslas darbu aizsardzību: LR starptautisks līgums. // Latvijas Vēstnesis, 2003, 21. Pieejams: www.likumi.lv/doc.php?id=71711

Guide – Guide to Copyright and Related Rights Treaties Administered by WIPO and Glossary of Copyright and Related Rights Terms. Geneva: World Intellectual Property Organization, 2003.

LLVV - Latviešu literārās valodas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 1972 - 1996.

SV - Svešvārdu vārdnīca. Sast. Andersone, Indra, Čerņevska, Ilze, Kalniņa, Inta, Nātiņa, Dina, Puriņa, Ruta, Vjaterē, Larisa. Rīga: Avots, 2008.

Webster's - New Webster's Dictionary of the English Language. College Edition. Delhi: Surjeet Publications, 1988.

WIPO – World Intellectual Property Organization (Pasaules Intelektuālā īpašuma organizācija).

WIPO Glossary -WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights. Geneva: World Intellectual Property Organization, 1981.

1. Autora attiecības ar savu darbu: galvenie jēdzieni un termini

Filozofs Pols Rikērs savā pēdējā publicētajā grāmatā „Atzīšanas ceļš” apkopojā 2005.gadā nolasītās lekcijas par atzīšanas diskursu, atzīšanas jēdzienu saistot ar cilvēka spējām būt par paša darbības atbildīgo subjektu un cilvēka izpratni par identitāti – vai būtu runa par kādas lietas atpazīšanu – identifikāciju, vai piemērošanu to sev, personai, vai cilvēku savstarpējām attiecībām (Рикер 2010). Priekšvārdā viņš skaidroja, ka „dinamika, kas virzīja pētījumu, pastāv darbības vārda „atzīt” pārorientācijā – gramatiskā plaknē – no tā lietojuma darāmajā kārtā uz lietojumu ciešamajā kārtā: es aktīvi atzīstu kaut ko, cilvēkus, pats sevi – es lūdzu, lai tiktu citu atzīts. [...] Kas attiecas uz gala vienlīdzību starp atzīšanu un atzinību, [...] tai par labu nāk kavējuma efekts, kas ceļas no lēmuma sākt pētījumu, identificējot kaut ko kā jauno. Tādējādi atzīšanas diskursā uzreiz parādās jautājums par identitāti; tas paliks tur līdz beigām, par transformāciju cenu, par kurām tālāk ir runa. Vai tad es nelūdzu, lai mani atzīst manā patiesajā identitātē? Un, ja, par laimi, tā notiek, vai tad mana atzinība nevērsas uz tiem, kuri, mani atzīdami, tā vai citādi atzina manu identitāti?” (Рикер 2010, 8).

Pētījuma ievadā Rikērs izskata vairāk nekā divdesmit darbības vārda „atzīt” nozīmes franču valodā (*reconnaissance*). Latviski atzīt nozīmē „1. Izteikt kādu atzinumu, nonākt līdz kādai atziņai. A.par vajadzīgu.[...] 2. Pieņemt par esošu, pareizu u.tml. [...] 3. Uzskatīt par pozitīvu, atzinības cienīgu, arī ievērojamu. A.jaunākos tehnikas sasniegumus. A.tikai nopietno mūziku [...] Teorētiski a.”(LLVV, 1.sēj. 1972, 486). Neskatoties uz to, ka latviešu valodā attiecībā uz jēdzienu *atzīt* vērojama mazāk izteikta polisēmija, tas ir pietiekami ietilpīgs un satur visas atbilstošās nozīmes, kas būtiskas Rikēra uzskatu formulējumiem, – pazīšanu, identifikāciju, atzīšanu, atzinību.

Apkārtējās pasaules kognitīvo izzīņu un ar to saistīto priekšmetu atpazīšanu Rikērs saista ar to identifikāciju atmiņā un apziņā; sevis atzīšana apliecina to, ka mēs esam savu pieredzi, vārdu un darbību subjekti; visbeidzot, savstarpēja atzīšana saista mūsu pašatzīšanu ar pieņemšanu un atzinību no citiem.

Šis atzīšanas ceļš, ko iet katrs cilvēks, uzskatāmi redzams literāru darbu autora darbības un tās rezultātu pētījumos. Literāru darbu autora ceļā par ceļa zīmēm noder autora attieksme pret sevi, savu vārdu, sevis atzīšana par autoru un savu darbu parakstīšana ar īsto vārdu vai pseidonīmu, sevis identifikācija ar kādu sociālu grupu un rakstīšanai izvēlēta valoda, literāro darbu veida, žanra un stila individuālais lietojums ārpusaules atpazīšanai, vēlēšanās un spēja atzīt citus par autoriem un kļūt par līdzautoru, attieksme pret sava darba uztveri utt.

Vienkāršotā shēmā autora attiecības ar savu literāro darbu ir sekojošas: autors uzraksta darbu un kļūst par šī konkrētā darba autoru, t.i., uz viņu ir attiecināma šī darba autorība. Tādējādi, protams, pamatjēdzieni literāra darba autorības sakarā ir *autors*, kur autors ir „fiziska persona, kuras radošās darbības rezultātā radīts konkrētais darbs” (AL 1.pants, 1)), *darbs*, kas ir „autora radošās darbības rezultāts literatūras, zinātnes vai mākslas jomā neatkarīgi no tā izpausmes veida, formas un vērtības” (AL 1.pants, 2)) un *autorība*, kas ir būšana par darba autoru, esamība autora statusā, autora stāvoklis (Webster’s 1988, 105), tiesība būt autoram, tikt uzskatītam par autoru. Taču minētajos formulējumos atrodams vēl viens jēdziens, kas būtisks autora attiecībās ar darbu. Tā ir *radošā darbība*, kas ir priekšnoteikums gan personas kļūšanai par autoru, gan literāra darba radīšanai.

Šajā nodaļā analizēti jēdzieni un termini *radošā darbība*, *autors*, *darbs*, *autorība*, kā arī veidi, kādos autors fiksē vai noslēpj savu autorību. Paša autora persona ir centrs, no kura iziet viņa darbība, kas rezultējas darba radīšanā un sevis atzīšanā par darba cēloni un sekām, - protagonistu un beneficiantu, - ar sekojošu lēmumu atzīt vai neatzīt sevi par darba autoru, t.i., atbildības uzņemšanos par sevis paveikto jeb, Pola Rikēra vārdiem, - stāvokli, kurā autors uzvedas kā „lēmumu centrs” un „atzīst sevi par atbildīgu”, jo ir spējīgs uz atzīšanu/atpazīšanu ((Рикер 2010, 76).

1.1.Radošā darbība

Par to, kas ir radošā darbība, radošums jeb kreativitāte, ir daudz un pretrunīgu formulējumu un spriedumu filozofijā, jurisprudencē, starpdisciplinārajās kognitīvajās zinātnēs, psiholoģijā, literatūrzinātnē un kritikā, meklējot korelācijas starp radošumu un kopējām prāta spējām, personības tipu, mentālo veselību, arī iespējām radošuma apguvi iekļaut izglītības sistēmā utt. Turklāt dažādās valstīs dažādos laika posmos

jēdziena skaidrojumi ir visai atšķirīgi un var tikt apvienoti tikai visai eklektiskā kopojumā. Psihologijas pētnieks Pēters Meisburgers pieminējis, ka patlaban pastāv vairāk nekā simts jēdziena analīzes (Meusburger 2009, 12), tāpēc autorības sakarā no daudzajiem formulējumiem jādestilē tas, kurš svarīgs literāra darba radīšanai.

Radīt nozīmē „1. *Ar savu darbu, darbību veidot (garīgas vai materiālas vērtības).* R.simfoniju. R.poēmu.[..] // *Panākt, ka veidojas kas jauns (parasti derīgs praktiskai lietošanai, izmantošanai)*” (LLVV 6² sēj. 1987, 505), radošs – „1. Divd. > r a d ī t. 2. *Tāds, kas ir saistīts ar kā jauna (parasti garīgu vērtību) veidošanas procesu, tam raksturīgs.* Radoša attieksme. Radoša darbība. Radoši meklējumi. Strādāt radoši” (LLVV 6² sēj. 1987, 509), radošs ir arī tāds, kam „ir spēja radīt vai ietekmēt radīšanas aktu” (Webster’s 1988, 372).

Pētniecībai svarīgi, ka radošuma pieminējums gan autora, gan darba definīcijā Autortiesību likumā mainīts, tā rādot likumdevēja nostāju šī jēdziena izpratnē. Līdz 2004.gadam autors Latvijā tika definēts kā „fiziskā persona, kuras radošo spēju rezultātā radīts konkrētais darbs” (AL iepr. 1.pants,1)), tagad – kā „fiziskā persona, kuras radošās darbības rezultātā radīts konkrētais darbs”(AL 1.pants,1)); savukārt darbs tika definēts kā „autora jaunrades rezultāts jebkādā materializētā formā, kā arī publiski izpildīta improvizācija tās izpildījuma brīdī”(AL iepr. 1.pants, 2)), tagad – kā „autora radošās darbības rezultāts literatūras, zinātnes vai mākslas jomā neatkarīgi no tā izpausmes veida, formas un vērtības”(AL 1.pants, 2)).

Atšķirību veido atteikšanās no radošo spēju kā kvantitatīvi un kvalitatīvi dalīta jēdziena pieminējuma, kas atrodams dažu psihologu proponētās kreativitātes fenomena hierarhiskajā organizācijā cilvēka spēju gradācijas secībā: a) spējas, b) apdāvinātība (talants), c) ģenialitāte (Ильин 2009, 136-151), kā arī atteikšanās no jaunrades jēdziena, kas ir „...*cilvēka darbība, kas rada kvalitatīvi jaunas materiālās un garīgās vērtības.* Izgudrotāja j. Organizatora j.” (LLVV, 4.sēj. 1980, 37), t.i., pamatā tiek attiecināts uz atklājumu un izgudrojumu autoriem. (Tomēr Autortiesību likumā jaunrades jēdziens saglabājies attiecībā uz salikta darba sastādījuma autoru – sastādītāju, „kura jaunrades rezultāts ir materiālu atlase vai izkārtojums”(AL 10.pants, (1)).

Radīšanas procesa saistīšana ar cilvēku un tā mūsdienu izpratnes attīstība pēc būtības sākusies ar mūsdienīgu izpratni par autoru. Kā norādījis literatūrzinātnes profesors Robs Poups, pēc tam, kad Eiropā gadsimtiem par vienīgo radītāju atzina kristietības Dievu ar spējām „radīt no nekā”, vēl 16. un 17. gadsimtā it viss, ko radīja cilvēks, šķita aizdomīgs „kā kaut kas maldinošs un potenciāli kaitīgs”, tāpēc radīt varēja tikai ar dievišķu klātbūtni. Taču 18. gadsimtā cilvēka spējas, jo sevišķi prāta, intelektuālās spējas, tika izvērtētas par pietiekamām, lai *radītu* produktīvus garīgus tēlus pretstatā imitācijai - kaut kā jau bijuša vai esoša kopēšanai (Pope 2005, 38). Muzikoloģijas profesore Keita Negusa un kulturologs Maikls Pikerings savā grāmatā „Kreativitāte. Komunikācija un kultūras vērtības” norādījuši, ka tieši romantisma laikmets radīja radīšanas kā cilvēciskas spējas jēdzienu un sekojoši – autora jēdzienu. Viņi šo parādību skaidrojuši ar romantisma proponēto iztēles kā daiļrades avota uztveri pretstatā Apgaismības jeb klasicisma laikmetā proponētajai saprāta pasludināšanai par augstāko cilvēcisko spēju. Pēc romantiķu domām saprāta pasludināšana par būtiskāko cilvēkā kļuva par stimulu bezreligiozitātei (sekulārismam, laicīgumam), kam pietrūkst tā morālā jeb garīgā elementa, kas nepieciešams personības pašrealizācijai, taču šis elements ir klātesošs radošā iztēlē: „Radās uzskats, ka brīva, aktīva iztēles spēle pārvērš eksistēšanu par dzīvi un utilitārās augstākās sabiedrības apstākļos nodrošina nepieciešamo līdzsvaru, lai satriektu aukstās, cietās racionālisma važas un iznīcinātu instrumentālo pieeju zināšanām” (Negus, Пикеринг 2011, 28).

Konkrēti attiecībā uz literāru darbu kā radošas darbības rezultātu literatūrzinātnieks Ričards Grejs izcēlis vienu no tā laika domātājiem: „Vācu romantiķis Fridrihs Šlēgelis šajā sakarā sprieda par iztēles spējas polivalenci, izšķirot „produktīvo iztēli”, kas raksturīga matemātikai, „vizuālo” iztēli – piederīgu reprezentācijas mākslai, un to, ko viņš sauca par „fantāziju”, viņš saistīja ar mūziku. Literatūra Šlēgeļa teorijā parādījās kā augstākie cilvēciskie pūliņi tieši tāpēc, ka tā apvieno un attiecas uz visiem trim šiem iztēles veidiem, un šis uzskats pārstāv tā laika galveno tendenci – vērtēt literatūru kā privileģētu izteiksmes līdzekli tēlainai izteiksmei” (Gray 2011, 5). Radošā iztēle tika novērtēta kā estētiska un cilvēciska vērtība, kā pretstats racionālistiskajam kapitālismam, kurā dominēja pārliecība par visa sasniegšanu saviem spēkiem, neitralitāte un aprēķins (Negus, Пикеринг 2011, 29). Romantisma laikmets bez tam izcēla ne tikai iztēli, bet arī tās vienotību ar prātu, cilvēka veselumu,

tāpēc šī nostādne ir izdzīvojusi līdz mūsdienām, kad var skeptiski izturēties pret romantisma ideāliem, tomēr tā iedibinātie literatūras un mākslas modeļi vēl arvien ir noderīgi cilvēkiem, kas zaudējuši ticību Dievam, taču tiecas uz izsvērtas racionalitātes un emocionālas ekspresivitātes vienotību: „Izdomātais sakars starp mākslas darbu un pašatklāsmi vai pašizveidi saglabā savu nozīmi kā alternatīva reliģiskai ticībai vai scientismam un arī kā saprāta „dzelzs būris”. Radošuma idejas kļuvušas par individualitātes mūsdienu nozīmes neatņemamu sastāvdaļu, tāpēc ka būt pašam nozīmē izpaust sevi runā un darbībās un tādā veidā nonākt pie sapratnes par to, kas mūs atšķir un dara īpašus vai uz ko mēs tiecamies” (Нерус, Пикеринг 2011, 31).

19.gadsimtā, lai samierinātos ar dabas zinātņu darvinisma – sugu evolucionēšanas - teoriju, par radīšanu literatūrā sāka runāt kā par pārradīšanu, izmantojot jau esošos darbus, iepriekš bijušos darbus, taču līdz pat 20.gadsimta 60.gadiem angļiski rakstošajās zemēs radošums (*creativity*) un radīšana attiecībā uz literāriem darbiem un cilvēka spējām vispār nebija parasti jēdzieni. Kā rakstnieka Artura Kestlera grāmatas „Radīšanas akts” ievadā atzīmējis literatūrzinātnes profesors sers Sirils Bērts, līdz trīsdesmitajiem gadiem angļu valodas Oksfordas vārdnīcā pat nebija tāda šķirkļa. Pēc S.Bērta atzinuma līdz 60.gadiem pētījumos par jaunrades spējām saskaņā ar britu uzskatu starpība starp radošu ģēniju un vienkāršu cilvēku tika atzīta nevis par kvalitatīvu, bet gan galvenokārt par kvantitatīvu. Savukārt saskaņā ar amerikāņu uzskatu tika proponēts, ka pastāv divi intelektuālo spēju tipi, kas neatšķiras vis pēc spēju pakāpes, bet gan veida: pirmais bērnu testēšanā atklājās kā virspusējais spēju tips, otrais pēc augstākā līmeņa personāla pētījumiem tika nodēvēts par „kreatīvo”. Kreativitātes jēdziens, līdz tam nezināms, pašā sešdesmito gadu sākumā tika lietots maz, taču pāris gadu laikā tā lietojuma apmēri pieauga lavīnveidīgi, lai gan, kā liecinājis S.Bērts, tam vēl nebija nostabilizējies skaidrs saturs, un radošā darbība vēl bija jāpēta: „Tomēr psihologi nav vienīgi, kas apgalvo, ka „radošums” (vai kā nu mēs vēlētos to nosaukt) tādā vai citā nozīmē ir „individuāls īpašums”. Civilizētākajās zemēs nozīmību, kas saistās ar tā rezultātiem, atzīst likumi par patentiem un autortiesībām” (Burt 1967, 15). Te redzam, ka radošums precedentu tiesību zemēs, kur autortiesību doktrīna sākotnēji balstījās uz eksemplāra, kopijas tiesībām (*copyright*) un attiecās uz izdevējiem, ne autoriem, tikai kopš 20.gadsimta sešdesmitajiem gadiem pirmoreiz tika apzināts kā attiecināms uz autoru un viņa tiesībām.

Kopš tā laika radošuma jēdziens ticis pildīts ar saturu un apaudzis ar interpretācijām. Starp tām literāturzinātnieks Robs Poups pētījumā „Radošums. Teorija, vēsture, prakse” reģistrējis sekojošus īsos skaidrojumus: radošums jeb „kreativitāte ir ne/parasta, oriģināla, piederīga, pie/pildoša, izgudrojoša, sadarbīga, ne/apzināta, sieviešu/vīriešu, pār/radīšana.[...] Cita starpā strīdīgs paliek jautājums, vai kreativitāte ir vispār. Varbūt labāk būtu iesākt ar „kreativitātes ir...” un uzreiz atzīt potenciālo daudzskaitlību tam, kas iedomāti izskatās pēc termina vienskaitlī...” (Pope 2005, 52).

Attiecībā uz radošumu kā neapzinātu procesu ir daudz pētījumu par bērnu radošumu, jo, patiesi, „cilvēks sāk radīt ar pirmo zināšanu rašanos un beidz kopā ar pēdējo elpas vilcienu”, kā piezīmējis atklājumu un izgudrojumu pētnieks Pjotrs Engelmeijers savā pētījumā „Jaunrades psiholoģija” (Энгельмейер 2009, 33).

Bērns ikkatru savas dzīves dienu nepārtraukti mācās, radot jaunus vārdus, ritmiskus tekstus utt.. Psiholoģijas pētniece Ludmila Jermolajeva–Tomina apzinājusi šīs „dabiskās jaunrades” svarīgu sastāvdaļu: tā „ir bērna iekšējā vajadzība patstāvīgi veikt kādas darbības, brīvi ar tām rīkoties” spontānajā un neapzinātajā pasaules izzināšanas procesā – tāpēc arī radošais process bērnam ienāk neapzināti (Ермолаева-Томина 2005, 30), savukārt „pieaugušajiem aktualizēt radošo potenciālu var tikai tad, ja ir iekšēja nepieciešamība pēc tā” (Ермолаева-Томина 2005, 31).

Ārste neirolōģe un universitātes lektore Elisa Flaertija, pētot rakstnieka hipergrāfiju (*hypergraphy*) jeb tekstplūdi un rakstnieka nespēju rakstīt (*writer's block*) jeb tekstsprūdi savā darbā „Pusnakts slimība. Dzinulis rakstīt, rakstnieka tekstsprūde un radošās smadzenes”, atzīmējusi, ka abi šie rakstnieka ekstrēmie stāvokļi saistīti „ar bioloģisko pamatdzinuli komunicēt” (Flaherty 2005, 2), kur komunicēt nozīmē „[angļu *communicate*, lat. *communicare* sarunāties; dalīties domās] – sazināties, apmainīties ar informāciju, dalīties domās u.tml.” (SV 2008, 427). Radošuma traucējumi, kas ir gan tekstplūde, gan tekstsprūde, reizumis var būt medicīniski, turklāt attiecībā uz rakstītajiem tekstiem tekstplūdē tādā gadījumā var raudzīties vienīgi kā uz ārsta pacienta tekstiem. Viņas atzinumā „radoša darba lietojamā definīcija ir tā, kas ietver jaunuma un vērtības kombināciju. Radošums pieprasa jaunumu, jo „pamēģināju-iznāca” risinājumi nav radoši pat tad, ja tie ir atjautīgi un lietojami. Un radošam darbam jābūt vērtīgam [...], jo darbs, kas ir tikai

neparasts, nav radošs. Šī radošuma divzarainā definīcija izskaidro arī, kāpēc radošums var atrasties tuvu neveselajam (neparastai, taču bezvērtīgai uzvedībai)” (Flaherty 2005, 51). Kā redzams, E.Flaertijas ieskatā radošai darbībai, lai tā iegūtu jēdzīgas darbības statusu, ir nepieciešams sociālais konteksts.

Psihologijas pētnieks Vadims Rozins radošuma skaidrojumu ar jaunā veidošanu pakļauj jautājumam, vai jaunais autoram ir jauns arī visiem pārējiem, taču pieļauj, ka, papildinot šo skaidrojumu ar citiem radošuma kritērijiem, jaunais noteikti ņemams vērā kā radošuma rezultāts, par papildus kritērijiem norādot: „Vispirms jāatzīmē, ka radoša personība nedarbojas tukšā vietā.[...] Tomēr radītājs nebūtu radītājs, ja viņš patiešām neradītu neko jaunu, tātad nebūtu novators, kas pārvar tradīciju [...] Tā, pirmā jaunrades iezīme – īpaša tradīcijas un inovācijas attiecība. [...] Ne mazāk svarīga personības un modernitātes sakritība [...] .. trešā jaunrades iezīme skan tā: jaunrades konteksts ir komunikācija, kurā tiek noteikti inovācijas, paradigmas kritēriji, un uz radītāju orientētā sabiedrība” (Розин 2006, 340).

Psihologijas profesors Jevgeņijs Iljins uzskata, ka cilvēka spējas un apdāvinātība ir viņa radošā potenciāla atainojums un kopumā radošā procesa būtība, protams, ir cilvēka pieredzes reorganizācija un jaunu darbības rezultātu veidošana, lai gan radošuma orientācija uz sabiedrību, darba sabiedriskā nozīmība diez vai derīga radoša procesa skaidrojumam, jo psiholoģija runā arī par to, ka dzīvnieki spēj radoši atrisināt savas problēmas, runā par bērnu daiļradi, tāpēc „radošums cilvēkam izpaužas *patstāvīgā risinājumā*, ko cilvēks piedāvā jebkurā vēsturiskās un sabiedriskās attīstības posmā un sevis paša dažādos vecumos” (Ильин 2009, 12), tomēr tāpēc nevar taču iedomāties, ka laikā, kamēr radošuma rezultāts nav guvis sabiedrības ievērību, tā radītāja darbība nav bijusi radoša, bet tāda kļūst vienīgi pēc atzīšanas brīža.

L.Jermolajeva-Tomina konstatējusi, ka radošums „ir personas īpašība, kas balstās uz katra cilvēka potenciālajām iespējām, neapzinātas vajadzības aktualizāciju būt par neatkārtojamu individualitāti, brīvu, taču tādu, kas pievienojas vispārībai ar savas daiļrades produktiem”(Ермолаева-Томина 2005, 68), tā strukturāli svarīga visu potenciālo personas spēju optimāla attīstība.

Psihoanalītiķis Rollo Mejs savā daiļrades psiholoģijai veltītajā darbā „Vīrišķība radīt” arī atzīmējis, ka daiļrade ir radīšanas process, darba ielikšana īstenībā, un

„daiļrades *conditio sine qua non* ir mākslinieka brīvība”(Mэй 2008, 81), turklāt – „daiļrades akts ir divu pretēju polu sastapšanās. Tieši tāpēc to tik grūti pētīt. Visai viegli iezīmēt subjektīvo polu – cilvēku. Daudz grūtāk noteikt objektīvo polu – „pasauli” vai „īstenību”(Mэй 2008, 84). R.Meja ieskatā radošais process ir iztēles process ar spēju „sapņot un radīt jaunus tēlus”, novērtēt dažādas iespējas un izturēt spriegumu, koncentrējoties uz šīm iespējām, jo tā ir cilvēka cīņas forma pret visu, kas viņu ierobežo: „ *Apziņa kā tāda rodas no ierobežojumu apzināšanās.[..]* Ja nebūtu nekādu ierobežojumu, nebūtu arī apziņas”(Mэй 2008, 125), savukārt daiļrade „rodas spontanitātes un ierobežojumu konflikta rezultātā. Ierobežojumi kalpo par „upes krastiem”, kas piešķir spontanitātei formu, jo forma ir mākslas un dzejas pamatelements”(Mэй 2008, 127).

Tātad starp cilvēku un īstenību darbojas radošums, un radošajā darbībā rodas darbs. Rakstnieks Māris Bērziņš stāstā „Radošais process”, atsaucē ievietojot fragmentu no Raiņa priekšvārda savas lugas „Zelta zirgs” izdevumam, radījis savu versiju par to, kā Rainis uzrakstīja šo lugu.

M.Bērziņa Rainim „laimīgā kārtā viela drāmai ir atrasta kādā igauņu pasakā. Arī sižeta pavediens šķetinās itin veikli, tomēr pa vidu ir gadījies mezgls – tas jādabū vaļā, kaut nedodas nemaz tik lēti raisāms. [...] Lieliem lokiem viss ir gandrīz skaidrs. Un kā gan nebūs – tepat ir kalns – glāžu kalns, te arī esmu es – Antiņš, Baltais tēvs -, un saule spoži spīd – tā Saulcerīte, Latvija, brīvība. Tepat ir gandrīz viss pie rokas. Un arī cīņa ir, tā nekad nestājas, un visi ļaunie – Melnā māte, nelietīgie brāļi, un princis bagātais. Bet ļaunuma vēl drusku pietrūkst. Un pietrūkst vēl kādas domas dziļas, kas dotu jaudu, satvaru, izceltu augstāko ideju, gara cēlumu, gaismas spēku...” (Bērziņš, Māris 2010, 6). Stāstā šī ievaddaļa rāda problēmu, ar ko saskaras rakstnieks Rainis, pārdomājot lugas rakstīšanu. Soli pa solim Rainis risina problēmu. Bērziņš palēnām iziet varbūtējo Raiņa ceļu lugas tēlu izveidē, parāda, kā apkārtne redzamā – kalna gala, maizes rikas, saules, septiņu lidojošu kraukļu – iespaidā rodas „Ņems, kas atdos, veiks, kas zaudēs, pastāvēs, kas pārvērtīsies” un „Saulcerīte stikla kalnā, kuru vaktē septiņi kraukļi” – un ne septiņus gadus, bet septiņus simtus gadu (Bērziņš, Māris 2010, 6). Radošais process aprakstīts ticami, neaizmirstot svarīgāko, ko Rainis pateicis savā lugā, pamatot ar, iespējams, tolaik Raiņa ārpusaulē reāli atrodamo. Taču šis pārliecinošais stāsts ir radošā procesa viena versija, jo šo subjektīvo darbību virkni var attēlot tikpat subjektīvi, t.i., daudzus variantos.

Ne velti šai jēdziena nenoteiktībai literatūrzinātnieks Pjēra Mašerē pretnostatīja politekonomisku terminoloģiju, attiecībā uz literāru darbu radīšanu lietojot terminu *ražošana*, jo „visi apsvērumi par ģēniju, par mākslinieka subjektivitāti, ir *principā* neinteresanti”, tāpēc viņš atzina: „...vārdu *radīšana* esmu pārvarējis un sistemātiski aizstājis ar *ražošanu*” (Macherey 2006, 77). Literatūrteorētiķis Terijs Īgltons savā grāmatā „Marksisms un literatūras kritika ” to apstiprinājis: „Rakstnieki nav tikai pārindividuālu mentālu struktūru radītāji, bet arī strādnieki, kurus izdevniecības algo, lai tie ražotu preces, ko varētu pārdot” (Īgltons 2008, 79). Viņš atsaucas arī uz literatūrkritiķa un filozofa Valtera Benjamina eseju „Autors kā ražotājs”, kuru traktē kā ieskatu mākslā atkarībā no ražošanas tehnoloģijām un uzdevumu autoram attīstīt jaunus medijus, „kā arī pārveidot vecākos mākslinieciskās ražošanas veidus”, kļūt sociāli angažētam: „patiesi revolucionārs mākslinieks nekādā gadījumā nav nodarbināts tikai ar pašu mākslas objektu, bet arī ar tā ražošanas līdzekļiem” (Īgltons 2008, 82). Īgltons atgādina arī Benjamina drauga – dramaturga Bertolda Brehta uzskatu, ka „autors vispirms ir tieši ražotājs, līdzvērtīgs jebkuram citam sociāla produkta ražotājam” (Īgltons 2008, 89). Izvērtējot šos spriedumus, jāsecina, ka tomēr pašas radošās darbības kā procesa pielīdzināšana ražošanai ir neprecīza, ņemot vērā šīs darbības raksturu: ražošana saistās ar šablonu un sagatavju izmantošanu, konstantu darbību atkārtošānu, tipveida un – svarīgākais – pilnīgi identu produktu rūpniecisku izgatavošanu, savukārt identis literārs darbs būtu plaģiāts, cita autora darba uzdošana par savējo.

Radošums saistīts ar kā jauna veidošanu un, profesora Iljina vārdiem sakot, **izpaužas patstāvīgā risinājumā, autoram pašam veidojot jaunu, iepriekš neeksistējošu literāru darbu. Radošās darbības rezultāts ir jauns darbs tādā izpratnē kā darbs, kura iepriekš nav bijis**, - autorības sakarā radošuma skaidrojums balstās uz vārda *jauns* sekojošo nozīmi: „3.[..] *Tāds, kas tikko vai nesen ir izveidots, sacerēts, arī izdots*. Jauna luga. Jauna opera” (LLVV, 4.sēj. 1980, 38) vai nozīmi „7. *Tāds, kas seko iepriekšējam, nākamais*. Sācies j.gads. Aust jauna diena” (LLVV, 4.sēj. 1980, 39), **bet var nebūt kvalitatīvi jauns. Savukārt jaunrade, kā jau minēts, saistīta ar izgudrošanas spēju, tāpēc par jaunrades rezultātu vajadzētu runāt vienīgi atklājumu, izgudrojumu, inovāciju, ne literāra darba sakarā**. Tomēr ar radošo darbību saistītie termini Latvijas juridiskajā literatūrā nav skaidroti viennozīmīgi: *jaunrades* jēdzienu Latvijas juristi, piemēram, M.Grudulis

lieto kā sinonīmu juridiskām kategorijām *radoša darbība, radošs process, intelektuāla darbība, originalitāte*, (Grudulis 2006, 53-65; Grudulis 2002a; Grudulis 2002b), tāpēc, izmantojot juristu pētījumus, katrā gadījumā jāpārbauda termina saturs, tā atbilstība ietvertajai parādībai vai darbībai un vietai intelektuālā īpašuma terminu sistēmā.

Rakstnieks Arturs Kestlers, aprakstot atklājumus un izgudrojumus, mēģināja veidot vispārēju radošuma teoriju savā pētījumā „Radīšanas akts”(Koestler 1967). Viņš secināja, ka jaunā radīšanas pamatā ir kopīgs psihiskās darbības modelis, ko nosauca par bisociāciju (pielīdzinot asociācijai) un raksturoja kā divu iepriekš nesaistītu domas *matricu* elementu sapludināšana jaunā nozīmes *matricā*, izmantojot salīdzināšanu, abstrahēšanu un kategorizāciju. Kestlers atsaucies uz daudziem fenomeniem, kas balstīti uz salīdzinājumu – analogiju, metaforu, parabolu, alegoriju, identifikāciju, joku, personifikāciju, antropomorfismu u.c. kā īpašiem bisociāciju gadījumiem.

Radīšanas jēdziena skaidrojumos parādās gan jaunā jēdziens, gan jaunrades, jaunradīšanas jēdziens, kam, kā redzējām, ir atšķirīgs saturs. Kā norādījis valodniecības profesors Ronalds Kārters, radošuma identifikācijai attiecībā uz literāru darbu būtiska ir autora uzmanība pret valodu un valodas lietojumu, radošums var tikt asociēts gan ar runāšanu, gan rakstīšanu (Carter 2004, 57). Iespējams, šis kritērijs saistībā ar autora radošumu būtu visvienkāršāk pielietojams, tomēr neder kā kopīgs jēdziens visiem literāro darbu autoriem, jo nevar darboties tajos literāro darbu veidos, kuros autors neraksta, bet ir, piemēram, literāru darbu krājuma sakārtotājs. Savukārt jaunradei kritērijs varētu būt ne vien uzmanība pret valodu, bet arī tās sevišķs, īpatnējs, neparasts lietojums, citu valodu iespēju izmantojums savā valodā utt.

Starp jauno un inovāciju ir visai kustīga robeža, kas attiecībā uz literāriem darbiem visskaidrāk ieraugāma, piemēram, starp vismaz daļu no visiem literāriem darbiem un tiem literārajiem darbiem, kas ievērti Kultūras kanonā savas nozīmības dēļ. Literatūras kritiķis Guntis Berelis, būdams viens no dalībniekiem grupā, kas kanonam atlasīja literāros darbus un to autorus, nozīmības noteikšanu skaidroja ar izvēlēto „tīkla principu”, kurā tīklu „veido ne tikai teksti, bet arī tādas grūti definējamas ēteriskas padarīšanas kā daudzas un dažādas pieredzes, tradīcijas, idejas, virzieni, interpretācijas, poētikas, stili utt.” (Berelis 2009, 86), tā atzīstot, ka galvenais tekstu

atlases kritērijs ir: „Izcils rakstnieks ir tāds, kas atļaujas pārkāpt robežas un mainīt priekšstatus par to, kas ir, ko drīkst un ko spēj literatūra. Savukārt izcils darbs – tas ir teksts, kas savulaik iespaidojis un joprojām turpina iespaidot kultūru, darbojas kā citu tekstu vai interpretāciju ģenerators” (Berelis 2009, 87). Respektīvi, visi literāro darbu autori, ko mēs varētu nosaukt, radījuši jaunus darbus, bet inovatīvi bijuši tie, kuru konkrētie darbi iekļauti Kultūras kanonā, - piemēram, Vizma Belševica, Uldis Bērziņš, Rūdolfs Blaumanis, Aleksandrs Čaks, Regīna Ezera, Reinis un Matīss Kaudzītes, Ojārs Vācietis, Imants Ziedonis un citi (Latvijas Kultūras kanons).

K.Negusa un M.Pikerings secinājuši, ka nepastāv mēraukla, ar ko izmērīt, kur beidzas jaunais un sākas inovācija: „Daiļrade skaidri asociējas ar jauno, bet zināšanas par to, *kas* ir būtiski jaunais, var prasīt gan minējumus un pieņēmumus, gan nobriedušus spriedumus. Katras inovācijas atzīšana tāpat parasti notiek retrospektīvā, pie tam ar tādām metodēm, kas pakļaujas ne vien savtīgām interesēm un iedibinātām vērtībām, bet arī turpmākām inovācijas vēsturiskām izmaiņām un kritiskam vērtējumam, kad šīs intereses un vērtības sāk apstrīdēt un noraidīt” (Heryc, Пикеринг 2011, 32).

Attiecības starp jauno un inovāciju literārā darbā sasaucas arī ar attiecībām starp oriģināldarbu un oriģinalitāti, - tās apskatītas turpmāk šī promocijas darba 2.nodaļas apakšnodaļā, kas veltīta oriģināldarbam.

Radošums rakstniecībā ir pašsaprotams, tāpēc paradoksāla šķiet t.s. *radošās rakstniecības (creative writing)* pastāvēšana. Literatūrzinātnieks Marks Makgēls uzrakstījis apjomīgu darbu par šo fenomenu „Programmas ēra. Pēckara daiļliteratūra un radošās rakstniecības sākums”, kurā apgalvojis, ka cilvēkiem patiesi piemīt sistemātiskais radošums, un radošā rakstniecība (RR) ir pašizteiksmes iespēja, kas no literārā maksimālisma attiecībā uz to, ka radošumu nevar ieslodzīt, kļuvusi par slēgtu sistēmu: „Radošā rakstniecība pūlas ar pašrefleksiju panākt atbrīvošanos no identitāšu sistēmas, kurā mēs visi kustamies, un paraudzīties uz to no pārvietošanās punkta viedokļa [...], lai atklātu, *kas es patiesībā esmu* aiz institucionālās piederības izkropļojumiem. Tas nenotiek, lai pieteiktos uz literārajām īpašumtiesībām noteiktā izdzīvotās pieredzes jomā. Tas drīzāk notiek, lai atrastu vietu, kurā būt tam, *kas es patiesībā neesmu*, vietu, kurā būt brīvam no identitātes nekustīguma un aizņemties citu pieredzes” (McGurl 2009, 370). Rakstniece un kritiķe Mišelēna Vondora

grāmatā „Autors nav miris, tikai kaut kur citur” pamato RR pastāvēšanu akadēmiskajā diskursā: visās citās mākslās, pārējo darbu veidu autoriem ir akadēmiskā apmācība, bet rakstniekiem nav, tāpēc RR ir nepieciešama. M.Vondoras ieskatā RR piedāvā risinājumu, kā saskaņot literatūras teoriju, kritiku un praksi, RR pastāvēšanas vajadzības un nozīmības pamatojumam viņa uzskaita 17 argumentus, starp tiem: RR „ir labāks (labākais?) veids, kā studēt un saprast literatūru; [...] atbilde „teorijas” sterilitātei; [...] ievieto Autoru atpakaļ tekstā; [...] paņēmusi tekstu atpakaļ mācību telpā – līdz ar intencionalitāti un subjektivitāti; [...] atdzīvinājusi literāro kritiku; [...] māca kritiku; [...] ierosina lasīšanu; [...] ir jauna patronāžas forma profesionāliem rakstniekiem”(Wandor 2008, 5/6). RR oponentu iebildumu saraksts ir četrreiz īsāks, tajā minēts, ka „ģēniju/talantu/radošo rakstniecību nevar iemācīt, tā nav akadēmisks subjekts, nav intelektuāli pietiekami precīza” (Wandor 2008,6). Katrā ziņā, neraugoties uz daudzo RR apguvēju skaitu, – piemēram, M.Vondora atzīmējusi, ka 2005.gadā Lielbritānijas rakstnieku rokasgrāmatā uzskaitītas apmēram 1000 mācību kursu vietu adreses (Wandor 2008,2), neviens, kurš tajos mācās vai mācījies, nedēvē sevi par *radošo rakstnieku*.

Tomēr tieši ar radošās rakstniecības apguves iespējām nostiprinājies arī uzskats, ka radošumu var apgūt. Emeritētais pedagoģijas profesors Vinsents Raiens Ružieiro savā grāmatā „Domāšana. Piecpadsmit mācību stundas iesācējiem autoriem” ieteicis stimulēt domas, iztēli ar septiņu efektīvu stratēģiju palīdzību: rosinot sevi uz neparastām atbildēm, lietojot brīvas asociācijas, piemērojot analogijas, meklējot neikdienišķas kombinācijas, vizualizējot risinājumus, konstruējot argumentāciju par un pret, izveidojot piemērotus scenārijus, - katrā no tām sākot no vispārpieņemtā un virzoties uz savu individuālo, sevišķo rezultātu (Ружиейро 2006, 265). Pazīstamie pedagogi Džeimss Reinkings, Endrū Harts un Roberts fon der Ostens grāmatā „Kompozīcija. Sešpadsmit mācību stundas iesācējiem autoriem” izstāstījuši par deviņām literāro darbu radīšanas stratēģijām – vēstījumu, aprakstu, procesa aprakstu, ilustrāciju, klasifikāciju, salīdzinājumu, cēloņsakarību analīzi, definēšanu un argumentāciju – un izskaidrojuši, kā plānot un, kombinējot šīs stratēģijas, uzrakstīt, labot un rediģēt savu darbu, kurā vajadzētu būt savdabīgai domāšanai, stila izjūtai un efektīvai organizācijai (Райнкинг, Харт, Остен 2009, 32). Profesori Veins Būts, Gregorijs Kolombs un Džozefs Viljamss savā kopdarbā „Pētījums” aprakstījuši pētījuma uzrakstīšanu kā analītisku procesu un „domāšanu uz papīra” secīgos posmos

(Бут, Коломб, Уильямс 2004, 22). Džozefs Viljamss grāmatā „Stils. Desmit mācību stundas iesācējiem autoriem”, paskaidrojot, ka stils ir veids, kādā autors izvēlas un organizē vārdus, atzīmējis, ka bez obligātas gramatiskas pareizības (kaut gan tā it nemaz nav visos tekstos svarīga līdz perfekcijai) svarīga ir gan teksta skaidrība – saskaņotība, izteiksmīgums, gan skaistums – īsums, forma, smalkums, gan ētiskums. Viljamss atzinis, ka rakstot autori nedomā šajos jēdzienos, tāpēc svarīgi vispirms iegūt tekstu, uzrakstīt to un pēc tam pārrakstīt, labot un uzlabot, lai iegūtu pabeigtu literāru darbu: „Mums ir pietiekami daudz vārdu, lai paslavētu tekstu, kas mums patīk: *skaidrs, konkrēts, īss, saistīts*, un vairāk nekā pietiekoši daudz, lai kritizētu tekstu (un tā autoru), kas mums nepatīk: *neskaidrs, nekonkrēts, daudzvārdīgs, samudžināts, abstrakts, neveikls, pompozs, nesakarīgs, sarežģīts, miglains*” (Уильямс 2005, 32). Minētās grāmatas piedzīvojušas daudzus atkārtotus izdevumus un tulkojumus dažādās valodās, atzītas par praktiski lietojamām radošā procesa arguvei un realizācijai.

Autora radošums un autorība tagad kā jēdzieni šķiet pašsaprotami sapāroti, taču jurisprudences profesors Jānis Rozenfelds piezīmējis, ka, „svarīga nianse ir tajā apstākļī, ka jaunrades (radošās darbības – I.P.) process var būt arī neapzināts, turpretim pretenzijas uz autorību – apzinātas” (Rozenfelds 2004, 36).

Radošuma klātbūtne ir viens no literāra darba esamības kritērijiem un sekojoši - autorības esamības apliecinātājiem, tāpēc radošās darbības izpratnei un šīs izpratnes atspoguļojumam būtu jābūt tādām, kas ļauj droši runāt par jauna literārā darba veidošanu. Autortiesību speciālists jurists Māris Grudulis grāmatā „Ievads autortiesībās” atzīmējis, ka „...jaunrades (radošās darbības – I.P.) jēdziens vairāk vai mazāk ir arī estētikas jēdziens ar diezgan nekonkrētu saturu, kas bieži vien var mulsināt tiesu tāpēc, ka nav vienotas izpratnes par tā saturu, nemaz nerunājot par tā likumisko definīciju” (Grudulis 2006, 64).

Tomēr juridiski tiek izmantoti vēl citi, papildus kritēriji, lai noteiktu, vai autors ir autors un darbs ir darbs. Radošās darbības skaidrošanai, šķiet, vispiemērotāk būtu izmantot amerikāņu psihologa Abrahama Maslova definīciju, pēc kuras radošums ir „cilvēka universāla funkcija, kas ved uz visām pašizpaušmes formām” (Маслоу 2003, 486) ar skaidrojumu, ka radošums ir iedzimta spēja, tā ir katrā cilvēkā, turklāt nav arī pamata interesēties un pierādīt, vai šī autoram piemītošā īpašība radīt balstīta

uz kādām vispārīgām cilvēciskām spējām vai apdāvinātību (talantu), vai ģenialitāti. Šis skaidrojums ir pilnīgi pietiekams un arī vislabāk atbilst radošuma pieminējumam attiecībā uz literāru darbu autorību, jo autorības rašanās sakarā netiek runāts par cilvēcisko spēju gradāciju, kā arī darbu mērķa, nozīmības un vērtības gradāciju. Tāpēc, ņemot vērā, ka autorība attiecas uz dažādiem autoriem (ļoti jauniem un veciem, zinātniekiem un dzejniekiem utt.) un dažādu veidu darbiem (skolēnu sacerējumiem un kriminālromāniem, zāļu medicīniskiem aprakstiem un dziesmu tekstiem, literatūras un ārpusliteratūras tekstiem utt.), ir vērts izmantot šo definīciju kā pamatu, lai radošuma jēdziena saturu literārā darbā izprastu kā cilvēka iedzimtu spēju un funkciju, ar savu paša darbību veidojot literāru darbu.

1.2. Autors

Autors ir „ [vācu *Autor* < lat. *auctor* radītājs] – persona, kas radījusi zinātnisku, tehnisku darbu, mākslas vai literatūras darbu; šaurākā nozīmē – literāra darba sarakstītājs; jebkura patstāvīga darba rakstītājs” (SV 2008, 93), jebkura „*patstāvīga teksta rakstītājs*. Vēstules a. Ziņojuma a. Sūdzības a. Anonīms a.” (LLVV, 1.sēj. 1972, 511), „kaut kā izveidotājs vai radītājs; literāra darba oriģinālais rakstnieks vai sakārtotājs” (Webster’s 1988, 105).

Jurists un sava laika izcilākais civiltiesību teorētiķis Grigorijs F.Šeršenevičs jau vairāk nekā pirms simtdivdesmit gadiem pētījumā „Tiesības uz literāru darbu” norādījis, ka autors – autortiesību subjekts „ir visupirms tā persona, kuras garīgai daiļradei sacerējums var pateikties par savu izcelsmi. Tāda persona acīmredzami var būt tikai fiziska persona, kas spējīga domāt un radīt” (Шершеневич 1891, 130). Kā atzinis M. Grudulis: „Fiziska persona un jaunrade (radoša darbība – I.P.) – divas pazīmes, kas ir nepieciešamas un tajā pašā laikā pietiekamas, lai konkrēto personu kvalificētu kā konkrētā darba autoru” (Grudulis 2006, 173). Autorības vēsturniece Marta Vudmensī izcēlusi citu aspektu: ar vārdu „autors” mūsdienās saprotam „indivīdu, kurš ir vienīgais atbildīgais un tādēļ pelnījis izņēmuma nopelnus par unikāla, oriģināla darba radīšanu” (Woodmansee 1994, 35). Līdzīgu definīciju – gan pastarpinātu iemeslu dēļ - atrodam metodiskajā līdzeklī „Bibliogrāfiskās norādes un atsauces”, kura sastādītājas Baiba Mūze, Daina Pakalna un Iveta Kalniņa, izmantojot bibliogrāfijā ieviesto jēdzienu „galvenā atbildība”, kas attiecas uz personu, kas atbildīga par informācijas avota (piemēram, grāmatas, žurnāla, datu bāzes,

mājaslapas, žurnāla raksta) tapšanu (Mūze, Pakalna, Kalniņa 2005, 20), attiecībā uz autoru norādījušas: „Autors – persona, kas atbildīga par dokumenta intelektuālo vai māksliniecisko saturu” (Mūze, Pakalna, Kalniņa 2005, 52).

M. Grudulis šajā sakarā konstatējis, ka autorību nevar piedēvēt juridiskai personai, dažāda veida ierīcēm un arī fiziskām personām, kas darba radīšanā ir tehniskie izpildītāji jeb „tikai mehāniski īsteno citas personas ieceri un izpilda darba patiesā radītāja dotos norādījumus” (Grudulis 2006, 173). Tātad par literāra darba autoru nevar saukt grāmatu izdevniecību vai manuskripta pārrakstītāju, tāpat autora nav *Google* vai *Tildes tulkotāja* datorģenerētajam tulkojumam, jo ne tulkojuma datorprogramma, ne datorprogrammas autori nav tulkojuma autori.

Autora kā radītāja mūsdienu koncepts sāka attīstīties 18.gadsimtā un, neraugoties uz tā satura meklējumu vēsturiskajām un saturiskajām sarežģītībām dažādās valstīs, tas 20.gadsimta sākuma Eiropā bija jau ieguvis pietiekami skaidras aprises: autors ir indivīds, atsevišķs cilvēks, kurš pats uzrakstījis (literāru) darbu vai ir atbildīgs par tā radīšanu - radījis atvasinātu vai saliktu darbu un tāpēc tiek uzskatīts par darba radītāju. Pirmsākumos autoru saistīja ar visa pastāvošā radītāju – Dievu (Dievu-tēvu) ar īpašnieka tiesībām, autora tiesībām uz darbu, kā arī ar autor-itāti, autor-itārismu šī darba skaidrošanā, tādējādi uztverot viņu par interpretācijas garantu, to, kam var uzticēties, ko var pat apbrīnot (Paklone 2010a, 180). Autora salīdzināšana ar radītāju, arī Dievu-tēvu, radīja literāra darba paternitātes jēdzienu, kur tā nozīme plašākā izpratnē: „[vācu *Paternität* < lat. *paternitas* < *pater* tēvs] – jur. tēva stāvoklis; tēva radnieciskās attiecības ar saviem bērniem” (SV 2008, 631) autortiesību doktrīnā tiek izmantota šaurāk, - lai parādītu autora attiecības ar saviem darbiem. Šīs attiecības izceļ autora tiesības, ieskaitot personiskās tiesības dot saviem darbiem savu vārdu vai laist tos klajā ar pseidonīmu vai anonīmi - neatzīt, noklusēt savus darbus. Būšana par autoru tāpat cieši saistīta ar ģēnija ideju, kas Eiropas kultūrā arī tika izdomāta un attīstīta 18.gadsimtā, kad klasicismu nomainīja romantisms, kas, kā skaidrojusi profesore Janīna Kursīte, „apzināti un stingri akcentē autora vārdu. Autors romantisma virzienā ir tas, kas rada kaut ko pilnīgi atšķirīgu un oriģinālu. Jo talantīgāks autors, jo oriģinālākas idejas viņš pasniedz savos darbos, tāpēc neiedomājami, ka viņa vārds netiktu darīts lasītājiem zināms. Pirms romantisma dominē priekšstats, ka autors = demiurģs un šis demiurģs ir Dievs, savukārt cilvēks ir viņa (t.i., Lielā autora) teiktās patiesības sadzirdētājs. Romantismā, simbolismā

dzejnieks pats mēģina uzņemties Lielā autora lomu un ar savām lūpām pavēstīt patiesību” (Kursīte 2002, 53), kļūstot par dzejnieku – ģēniju, „kurš dara kaut ko pavisam jaunu, nebijušu”, kādu, kurš „rada kaut ko, kas iepriekš nekad nebija pastāvējis” (Woodmansee 1994, 39). Literatūrpētniece Marta Vudmensī priekšstatu par mūsdienīgu autorību arī savienojusi ar īpašuma piederību, kas figurēja vientuļā autora romantiskajā idealizēšanā: „Mūsu intelektuālā īpašuma likumi sakņojas gadsimtu (18.gs. – I.P.) ilgušā radošā radošā procesa rekonceptualizācijā, kas kulminēja augstākā pakāpē romantiskos paziņojumos [...], ka šim procesam vajadzētu būt savrupam vai individuālam un jāievieš jauns elements intelektuālajā visumā” (Woodmansee 1994, 27).

Autora izcelšanos 18.gadsimtā veicināja periodikas un grāmatu izdošanas straujā attīstība, kas līdzšinējo praksi, kurā rokraksti cirkulēja šaurā ļaužu lokā vai plašākai publikai slēgtās institūcijās, pārvērta par literāro darbu masveida lietošanas laiku. Masveida pieprasījums radīja autoru mūsdienu izpratnē – kā personu, kas profesionāli nodarbojas ar rakstīšanu vai nu dzīvošanas, ienākumu dēļ, vai tāpēc, ka autors kā autonoma persona sabiedrībā iegūst citu identitāti, kļūstot neatkarīgs no iepriekš piekoptās patronāžas un protekcionisma² un sabiedrības kopumā. Profesionālu autoru rašanās sekmēja izmaiņas publicēto autoru un viņu darbu juridiskajā statusā.

Literatūrzinātnieks Marks Rouzs pētījumā par autorību un autortiesību likumiem „Autori un īpašnieki. Autortiesību izgudrošana” parādījis, kā notikusi autorības koncepta transformācija 16. un 17. gadsimta mijā – uzsvars no tā, ko dzejnieks *dara*, pārbīdījās uz skaidrāku izpratni, ka autoram pieder noteikts īpašums – *intelektuālais īpašums*, ko galu galā 17. gadsimta beigās saistīja ar īpašumtiesību, individuālas īpašuma piederības attīstību (Rose 1994, 13–15). Rouzs tāpat pierādījis, ka autorības

² Protekcionisms literāru darbu publicēšanā, kas ar pirmo 1495.gadā Venēcijā izsniegto privilēģiju bija populārs visā Eiropā līdz 18.gadsimta beigām, izpaudās monopolstāvokļa nodrošinājumā izdevējam vai tipogrāfam. Latvijas teritorijā pirmajam izdevējam un tipogrāfam, no Antverpenes uz Rīgu pārnākušajam Nikolausam Mollīnam Rīgas rāte nodrošināja Sigismunda III karalisko privilēģiju, kas „nosaka, ka Mollīna iespieddarbus nedrīkst pārdrūkat Polijas (Rečas Pospolitas) teritorijā un nedrīkst izplatīt to pārdrūkājumus ārzemēs” (Zanders, Ojārs. Tipogrāfs Mollīns un viņa laiks. Rīga: Zinātne, 1988, 51). Pēc diviem izmēģinājuma gadiem – 1590.gadā Mollīns ieguva Rīgas grāmatizdevēja, iespiedēja un grāmattirgotāja monopoltiesības.

ieviešana tās mūsdienu izpratnē ir „neatdalāma no literatūras tapšanas par plaši patērējamu” un moderno autoru „raksturīgā iezīme” ir īpašumtiesības: 1710.gadā britu likums, kas bija virzīts uz izdevēju tiesību aizsardzību, ierosināja jaunu autora koncepciju, kurā autors ir „radītājs un tāpēc arī īpašnieks sevišķai precei, darbam” (Rose 1994, 1-2).

Literatūrzinātnieks Džozefs Lēvensteins savā pētījumā „Autora daļa. Iespēšana un autortiesību priekšvēsture” uzsvēris vēl kādu citu aspektu: vēsturiski ne tik svarīga bijusi romantizētā pieeja autora nodarbei, bet gan laikmeta noteikto ekonomisko formāciju maiņas laikā cenzūras ietekmē šīs nodarbes kļūšana par sava veida autora ziedošanos. Viņaprāt, pirmais autortiesību likums „no jauna izveido autorību – kaut arī ļoti daļēju autorības īpašumpiederības formu – kā daļu no soda piešķiršanas ierobežojuma” (Loewenstein 2002, 53), t.i., Lēvensteins, atrada autorības sākotni un tās virzītājspēkus 18.gadsimta cenzūras režīmā kā autora darbības būtiskākajā kontekstā (Loewenstein 2002, 160), piekrītot Mišela Fuko esejā „Kas tas ir autors?” proponētajai autorības izveides ciešajai saistībai ar sava laika penitenciāro sistēmu.

Literatūrzinātnieks Endrū Benets savā pētījumā „Autors” atzīmējis, ka 18. gadsimta likumi ļāva autoram pakāpeniski kļūt par juridisku subjektu un mūsdienu jeb vēl arvien *romantiskajai* autorībai – par komerciālu paradoksu, jo autorība, tai topot finansiāli un juridiski redzamai, iesaistījās transcendentā un autonoma mākslinieciskā un literārā darba un autora kā šāda darba oriģinalitātes un autonomijas garanta „estētiskajā ideoloģijā” (Bennett 2005, 52). Benets uzskata, ka paradokss meklējams tajā, ka tieši šī mistificētā literārā autora nostādīšana pāri komerciālā labuma gūšanai padarīja viņa darbu ekonomiski un komerciāli pamanāmu, t.i., „rakstīšanas merkantilās jeb ekonomiskās motivācijas noliegums, naudas noliegums ir tas, kas galu galā dod naudu” (Bennett 2005, 53).

Tagadējā autorības izpratne attīstījās uz radošā ģēnija ideoloģijas un ekonomiski pamatotas izdevējdarbības bāzes, turklāt autorības satura maiņa 18.gadsimta beigās sevī ietvēra arī mirstošās kultūras izpaudumus: masveida anonīmas publikācijas, publicēšanos ar daudziem pseidonīmiem, *apokrīfsku* autoru parādīšanos – literāras mistifikācijas un falsificētus *redaktoru* darbus. E.Benets uzsvēris, ka šīs anonimizācijas un pseidonimizācijas tendences „patiesībā būtu jāskata kā uzmanības koncentrēšana uz autoriem, uz autorismu, precīzi izraisot interesi par teksta patieso

radītāju” (Bennett 2005, 54), kuram ir vara pār savu darbu, tā lietojumu un veidiem, kā to interpretē.

Autors ir nesens koncepts. Balstoties romantisma izpratnē, kas pamatā vienlaikus ir arī mūsdienu autorības izpratne, „pastāv uzskats, ka darba autors kontrolē darbu, zina, ko tas nozīmē un ko ar to domājis, ka viņš tam nosprauž robežas un definē interpretācijas. Patiesi, šajā autorības izpratnē autors *garantē* teksta nozīmi/-es, jo bija sev klātesošs, kad rakstīja vai sakārtoja to, un pilnībā apzinājās un ir informēts par saviem vārdiem, nozīmēm un nodomiem” (Bennett 2005, 7/8).

To, ka autors rakstot ir *sev klātesošs*, apzinās *sevi kā sevi pašu*, apliecinājusi arī latviešu prozaiķe Nora Ikstena: „Mani teksti paši nerakstās, es tos rakstu, nevis pierakstu, es esmu dzīva arī tad, kad tie ir pabeigti, un tie man nevienu brīdi neliekas sveši vai paši par sevi” (Repše 1999, 125).

Taču mūdienās uzskatam par autoru kā sava teksta pārvaldītāju, kontrolētāju, autoritatīvu subjektu tikuši pretstatīti arī uzskati par autoru kā subjektu, kam nav tādu īpašību un līdzekļu, jo tieši autoru kontrolē ideoloģija, viņam ir sašķelta vai sadalīta apziņa vai viņš ir tikai valodas subjekts, atkarīgs no tās, t.i., diskusijas par autorību literatūras teorijā patiesībā bijušas diskusijas par cilvēka dabu, priekšstatiem par cilvēka subjektivitāti, darbību un izpausmēm, par to, ko vispār „nozīmē būt cilvēkam” (Bennett 2005, 8). Šīs diskusijas novirzīja literatūrzinātnes interesi gan uz autoru kā mentāli problemātisku subjektu (tradicionālā psihoanalīze), gan projām no autora uz viņa radīto tekstu (filoloģija, krievu formālisms, stilistika) un kontekstu (literatūras vēsture, marksistiskā socioloģija).

Konstituējušos autora konceptu, kas autoru pielīdzina demiurgam – radītājam, *iznīcināja* 1967.gadā publicētā literatūrfilozofa Rolāna Barta dažu lappušu eseja „Autora nāve”, kas bijusi arī lekcija un kurā izziņotā autora nomiršana turpmākajos gados darba autoru nepārprotami novietoja centrā literatūrzinātnes un filozofijas pētījumiem un diskusijām par autorību. Kā uzsvēris autorības pētnieks Šons Bērks, „pamatā ir jābūt izteiktam *autoristam*, lai Autoram piesauktu nāvi” (Burke 2008, 27), t.i., tieši šādā veidā autora klātesamība un eksistence tiek nevis atcelta, bet gan atkārtoti apliecināta, un it īpaši, „ja ņem (arī) vērā „autora nāves” pilnīgo nesaprotamību vismalkākajiem prātiem ārpus universitātēm, ir skaidrs, ka koncepta funkcija bija nelaist tā tuvumā neakadēmiķus... Neiecietība pret šo aizspriedumainību

radīja „Autora nāvi un atgriešanos” (Burke 2008, ix), paša Bērka pētījumu par autorības saturu.

R.Barts „Autora nāvē” paziņoja: „Tā ir valoda, kas runā, ne autors” (Barthes 1995, 126), tādējādi atvirzot autoru kā darba rakstītāju, tā zināšanu avotu un nozīmju zinātāju nost no viņa uzrakstītā literārā darba un uzstājot, ka darbā valoda runā pati. Turklāt „...teksts ir darināts no daudzslāņainām rakstībām, kas nāk no dažādām kultūrām un nonāk viena ar otru dialogā, parodijā, strīdā; tomēr ir kāda vieta, kur šī daudzslāņainība apkopota, un šī vieta nav autors, kā apgalvoja līdz šim, bet gan lasītājs. Lasītājs ir telpa, kurā tiek ierakstīti visi rakstības citāti, nevienam no tiem nezūdot; teksta vienība ir nevis tā pirmavotā, bet galamērķī; taču šis galamērķis vairs nevar būt personīgs. Lasītājs ir cilvēks bez vēstures, bez biogrāfijas, bez psiholoģijas, viņš ir tikai šis „kāds”, kurš tur vienkopus savāktas visas rakstījuma atstātās pēdas. [...] Klasiskā kritika nekad nav nodarbojusies ar lasītāju, tai literatūrā nav cita cilvēka, kā vien tas, kurš raksta.[...] ... mēs zinām, ka, lai atdotu rakstībai tās nākotni, vajag atspēkot mītu: par Autora nāvi jāmaksā ar lasītāja dzimšanu” (Barts 1992, 22).

E.Benets konstatējis, ka šajā esejā R.Bartam raksturīgi riskanti vispārinājumi par autora klātbūtni un neklātbūtni, „radikālas tekstualizācijas deklarēšana – ka teksti darbojas neatkarīgi no to autoriem. Barts uzdod fundamentālus jautājumus par literāro interpretāciju un „novērtējumu”; viņš vaicā par literāro runas aktu iedabu un literatūrkritiskiem spriedumiem; viņš mēģina pārveidot izpratni par to, kā darbojas teksts; viņš sagrauj ilgstošo ticību cilvēka, individualitātes, subjektivitātes un subjektīvās pieredzes prioritātei; viņš izaicina tradicionālos priekšstatus par biogrāfiju un autobiogrāfiju, kā arī tradicionālās koncepcijas par literatūru un literārā darba dabu un statusu” (Bennett 2005, 11). Benets paskaidrojis, ka autora ideja tajā izpratnē, kurai uzbrūk Barts, ietver īpašu lasīšanas stratēģiju un apjēgsmi, ka individuāla autora teksts rodas subjektivitātē, prātā, apziņā, nodomos, psiholoģijā un dzīvē un tāpēc tiek ar to definēta un ierobežota. „Šajā modelī autors ne vien ir „teksta īpašnieks”, bet arī īpašnieks tā nozīmēm, tā interpretācijām, tās garantē, rada. [...] Autoru saprot kā dievišķu varu, kā viszinošu un visvarošu varu pār teksta nozīmēm. Nozīme ir „vienbalsīga”, sašaurināta līdz jēgai, ko sankcionējis autors” (Bennett 2005, 14/15).

R.Barts grāmatā „S/Z” attēlojis to autoru, ko noliedzis: „...rakstnieks – klasiskis līdzinās amatniekam: noliecies pār nozīmes skrūvsolu, viņš piemeklē *izteiksmīgas detaļas*, kas spēj nodot iepriekš formētā jēdziena būtību” (Bapt 2009, 258), t.i., autors, atradis topošā darba nozīmi, atrod formu, kā šo nozīmi izteikt, tādējādi pilnībā kontrolē savu darbu: „Vecajā retorikā piemēru un pierādījumu atlase attiecās uz plašu jomu, ko sauca par *inventio*: pati pierādīšanas būtība (priekšmeta pamatošana) ietvēra atbilstošu argumentu atlasī un izkārtojumu, kam tika izmantots noteikts likumu komplekts [...]. Analogiskā veidā rakstnieka – klasiķa (kā vēstītāja) piedzimšana notiek tieši tajā brīdī, kad viņš atklāj spējas *vadīt* nozīmi (šim vārdam ir divējāda, semantiska un vektora, nokrāsa). Patiesi, tieši nozīmes *virzība* noteic divas lielās funkcijas, kas valda klasisko tekstu: kas attiecas uz *autoru*, viņš vienmēr tiecas virzīties no apzīmējamā uz apzīmējumu, no satura uz formu, no ieceres uz tekstu, no sajūtas uz tās izteikšanu [...] *nozīmes pārvaldīšana* izrādīsies īstenā demiurģija, dievišķa spēja: autors – tas ir Dievs...” (Bapt 2009, 259).

Kaut gan Barta eseju parasti traktē kā filozofiskas vai literatūrzinātniskas pozīcijas izpausmi, tā ietver arī domāšanas veidu, kas piesaistīts literatūras vēsturei, autorības vēsturiskumam un balstās uz apgalvojumu, ka autora ideja ir vēsturiska, autors ir vēsturiska persona, kāds, kas kādreiz bija, taču nu ir miris. Ietverot liecību par autorības izgudrošanu noteiktā Rietumu, Eiropas kultūras vēstures posmā, Bartam autors ir „mūsdienu persona”, kas iznāk no viduslaikiem ar „angļu empīrismu, franču racionālismu un personisku ticību Reformācijai” un kas ir papildīts ar kapitālisma „ideoloģiju” (Barthes 1995, 125 – 126). E.Benets to novērtējis sekojoši: „Tā kā kapitālisms intelektuāli un ideoloģiski balstās indivīda humānistiskās koncepcijas autonomijā un pašpietiekamībā, nozīmes piedēvēšanu autoram var skatīt kā subjektivitātes plašākas vēsturiskas privileģēšanas daļu” (Bennett 2005, 16). Tāpēc Barts uz to balstās, tomēr aizrautīgi atrod, viņaprāt, izņēmumus no šāda autora idejas un spriež, ka deviņpadsmitā un divdesmitā gadsimta mijā radusies „modernisma” estētika piedāvā teksta modeli, kas nepieņem kapitālisma uzstāšanu uz individualitāti un tāpēc – uz autora „tirāniju”, par piemēru minot Stefanu Malarmē, kuram „visa poētika sastāv no autora apspiešanas rakstīšanas interesēs”, Polu Valerī, kurš „nekad nav beidzis apšaubīt un izzobot Autoru” un Marselu Prustu, kura masīvais un autobiogrāfiskais romāns virzīts uz to, „lai galējā izsmalcinātībā nežēlīgi nomelnotu attiecības starp rakstnieku un viņa personāžiem” (Barthes 1995, 126). Šos piemērus

Š.Bērks apzīmē par „taustāmi viltotiem” (Burke 2008, 8): avangarda rakstnieku tekstuālisms nav aizstājis apspiedēja autora figūru, turklāt modernisma estētika mūsdienu kultūrā palikusi relatīvi marginalizēta, tāpēc visai uzskatāmi redzams, ka Barts apraksta duālu situāciju: vēsturisku notikumu, kad autors jau nomiris un nav vairs svarīgs, un tajā pašā laikā tirāniski turas lasītāju iztēlē: „*Autors* vēl valda literatūras vēstures grāmatās, rakstnieku biogrāfijās, žurnālu intervijās un pašā literātu apziņā, kas, pateicoties dienasgrāmatām, rūpējas par savas personas un daiļdarba savienošānu; pašreizējā kultūrā literārais tēls ir tirāniski centrēts ap autoru, viņa personību, mūžu, gaumi un kaislībām; kritikas lielākā daļa satur apgalvojumus, ka Bodlēra daiļrade ir Bodlēra kā cilvēka neveiksme, van Goga – viņa ārprāts, Čaikovska – viņa netikums. Daiļdarba *izskaidrojums* vienmēr tiek meklēts radītāja virzienā, it kā caur vairāk vai mazāk caurspīdīgu iztēles alegoriju tā galu galā vienmēr būtu vienas un tās pašas personas balss – *autora* balss, kurš uztic savu noslēpumu” (Barts 1992, 19).

E.Beneta uzskatā Barta deklarētās autora nāves apraksts rāda ne vien to, kas noticis, bet arī ir strīds par to, kam „*vajadzētu notikt*”, - Barts redz, ka parādījušies atsevišķi rakstnieki, kuru darbi nostājušies pret „kapitālisma” autorcentriskās, buržuāziskās, humānistiskās ideoloģijas hegemoniju. Taču viņš arī ir ieinteresēts apspriest to, ka šādi rakstnieki patiesībā rāda to, ko vajag atzīt par autorības patiesību, - ka viņi atklāj autoru, ko radījusi pati tekstualitāte, kas ir teksta rezultāts” (Bennett 2005, 18).

Barts, atradis autorus, kas ir teksta rezultāts, gājis tālāk un „*Autora nāves*” noslēgumā apgalvojis, ka „teksta vienotība ir ne tā izcelsmē, bet tā mērķī”, aizstājot autora kontrolējošo, ierobežojošo subjektivitāti ar lasītāja kontrolējošo, ierobežojošo subjektivitāti – kaut arī anonīma lasītāja, - „vienkārši *kāda*, kurš notur vienkopus vienā laukā visas tās pēdas, ar kurām rakstītais teksts izveidots” (Barthes 1995, 129). Tā kā lasīšanas darbība ietver, kā norāda E.Benets, „pat paša Barta aprakstā – „vienotības” konstruēšanu, „vienotības”, kas nevar būt nekas cits kā (alkas pēc) autora, Barta slaveno saukli varētu noslēgt, sakot, ka „lasītāja dzimšanai jānotiek, mirstot autoram”, kurš tomēr turpina dzīvot šī lasītāja dzīvē (alkās, iztēlē). Kā apstiprinot lasītāja alkas pēc autora, Barts arī pēc paša izziņotās autora nāves turpināja domāt par autora dzīvi” (Bennett 2005, 18/19). Patiesi, jau pēc dažiem gadiem savā pārdomu kopojumā „*Teksta bauda*” Barts atzina: „Kā institūcija autors ir miris: viņa civilstāvoklis, viņa biogrāfiskā persona ir pagaisusi; padzīti tie vairs

nepilda grūti realizējamo viņa darba paternitāti, par kuras nozīmes izveidošanu un atjaunošanu atbild literatūrvēsture, izglītošana un sabiedrības viedoklis; taču tekstā es savā ziņā *alkstu* pēc autora: man vajag šo figūru (kas nav ne viņa reprezentācija, ne viņa projekcija) tāpat, kā viņam vajag manējo” (Barthes 1975, 27). Arī savā lekcijā 1980.gada 19.janvārī (tā ievietota grāmatā „Romāna sagatavošana”) Barts piezīmēja, ka „franču literatūras vēsturē ir bijušas vairākas *autora atgriešanās* – dažāda veida un dažādas vērtības”: „izolētas” atgriešanās 19.gadsimtā, nepastāvīgi pieminekļi, kuros *ego* ir aizdomīgs (autors raksta *atmiņas*, apspiežot savu dzīvi, lai dzīvotu citādi); 19.gadsimta beigās atgriezās autors, par kuru interesējās literatūrvēsturnieki, - *ārējais autors*: viņa biogrāfija, ietekmes, avoti – tas nebija ne *ego*, ne *es*, tikai *viņš*, kas rakstījis meistardarbus; 20.gadsimta 60.gados autors atgriezās, kad sākās autora dzēšana pret *tekstu*, ko teorētiski uzskatīja par *struktūru*, kas pārspēj autoru, un Barts pats uzrakstīja „Autora nāvi”, taču lekcijas lasīšanas brīdī bija jau pilnīgi pretējos uzskatos un pārliecībā, ka atgriezusies zinātkāre attiecībā uz autoru gan kopumā, gan attiecībā uz pašu Bartu, ko viņš esot piedzīvojis gan „Teksta baudas”(1973) rakstīšanas laikā, gan lekcijas gatavošanas laikā, kad viņam iestājusies pretreakcija attiecībā uz vispārināšanu un radusies vēlēšanās autora *ego* ļaut runāt biogrāfiski – dienasgrāmatās, biogrāfijās, personalizētās intervijās, atmiņās u.tml. (Barthes 2011, 207–208).

1969.gadā, sasaucoties ar Bartu, bet nepieminot viņu, būtiskus viedokļus attiecībā uz autora funkcijām un autora saistību ar sevis radīto darbu izteica filozofs Mišels Fuko savā trīsreiz garākajā lekcijā un esejā „Kas tas ir autors?” Viņa uzskatā: „Autora jēdziens noteikti satur individualizācijas ideju un apzināšanos – gan literatūras vēsturē, tāpat arī filozofijas un zinātņu vēsturē. Es esmu pārliecināts, ka pat šodien, kad tiek veidota kāda koncepta vai literāra žanra, vai arī filozofijas tipa vēsture, šādas vienības uzskata tikai par relatīvi vājiem, sekundāriem iedalījumiem, pāri stāvošiem attiecībā pret stipro un pamatīgo primāro vienību – daiļdarba autoru” (Fuko 1995, 229). Atzīstot, ka „kritika un filozofija ir pieņēmusi zināšanai šo autora izzušanu jeb nāvi”(Fuko 1995, 230), Fuko izsecina, ka tomēr autora nāves konstatāciju bloķē, pirmkārt, literāra darba jēdziens: „Vai daiļdarbs nav tas, ko sarakstījis kāds autors? [...] ...ir nepietiekami apgalvot, ka iztiksim bez rakstnieka, iztiksim bez autora un pētīsim daiļdarbu kā tādu. Vārds „daiļdarbs” un vienība, ko tas apzīmē, ir tikpat problemātisks kā autora individualitāte”(Fuko 1995, 231). Otrkārt, „... vēl kāds

jēdziens bloķē autora izžušanas konstatāciju un savā veidā aizkavē domu pie šīs izžušanas robežas, ar viltīgu izsmalcinātību aizsargājot autora eksistenci. Tas ir rakstības jēdziens. [...] ...rakstības jēdziena pielietojums riskē saglabāt autora privilēģijas *a priori* aizsardzībā: tas ļauj pelēkajā neitralizācijas gaismā pastāvēt priekšstatu spēlei, kas veidojusi zināmu autora tēlu. Autora izžušana, kas kopš Malarmē ir nebeidzams notikums, izrādās pakļauta transcendentālam ieslodzījumam” (Fuko 1995, 231/232).

M.Fuko, atzīstot, ka „Dievs un cilvēks miruši kopīgā nāvē”, ir pārliecināts, ka „vajadzētu uztaustīt telpu, kas tādējādi palikusi tukša līdz ar autora izžušanu, ar acīm sekot tukšo vietu un spraugu izvietojumam un novērot brīvās funkcijas, kam šī izžušana ļāvusi parādīties”(Fuko 1995, 232). Iepriekš aprakstījis autoru kā teksta radītu, Fuko skaidro arī teksta radītās „brīvās” jeb autora funkcijas, kuras patiesībā ir autora funkcijas vispār, attiecoties uz autorību kopumā. Autora vārds viņa izpratnē nav tāds pats vārds kā citi, bet „veic īpašu lomu attiecībā uz diskursu; tas garantē klasificējošo funkciju; tāds vārds ļauj sagrupēt zināmu skaitu tekstu, tos norobežot, dažus no tiem izslēgt, pretstatīt tos citiem [...] nodrošina tekstu savstarpējo stāšanos sakaros”(Fuko 1995, 233). Fuko paskaidro, ka autora funkcija 1) ir saistīta ar juridisko un sociālo sistēmu, kas nosaka diskursus: teksti ir īpašuma forma, kas rāda reālus autorus; 2) tā neietekmē visus diskursus vienādi, lai gan mūsdienās tekstus uztver tikai ar tiem piešķirtu autora funkciju, kas dod zināmu norādi uz „ticamību”; 3) teksts ir „kompleksas operācijas rezultāts, kas konstruē noteiktu saprātīgu būtnei - autoru” un šai būtnei „mēģina dot reālu statusu: individuālā tā būtu kāda „dziļa” instance, „radošās spējas”, „plāns”, rakstības aizsākuma vieta” (Fuko 1995, 235), autors ir rakstības vienības princips un „ļauj izskaidrot tiklab zināmu notikumu klātbūtni kādā daiļdarbā, kā arī to transformācijas, deformācijas, dažādas modifikācijas (un tas viss caur autora biogrāfiju, viņa individuālās perspektīves noteikšanu, viņa sociālās piederības vai šķiriskās pozīcijas analīzi, viņa fundamentālās ieceres atklāšanu)” (Fuko 1995, 236); 4) autora funkcija neattiecas tikai uz reālu individu, tā var norādīt uz vairākiem diskursiem, kuriem ir autora *ego* pluralitāte (šis skaidrojums ir tuvs iedomātā, implicītā autora integritātes skaidrojumam). Fuko min arī novērojumu, ka autors var būt ne tikai kādam literāram darbam, bet arī teorijai, tradīcijai, mācībai; to autori „atrodas „transdiskursīvā” pozīcijā”, ir „diskursivitātes dibinātāji” tādā izpratnē, ka ir ne tikai savu grāmatu

autori, bet ir „radījuši ko vairāk: citu tekstu veidošanas iespējamību un likumu [...], izveidojuši nebeidzamu diskursa iespējamību”(Fuko 1995, 238). Esejas noslēgumā Fuko uzdod tolaik provokatorisku jautājumu par autora funkciju: „Iespējama vai nepieciešama specifikācija? Vērojot notikušās vēsturiskās modifikācijas, nebūt neliekas nepieciešams, lai autora funkcija paliktu konstanta savā formā, savā sarežģītībā un pat savā eksistencē. Var iedomāties kultūru, kurā diskursi cirkulētu un tiktu uztverti, autora funkcijai nekad neparādoties. Visi diskursi, lai kāds būtu to statuss, forma, vērtība un lai kādai pieejai tie būtu pakļauti, noritētu murmināšanas anonimitātē. Vairs nedzirdētu tik ilgi atgremotos jautājumus: „Kurš īstenībā runāja? Vai tas tiešām ir viņš un neviens cits? Ar kādu autentiskumu vai kādu oriģinalitāti? Un ko viņš izteicis no savas būtības dziļumiem savā diskursā?” Bet citus, piemēram, šos: „Kādi ir šī diskursa eksistences veidi? No kurienes tas ir ņemts, kā tas var cirkulēt, kas var to piesavināties? Kādas vietas ir rezervētas iespējamajiem sižetiem? Kas var izpildīt šīs dažādās sižeta funkcijas?” Un aiz visiem šiem jautājumiem vairs dzirdētu tikai vienaldzības troksni: „Vienalga, kas runā” (Fuko 1995, 242/243).

Šie Fuko vārdi piepildījušies, parādoties internetam - elektroniski publicētiem, digitāliem darbiem un hipertekstam, kas pārveidojis un mainījis autora lomu no teksta demiurga un pārvaldītāja uz teksta rosinātāju, *sācēju* un komunicētāju ar lasītājiem. Turklāt šī autorības satura maiņa tāpat kā 18.gadsimta beigās radījusi masveida anonīmas publikācijas, tekstradi ar viena rakstītāja daudziem pseidonīmiem (segvārdiem jeb *nikiem*), - jo „vienalga, kas runā”, tāpēc ka mainījušās arī sociālās sistēmas, kuru elementi tagad ir komunicēšanas akti, ne cilvēki un viņu darbības. Uz to pētījumā „Sociālā sistēma” norādījis Niklass Lūmans, kurš uzsvēra, ka sociālās sistēmas ir pašveidojošās un pašreferentas jēdzieniskās komunikācijas sistēmas – tās transformē komunikācijas neiespējamību par iespējamību, kur „simboliski vispārinātie komunikācijas līdzekļi” ir mīlestība, reliģija, vara, patiesība, kur vērojama sabiedrības pašreference – sistēma identificē sevi un atšķir no citām sistēmām – notiek sistēmas pašradīšana jeb *autopoēze* un atražošana, vairākkārtīgi sevi atkārtojot (Luhmann 1999, 34). Autopoēzes koncepcija vistiesākā veidā saistāma ar internetu, jo pašorganizācija un pašrade ir šī globālā un starptautiskā tīkla sistēmiskas īpašības, kuras abas rada cilvēki, kas iesaistījušies tīklā. Tieši viņi tīklā atrodamos literāros darbus var turpināt, mainīt, tālākradīt.

Literatūrpētnieks un rakstnieks Umberto Eko 1998.gadā lekcijā „No Interneta pie Gūtenberga: teksts un hiperteksts” atzīmējis, ka dators ļaudis atved atpakaļ uz Gūtenberga galaktiku jo „tie, kas naktīm ganās Internetā un pļāpā čatos, - viņi strādā ar vārdiem”, turklāt „šķiet, ka tuvākajā laikā mūsu sabiedrība sašķelsies – vai jau sašķēlusies – divās šķirās: tajos, kas skatās tikai televīziju, tas ir, iegūst gatavus tēlus un gatavu spriedumu par pasauli bez tiesībām uz saņemamās informācijas atlasī, un tajos, kas skatās uz datora ekrānu, tas ir, spēj atlasīt un apstrādāt informāciju. Tādējādi sāk dalīties kultūras, kas pastāvēja viduslaikos: tie, kas bija spējīgi lasīt rokrakstus un tāpēc kritiski izprast reliģijas, filozofijas un zinātnes jautājumus, un tie, kuri audzināti tikai ar tēliem katedrālē – to radītāju atlasītiem un apstrādātiem. Tēma fantastam! Nākamais gadsimts, kurā proletāriskais vairākums lieto tikai vizuālo komunikāciju, bet šo komunikāciju plāno datoru literārā elite” (Eko 1998).

Tomēr tradicionāli tipogrāfiski publicētie literārie darbi turpina pastāvēt, tātad pastāv arī autori jēdziena tradicionālā izpratnē, kuriem līdzās veidojas citādi autori, ar tādām prasmēm un iemaņām, kas nebija nepieciešamas lineāri rakstīta un pamatā lineāri lasāma darba autoriem. Par autoriem kļūst cilvēki, kas nav saistīti ar rakstniecību, taču veidojas arī profesionāli interneta autori, piemēram, blogeri, kuri „izdod” literāros darbus paši – publicējas elektroniski, turklāt paši ir arī savu darbu ilustrētāji – pievieno verbālajiem savus vai citu autoru vizuālus, audiālus un audiovizuālus darbus. Par autoriem kļūst arī interneta hiperteksta lasītāji, kuri atlasa sev nepieciešamo informāciju sev nepieciešamā veidā un secībā un sakārto to - kā literāros darbus sakārto, piemēram, tipogrāfiski publicētas literāras hrestomātijas veidotājs. Interneta vides autori lielākoties rada darbus, par kuriem paši zina, ka šie darbi tiks turpināti, atkārtoti, variēti, pilnā apjomā izmantoti kā atsauces - autori rēķinās ar to, ka vairs nav noteicēji ne pār savu darbu saturu, ne formu, t.i., pār savu darbu integritāti.

1.3.Literārs darbs

Autortiesību likums nosaka: „Autortiesību objekts neatkarīgi no izpausmes formas un veida ir šādi autoru darbi: 1) literārie darbi (grāmatas, brošūras, runas, datorprogrammas, lekcijas, aicinājumi, ziņojumi, sprediķi un citi līdzīga veida darbi; 2) dramatiskie un muzikāli dramatiskie darbi, scenāriji, audiovizuālu darbu literārie projekti” (AL 4.pants, 1), 2)). Kā redzams, literāriem darbiem pieskaitītas

datorprogrammas, pieminētas, piemēram, runas un lekcijas, bet nav minēts neviens cits darbu veids, žanrs – tie visi ieslēpti *grāmatās* un *brošūrās*, atsevišķi darbi - lugas, libreti, audiovizuālo darbu literārie projekti (t.i., scenāriji), daļa no kuriem uzrakstīti kā literārie darbi pirms kļūšanas par dramatiskiem darbiem izrādē vai audiovizuāliem darbiem filmā, likumā pieskaitīti dramatiskiem darbiem. J. Rozenfelds to skaidrojis sekojoši: „Latvijas likums dramatiskos un muzikāli dramatiskos darbus, kā arī scenārijus un audiovizuālo darbu literāros projektus izdala atsevišķi, tādējādi tos it kā pretstatot literāriem darbiem. Tā tomēr ir tikai šķietama pretruna. Dramatiskie darbi sevī ietver literāros darbus, kuri tiek aizsargāti atsevišķi – tieši kā literatūra. Respektīvi, uzrakstīta luga ir literārs darbs, turpretim šīs lugas uzvedums kā kombinēts mākslas veids ir patstāvīgi aizsargājams darbs” (Rozenfelds 2004, 28).

Literārs darbs ir tas autortiesību objekts, ko radījis autors un uz ko attiecas autorība. Vēsturiski literāra darba definēšana ir bijusi diskusiju tēma vairāk nekā simts gadu, jo aptuvenība un nenoteiktība jēdziena satura sakarā sastopama, varētu teikt, visu valstu likumos, kuros – tāpat kā Bernes konvencijā – nav literāra darba definīcijas.

G.F.Šeršenevičs par Krievijas tālaika likumu rakstīja, ka „... likums, iespējams, pēc angļu likuma piemēra atsevišķos pantos lieto izteikumu „grāmata”, bet, pat neizturot šo terminu, likums ņemas arī pie citiem – daiļdarbs, sacerējums, darbi” (Шершеневич 1891, 164) un ka „... precīza, objektīva literāra darba jēdziena noskaidrošana juristam rada ievērojamas grūtības. [...] Izvairoties noskaidrot vispārīgu izpratni par literāru darbu, likumdošana dod detalizētus dažādu garīgās daiļrades produktu uzskaitījumus, atstājot zinātnei grūto vispārināšanas uzdevumu” (Шершеневич 1891, 154). Mūsdienās J. Rozenfelds atzīmējis, ka „literārs darbs ir tāds darbs, kas izpausts vārdiskā formā vai arī izmantojot attiecīgus simbolus, piemēram, skaitļu formulas, tabulas, hieroglifus, stenogrāfiskas zīmes” un „ir pilnīgi vienalga, vai runa ir par abstraktu sacerējumu, notikumu aprakstu, zāļu instrukciju vai epitāfiju” (Rozenfelds 2004, 27).

Jurisprudences profesore Delija Lipcika konstatējusi: „Aizsargāts tiek plašs darbu loks. Bez tradicionālajiem literārajiem darbiem (poēmām, stāstiem, pasakām, zinātniskiem darbiem, didaktiskiem un tehniskiem sacerējumiem utt.) autortiesības aizsargā arī reklāmas tekstus, katalogus, almanahus, gadagrāmatas, sinoptiskās tabulas, brošūras, albumus, kulināru recepšu krājumus utt., kas tajā izmantoto

materiālu atlases un izkārtojuma dēļ ir intelektuālu pūļu auglis” (Липцик 2002, 62). Intelektuālā īpašuma tiesību speciālisti Laionels Bentlijs un Breds Šermans literāriem darbiem pieskaita tāpat arī eksāmenu jautājumu krājumus (Бентли, Шерман 2004, 106).

No uzskaitījumiem saprotams, ka literāri darbi ir verbāli (vārdiski) darbi. Tāpēc starp tiem iegādājušās datorprogrammas, jo tiek uzskatīts, ka tās arī uzrakstītas *valodā*. Tomēr datorprogrammu atzīšana par literāriem darbiem tiek gan atbalstīta (Бентли, Шерман 2004, 112), gan arī apšaubīta (Grudulis 2003), balstoties galvenokārt uz to, ka literārs darbs izlasāms jebkuram cilvēkam, savukārt datorprogrammas, izteiktas objektkoda formā, nav izlasāmas pat profesionāliem programmētājiem.

M.Grudulis atzīmējis, ka likumā atrodamais „darbu uzskaitījums it kā parāda to, ka ar autortiesību palīdzību tiek aizsargātas konkretizētas darba izpausmes jeb formas. Līdz ar to kļūst skaidrs, ka autortiesības neaizsargā idejas, kas ir darba tapšanas pamatā, bet aizsardzībai prasa tās ietvert kādā konkrētā formā”(Grudulis 2006, 52).

Ja Autortiesību likuma izpratnē literāri darbi ir jebkuri vārdiski (verbāli) darbi, latviski jēdzienā *literārs darbs* parasti ietver tikai literatūras darbus:

literārs tiek skaidrots kā „1. *Saistīts ar daiļliteratūru, tai raksturīgs. Literārais virziens. Literāri darbi. Literārais varonis.[..] Literārā pasaka [..] Literārais scenārijs [..] Literārais mantojums [..] // Tāds, kurā popularizē, vērtē daiļdarbus; tāds, kurā izmanto daiļdarbus. L.žurnāls. L.raidījums.L.vakars [..] 2. Tāds, kas ir saistīts ar rakstniecību; tāds, kas attiecas uz cilvēkiem, kuri nodarbojas ar daiļliteratūru. Literārais konsultants. Literārais līdzstrādnieks. Literārā ietekme. Literārais darbs – rakstniecība” (LLVV, 4.sēj. 1980, 728/729).*

Savukārt literatūra ir „1. *Sabiedriski nozīmīgu rakstītu, parasti iespiestu, publicētu darbu kopums”* (LLVV, 4.sēj. 1980, 729), „(zinātniskā, tehniskā, publicistiskā u.c. literatūra); 2.viens no mākslas veidiem: vārda māksla jeb daiļliteratūra” (SV 2008, 492). Literatūrzinātnieks Vitolds Valeinis gan atzīmējis vārda izcelsmi „(lat.”lit(t)eratura” – uzrakstītais, raksti; no vārda „littera” – burts)”, gan to, ka „senāk – rakstniecības sākotnē – šim jēdzienam nebija arī īpašas detalizācijas”, gan to, ka

vārdu „parasti lieto šaurākā, specifiskā nozīmē, ar to apzīmējot tikai daiļliteratūru”(Valeinis 1961, 7/8).

Tādējādi, ņemot vērā, ka pastāv pretruna starp to, ka literatūzinātnē un ikdienā ar literāru darbu saprot literatūrai piederīgu darbu, kamēr Autortiesību likuma izpratnē tas ir jebkurš verbāls darbs, literāru darbu sakarā pēc nepieciešamības būtu lietojams arī verbāla jeb vārdiska teksta jēdziens, kur teksts ir „[lat. *textus* savijums, sakārtojums] – 1.runāta, rakstīta, iespiesta izteikumu virkne (no atsevišķa teikuma līdz veselam romānam); [...] 3.skaņdarba (piem., dziesmas) vārdi” (SV 2008, 902).

Kopumā teksta jēdziens ir plašāks nekā literatūras jēdziens (McCaw 2008, 3), „Teksts neapstājas pie (labas) Literatūras” (Barthes 1978, 156). Tomēr, izdalot tikai verbālus tekstus, iespējams tos izmantot kā sinonīmu literāriem darbiem šo darbu autorības pētījuma nolūkiem. Verbāls teksts literāra darba sakarā nozīmē strukturāli un semantiski savstarpēji saaustus teikumus un izteikumus, kas veido semantisku kopumu, piemēram, romānu, recepti, ceļu satiksmes noteikumus u.tml. un atbilst vismaz diviem nosacījumiem – 1) tam ir satura un izteiksmes plāns; 2) tas atbilstoši noteiktam kodam organizēts vienotā struktūrā. Tekstu var veidot pat viens vienīgs semantiski pilnīgs teikums vai izteikums. Tekstualitātes kritēriji: teksta radīšanai pastāv nolūks vai mērķis; auditorijai no tā rodas kāds labums; tas attiecas uz kontekstu; sniedz jaunu informāciju; saistīts ar citiem tekstiem. Tāpēc autore piedāvā sekojošu literāra darba definīciju: „Literārs darbs ir verbāls teksts, kurā strukturāli un semantiski saistīti teikumi veido vienotu jēdzienisku struktūru, vai pārveidots šāds teksts, vai šādu tekstu krājums”. Tāda definīcija ietver gan oriģināldarbus, gan atvasinātus darbus (tajā skaitā saliktus darbus), kā patlaban likumā iedalīti literārie darbi, kā arī to, ka autorības saturs var būt darba radīšana, pārradīšana vai sakārtošana.

Autortiesību likumā noteikts: „Autortiesības attiecināmas uz literāriem [...] darbiem, arī nepabeigtiem darbiem, neatkarīgi no darba uzdevuma un vērtības, izpaušmes formas vai veida”(AL 2.pants, (2)), respektīvi, nav noteikts

- 1) ka darbam jābūt pabeigtam, t.i., autorība attiecas uz jebkuru darba daļu,

- 2) cik garam jābūt darbam, piemēram, Pētera Brūvera teksts „Tavi draugi - tavs zelts” (Šure 2014) A/S „Aldaris” alus reklāmai (Zelta alus sauklis) ir literārs darbs tāpat kā viņa dzejoļi vai dziesmu teksti,
- 3) kādam mērķim rakstīts darbs, t.i., autorība attiecas uz jebkuras funkcijas literāro darbu,
- 4) ka darbam jābūt „augstvērtīgam”, ar „literāro vērtību”, „kvalitatīvam”, t.i., autorības sakarā nekādā veidā netiek vērtēta darba kvalitāte,
- 5) kādā veidā un formā darbam jāpastāv, lai uz to attiektos autorība, t.i., netiek runāts, piemēram, par darbiem rakstiski vai mutvārdos, par sākotnējiem jeb oriģināldarbiem un atvasinātiem vai saliktiem darbiem, dažādu veidu un žanru darbiem.

Juridiski literārie darbi arī netiek iedalīti tradicionāli tipogrāfiski publicētajos un elektroniski publicētajos darbos, t.i., autorība attiecināma gan uz analogām, gan digitālām publikācijām, lai gan tā atšķiras katrā no šiem publicēšanas veidiem.

Pēdējo divdesmit gadu laikā radušies daudzi digitālo darbu veidi, kas gan līdzinās, gan arī principiāli atšķiras ne vien no tradicionāla tipogrāfiski iespiesta literāra darba, bet arī savā starpā. 2000.gadā pētījumā par elektronisko publicēšanu un autortiesībām (Paklone 2000, 252-270) konstatēju, ka tolaik elektroniskai publicēšanai bija pieejamas 19 tehnoloģiskas platformas: 1) atvērtās sistēmas (starp tām tiešsaiste, tīkls un satelītpublicēšana; elektroniskās datu atgūšanas/labošanas sistēmas; publicēšana uz disketes vai CD; hiperteksta savienojumos ietverts teksts u.c.), 2) no tehnoloģijas atkarīgās sistēmas (teksta optiskā publicēšana; CD-ROM, optiskie CD; interaktīvie CD un digitālie interaktīvie video; MPC (multimediju personālais dators); FMV (pilnkustības video); rokā turamās grāmatas; virtuālā realitāte; spēļu multimediju platforma u.c). Iezīmēju atšķirību starp atvērtajām sistēmām un sistēmām, kas atkarīgas no tehnoloģijas, ar atšķirību autorības saglabāšanā, kas saistīta ar iespēju darbu reproducēt un/vai mainīt: atvērtajās sistēmās nav aizsardzības mehānisma pret darbu reproducēšanu elektroniski vai uz papīra, taču „no tehnoloģijas atkarīgajās sistēmās aizsardzība iespējama, bet, vai šī iespēja tiek izmantota, atkarīgs no darba un/vai publicētāja attieksmes. Bez tam patlaban viegli reproducējamā sistēma un

aizsargājamā sistēma saplūst, un tendence ir jebkuru platformu piedāvāt tirgū par noteiktu cenu, ne vairs bez maksas” (Paklone 2000, 257/258).

Kopš tā laika digitālo platformu jeb darbu publicēšanas iespēju, - kas nosaka arī digitālā darba veidu, jo atsevišķi darbi var būt pieejami tikai konkrētā elektroniskā platformā, - kļuvis vairāk: dažas tehnoloģijas vairs nav aktuālas, taču radušās citas, pastāv gan maksas, gan arī bezmaksas platformas, ko finansē ar reklāmu (tā vietā, lai objekts, ko piedāvā lasīšanai, būtu darbs, par objektu izmanto platformu lietotājus – lasītājus, kuriem kopā ar literārajiem darbiem piegādā reklāmu vai kuru datus pārdod reklāmas pārdevējiem).

Pirmie digitālie literārie darbi bija digitalizēti teksti – rakstīti teksti, kas *iztulkoti* ciparu valodā un padarīti pieejami ar digitālu tehnoloģiju un materiālu nesēju. Jau visai drīz pēc to parādīšanās tie kļuva citādi: tehnoloģiskās platformas ļāva tekstus ne vien darīt lasāmus, bet arī tādus, kuros var *iet dziļāk*, piemēram, uzklikšķinot uz kāda jēdziena, nosaukuma u.tml. un atverot citu tekstu, kas attiecas uz izvēlēto jēdzienu. Pamatteksts, redzamais teksts patiesībā bija daļa no lielāka kopuma, kas bija atvasināms no šī teksta, novirzoties no tā. Tādā veidā tika radīts hipertekstuāls darbs, hiperteksts – digitāls darbs, kas lasītājam ļauj pēc izvēles piekļūt konkrētām teksta vietām, spiežot uz saitēm citos digitālos tekstos, - „[angļu *hypertext*[..] – datorizētas informācijas nelineāra pārlūkošana un izguves sistēma, kas lietotājam ar hipersaišu palīdzību ļauj veikt informācijas izguvi no savstarpēji saistītiem dokumentiem neatkarīgi no tā, kā tie izvietoti datorā”(SV 2008, 323). Literatūrā nojēgumu par hipertekstu jeb nebeidzamu tekstu pirmais iezīmēja Horhe Luiss Borhess, savā 1941.gadā publicētajā stāstā „Sazaroto taku dārzs” (Borhess 2002), parādot, ka iespējams radīt tekstu ar vairākām uzrakstīšanas un izlasīšanas iespējām, ja pielieto tekstveides principu, saskaņā ar ko vienā teksta fragmentā dotas norādes un atsauces ļauj lasītājam nokļūt pie citviet ievietotām ar attiecīgo jēdzienu saistītām teksta daļām. Tas lasīšanas procesam ļauj tapt nelineāram, lasītājam izvēlēties darba daļu lasīšanas secību un, šajā secībā lasot, izveidot darbu.

Latvijā piemērs digitālam hipertekstuālam darbam bija 2007.gadā publiskotais projekts „Hiperteksts” (Hiperteksts). Projekta vadītājs Haralds Matulis uzsvēra, ka tas ir „nozīmīgs notikums Latvijas literārajā dzīvē un nebijis gadījums, kad kopīgā projektā piedalās 28 latviešu mūsdienu literāti”, kuri katrs „nāk klajā ar vienu

oriģināltekstu – īso stāstu 12000 zīmju apjomā”, turklāt „katram rakstniekam bija jāuzraksta vidusdaļa un nobeigums divu citu autoru miniatūru iesākumam” (Matulis 2007, 101). Tā, rakstot savus autonomos darbu un projekta vadītāja izvēlētā kārtībā papildinot citu darbus, autori piedalījās lielāka veseluma – hiperteksta radīšanā. Taču par lielāko vērtību tika nosaukta sekojošā lasītāju iespēja *ceļot* starp šiem dažādu autoru stāstiem, „sastapties ne vairs ar autoru, bet ar tīru tekstu”, un, „kombinējot teksta elementus (nelielus fragmentus, vārdu/ teikumu/ rindkopu līmenī)”, veidot pašam „savu tekstu” (Matulis 2007, 102). Tie 28 literāti, kuri rakstīja oriģināltekstus hipertekstam, savus tekstus nav publicējuši tipogrāfiski, nav publicēti arī lasītāju darbību rezultāti. Patlaban viss projekta teksts lasīšanai vairs nav pieejams arī elektroniski.

Literārie darbi, ko piedāvā dažādās digitālās platformas, atšķiras no darbiem tradicionālajos tipogrāfiskajos izdevumos ar savu multimediju iedabu un teksta *atvērību* lasītāja interaktivitātei ar darbu. *Digitālie, elektroniskie, tīkla* literārie darbi bez tam tikai daļēji sastāv no verbāliem tekstiem kā digitālās ēras sākumā, tagad tajos nereti tiek ietverti arī cita veida darbi – muzikālie, vizuālie, audiovizuālie, t.i., izmantots ne vien verbāla teksta kods, bet arī cits, piemēram, audiālais, vizuālais. Tie ir *atvērti darbi* tajā nozīmē, kā tekstu atvērību semiotikas profesors Umberto Eko iezīmēja savā grāmatā „Atvērtais darbs”: autors veido darbu kā diskursu un noteikti paredz lasītājam lomu pašā darbā, t.i., autora darbs ir paredzēts tam, ka jebkurš lasītājs to var citādi sākt, turpināt un pabeigt, izmantojot darbā ievietotās saites starp darba daļām un citiem darbiem. Šie darbi atšķirībā no tipogrāfiski publicētajiem ir gan pabeigti, gan nepabeigti, diskrēti, bet arī mainīgi/maināmi, interaktīvi (Эко, 2006a, 50-60), - tiem nav autora piešķirtas nozīmes, tie apzināti radīti kā interaktīvi, t.i., izmaināmi un atvērti citu autoru *līdzstrādniecībai*: tie *jāturpina* citiem autoriem. Šāds darbs paredz lasītājam ar hipersaišu palīdzību veikt darba daļu izguvi no sevis izvēlētām teksta vietām sevis izvēlētā laikā un secībā. Iespēja darbu lasīt nelineāri, izvēloties lasīšanai darba daļas tāda secībā, kas atbilst lasītāja interesēm un *ieejot* tajās, t.i., novirzoties no piedāvātā pamatteksta, lai pievērstos citam tajā ievietotam tekstam, ir digitālu tekstu pamatiezīme. Tādējādi jau sākotnējā darba radīšanas gaitā darba raksturs uzrāda, ka autora funkcija radīt darbu netiek noslēgta ar darba uzrakstīšanu, tai jātiek kādas citas personas turpinātai.

Atšķirībā no tradicionālā iespiestā teksta, kas ir telpiski fiksēts, elektroniskajam tekstam ir iespējams lasīšanas gaitā, – darbojoties ar to, - radīt nebeidzamu skaitu variantu, turklāt neviens variants nav galējais, katru no tiem jebkurā brīdī var mainīt. Jebkurš cits lasītājs no tā paša hiperteksta var atlasīt jebkurus tekstus, savienot tos sevīs izvēlētajā secībā, atkal mainīt to, bez tam „hiperteksts katrā atsevišķajā informācijas ieguves – lasījuma – reizē ir atšķirīgs, literatūras kontekstā aktualizējot mākslas darba identitātes problēmu...” (Grants 2007, 111), t.i., no teksta, kam sākotnēja nozīme nepiemīt, var radīt nebeidzamu skaitu darbu, kas nav tāpatīgi ne sākotnējam tekstam, ne cits citam, - katru ar savu, atšķirīgu nozīmi.

Hiperteksta esamība ietekmē literāra darba jēdziena saturu gan no jurisprudences, gan literatūras teorijas viedokļa: ja līdz šim *darbs* ir bijis nemainīgs un nemaināms, esošs, pastāvīgs, tad hipertekstuāls literārs darbs ir mainīgs un maināms, materiāli neesošs, nepastāvīgs, tāpēc rodas jautājums par lasītāju radīto tekstu autorību un sākotnējā darba autorības vietu šajos tekstos.

Hipertekstā ne vien sākotnējie, bet arī tālākveidotie darbi ir mainīgi un maināmi. Savienojot tekstus, kas var būt arī atsevišķi literāri darbi, jaunradītajā tekstā tie var zaudēt savu integritāti, veselumu un patstāvību, jo kļūst par cita teksta rindkopu, pastāv tikai saistībā ar šo citu tekstu. Juriste Sinelle Geijere savā promocijas darbā „Nosakot oriģinalitāti radošos literāros darbos” atradusi precīzu salīdzinājumu: „Fiksēts teksts ir ledus, hiperteksts ir ūdens. Kā ledus var pārvērsties ūdenī, tā tas, kas iepriekš bija grāmata, ielikts hiperteksta vidē, kļūst galvenokārt par mezglu atsauču tīklā” (Geyer 2006, 136). Atšķirībā no tradicionālā iespiestā darba hipertekstam kā empīrisku izvēļu kopumam patiesi nav konsekventa, pastāvīga nozīmes centra; centra rašanās atkarīga no lasītāja uzmanības, turklāt – tā kā vienlaicīgi šo pašu tekstu var lasīt liels skaits lasītāju un tekstam katrā laika nogrieznī var būt vairāki *autori* - centri, kas pastāv, kustas un mainās atkarībā no tā, kurš lasa kuru tekstu un kādā secībā šos tekstus izvēlas un kārtō, tad digitālam tekstam ir daudzas nozīmes.

Hipertekstualitāte ir tikai viena no elektroniski publicēto tekstu iezīmēm. Elektroniskie teksti būtu kopumā jāpēta literatūras veidu un žanru sakarā, jo, balstoties gan uz tradicionālo literatūras, gan arī digitālo tekstu specifiku, datorlietotāju pieredzi un izmantotā koda struktūru, elektroniskie darbi ietver visus rakstītās literatūras veidus un žanrus, kam pievienoti tādi, kas saistāmi tikai ar

programmējamiem un tīklā saistītiem medijiem. Ketrīna Heilza rakstā „Elektroniskā literatūra: kas tā ir?” elektronisko darbu žanros bez t.s. *pirmās paaudzes* darbiem - hiperteksta tehnoloģijas stāstiem - ieskaitījusi arī vēlāk radušos *otrās paaudzes* darbus ar spēles elementiem – piemēram, divdimensiju vai trīsdimensiju interaktīvos stāstus, lokalizētas instalācijas, virtuālās realitātes stāstus, kas rēķinās ar kinētisku un dimensionālu percepciju (Hayles 2007, 5-9).

1.4. Autorība

Starptautisko privāttiesību speciālists, jurisprudences profesors Haimo Šaks atzīmējis, ka tiesība uz autorību ir viena no autora personiskajām, ar viņa personību saistītajām tiesībām, un ir vērsta uz autora garīgās saiknes ar viņa darbu aizsardzību (Shack 2010, 21), jeb - profesores D. Lipcikas vārdiem izsakot - „aizsargā iekšējo saikni starp autoru un viņa garīgās darbības augli, un tā viennozīmīgi nozīmē „autorību” vai „autorību uz mākslas darbu” (Липчик 2002, 144), kura „tiek saprasta kā fiziskas personas dalība un radošais intelektuālais ieguldījums darba radīšanā, kas ir pietiekami, lai viņa tiktu atzīta par darba autoru” (Paklone 1997, 27). Autorību dēvē arī par darba „piederības faktu” kādai personai attiecībā uz tās radīto darbu, arī par personas tiesībām „tikt uzskatītai par radītāju” attiecībā uz darbu (Интеллектуальная собственность 2001, 13).

Personiskās autora tiesības nav atsavināmas, autorība nevar pāriet citai personai ne autora dzīves laikā, ne arī pēc nāves, līdz ar to varētu sacīt, ka **autorība ir mūžīga, - t.i., konkrētajam autoram uz konkrēto darbu autorība paliek vienmēr.**

Tiesība uz autorību ir balstīta uz 6.bis pantu Bernes konvencijā par literāru un mākslas darbu aizsardzību: „(1) Neatkarīgi no autora mantiskajām tiesībām un pat pēc šo tiesību pārejas autoram ir tiesības pieprasīt, lai viņš tiktu atzīts par darba autoru, un iebilst pret jebkādu šā darba sagrozīšanu, izkropļošanu vai citādu pārveidošanu, kā arī pret jebkādu citādu darba autora tiesību aizskaršanu, kura var kaitēt autora godam vai reputācijai”(Berne 6.bis pants, (1)). Šis pants tika konvencijā iekļauts 1928.gadā, 44 gadus pēc konvencijas rašanās, un, kā norādījis autortiesību speciālists, ilggadējais Maksa Planka Ārvalstu un starptautisko patentu, autortiesību un konkurences likumu institūta nodaļas vadītājs Ādolfs Dīcs, „principā nosedz divas specifiskas tiesības, proti, tiesību pieprasīt darba autorību (paternitātes tiesība jeb

atribūcijas tiesība) un tiesību iebilst jebkādi darba sagrozīšanai, izkropļošanai...” (Dietz 1994, 55). Konvencija ir pamatā dažādu valstu autortiesību likumiem – gan romiešu tiesību jeb civiltiesību valstīs (Dietz 1994, 55), gan paražu vai precedentu tiesību valstīs (Dworkin 1994, 83), un, lai arī atsevišķās valstīs konvencijas pants sadalīts vairākās daļās un tajā minētajām tiesībām pievienotas dažas citas autora personiskās tiesības, tiesību uz autorību savos likumos iekļāvušas visas Bernes konvencijas valstīs.

Autorības tiesības mērķis ir nostiprināt un „saglabāt autora literāro reputāciju” (Shay 2000, 21), tā garantē, ka neviens cits netiks atzīts par darba autoru ar šī autora īsto vārdu vai pseidonīmu, nepiesavināsies īstā autora nopelnus un atpazīstamību, šīs tiesības pamatfunkcija ir novērst plaģiāta gadījumus. Tomēr šī tiesība „daudzās valstīs likumdošanā netiek speciāli izcelta, jo minētā mērķa sasniegšanai veiksmīgi var izmantot tiesību uz vārdu, kas pēc būtības un funkcijām daudz neatšķiras no tiesības uz autorību” (Grudulis 2006, 102). Grudulis uzskata, ka „tiesība uz vārdu ir tik cieši saistīta ar tiesību uz autorību, ka ir apšaubāma nepieciešamība to atsevišķi likumā nodalīt” (Grudulis 2006, 102). Tam nevar piekrist tā iemesla dēļ, ka autorība, darbu radot, rodas automātiski un pieder autoram, taču autors var apzināti izvēlēties, vai autorību uzrādīt ar vārdu vai pseidonīmu, vai noslēpt, ļaujot citai personai uzrādīt darbu ar savu vārdu, vai publicēt darbu anonīmi – bez kāda vārda. Turklāt atšķirībā no citiem intelektuālā īpašuma veidiem autortiesību iegūšanai nav nepieciešams izpildīt kādus formālus nosacījumus, nav īpaši jānoformē darbs, tajā skaitā, nav obligātas prasības savu darbu *parakstīt* ar savu vārdu: tiesība uz vārdu ir autora tiesība, ne pienākums (Липчик 2002, 145). Noteikumam, ka nevajag nekādu reģistrāciju, lai autors iegūtu autorību, būtu autoriem jānodod priekšrocības, tomēr tā ne vienmēr ir. Piemēram, reģistrējot izgudrojumu, jaunu augu šķirni vai dizainparaugu, autora personība tiek noskaidrota reģistrācijas procesā, savukārt literāru darbu autorība apzinātas autora vārda nenorādīšanas vai arī apšaubīšanas dēļ jānoskaidro ar citām metodēm (Бентли, Шерман 2004, 199). Latvijas Autortiesību likumā tiesības uz autorību un tiesības uz vārdu ir nodalītas: autora personisko tiesību daļā ietvertas gan tiesības uz autorību (AL 14.pants, (1), 1), gan ar tām nesaraucjami saistītās autora tiesības uz vārdu (AL 14.pants, (1), 4).

Franču valodā *autorība* ir vārda *paternitāte* (*paternite*) viena no abām nozīmēm, saistīta ar paternitāti kā tēva statusu, kur paternitātes nozīme plašākā izpratnē kā

izcelšanās no tēva, kā bērna izcelsme, tiek izmantota šaurāk, - lai apzīmētu autora stāvokli, statusu, parādītu autora attiecības ar saviem darbiem. Šīs attiecības izceļ autora personiskās tiesības dot saviem darbiem savu vārdu vai laist tos klajā ar pseidonīmu vai ar tiesībām izmantot anonīmitāti, noklusēt savus darbus, ko Grudulis novērtējis sekojoši: „Tā kā tiesībās ar paternitāti pamatā tiek saprasta bērna izcelsmes no bioloģiskā tēva noteikšana, šī termina lietošana autortiesībās (lai arī ne vienmēr burtiski atbilstoša) norāda uz to ciešo saikni starp darbu un tā autoru, ko personālistu doktrīna vienmēr vēlējusies izcelt kā autortiesību leģitimitātes pamatu” (Grudulis 2006, 102). Personālisms, kas autortiesību vēsturiskajā attīstībā, sākot no to veidošanās posma 18.gadsimta beigās, spēcīgi ietekmējis autortiesību doktrīnu, un it sevišķi autortiesību personisko atšķiršanu no mantiskajām jeb ekonomiskajām tiesībām un personisko tiesību formulēšanu, balstījās pārliecībā, „kas personību uzskata par esamības pirmelementu un augstāko garīgo vērtību, bet pasauli – par visaugstākās personas – Dieva – radošās darbības izpausmi” (SV 2008, 646).

Autors iegūst autorību, kā fiziska persona radot literāru darbu - rakstot/uzrakstot darbu, arī nepabeigtu darbu, t.i., autortiesības „pieder autoram, tiklīdz darbs ir radīts, neatkarīgi no tā, vai darbs ir pabeigts” (AL 2.pants, (1)).

Literāra darba radīšana juridiski ir reālakts (Rehbinder 2010, 104), tā autorības tiesību „rašanās mehānisms praktiski ir analogs īpašuma tiesību iegūšanas veidam, lietu apstrādājot” (Grudulis 2006, 98), vai, kā skaidrojis Satversmes tiesas tiesnesis, Dr.jur. Kaspars Balodis, - „faktiska tiesiska darbība, kas rada tiesiskās sekas, pamatojoties uz likumu un neatkarīgi no darītāja gribas”, t.i., „izraisa tiesiskās sekas neatkarīgi no tā, vai šo seku iestāšanās ir gribēta”, darba autors „var būt pat rīcībnespējīgs, bet likumā paredzētās tiesiskās sekas iestāsies tik un tā” (Balodis 2007, 168).

Tādējādi autorība ir jebkuram, kurš darbu radījis, - arī autoram, ko likums juridiski atzīst par rīcībnespējīgu, piemēram, tāpēc, ka viņš vēl nav pilngadīgs. K.Balodis apstiprinājis, ka pilngadības vecuma sasniegšana kā vienots laiks, kad „persona ir sasniegusi garīgā brieduma pakāpi, kas vajadzīga patstāvīgai līdzdalībai civiltiesiskajā apgrozībā”, protams, ir pieņemts personu pašu interesēs, jo „dažādu cilvēku intelekta līmenis un spēja apzināties savas rīcības tiesiskās sekas atšķiras. Kāds indivīds sešpadsmit gadu vecumā var būt zinošāks un atjautīgāks nekā cits divdesmit gadu vecumā” (Balodis 2007, 78). Vēl jo izteiktāk pilngadība nav kritērijs

radošai darbībai, literāru darbu uzrakstīšanas varēšanai, tātad arī – kļūšanai par autoru. Tā, Stefans Ezra Dimiters ir autors, kuram deviņu gadu vecumā laists klajā pirmais dzejoļu krājums „Tālumā uz pleciem kāds nes pastnieku” (Dimiters 2004), desmit gadu vecumā – otrais krājums „Bezgalīgie jēriņi” (Dimiters 2005).

1.4.1. Autorības iegūšana un fiksācija

Latvijā tāpat kā citās Bernes konvencijas valstīs nav nepieciešams veikt kādas īpašas darbības, lai kļūtu par autoru jeb iegūtu tiesības būt autoram: „Autortiesību piederības apliecināšanai nav nepieciešama reģistrācija, darba speciāla noformēšana vai kādu citu formalitāšu ievērošana” (AL 2.pants, (3)), ar reģistrāciju saprotot, piemēram, ASV kādreiz obligāto literāra darba pieteikšanu un ierakstīšanu Kongresa bibliotēkas reģistrā kā priekšnosacījumu autorības atzīšanai. Kā jau minēts, autorības iegūšanai pietiek ar dalību un radošu darbību darba radīšanā. Savukārt, lai fiksētu autorību, autors izmanto personiskās tiesības uz vārdu, - „tiesības pieprasīt, lai viņa vārds būtu pienācīgi norādīts visās kopijās un jebkurā ar viņa darbu saistītā publiskā pasākumā, vai pieprasīt pseidonīma lietošanu vai anonimitāti” (AL 14.pants, (1), 4)), jo persona, „kuras vārds vai vispārāzīts pseidonīms ir norādīts uz publiskota vai publicēta darba vai reproducēta darba, uzskatāma par darba autoru, ja nav pierādīts pretējais” (AL 8.pants, (1)).

Jurisprudencē saskaņā ar personālistu doktrīnu „autora darbs zināmā mērā tiek uzvertts kā autora personības turpinājums viņa radītajā darbā, un tiesību uzdevums ir garantēt šīs personas neaizskaramību” (Grudulis 2006, 99). Autors izvēlas, kādā veidā parādīt, ka darbs ir viņa rakstīts - savu autorību fiksē, kur *fiksēt* nozīmē „[a]tzīmēt, attēlot (kādu faktu). F.Sapulces gaitu protokolā. F.apkārtnes reljefu kartē.[..] 2.Konstatēt, noteikt. 3. Nostiprināt, novietot (noteiktā stāvoklī)”(LLVV, 2.sēj. 1973, 527), t.i., autors paraksta darbu, tādējādi parādīdams: darbu uzrakstījusi šī persona.

„Zināma darba autortiesību subjekts ir tā persona, kuras vārds ir uz grāmatas kā rakstītāja vārds. Īstenībā iespējami gadījumi, kad īstā autora vārds nesakrīt ar vārdu, kas norādīts uz grāmatas” (Шершеневич 1891, 131/132), bet, - lai cik reāls vai nereāls vārds ir personai, kas norādīta kā darba autors, autora vārda norādīšana darbā vai pie darba mūsdienās ir gan likuma noteikta, gan praksē aprobēta. Ž. Ženets savā grāmatā „Parateksti. Interpretācijas sliekšņi”, kas veltīta attiecībām starp literāru

darbu pasauli un izdevēju pasauli, autora vārda norādīšanu darbā trīs parastajos veidos nosaucis par: 1) onīmitāti (onīmi [gr. *onyma* vārds, nosaukums] - *lingv.īpašvārdi*” (SV 2008, 595) – autors *paraksta* darbu ar savu patieso vārdu; 2) pseidonimitāti – viņš parakstās ar nepatiesu vārdu, aizgūtu vai izdomātu; 2) anonimitāti – viņš neparakstās nemaz (Genette 1997, 39). Parastākajam veidam – autora īstā vārda lietojumam – Ženets devis nosaukumu, lai arī tam tāds būtu kā pārējiem diviem autora *parakstīšanās*, autorības apliecinājuma veidiem.

Bez tam Ženets atzīmējis, ka norādījums uz darba autoru parasti parādās jau „darba pirmizdevumā un visos sekojošajos izdevumos, ja tādi ir. Tādējādi, izņemot gadījumus, kad sākotnējā atribūcija ir nepareiza un vēlāk tiek izlabota (piemēram, apokrifos), vārda oriģinālā reģistrācija ir galīga. Tomēr norma reģistrēt vārdu pirmā oriģināla izdevuma laikā ne vienmēr tiek ievērota: autora vārds drīkst parādīties ar kavējumu vai tā arī nekad neparādīties, un šīs variācijas uzskatāmi atkarīgas no tā, kā autori izvēlas norādīt sevi” (Genette 1997, 39).

Kā vispārinājusi D.Lipcika, „ja nav pierādīts pretējais, autorība tiek atzīta attiecībā uz to, kurš ir atzīts par autoru darbā – pieminot viņa vārdu, ievietojot viņa parakstu (tā parasti ir mākslas darbos), kādu zīmi vai jebkuru citu atšķirības simbolu, ar ko viņu var identificēt” (Липчик 2002, 109). Bernes konvencija attiecībā uz literāriem darbiem, arī npublicētiem darbiem, kuru autors nav zināms, nosaka: „ (1) Lai saskaņā ar šo konvenciju aizsargājamā literārā vai mākslas darba autoram atzītu viņa autorību, ja nav pierādīts pretējais, un lai uz šā pamata viņš Savienības (Bernes Savienības – I.P.) valstīs būtu tiesīgs ierosināt lietu sakarā ar autortiesību pārkāpumiem, pietiek ar to, ka autora vārds ir norādīts uz darba parastajā veidā. Šis punkts tiek piemērots pat tad, ja ir norādīts pseidonīms un ja šis autora pieņemtais pseidonīms nerada šaubas par viņa personību” (Berne 15.pants, (1)).

Juristi apgalvo: ja tiesība uz autorību autoram pieder visu viņa dzīves laiku un nevar tikt mantota, „pseidonīms un anonimitāte ir jāievēro pat pēc autora nāves; ne mantinieki, ne kāds cits nav tiesīgs atklāt viņa vārdu, ja vien autors viņus nav tam pilnvarojis testamentā vai kādā citādā veidā, kas nedod pamata nekādām šaubām attiecībā uz to. Tomēr, ja citā darbā, kas pilnībā vai daļēji veltīts autoram un viņa darbam un publicēts atsevišķi, uzrādīts autora īstais vārds, tad tas nav uzskatāms par autora personisko tiesību pārkāpumu, jo šajā gadījumā ir runa par tiesību brīvi

nodarboties ar zinātniski pētniecisko un kritisko darbību” (Липцик 2002, 145). Tādējādi, piemēram, nav bijis pieļaujams uz Olivereto dzejoļu izlases „Trubadūrs uz ēzeļa” vāka un titullapā līdzās pseidonīmam norādīt autora vārdu – autonīmu, kas ir „īstais vārds autoram, kas parakstās ar pseidonīmu” (SV 2008,92) – Jānis Sudrabkalns (Olivereto/ Sudrabkalns 1984; Olivereto/Sudrabkalns 2013), jo konkrētos dzejoļus autors pats publicējis tikai un vienīgi ar Olivereto vārdu, un nepastāv neviens autora dzīves laikā publicēts dzejolis vai grāmata, kur abi autora vārdi būtu bijuši līdzās. Savukārt pētījumā par Sudrabkalna daiļradi pieļaujams vienlaikus norādīt gan autora īsto vārdu, gan pseidonīmus.

Autorība autoram nozīmē ne vien tiesības pieprasīt sevis apstiprināšanu par autoru, kad viņa vārds nav ticis norādīts, kā arī sava vārda, pseidonīma vai anonimitātes norādīšanu vai saglabāšanu, ja viņš izvēlēties vienu no šiem risinājumiem, bet arī tiesību aizsargāt savu īsto vārdu vai pseidonīmu, ja šis vārds vai pseidonīms norādīts darbā, kura autors viņš nav. Šī tiesība ir jebkurai cilvēkam, jo „nepatiesā atribūcija ietver arī gadījumus, kad vārda piešķiršanai ir mērķis izmantot autora atpazīstamību (slavu) [...] un tos gadījumus, kad ir mērķis tādā veidā kaitēt personai, kuras vārds norādīts par darba autora vārdu” (Липцик 2002, 146).

Konstatējams, ka autorības iegūšanas pamatā ir autora lēmums rakstīt vai teikt runu un rakstīšanas vai runas teikšanas procesā izveidota darba rašanās; autorības fiksācijas pamatā – autora lēmums atzīt sevi par autoru un to apstiprināt, parakstot darbu ar savu vārdu, vai kā citādi saistīt to ar sevi pašu. Pols Rikērs savas grāmatas „Atzīšanas ceļš” otro nodaļu, kas veltīta pašatzīšanai, iesācis ar epigrāfu „Es atzinu sevi par dzejnieku. *Artūrs Rembo. Vēstule Žoržam Izambāram, 1871.gada 13.maijā*” (Рикер 2010, 71), uzrādīdams, ka pašatzīšana ietver atbildību: autora lēmums atzīt sevi par autoru neapšaubāmi ir lēmums uzņemties atbildību par darbu un atspoguļo autora pašrefleksiju, ko šāds lēmums uzrāda. Rikērs par to rakstījis: „Manuprāt, refleksīvās analīzes galvenais balsts ir visvairāk ievēribas cienīgo tēlu „es varu” mija, kur „es varu”, apskatot tā lietojumu daudzveidībā, dotu visievērojamāko mērogu darbības idejai...” (Рикер 2010, 90). Starp „es varu” pielietojumiem, varoša cilvēka spējām, Rikērs izceļ spēju runāt: veikt darbības ar vārdu palīdzību; spēju darboties: izraisīt notikumus subjekta fiziskajā un sociālajā apkārtnē; spēju risināt stāstījumu un stāstīt par sevi: „stāsta par sevi” refleksīvajā formā personiskā identitāte atklājas kā vēstošā identitāte.

Pievienojot minētajām varoša cilvēka spējām pieskaitāmību - spēju būt atbildīgam par savām darbībām -, Rikērs postulē ieiešanu tiesību subjekta jomā: „Spējām, kas pieejamas objektīvai aprakstīšanai, pievienojas īpašais veids apzīmēt sevi pašu kā subjektu, kas ir atbildīgs par tām” (Рикер 2010, 102). Galu galā Rikērs pievieno cilvēka spēju solīt, kas „paredz spēju runāt, spēju iedarboties uz pasauli, spēju stāstīt un radīt dzīves vēstījuma vienības ideju, visbeidzot, spēju uzskatīt savas darbības par savām. Taču apsolījuma fenomenoloģija centrējas uz darbību, ar kuras starpniecību „es” reāli uzņemas kādu saistību” (Рикер 2010, 122). Izrisināt šo darbību secību no autora apjēgsmes par *es* un *mans* attiecību uz savu patību un *citādo* līdz autora lēmumam savu *manējību* pretstatīt *citādībai*, manējību ieverot autorībā un uzņemoties saistību būt autoram, iespējams, ir vienkāršākais skaidrojums autora empīriskajām izvēlēm atzīt sevi par konkrētā darba autoru un apstiprināt to ar savu vārdu, pseidonīmu vai neapstiprināt nemaz.

Pols Rikērs apsolījumā (arī apsolījumā būt autoram) saskatījis, ka „tieši uz šo saistību attiecas solījumam raksturīgā saikne ar patību, kas daudzās valodās radusi balstu darbības vārda atgriezeniskajā formā: es apņemos izdarīt... Patību [...], kas ietver tiekšanās uz pastāvību, pašsaglabāšanos, kas uzspiež savu zīmogu dzīves gājumam, kurā iespējams saskarties ar apstākļu maiņu un dvēseliskām nesaskaņām. Tā ir identitāte, ko saglabā, neskatoties uz..., par spīti... visam tam, kas var mūs piespiest pārkāpt doto vārdu” (Рикер 2010, 122).

Ņemot vērā, ka autorība nav anonīma, darba autora apsolījums, ka tieši viņš ir darba autors, ietver arī liecināšanu turēt solījumu savā vārdā un pārliecināt to, kurš lasīs darbu, ka viņš var būt *drošs*: „Liecības specifika ir tajā, ka apgalvojums par reālu faktu, kuram, kā apgalvo liecinieks, viņš ir bijis klāt, savienots ar liecinošā subjekta pašapzīmējumu” (Рикер 2010, 125).

1.4.1.1. Autorības fiksācija ar autora vārdu

Ž.Ženets par autora īstā vārda izmantojumu darbu *parakstīšanai* konstatējis: „Onīmitāti reizēm motivē kas spēcīgāks vai mazāk neitrāls nekā, teiksim, neesoša vēlme piešķirt sev pseidonīmu, kā tas redzams [...], kad kāds, kurš jau ir slavens, izveido grāmatu, kas, iespējams, gūs panākumus tieši šī iepriekš vispāratzītā vārda dēļ. Tad vārds nav vairs vienkāršs identitātes formulējums („autora vārds ir Tāds-un-Tāds”); tā vietā tas ir veids, kā identitātei vai precīzāk – „personībai”, kā to dēvē

mediji, likt kalpot grāmatai”, - arī tajā gadījumā, ja šo grāmatu uzrakstījis rēgu rakstnieks un persona, kuras vārds ir pie darba, to nemaz nav rakstījusi, jo rēgu rakstnieka darba izdošana ar reālas citas personas vārdu ir atgādinājums „lasītājiem, ka paratekstuālie norādījumi attiecas uz juridisko atbildību vairāk nekā uz faktisko autorību: onīmitātes noteikumi ir tādi, ka autora vārds ir vārds tam, kurš iedomājami ir atbildīgs par darbu” (Genette 1997, 40).

Autors pats vairāk vai mazāk apzināti formulē un fiksē attiecības starp saviem darbiem un sevi, savu *es*, savu personu, personību. Jo īpaši svarīgi tas izrādījies mūsdienās, kad literāram un – noteikti – literatūras darbam, kas publicēts tipogrāfiski, ir jābūt autora darbam: autora klātesamība ir obligāta, to pieprasa sabiedrības vienošanās par to, ka literārie darbi literatūrā atšķirībā no citām vēstījuma formām ir darbi ar *hiperaizsargātu sadarbības principu*. Arī to autoram ir jābūt *sadarbīgam* – gan uzrakstot darbu, ko lasītājam ir vērts lasīt, jo darbs spējīgs izturēt atlases procesu, tiek rediģēts, publicēts, recenzēts un nereti pārpublicēts (Kalers 2007, 38), gan padarot sevi identificējamu ar darbu, tādējādi mierinot mūs ar priekšstatu, ka šim darbam ir sevišķa jēga (Bennett, Royle 2009, 24), ka tā ir literatūra. Mūsdienas šajā ziņā atšķiras no laika, kad, kā atzīmējis Mišels Fuko, „teksti, ko mēs šodien sauktu par „literāriem”(stāsti, pasakas, traģēdijas, komēdijas) tika uztverti, laisti aprītē, vērtēti, nepaceļoties jautājumam par autoru; to anonimitāte nerādīja nekādas grūtības, to vecums – paties vai iedomāts – bija pietiekama garantija. Un pretēji: teksti, ko mēs šodien sauktu par zinātniskiem, kas skar kosmoloģiju un debesis, medicīnu un slimības, dabaszinātnes vai ģeogrāfiju, viduslaikos tika uztverti un nesa patiesības vērtību tikai ar nosacījumu, lai būtu marķēti ar autora vārdu. „Hipokrāts ir teicis”, „Plīnijs stāsta” nebija gluži autoritatīva argumenta formulas, bet pazīmes, ar kurām tika iezīmēti diskursi, kurus vajadzēja uztvert kā pierādītus. Hiasms radās XVII vai XVIII gs.; zinātniskās runas sāka uztvert viņu pašu dēļ formulētas vai vienmēr no jauna pierādāmas patiesības anonimitātē; tās ar garantiju nodrošina piederība sistemātiskam kopumam, nevis atsauce uz indivīdu, kas tās formulējis. Autora funkcija izdzēšas, atklājēja vārds kalpo vairs tikai, lai dotu nosaukumu kādai teorēmai [...], ievērojamai parādībai, privātīpašumam, ķermenim, patoloģiskam sindromam. Turpretī „literārie” diskursi var tikt uztverti tikai ar tiem piešķirtu autora funkciju: par jebkuru dzejas tekstu vai izdomu tiks jautāts, no kurienes tas nāk, kas, kad, kādos apstākļos, pēc kādas ieceres to ir sarakstījis. Tam piešķirtā jēga, atzītais statuss vai

vērtība ir atkarīgi no veida, kādā atbild uz šiem jautājumiem. Un, ja negadījuma rezultātā vai autora skaidri izteiktas gribas dēļ tas pie mums nokļūst anonīmā veidā, uzreiz sākas autora meklēšanas spēle. Literārā anonimitāte mums nav paciešama, mēs to pieņemam tikai kā mīklu. Autora funkcija mūsdienās pilnā mērā darbojas literārajās darbos” (Fuko 1995, 235).

Abstrahējoties no jautājumiem par to, kas ir autora personība, *es*, patība – kaut kas esošs, dots vai arī izveidots, individuāls vai sociāls fenomens (Kalers 2007, 129), nevar noliegt, ka autora vārds pie viņa darba, uz viņa grāmatas vāka visātrākajā, īsākajā un tiešākajā veidā nosauc autoru un signalizē par autora *es* saistību ar darbu. Taču *es* nevar būt bez vārda. Šo vārdu un arī uzvārdu autors tāpat kā jebkurš no mums iegūst pēc piedzimšanas. Vārds un uzvārds, ko objektīvu iemeslu dēļ, sasniedzot pilngadību, gan iespējams mainīt, ir viens no oficiāliem sabiedriskiem personas marķieriem. Latviski tajā ierakstīts arī personas dzimums un – tāpat kā citās patriarhālās valodās – dzimtas, ģimenes piederība, patronīms – tēva vārds un/vai uzvārds, jo pat mātes tā sauktais meitas uzvārds, ja tas tiek dots bērnam, bez šaubām, ir patronīms (Bennett, Royle 2009, 131). Autora vārds kā norāde par dzimumu sievietēm var arī ietvert izvēli starp tēva/mātes vai vīra uzvārdu. Uzvārds var arī norādīt etnisko piederību, tāpat šķiru – valodās, kurās lieto augstmaņu uzvārdu partikulas, - vai radniecību ar kādu labi zināmu personu.

Vārdam un uzvārdam ir nozīme kā personas identifikācijas zīmei. Tā kā autors pats uzrakstījis savu darbu un sevi ar to identificē, tad gluži dabiski ir pievienot savam darbam, savam īpašumam, savam veidojumam arī savu vārdu un uzvārdu. Autora vārds pilda „līgumisku funkciju, kuras svarīgums mainās atkarībā no žanra: necīgs vai neeksistējošs daiļliteratūrā, tas ir daudz lielāks visu veidu izzinošajos sacerējumos, kur apgalvojuma vai tā izteikšanas ticamība lielā mērā balstās uz liecinieka vai stāstošās personas identitāti. Tā vēsturisko un dokumentālo darbu autori reti izmanto pseidonīmus vai anonimitāti, un tas vēl jo vairāk ievērojams gadījumos, kad liecinieks pats spēlē kādu lomu savā naratīvā. Šīs iesaistītības maksimālā pakāpe ir autobiogrāfija” (Genette 1997, 41).

Dace Boroduška, rakstot maģistra darbu par autoru vārdiem un pseidonīmiem, aptaujājusi latviešu rakstniekus par viņu autora vārdu izvēli. Zigmunds Skujiņš viņai rakstījis: „Kā rakstnieks savu vārdu un uzvārdu ar pseidonīmu (segvārdu) nekad

neesmu maskojis. Uzvārds Skujiņš mani pilnīgi apmierina, jo atbilst manai latviskajai būtībai un saista mani ar dzimtas senčiem, kas to izvēlējās uzvārdu došanas laikā Vidzemē 1826.gadā. Tajā pašā laikā saprotu, ka likteņa spēles dažu labu var būt aplaimojušas ar tādu uzvārdu, kas var radīt nepareizu priekšstatu par personību, un tādēļ koriģējams. Atsevišķos gadījumos pseidonīmu izvēli rada uzvārdu sakritība, kad literatūrā jau darbojas viens vai vairāki rakstnieki ar līdzīgiem uzvārdiem. Pretstatā uzvārdam vārds ir mazāk fundamentāls simbols. Tam ir tikai vienas paaudzes mūžs. Pie tam tas vairāk liecina par vecākiem nekā par vārda nēsātāju” (Boroduška 2000, pielikums).

Aptaujājot citus rakstniekus, esmu ieguvusi papildus ziņas par to, kāpēc autori izvēlas savus darbus parakstīt ar savu īsto vārdu. Dagnija Dreika teikusi: „Mans uzvārds ir daļa no manis, rets un ar pamatīgām tradīcijām, tāpat ziemeļnieciskais vārds. Tāpēc man nebija nekādas vajadzības izdomāt, kā parakstīšu savus darbus, jo manai dzejai vārds atbilda lieliski” (Dreika 2010).

Māris Bērziņš stāstīja, ka par rakstnieka vārda meklēšanu viņš nav domājis – drīzāk gan par to, cik labi vai slikti uzrakstījis pirmo grāmatu „Ērika Trauma sapnis”. Tās izdevēja arī ieteica atstāt paša vārdu, jo „lasītājiem būšot interesanti uzzināt, ko ir spējīgs uzrakstīt bijušais Kultūrkapitāla fonda direktors” (Bērziņš, Māris 2010).

Uldis Bērziņš atzinis, ka viņam vienu reizi bērnībā gribējies „*skanīga* pseidonīma, bet varbūt vienkārši kautrējies, ka pretendēju uz autorību: dzejoli par alžīriešu brīvības cīņām parakstīju kā Uldis Vents un kaut kur sūtīju. Venta, līvi, Ziemeļi – bērnības mīts. Vēlāk bija lepnums, ka esmu *viens no daudzajiem*, tipisks latvietis – Bērziņš. Bērziņš = latvietis” (Bērziņš, Uldis 2010a).

Atšķirībā no mitoloģiskās domāšanas, kurā personvārdu uzskata par cilvēka būtības neatņemamu sastāvdaļu, personas *dzīvības spēku*, - un tāpēc sakrālu un nepieminamu (Фрезер 1980, 278), mūsdienu ikdienišķajā apziņā cilvēks ar savu vārdu saistīts tikai asociatīvi. Viens no pamatprincipiem, ko varam attiecināt uz autora vārdu un uzvārdu kā viņa personības zīmi, ir šīs zīmes patvaļība. Literatūrpētnieks un rakstnieks Deivids Lodžs atzinis, ka šī patvaļība rāda, „ka nav nepieciešams, lai starp vārdu un to, ko tas apzīmē, pastāvētu eksistenciāla sakarība. Ne, kā mēdz teikt, *pelnīti cūkas sauc par cūkām*, bet gan lingvistiskas nejaušības dēļ. Tam pašam nolūkam citās valodās kalpo citi vārdi. Kā, apsteigdamus Ferdinandu

de Sosīru par trim gadsimtiem, ievērojis Šekspīrs, - „a rose by any other name would smell as sweet” (jebkurā citā vārdā saukta, mums tikpat saldi roze smaržotu – (I.P.tulk. no angļu val.). Šajā sakarā īpašvārdiem ir sevišķs un interesants statuss. Vārdi mums parasti tikuši doti ar semantisku nodomu, mūsu vecākiem ar tiem saistot kādas patīkamas vai cerību pilnas asociācijas, saskaņā ar kurām mēs varam vai nu dzīvot vai nedzīvot. Taču uzvārdus kopumā uztver kā patvaļīgus, lai arī cik aprakstošs spēks tiem kādreiz nebūtu bijis” (Lodge 1992, 36).

To netieši apstiprinājis Knuts Skujenieks, kurš ar svešu vārdu reiz parakstījis kādu avīzes rakstu, taču visā daiļradē vienmēr bijis tikai ar īsto vārdu un uzvārdu: „Ar savu vārdu nekad neesmu bijis apmierināts – Knuts tomēr Latvijai par retu un eksotisku. Māte man vārdu izvēlējās par godu Hamsunam, kurš, starp citu, man nemaz īsti nepatīk. Varbūt vārda dēļ. Taču aiz slinkuma neko neesmu mainījis, jo uzvārds man labs, vecs – no uzvārdu došanas laikiem. Skujenieks ir tas vīrs, kurš kāzu ceremonijā nes eglīti un sprauž to jumta čukurā – tā tāda vidzemnieku, somugru paraža, lai gan mūsu dzimta nāk no Zemgales” (Skujenieks 2010).

Fuko uzsvēris: „Autora vārds ir īpašvārds, tas rada tās pašas problēmas kā pēdējais. [...] Protams, īpašvārdu nav iespējams uzskatīt par tīru un vienkāršu atsauci. Īpašvārdam (un tāpat autora vārdam) ir citas, ne tikai norādošās funkcijas. Tas vairāk ir kā norāde, žests, kādā virzienā izstiepts pirksts; zināmā mērā tas ir ekvivalents aprakstam. Kad saka „Aristotelis”, tad tiek lietots aprakstam vai aprakstu sērijai ekvivalents vārds, kaut kas tāds kā „Analītiku autors” vai „ontoloģijas dibinātājs” utt. Bet mēs nevaram pie tā palikt; īpašvārdam nav tikai viena vienīga nozīme: kad atklājas, ka Rembo nav sarakstījis „Garīgās medības”, tad nevar apgalvot, ka šis īpašvārds un autora vārds būtu mainījis nozīmi. Īpašvārds un autora vārds atrodas, novietoti starp diviem poliem – aprakstu un nozīmi. Tiem, protams, ir zināma saikne ar to, ko tie nosauc, bet ne gluži ar apzīmējuma veidu, ne gluži ar apraksta veidu – tā ir īpaša saikne. Tomēr – un šeit parādās īpašās autora vārda grūtības – saikne starp īpašvārdu un nosaukto indivīdu un saikne starp autora vārdu un to, ko tas nosauc, nav izomorfas un nefunkcionē vienā un tai pašā veidā” (Fuko 1995, 232/233).

Autora vārda saistību ar autora darbiem, ar autora daiļradi kopumā var modificēt, pirmkārt, darbu piedēvēšana vai nepiedēvēšana autoram, otrkārt, kāda cita autora darbu piedēvēšana autoram. Tā, piemēram, Māra Bērziņa draugi reiz apvaicājušies,

kāpēc viņš internetā rakstot komentārus par kultūras tēmām no ekonomikas viedokļa. Izrādījies, kāds Māris Bērziņš – un tas abiem ir vārds un uzvārds personas identifikācijas dokumentos – patiesi publicējis agresīvus, izaicinošus, ne vienmēr argumentētus rakstus, kas tika pieskaitīti Ērika Trauma, Gutenmorgena un citu varoņu autora darbiem (Bērziņš, Māris 2010). Līdzīgā situācijā nonākusi Māra Zālīte, kad kādā avīzē sākusi strādāt cita Māra Zālīte – arī tas bija reālas personas vārds pasē. Šī *cita* Māra Zālīte vispirms publicējusi informācijas par dienas jaunumiem, tad lielākus rakstus par mākslu un kultūru, visbeidzot – dzejoļus, ko nezinātājs tieši pievienotā vārda dēļ varētu attiecināt uz *pirmās* Māras Zālītes daiļradi (Zālīte, Māra 2010).

Anna Žīgure, ar šo vārdu jau pazīstama tulkotāja no somu un igauņu valodas, pašas rakstītās grāmatas gribējusi parakstīt ar viņai doto pilno vārdu - Anna Velēda Žīgure, lai lasītāji viņai nepiedēvētu citas autores darbus: „Kad Latvijā iznāca mana grāmata „Es stāstu par Latviju” (Somijā tā jau bija izdota), gribēju uz grāmatas vāka likt abus vārdus, vēl jo vairāk tāpēc, ka Latvijā ir divas Annas Žīgures. Otra Anna Žīgure ir žurnāliste un vēsturniece. Arī šī Anna Žīgure publicējusi vairākas grāmatas, tostarp pētījumu „Latvijas policijas vēsture”. Gandrīz katrā bibliotēkā, kur esmu viesojusies, kopā ar manām grāmatām un tulkojumiem ir izlikta Annas Žīgures „Latvijas policijas vēsture”, tāpēc es izdomāju, ka varētu rakstīt uz savas grāmatas vāka abus vārdus [...] Kad tapa mana grāmata „Viņi. Ceļā”, apgāda „Jumava” redaktore Evija Veide labprāt piekrita likt uz grāmatas vāka abus manus vārdus. Tas bija zināms risks, jo pat skolasbiedri mani neatpazīna. Nākamajā grāmatas metienā skaidrības labad vāka otrajā pusē tika ievietota mana fotogrāfija. Ir cilvēki, kuri mani tagad uzrunā par Velēdu” (Žīgure 2012, 311).

No lingvistikas un psiholingvistikas perspektīvas atzīts, ka īpašvārdiem piemīt semantika, kas ir savdabīga un specifiska: „... vārdi, kuri tiek doti jaudzimušajiem, ir vienskaitlīgi termini, kas attiecas uz kādu konkrētu indivīdu. Neraugoties uz to, ka vairākiem indivīdiem var būt viens un tas pats vārds, katrs „vārda valkātājs” no īpašvārdu semantikas viedokļa ir viens un tikai viens, un nav divu identisku Jāņu vai Pēteru, pat ja abiem vārds (un uzvārds) ir identisks. Īpašvārdu semantika ir sakņota valodas lietotāju zināšanās, pieredzē un ieskatos, nolūkos, izteikuma laikā un situācijā” (Šķilters 2007, 83/84). Tātad, divas Annas Žīgures, ja tās abas ir literāru darbu autores, lasītājam kā īpašvārdi ir viennozīmīgi emocionāli uzlādēti un lasītāja

pieredzē, - ja nav situatīva, biogrāfiska vai kāda citāda balsta citās zināšanās, citā informācijā par šo īpašvārda nēsātāju, tiek asociēti kā šajā gadījumā – ar vienu un to pašu personu, lai gan „iespējams, ka nozīme attieksies uz citu personu” (Šķilters 2007, 84). Tāds ir autoru ar vienādu vārdu un uzvārdu identifikācijas mehānisms: īpašvārdu lietojums pamatā ir saistīts ar trim dažādās situācijās dažādi nozīmīgām funkcijām: 1) nosaukt, 2) norādīt, 3) aprakstīt (Cruse 2004, 329), un šīs funkcijas tiek izpildītas attiecībā uz divām personām, attiecībā uz kurām visa pieejamā informācija var būt vienlīdz labi attiecināma, it īpaši, ja nav vēl kādu personas identitātes, piemēram, biogrāfisku detaļu u.tml. marķieru (Šķilters 2007, 85).

Cita autora darbu piedēvēšana, ievietošana autora darbu kontekstā izkropļo autora saistību ar viņa darbiem, vairs negarantē, ka autora vārds veic klasificējošo funkciju, kas „ļauj sagrupēt zināmu skaitu tekstu, tos norobežot, dažus no tiem izslēgt, pretstatīt tos citiem. Stap citu, tas nodrošina tekstu savstarpējo stāšanos sakaros [...] – vairāku tekstu novietojums zem viena vārda norāda starp tiem izveidotu homogenitātes vai filācijas, vai viena padarīšanu autentisku caur citu, vai savstarpējas paskaidrošanas vai līdzāsstāvoša pielietojuma sakaru” (Fuko 1995, 233).

Autoram šī sakarība starp savu vārdu un darbiem, arī eventuālo nākotnes darbu kopumu, būtu jāapzinās un tad, ja personas dokumentos norādītais vārds ir tāds, kāds jau ir zināms Latvijā publicētu literāru darbu autoram, vajadzētu atbildīgi izvēlēties savus darbus parakstīt ar pseidonīmu. Piemēram, patlaban nav skaidrs, kāda literārā nākotne būs jaunajai dzejniecei Elīnai Zālītei (1980), kuras dzejoļi pēc dažām publikācijām internetā pirmo reizi grāmatā publicēti almanahā „Zemgales vācelīte 2010” (Zālīte, Elīna 2010, 304 – 305). Viņai mātes dots spilgtās romantiskās dzejnieces, romāna „Agrā rūsa” un vairāku lugu autores, kā arī klasisku igauņu literāro darbu tulkotājas Elīnas Zālītes (1898 - 1955) vārds, bet šīs pašas dzejnieces uzvārdu viņa ieguvusi, „Zālīšos ieprecoties” (Zālīte, Elīna 2011). Viņa ir lepna ar tāpatīgo vārdu un uzvārdu, tomēr šajā sakritībā ir kāda problēma: pieejamie darbi liek domāt, ka viņas dzejoļu sakarā noteikti varētu rasties sarežģījumi ar autorības noteikšanu. Lūk, fragments atribūcijai:

„Es vienreiz aizliedzu sev dzejot,
Es teicu: „Dzeja iztukšo!”
Šis liegums pārkāpts, gadiem ejot, -

Sirds vārsnās aizmirstību rod...

(Elīna Zālīte)''

Ja fragments nebūtu ievietots laikraksta „Jelgavas Vēstnesis” elektroniskajā versijā pie jaunākās Elīnas Zālītes fotogrāfijas (Zālīte, Elīna 2010a), jau labi zināmās Elīnas Zālītes daiļrades zinātājiem to nebūtu grūti piedēvēt *savai* Zālītei gan viņas populārā dzejnieces vārda, gan teksta īpašību dēļ (romantiskais dzīves tvērums, leksika: *liegums, sirds, vārsnās, aizmirstību rod*).

Vieglprātīgi, lai arī formāli atbilstoši fiksējot autora saistību ar viņa darbiem, – kā minētajos Māra Bērziņa, Māras Zālītes un Annas Žīgures gadījumos sajaucot dažādu žanru un atšķirīgas kvalitātes darbus, bet Elīnas Zālītes gadījumā – tā paša žanra līdzīgus literārus darbus, konsekvence ir ne vien atribūcijas kļūdas, bet arī tas, ka autora vārds vairs nevar funkcionēt autorības fiksācijai, „lai raksturotu zināmu diskursa eksistences veidu: [kurā] fakts, ka diskursam ir autora vārds, iespēja teikt, ka „šo ir sarakstījis tāds un tāds” vai „tas ir šī autors”, norāda, ka šis diskurss nav ikdienišķs teiciens, vienaldzīgs izteikums, kas aiziet, noplīv un paiet, nav tūlītējai patērēšanai domāti vārdi, bet runa ir par vārdiem, kas jāuztver zināmā veidā un kam noteiktā kultūrā jāpiešķir noteikts statuss” (Fuko 1995, 233/234), t.i., literāra, literatūras darba statuss.

1.4.1.2. Autorības fiksācija ar pseidonīmu

„Pseidonīms [gr. *pseudonymos* tāds, kam ir izdomāts vārds] – izdomāts, pieņemts vārds un uzvārds, ko īstā vārda un uzvārda vietā lieto rakstnieki, žurnālisti, aktieri, slepeno dienestu darbinieki” (SV 2008, 702) un kas vienlaikus ir maska, aiz kuras slēpjas, un seja, ko rāda atklātībai. Sava darba nodošana atklātībai ar pseidonīmu nav parasts rakstnieka biogrāfijas fakts, tā drīzāk ir „viņa pozīcija, viņa attieksme pret apkārtējo īstenību, savas vai sabiedriskās dzīves notikumiem, kas liek pieņemt pseidonīmu, lai piesegtos ar to...” (Маляр 2009, 4). Taču „autors, kas slēpjas, var mainīt savu sākotnējo lēmumu, ja zuduši apstākļi, kas bija šķēršļi (lietot īsto vārdu – I.P.), un atklāt savu vārdu un sekojoši - izmantot savas tiesības” (Шершеневич 1891, 141).

Autora izvēlei fiksēt savu autorību ar pseidonīmu var būt dažādi iemesli: 1) kautrība, nepārlicinātība par sevi radošās darbības sākumā, 2) vēlme noslēpt nodarbošanos ar literāru darbu, ja ir jau cita profesionālā darbība un atbilstošs

sabiedriskais stāvoklis, 3) vēlme noslēpt patiesos uzskatus un pārlicību, izvairīties no represijām, no cenzūras, no ģimenes, 4) pārāk izplatīts uzvārds, 5) nelabskanīgs vārds, īpaši dzejniekam, 6) jau esoša autora vārds, pazīstams – lai izvairītos no salīdzināšanas ar slavenību, lai nostiprinātu savu neatkarību, 7) izdevēja, radu, draugu, kolēģu uzspiests – īpaši humoristisku darbu autoriem, 8) lai uzsvērtu vai noslēptu savu etnisko piederību, 9) epatāžas dēļ, 10) modes dēļ, 11) ja darbi atšķiras no iepriekš rakstītajiem – iegūt brīvību rakstīt citādus darbus u.tml. (Ведина, Лебедева 2003, 4-9).

Pseidonīmu izvēli var sekmēt gan objektīvi, gan subjektīvi izvēles motīvi un apstākļi. Objektīvi apstākļi - tie, kas nav atkarīgi no paša autora, ir, piemēram, stingra cenzūra un politisku vajāšanu iespējamība (20.gadsimta otrajā pusē Ēvalds Valters ar savu vārdu Latvijā publicējis Žana Batista Moljēra lugu un Lafontēna fabulu tulkojumus, bet Zviedrijā ar pseidonīmu Ints Baltarājs – pretpadomju dzejojumu „Rusiāde”), Latvijā noteiktos laika posmos ar politisko situāciju saistītās uzvārdu kalkošanas tendences (vācu uzvārdi tika latviskoti: 1905-1973 Voldemārs Zonbergs; no 1939 - Voldemārs Sauleskalns), literārā mode izmantot pseidonīmus vai preses izdevumu strauja attīstība (visvairāk pseidonīmu parādās tieši tajos, jo vienā avīzē vai žurnālā nav pieņemts vairākus rakstus publicēt ar vienu vārdu, - tā Rūdolfam Blaumanim bijis vairāk nekā trīsdesmit pseidonīmu), autoru vienādi uzvārdi, - lai neizraisītu ar jau zināmajiem attiecīgā vārda īpašniekiem saistītas asociācijas (Ēvalds Lācis – Ēvalds Vilks).

Pie pseidonīmu izvēles subjektīvajiem motīviem var minēt vārda labskanības nepietiekamību vai neatbilstību darbiem (Edvīns Struka – Edvīns Raups), vēlmi lasītājus iesaistīt literārā paslēpju spēlē (Juris Kunoss – Juris Benedikts Lox, Alexandrs Krems, Džonijs Ikss). Arī tad, ja kāds autors, kas jau kļuvis pazīstams ar īsto vārdu, vēlas iegūt savu darbu objektīvu vērtējumu, viņš var izvēlēties pseidonīmu (Boroduška 2000, tēzes). Tā darījusi, piemēram, Māra Zālīte, iesniedzot konkursam lugas „Zemes nodoklis” tekstu ar Lauras Kalnciemas vārdu, kur Laura ir viņai ļoti īpašs vārds – arī pirmā M. Zālītes prozas gardarba (Zālīte, Māra 2013b) varone ir meitenīte Laura, bet Kalnciemas vārds cēlies no Kalnciema ielas, pa kuru no Rīgas brauc uz rakstnieces vasaras mājām (Zālīte, Māra 2013a).

Mūsdienās biežākais subjektīvais iemesls autorību fiksēt ar pseidonīmu ir psiholoģisks – iesācēja autora nedrošība par saviem spēkiem un profesionālo varēšanu, kautrība, nevēlēšanās izrādīt savu autorību sociālajai grupai, pie kuras pieder un kuras atzinīgs vērtējums viņam nozīmīgs (Ведина, Лебедева 2003, 7). Tā, Māra Zālīte, kura pēc tam savus darbus parakstīja vienīgi ar savu īsto vārdu, jaunības dzejoļus Murjāņu sporta skolas sienas avīzei iesūtīja ar pseidonīmu Imanta, jo nevēlējās atšķirties no pārējiem, viņasprāt, pamatā uz sportu orientētajiem skolasbiedriem, atzīties, ka ir citāda, nodarbojas arī ar ko citu. Pseidonīma izvēli viņa skaidroja ar sev svarīgo atziņu, ka „Imanta nevaids miris”, un to, ka „dievinājusi Imanta Ziedoņa dzeju” (Zālīte, Māra 2013a), tātad pašas sev piešķirtajā vārdā bija iekodējusi to, kāda autore vēlas būt, vārdu identificējusi ar denotātu, orientējoties uz sevis aizsardzību (Vārdi 1994, 378), izvēlējusies sev vārdu, kas dod spēku un pielīdzināms sentautu sakrālajiem personvārdiem (Фрезер 1980, 278). Līdzīgi pseidonīmu izvēlējies, piemēram, Krogzemju Mikus – pseidonīms Auseklis atbilda viņa darbības un literāro darbu būtībai, tam bija simboliska nozīme un arī tas pielīdzināms sentautu sakrālajiem – būtību izsakošajiem personvārdiem. Vārda spēka izpratnē, iespējams, viens no spilgtākajiem mītiskās apziņas izpausmes veidiem izrādījies Raiņa pseidonīms, kas, protams, asociējas tikai un vienīgi ar viņa daiļradi, taču kļuvis arī par kalendārā ievietotu personvārdu, kuram ir nepārprotama izcelšanās, konkrēts cilvēks (Jānis Pliekšāns, šī vārda pirmais plaši pazīstamais īpašnieks), uz kura spēku un aizsardzību cer vārda devēji; vismaz Rainis Remass bija pārliecināts, ka kļuvis par literātu tikai sava vārda dēļ (Boroduška 2000, pielikums).

Romānista Milana Kunderas ieskatā vispārēja un obligāta pseidonīma lietošana dotu gan sabiedrisku, gan autoriem personisku labumu: „Es sapņoju par pasauli, kurā likums noteiktu rakstniekiem savu vārdu glabāt noslēpumā un lietot pseidonīmus. Trīs priekšrocības: ievērojama grafomānijas mazināšanās; agresivitātes līmeņa pazemināšanās literārajā dzīvē; atteikšanās no darbu biogrāfiskas interpretācijas” (Кундера 2013, 195). Tomēr, iespējams, tā varētu notikt analogā, taču ne vairs elektroniskā vidē: interneta tehnoloģisko iespēju un cilvēku atziņas vēlmju dēļ šāda pasaule nav iespējama, jo milzīgais skaits internetā ar *nikiem* rakstošo ne vienmēr var un grib pa īstam noslēpt savu personību un tā izvairīties no biogrāfiskuma, *niku* izmantojums jeb faktiski *anonīmā* rakstīšana interneta vidē ir tikai vairojusi agresivitāti, bet, salīdzinot arniecīgo iespēju tipogrāfiski publicēt grafomānu darbus,

grafomānijas apjomi internetā ir neaptverami. Kundera pats arī raksturojis grafomāniju kā māniju „rakstīt ne vēstules, dienasgrāmatas, ģimenes hronikas (tas ir, sev un saviem vistuvākajiem), bet [...] iegūt nezināmu lasītāju auditoriju [...] Tā nav mānija radīt formu, bet mānija uztept savu „es” citiem. Visgroteskākais variants vēlmei pēc varas” (Кундера 2013, 172). Interneta komentētāju tekstu vairums tieši attiecas uz grafomāniju. Šie autori uztur tekstu radīšanu un turpināšanu – pašu komunikācijas procesu, taču sevi neapzinās un neuztver sevis rakstīto kā literārus darbus. Var apgalvot, ka elektroniskās pašpublicēšanas iespēja, t.i., iespēja acumirkļīgi publicēt darbu bez izdevēja finansiāla atbalsta, bez redaktora un korektora līdzdarbības teksta kvalitātes uzlabošanā ir mainījusi gan autorus, kas raksta verbālus tekstus, gan tradicionālo autorības fiksāciju ar autora vārdu vai pseidonīmu.

Cilvēka saistība ar savu vārdu, īpašvārdu lietojums un ar to saistītā sevis kā individualitātes, savdabīgas personas vērtības izcelšana *citam* un *citiem* uzskatāma par viskrasāko cilvēka dabas izpausmi (Лотман 2010, 36). Pētnieki īpašvārda vispārējo nozīmi tās visabstraktākajā formā pietuvina mītam, jo tieši īpašvārdu sfērā notiek tā vārda un denotāta vienādošana, kas tik raksturīga mitoloģiskajiem priekšstatiem un kuras pazīmes ir, no vienas puses, dažādi tabu, no otras – īpašvārdu rituālā nomaiņa, tā padarot īpašvārdu sistēmu ne vien par valodas kategoriju, bet arī par tās īpašo mitoloģisko slāni, kas daudzās valodas situācijās, tajā skaitā autora darba autorības fiksācijā, tik ļoti atšķiras no citu valodas kategoriju vārdu uzvedības, ka gribot negribot uzvedina uz domu par to, ka mūsu valodā ir inkorporēta cita, savādāka valoda (Лотман 2010, 529/530). Mītā nepastāv īpašvārdu nepārprotama atšķirība no sugas vārdiem, personvārdi var demitoloģizēties un kļūt par sugas vārdiem, tāpat sugas vārdi var tapt par personvārdiem – mitoloģizēties. Mītā cilvēka saistīšana ar viņa vārdu notiek tieši, nepastarpināti, savukārt mūsdienās, kā jau teikts, tā notiek uz asociāciju pamata, t.i., cilvēki paši piedēvē vienādo vārdu īpašniekiem vienādas vai līdzīgas rakstura īpašības, un autoram sava pirmā pseidonīma izvēle, sava īstā vārda slēpšana patiesi nereti saistīta ar tabuizāciju un sava vārda rituālu nomaiņu ar citu vārdu.

Tomēr atšķirībā no mitoloģiskajos priekšstatos iesakņotā pieņēmuma, ka sakrālais, īstais vārds jāslēpj, mūsdienās sakrālajam pielīdzināmais autora vārds tiek publiskots. Daļai autoru šis sakrālais vārds ir viņu pašu īstais vārds, daļai – pieņemtie vārdi. Tā,

Māra Zālīte atgriezās pie sava īstā vārda savā *īstajā*, vairs ne skolas laika dzejā. Savukārt Elzas Rozenbergas–Pliekšānes pseidonīms Aspazija, kuru viņai piešķīra viņas skolotājs Kārlis Jansons (Aspazija 1988, 284), uzsvērdams viņas līdzību ar senās Grieķijas Aspaziju, un kas ir rakstnieces sakrālais vārds, tika publiskots, bet profānais – Elza – ar laiku nobīdīts malā arī ikdienišķās sociālās attiecībās.

Alberts Bels vairāk nekā trīsdesmit gadus nodzīvoja kā Jānis Cīrulis un pēc tam ar pseidonīmu aizstāja savu vārdu un uzvārdu personas dokumentos. Pseidonīma stāstu viņš pirmoreiz stāstījis šādi: „Kad sāku rakstīt, literatūrā jau darbojās profesionāls rakstnieks Cīrulis. [...] Pie manis nokļuvušas dažādas leģendas par mana rakstnieka vārda izvēli, tagad palaidīšu pats vienu. Kopā saliekot nākamā teikuma sākuma burtus, jūs izlasīsiet Baigi Ellīgs Latviešu Stāstnieks. Bels. Toreiz rakstīju tikai īsos stāstus. Mani sāka tulkot. Tad iesākās juceklis. Nācās sev pašam izrakstīt pilnvaras, lai saņemtu honorārus. Bet likumā apliecinātais apgalvojums, ka rakstnieka pseidonīms dod zināmu aizsardzību pret uzbrukumiem, izrādījās fikcija. [...] Mans rakstnieka vārds tajā laikā bija nokļuvis lielu grēku sarakstos. Mani centās „atšūt” no rakstniecības. Bija cilvēki, kuri cerēja, ka rakstnieks Alberts Bels pazudīs tāpat kā radies, un Latvijā kādu godīgu darbu strādās Jānis Cīrulis. Nokļuvis krustugunīs, es negribēju atkāpties. Pret „Bezmiegu” bija ierosināta krimināllieta. Man vajadzēja kaut kā apliecināt savu pozīciju. Es to izdarīju, noenkurojoties pie sava rakstnieka vārda, tā pateikdams, ka neatsakos ne no viena uzrakstīta darba. Uzskatu, ka sajūgsmē – *vārds, cilvēks* – cilvēks tomēr ir galvenais” (Kalniņš 1988).

Pēc ceturtdaļgadsimta A.Bels stāstījis nedaudz atšķirīgu stāstu: „Tas bija sen, kad Mirdza Ķempe uz kāda mana stāsta malas uzrakstīja piezīmi – „Baigi ellīgi labs stāstnieks”, akrostihā jeb pēc vārdu pirmajiem burtiem iznāk BELS. Kad sāka dzimt bērni, savus darbus gribēju parakstīt ar citu vārdu. Atcerējos Ķempes uzšņāpto piezīmi un sāku dzīvot kā Alberts Bels” (Langa, Godiņš 2013, 5).

Atstājot Bela pseidonīma leģendu turpmākai pētīšanai, atzīmēsim, ka Bela gadījumā sevišķais ir nevis sava pseidonīma pieņemšana par īsto vārdu (arī Vladimirs Kaijaks un Aija Vālodze ir šādi vārdi), viņa pieminētais pseidonīma izvēles objektīvais iemesls – literatūrā jau bija autors ar tādu pašu vai līdzīgu vārdu - Gunārs Cīrulis, - arī ir tipveida (Jānis Elsbergs – Jānis Ramba; Viktors Kalniņš – Viks; Viktors Kalniņš - Viktors Daugmalis), interesantākais ir, ka rakstnieks cenšas

mitoloģizēt savu pseidonīmu pašu, skaidrojot to un piepildot ar saturu un nozīmi, kas lasītājam būtu jāsaista ar viņa literāro darbu autorību. „Pseidonīma efekts pats par sevi neatšķiras no jebkura cita vārda efekta, izņemot to, ka dotā situācijā vārds izvēlēts, paturot acīs īpašu efektu” (Genette 1997, 49).

Ar to pseidonīms atšķiras no personas īstā vārda: rakstnieks savam otrajam vārdam, kuru dod pats sev, visbiežāk tiecas piešķirt nozīmi un jēgu, panākt, lai tas būtu ne vien fonētiski labskanīgs, bet arī ko nozīmētu un izteiktu, lai būtu labi sasaistāms ar viņa daiļradi un stilu. Vispārliciecināms tas ieraugāms, ja autoram ir gan darbi, kas fiksēti ar viņa paša vārdu, gan darbi ar pseidonīmu. Parasti abi vienā personā iemiesotie autori maz līdzinās viens otram, piemēram, ar paša vārdu dzejnieks paraksta savus *īstos* dzejoļus, ar pseidonīmu – publicistiku, satīriskos dzejoļus vai vēl kādus, izteikti atšķirīgus no īstajiem (Jānis Rokpelnis – Jānis Kanālmalietis; Jānis Sudrabkalns, īstajā vārdā Arvīds Sudrabkalns, pirms tam Arvīds Peine – Olivereto). Paralēlai pseidonīma eksistencei ar autora īsto vārdu ir jēga, ja darbu atribūcijā autoru darbi lasītājam saistās ar diviem atšķirīgiem autoriem ar atšķirīgu identitāti, atšķirīgu autorību. Tas it nemaz nav viegli panākams, jo pārliecinoši jārada gan iedomātais autors, gan viņa daiļrade, kur fiktīvas identitātes radīšanai papildus iespējams lietot „paratekstuālus līdzekļus – priekšvārdus, biogrāfiskas atzīmes u.tml. vai arī – un it īpaši - tekstuālus līdzekļus (tematisku un stilistisku autonomiju)” (Genette 1997, 53). Sevi ar visiem iespējamiem līdzekļiem līdzīgā veidā bija iecerējis pavairot Juris Kunnošs – „par viņiem visiem saņēmu honorāru”, viņš teica, tomēr viņa *dubultnieki* ilgi nenodzīvoja. „Juris Benedikts Lox, Alexandrs Krems, Džonijs Ikss – tie nav gluži pseidonīmi; sākotnēji bija iecerēts radīt trīs no jau ierastā Kunnoša pilnīgi atšķirīgus dzejniekus, taču, cik noprotams, šī iecere īsti realizējusies nav, jo jebkurā mistificēto dzejdaru tekstā tomēr jūtama Kunnoša klātbūtne” (Berelis 1999, 262).

Pseidonīma izmantojums, līdzīgi kā tāpatīga īstā personas vārda lietojums, var būt saistīts ar vēlmi līdzināties slavenam autoram, piemēram, grāmatu „Slepkavība Greidžentholā” uzrakstījušo A.Kristi detektīvliteratūras lasītāji iedomātos kā Agatu Kristi, taču anotācijā uz aizmugures vāka šis vārds atšifrēts kā pseidonīms: „latviešu autors Arnolds Kristi (īstajā vārdā Arnolds Leikarts)” (Kristi 2000). Tāda veida pseidonīma lietojumu, lai anotāciju nelasījis lasītājs nopirktu cita, ne pazīstamā autora grāmatu, var uzskatīt par lasītāja maldināšanu.

Kamēr rakstnieks nav nosaukts vārdā, viņš eksistē, taču var likties mazāk reāls nekā, teiksim, viena autora trīs pseidonīmi, kas lasītāju apziņā dzīvo kā trīs reāli eksistējošas personas, izraisot pseidonīmu blakusefektu – mozaīkas efektu, jo zem daudzajiem pseidonīmiem pazūd autors. Literatūrpētnieks Valentīns Dmitrijevs grāmatā „Savu vārdu noslēpušie” uzsver, ka lasītājam, kam nav zināmi redakciju *noslēpumi*, katrs vārds asociējas ar konkrētu autoru. Tas nozīmē, ka tad, ja autora īstais vārds sabiedrībai vēl nav pazīstams, bet viņa darbi publicēti ar daudziem pseidonīmiem, lasītāji nespēs pienācīgi novērtēt autoru, jo būs zudis autora koptēls – autorība: lasītāji katru rakstnieka pseidonīmu uztvers kā atsevišķu autoru (Дмитриев 1977, 71–72). Protams, svarīga ir pilna autorība, arī daudzus pseidonīmus lietojot, - aiz katra pseidonīma jābūt pietiekami pilnmiesīgam autoram, kas rāda, cik talantīgs ir rakstītājs, kurš spēj rakstīt kā vairāki *īsti* autori. Taču iespējams arī nepārprotams viena autora vārda vai pseidonīma izcēlums, tā norādot tā svarīgumu autoram pašam. Šādi ar savām daudzajām literārajām maskām rīkojās Rūdolfis Blaumanis. Viņš, tāpat kā citi viņa laikabiedri rakstnieki, ir ne tikai rakstījis lugas, noveles, stāstus un dzeju, bet arī uzcītīgi darbojies kā publicists sava laika lielākajos žurnālos un avīzēs un arī vadījis to literāros pielikumus un satīras nodaļas. Ja lugas un noveles Blaumanis parakstīja tikai ar savu īsto vārdu, tad citām nopietna satura publikācijām izmantoja īsto vārdu vai neitrālus pseidonīmus, bet īsus rakstiņus, satīriskus dzejoļus un feļetonus parakstīja ar kādu no pseidonīmiem ar papildus komisko efektu (Boroduška 2000, tēzes). Tādējādi pietiekami viegli atribūcijai padodas gandrīz visi Blaumaņa darbi, turklāt arī autora persona neizšķīst, nezaudē savas autorības un daiļrades integritāti.

1.4.2. Autorības zaudēšana

Kā jau minēts, autorību zaudēt nav iespējams, tā ir mūžīga. Taču ir vairākas darbu grupas, kuros patiesā autorība dažādu iemeslu dēļ neparādās nekādā veidā vai tiek attiecināta uz citu personu. Lai apvienotu šādus darbus, nepieciešams *autorības iegūšanas* jēdzienam radīt dihotomisku – *autorības zaudēšanas* jēdzienu, jo autoram tomēr pastāv iespēja labprātīgi noslēpt autorību, 1) darbu publicējot bez jebkāda vārda – anonīmi, 2) pēc pasūtījuma radot darbu citai reālai personai un līgumā piekrītot neizpaust, noklusēt savu vārdu un autorību, t.i., kļūstot par slēpto jeb rēgu rakstnieku, 3) apzināti maldinot sabiedrību, piedēvējot sevis radīto darbu citai

personai – reālai vai izdomātai, t.i., radot literāru mistifikāciju. Tāpat autors var zaudēt autorību viņa darba pretlikumīgā izmantojumā – piedzīvojot sava darba plaģiātu. Autorības zaudēšanas fenomens nav pieminēts normatīvajos aktos un to interpretācijās, jo attiecas uz specifiskiem, mūsdienās ne pārāk bieži sastopamiem darbu veidiem vai morāli nosodāmu un likumiski sodāmu darbību, kas arī nav bieži sastopama.

1.4.2.1. Apzināta atteikšanās no autorības

Apzināts lēmums neizpaust savu autorību parasti attiecināms uz autora vēlēšanos 1) būt nesaistītam ar darbu tā satura dēļ, kad darba anonīma publicēšana autoru pasargā no nosodījuma vai soda, 2) profesionālā darbā, ar darba līgumu, radīt darbu citai reālai fiziskai personai, kura darbu pilnībā reprezentēs kā savu, 3) izmēģināt uzrakstīt darbu, kuru piedēvēt parasti izcilai personībai, taču neesošam autoram, vai izcilībai - esošam autoram - bez šī autora ziņas. Šie gadījumi saistīti ar ļoti dažādām atzīšanas fenomena izpausmēm: šaubām par iespēju praktiski realizēt savu pārliecību savā vārdā, bet arī nespēju un nevēlēšanos to realizēt; pārbaudot sevi kā personu, *es*, un mēģinot kļūt par citu *es* visdažādāko, parasti savas patības meklējumu dēļ.

Pols Rikērs, pētot cilvēka darbību filozofiskā atzīšanas koncepta ietvaros, atzīmējis, ka personas spēja darboties ir individuāla un saistīta ar pašatzīšanu, bet noteiktā darbības posmā pašatzīšana pāriet savstarpējā atzīšanā, kad „...atzīšanas modalitāte būtiski pārveidojas: iegūstot apzīmējumus „vērtējums” un „atzinība”, atzīšana – apliecinājums atdod vietu ētiskām un tiesiskām attaisnojuma formām” (Рикер 2010, 128). Šādā, sabiedriska attaisnojuma aspektā, autors patur prātā līdzcilvēku iespējamo attieksmi pret viņa darāmo un padarīto - radīto darbu, tāpēc pats vērtē to, apzinoties un rēķinoties ar sociālās atzīšanas likumībām. Lai gan sociālā atzīšana nav tik viennozīmīgi izsakāma atzīšanas – apliecinājuma jēdzienos kā pašatzīšana, jo kolektīvās identitātes ir sarežģītākas aprakstīšanai nekā individuālās, tomēr tās nepieciešamība, kas ir cilvēka darbības pamatā, nosaka un vada autoru jau pirms darba uzrakstīšanas un tā rakstīšanas laikā. Autors neapšaubāmi patur prātā savas radošās darbības sociālo aspektu, izlemjot sevi atzīt par autoru, taču tikpat – arī neatzīt par autoru, noslēpt savu autorību.

Apzināta atteikšanās no autorības izteiktāk nekā autorības pieņemšana rāda autorības sociālo aspektu, sākot no pašsaglabāšanās tiesmes ierosinātas anonimitātes

līdz vēlmei kaut vai pastarpināti, slēpti piedalīties sabiedriskās dzīves nozīmīgās norisēs.

1.4.2.1.a. Darba publicēšana anonīmi

„Anonīms [fr.*anonyme* < gr. *anōnymos* bez vārda] – tāds, kam nav norādīts autors; tāds (autors), kas neuzrāda savu vārdu; bez paraksta” (SV 2008, 61). Anonīms literārs darbs „ir darbs, kas laists klajā, nenorādot tā autora vārdu vai pseidonīmu. Faktiski anonīms ir darba autors, lai gan nav nepieciešams priekšnoteikums, ka autors būtu anonīms pilnīgi visiem” (Paklone 1997, 26).

Ž.Ženets norādījis anonimitātes gradācijas iespēju, uzskaitot „viltotās anonimitātes jeb kriptiskās onīmitātes, [...] *de facto* anonimitātes, kas izriet nevis no autora lēmuma, bet drīzāk no informācijas nepietiekamības [...] kā daudzu viduslaiku tekstu gadījumā [...], par kuriem nebija pieņemts uzņemties atbildību, tāpēc vēlāki pētījumi nespēj atrisināt autorības mistēriju [...]. Klasicisma periodā bija ērtības anonimitātes, kas raksturīgas augstas kārtas personām, kuras nešaubīgi uzskatīja par pazemojošu parakstīt tik nearistokrātisku darbu kā prozas grāmata” (Genette 1997, 42). Vēl minamas anonimitātes, kas patiesībā tādas īsti nav, jo autors vairāk vai mazāk (tikai izdevējam) ir zināms, un nereti pats autors atkārtotā darba izdevumā paraksta savu vārdu vai to izdara izdevējs, „ši anonimitāte tad šķiet mistērijas tēlošana, kas rezervēta pirmizdevumam” (Genette 1997, 45).

Juris Zvirgzdiņš dažus savus rakstus parakstījis ar pseidonīmu A.Nonīms (Zvirgzdiņš 2013), bet tas nenozīmē, ka šie darbi publicēti anonīmi. Taču ir pseidonīmi, kuru lietojumu var pielīdzināt darba klajā laišanai bez autora vārda un kas vērsti uz autora anonimitātes saglabāšanu, tā kā tie ir grūti atšifrējami, neizraisa nekādas ar jebkuru cilvēku saistītas asociācijas, galvenais - var tikt vairāku autoru lietoti un ir grūti paturami prātā. Tādi ir astronīmi – pseidonīmi, kas sastāv no vienas zvaigznītes vai vairāku zvaigznīšu kombinācijām, inkognitonīmi – pseidonīmi, kas ir alfabēta burti X, Y, Z, N – no latīņu vārda *nēmō* – neviens, NN – no latīņu *nōmen nesciō* – vārdu nezinu, t.i., - *kāds* (Ведина, Лебедева 2003, 11), daudzpunkti, vārdi Neviens, Kāds, Viens, kā arī stigmonīmi – pseidonīmi, kas sastāv no zīmēm un matemātiskiem simboliem (Boroduška 2000, 45).

Tomēr klasiski anonīms darbs ir tāds, kuram ir anonīms autors – patiesi nenojaušams, neatšifrējams, nezināms nevienam. Atteikšanās no autorības vispār, ņemot vērā to, ka ne tikai autors pats sevi dabiski identificē ar savu darbu, bet arī grib, lai to dara citi, tāpēc pievieno savam literārajam darbam, paša vārdu un uzvārdu vai paša un lasītāju aprobētu pseidonīmu, manifestē autora nevēlēšanos nekādā veidā tikt saistītam šo darbu. Visbiežāk šāda nevēlēšanās raksturīga attiecībā uz sabiedrības morālajiem standartiem nepieņemamiem, parasti – pornogrāfiska satura darbiem, kā arī politiski angažētiem tekstiem apstākļos, kad to publicēšana var izraisīt represijas pret autoru un pat apdraudēt viņa dzīvību.

Tā, Rūdolfs Blaumanis publicējies ne vien ar pseidonīmiem, bet arī anonīmi, lai gan viņa rakstības veids, viņa autora rokraksts, bija pietiekami spilgti, lai šos darbus nebūtu grūti identificēt (Egle 1949, 330). Piemēram, 1906.gadā laikrakstā „Latvija” anonīmi iespiests Rūd.Blaumaņa stāsts „Mana bēgšana”, kuram līdzās – redakcijas, proti, paša Blaumaņa piezīme: „Nododami atklātībai šo interesanto vēstuli, ceram, ka viņas rakstītājs, ja tas to lasīs, par to neļautosies un piedos mums arī tos nesvarīgos pārgrozījumus, kurus turējam par vajadzīgiem” (Egle 1949, 330). Šī piezīme pievienota, lai neradītu aizdomas, ka stāsta autors ir pats Blaumanis, kurš maskējās tāpēc, ka stāstā attēlojis patiesu notikumu, kura aprakstīšana soda ekspedīciju laikā bija bīstama (Boroduška 2000, 66).

Uldis Ģērmanis grāmatā „Zili stikli, zaļi ledi” aprakstījis braucienu uz Rīgu 1966.gada rudenī un anonīmu epigrammu, kas cirkulēja Latvijā, bet ko viņš dabūjis lasīt jau pēc brauciena: „Grigulis aizvakar kļuva sešdesmitgadnieks, un viņam par godu universitātes lielajā aulā bija sarīkota svinīga sanāksme. Darbīgs vīrs, bet ne visai ieretzēts. Viņu dēvē par censoni, uzskata par tādu, kas piesmērējas partijai. Uz savu nelaimi jau cilvēks bieži vien pats uzprasās. Grūti pateikt, kāds velns viņu dīdīja sarīmēt bezgaumīgas rindas par tiem, kas nespēj aizmirst deportācijās bojā gājušos tuviniekus! Šo nehumāno un netaktisko izspiedienu ar nosaukumu „Tēvabrālis” iespieda „Literatūra un Māksla” tieši septiņus mēnešus pirms autora jubilejas. Tajā ir cita starpā šādi teicieni:

No personības kulta viņš cieta,
Mira tālu no dzimtās sētas.
Kaut kur ziemeļos ir šī vieta.

Mans draugs domā,

Ka tā svēta.

Un jāpiemin saldenais kālis,

Mīļais un labais

Tēvabrālis.

Ar Arvīda Griguļa „Tēvabrāli” iepazīnos jau Stokholmā. [...] Slims? Zināmā mērā laikam tā ir. Sadisma un perversas seksualitātes izpaudumi atrodamī jau viņa kaŗa laika stāstos. [...] Kā jau zemē, kur stingra cenzūra, Latvijā (tāpat kā citur Padomju Savienībā) lieliski strādā „džungļu telegrafs”. Šis sakaru līdzeklis pārraidīja arī kādu anonīmu vārsmu, veltītu Grigulim:

Kā zināms, ir pasaulē visādi kāļi,

Un dažādi garšo tie ēdējiem:

Ir pasaulē ļaudis un sūdubrāļi,

Un tu, redzams, esi no pēdējiem.

Sacerējums it kā esot piesūtīts „Literatūrai un Mākslai” ar lūgumu to publicēt, Arī Grigulim tas neapšaubāmi bija pazīstams” (Ģērmanis 1968, 303/303). Literatūrzinātnieks Ilgonis Bērsone pētījumā „Segvārdi un segburti. Noslēpumi un meklējumi. Pirmā grāmata” publicējis ne vien šo pašu laikrakstam „Literatūra un Māksla” sūtīto epigrammu nedaudz atšķirīgā redakcijā, bet arī pieminējis, ka Rakstnieku savienībā, kur viņš tolaik strādājis par valdes sekretāru, saņēmta atklātne, kas adresēta A.Grigulim, ar līdzīgu tekstu (Bērsone 2014, 77). 1971.gadā rakstnieks Anšlavs Eglītis kādā vēstulē par anonīmās epigrammas autoru iedomājis Ervīnu Grīnu (Rihardu Rīdzinieku), ko I.Bērsone apzīmē par aplamu autorību, jo sūtījumi sūtīti ļoti ātri pēc A.Griguļa publikācijas un ar Padomju Latvijas pasta zīmogiem (Bērsone 2014, 80). Vairāk nekā trīsdesmit gadus pēc epigrammas parādīšanās intervijā Ritai Luginskai savu autorību atklāja Valdis Artavs un publiski atzina, ka uzrakstījis šo epigrammu (Luginska 2002, 173/174).

Anonīmi publicēts literārs darbs lasītājiem uzdod jautājumu par autorību, kuram atbilde tiek meklēta, atribūcijai izmantojot visu pieejamo informāciju. Daŗos gadījumos anonimitāte tiek atklāta pat desmitiem gadu pēc darba uzrakstīšanas, dažreiz – nekad. Literatūrzinātniece, profesore Janīna Kursīte, rakstot par Jāni Steiku - „lielāko mūsu literatūras savādnieku” (Kursīte 1999, 476), ieguvusi anonīmu

literāru darbu, ko pilnībā ievietojuši savā darbā pēc stāsta par to: „P.S. Kad šī teksta pirmvariants bija nodrukāts žurnālā „Karogs” (1996, Nr.10), saņēmu anonīmu, bet uz ārkārtīgi smalka vēstulpapīra rakstītu vēstuli dzejā. Jānis Steiks bija ierosinājis kādu dzejnieku 1996.gada 4.decembrī sacerēt stilizāciju viņa garā. Jānis Steiks atdzīvojis vēlreiz – šoreiz viņa stila īpatnības pārradošā un stilizējošā dzejā [...] Es patiešām nezinu, kas šo stilizāciju sacerējis (A.Vējāns, J.Rokpelnis, M.Čaklais, kāds, ko es nevaru iedomāties?), bet man tā liekas pietiekami spilgta un raksturīga, lai to šeit citētu...” (Kursīte 1999, 476/477).

1.4.2.1.b. Slēptā autora jeb rēgu rakstnieka autorība

Slēptais autors - tā sauktais rēgu jeb ēnu rakstnieks ir nolīgts autors – reāla persona, kas rada pasūtījuma literāru darbu kādai citai reālai personai, kura saņem novērtējumu, atzīšanu, nopelnus (Cuddon 1998, 352) kā šī literārā darba autors, tiek pozicionēta kā šī darba autors. Persona, kas darbu nav uzrakstījusi pati, formāli tiek nosaukta par darba autoru, it kā uz viņu attiektos šī literārā darba autorība, lai gan nolīgtajam autoram autorība un tiesības uz vārdu ir juridiski neatsavināmas un nevar pāriet citai personai ne autora dzīves laikā, ne pēc autora nāves. Rēgu rakstnieka autorība nezūd, taču parasti netiek izpausta, jo formāli jau piedēvēta citai personai. Likums attiecībā uz šāda veida pasūtījuma darbu nenosaka slēpt darba īstenā autora vārdu, taču starp slēpto autoru un pasūtītāju noslēgtajā līgumā nereti noteikts, ka rēgu rakstniekam jāpaliek anonīmam, apslēptam. Ja šāda punkta līgumā nav, viņš drīkst atklāt autorību attiecībā uz savu darbu, ja tā patiešām ir viņa autorība, ne daļēja autorība kolektīvā darbā, ne līdzautorība, - tad bieži viņu atklāj darba autors vai izdevējs, kā, piemēram, tas noticis Valentīnas Freimanes atmiņu grāmatā, kuras titullapā pirms darba nosaukuma „Ardievu, Atlantīda!” norādīts: „Valentīna Freimane sadarbībā ar Guntu Strautmani” (Freimane 2010).

Slēptā autora iesaistīšanās pakāpe darba radīšanā var būt atšķirīga. Viņš var, piemēram, atšifrēt un fiksēt rakstiski pasūtītāja – vēlākā autora stāstījuma ierakstu, īsināt, sakārtot un rediģēt stāstījumu, lai izveidotu grāmatu, kā, acīmredzot, Gunta Strautmane strādājusi ar Valentīnu Freimani. Slēptais autors var uzrakstīt darbu pēc pasūtītāja sagatavota plāna vai tēzēm, gataviem materiāliem, kā bieži notiek, rakstot runas vai vēstules politiķu vārdā. Slēptais autors var arī pilnīgi patstāvīgi uzrakstīt darbu bez kādām pasūtītāja vadlīnijām par tā saturu, kā tas notiek, piemēram, pēc

izdevēju pasūtījuma rakstot sēriju darbus vai kāda populāra, bet mazrakstoša vai pat miruša autora darbu turpinājumus. Nereti atkarībā no šīs iesaistīšanās pakāpes atkarīgas arī rēgu rakstnieka tiesības uz darba autorību: tiek pat pieļauts, ka visas autortiesības var piederēt viņam, ne autoram, kuram darbs rakstīts (The Writer's Handbook 1953, 426). Tomēr parasti par personisko (vismaz atklātībai) un mantisko tiesību īpašnieku kļūst pasūtītājs, lai gan juridiski autora personiskās tiesības, tajā skaitā tiesības uz autorību, saglabā slēptais autors, neraugoties uz viņam saistošu punktu līgumā par tiesībām izpaust vai neizpaust savu autorību.

Lai arī autors nepārprotami ir centrālais komponents literāra darba naratīva elementu un attiecību vispārējā struktūrā, pats autora statuss arvien vēl tiek uzskatīts par pretrunīgu, ņemot vērā, ka mūsdienu naratīva komunikācijas modeļi uzsver atšķirību starp autoru, iedomāto autoru un vēstītāju, kur pirmais eksistē reālajā pasaulē, bet abi pārējie attiecas uz konceptiem, kas konstruēti, balstoties uz teksta īpašībām (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory 2005, 33). Literatūras teoriju lielākā daļa uzsver būtisko atšķirību starp autoru, vēstītāju un iedomāto autoru nereti līdz pat tādai pakāpei, ka reālo autoru izslēdz no naratīva analīzes. Tomēr praksē lielākā daļa lasītāju vai klausītāju lieto tekstu kā bāzi tiem nozīmīgajiem procesiem, kuros viņi vienlaicīgi konstruē vēstītāja, iedomātā autora un autora tēlus, turklāt autora tēls tiek konstruēts, balstoties ne vien uz tekstu, bet arī uz zināšanām, ko atvedina no paratekstiem un citiem avotiem (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory 2005, 33). Iedomātā autora jēdziena noderīgums izraisījis daudzas debates. Taču attiecībā tieši uz rēgu rakstnieka darbību tā noderīgums netiek apšaubīts, jo iedomātais autors visai tieši nepieciešams rēgu rakstniekam, lai radītu darbu, ko pasūtītājs atzītu par pietiekami kvalitatīvu un pieņemtu par savējo. Te iedomātā autora esamība šķiet pašsaprotama, jo rēgu rakstniekam prātā ir jāuzkonstruē persona, kuras vārdā viņš raksta.

Rēgu rakstniekam doto pasūtījumu attiecina uz reālu cilvēku, kam jātop par rakstāmā darba autoru. Par šo vēlāko autoru slēptajam autoram ir gan patiesas zināšanas kā par reālu individu ar reālu biogrāfiju un dzīves gājumu, izglītību, sociālām un cilvēciskām attiecībām, rakstura īpašībām, runas un plašāk – komunikācijas veidu, gan pieņēmumi, kas var sakņoties šī pasūtītāja autora iepriekšējos – paša vai citu viņam rakstītos literāros darbos, amata pienākumos, viņa

atbalstītāju/noliedzēju viedokļos un citos faktoros. Slēptais autors sev konstruē iedomāto autoru, kura teksts viņam jārada.

Ar naratīva resursiem, ko V. Būts satilpina zem „daiļliteratūras retorikas” lietussarga, iedomātais autors iestāsta savus nodomus, uzskatus, kritērijus un vērtības iedomātajam lasītājam, ko vairums literatūras teorētiķu apzīmē par iedomātā autora spoguļattēlu (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory 2005, 239). Šis iedomātā lasītāja koncepts parasti nav bazēts uz reālu lasītāju personībām, tomēr to neapšaubāmi izmanto rēgu rakstnieks, lai sev formulētu sava iedomātā autora adresātu. Šī darbība noslēdz teksta sagatavošanas posmu, izveidojot pabeigtu modeli tekstam kā komunikācijas formai, kas ataino ne vien saziņas universālo shēmu, bet arī rāda tās elementu sakarības. Teksts ir šī komunikācijas akta centrā, abpus tam ir autora un adresāta, lasītāja valodiskās personības, kā arī valodas sistēma, bez kuras zināšanas nav iespējama saziņa, balstoties uz verbālu tekstu, un apkārtējā īstenība, kas stimulē autoru teksta radīšanai (Болотнова 2009, 63). Rēgu rakstniekam viņa darbības rezultāts ir tieši atkarīgs no autora un viņa adresāta izpratnes un iemiesošanas atbilstošā tekstā, tieši stimulējot iedomātā autora autorības izmantojumu, kā tas, piemēram, redzams skaidrojumos par slēptā autora radošo darbu, radot autorību citai personai, ko snieguši trīs rakstnieki, kas rakstījuši runas Latvijas prezidentam Guntim Ulmanim viņa prezidentūras laikā no 1993.līdz 1999.gadam. Šie autori ir Ēriks Hānbergs, Zigmunds Skujiņš un Inese Zandere.

Ēriks Hānbergs diemžēl neatcerējās, kurā gadā un par ko rakstījis runu. Lūk, kā viņš raksturoja savu darbu: „... dažkārt esmu atsaucies lūgsmei sagatavot tekstu. Vienreiz arī prezidentam Guntim Ulmanim. Uzrunai. Pēc tam prezidents paldies sacīja, taču piebilzdams, ka mani teikumi un vārdu secība šķitusi tik nepadevīga, ka, arī nesasteigti lasot, vēstījums ķēries un nav brīvi plūdis. Bijām abpusēji saprotoši un šajā atzarā sadarbi neturpinājām” (Hānbergs 2011). Šajā īsajā paskaidrojumā ar spilgti individuālo leksikas un sintakses lietojumu ne vien apliecināts, bet arī nojaušams sadarbības neturpināšanas iemesls: autors, kuram teksts rakstīts, to nav spējis pieņemt par savu tieši izvēlētā stila dēļ. Individuālās autora stila īpatnības valodas līdzekļu atlasē un to organizācijā G.Ulmanim nelikās nepieciešamas viņa tekstā, neatbilda viņa pašuztverei un parastajai pašizpaušmei.

Zigmunds Skujiņš sagatavojis vairākas G.Ulmaņa runas, arī to, kas tika teikta 1994.gada 6.jūlijā, kad Latvijā viesojās ASV prezidents Bills Klintonš. Savu darbu Z. Skujiņš aprakstījis tēlojumā „Guntis Ulmanis. Momentkadri”, kas iekļauts viņa Kopoto rakstu 9.sējumā: „Kā rakstnieks profesionālis es, protams, varēju marķēt jebkuru domāšanas modeli, turklāt šajā gadījumā runa bija par pieslēgšanos uzskatiem, kas neradīja iekšēju pretestību.[..]

Uzrakstīto ātri pārlasījis, vispirms klusi un pēc tam arī balsī prezidents atzina, ka saturs viņam ir pieņemams un vārdi “sēž uz mēles”. Dažas tekstā minētās personas Ulmanim nebija zināmas, par tām viņš vēlējās papildu paskaidrojumus. Vispār šī sastapšanās manus priekšstatus par Ulmani patīkami papildināja. Varēja just, ka Latvijas brīvvalsts lietās viņš paspējis ierakties savai paaudzei neraksturīgi dziļi. Valsts prezidenta 17. novembrī teikto runu pēc svētkiem izlasīju laikrakstā. Teksts bija saglabāts pilnīgi. Taču nu jau tas vairs nebija mans teksts, bet Valsts prezidenta” (Skujiņš 2010, 407/408).

Konkrēti par 6.jūlija runu: „Kad līdz vizītes sākumam bija atlikušas četrdesmit astoņas stundas, mani vēlējās redzēt prezidents Guntis Ulmanis. Viņš neesot īsti apmierināts ar savas runas tekstu. Protams, viņa runa šoreiz nebūšot galvenā, taču Klintona personā tā tikšot adresēta Amerikai un visai pasaulei. Līdzās stāvēšot arī Lietuvas un Igaunijas prezidenti, līdz ar to viņa teiktais zināmā mērā izskanēšot kā Baltijas viedoklis. Ulmaņa vārdi ļāva nojaust, ka viņa loma šajā pasaules mēroga politiskajā izrādē no viesrežisoru puses bija smalki aplēsta, nomērīta un ierāmēta. Nekādus asumus! Nekādus starptautiskās politikas aizskārumus! Tikai sveiciena vārdus, un viss! Prezidenta sacītais lika domāt, ka tāds bija arī Ministru kabineta viedoklis. Pēc Latvijas Satversmes Valsts prezidents rīkojas ar Saeimas pilnvaru, tomēr Saeimas viedokli, likās, šajā gadījumā neviens nebija pūlējies noskaidrot. Ātrumā pārlasīju tekstu — tiešām pelēks un tukšs. Manas idejas un priekšlikumus Guntis Ulmanis sacījās gaidīt līdz nākošās dienas rītam. Patiesībā runa nebija par tekstu. Nācās izgudrot gājienu politiskajā šahā, ko vēros gan Jeļcins, gan Klintonš, gan Kols, gan Meidžors, gan Miterāns. Kopš barikāžu dienām šī atkal bija reize, kad Latvijai uz mirkli pievērsās pasaules uzmanība. Izdevību nedrīkstēja laist garām.[..] Virsuzdevums ietērpās formulējumos, skaidros kā āmura belzieni pa laktu: krievu armija tika nosaukta par okupācijas spēku, Latvija lūdza Ameriku nekad vairs

nepieļaut Baltijas valstu iztirgošanu Molotova—Ribentropa paktam līdzīgos darījumos utt. Ulmanis runas tekstu izlasīja, saņēma pieri un diezgan ilgi klusēja.

– Mjā-ā. Neko tādu viņi no manis negaida...

– Neizmantoj iespēju nebūtu gudri, prezidenta kungs.

– Klintoni ir kategoriski pret visu, kas varētu sarežģīt ASV attiecības ar Krieviju.

— Savukārt mūsu interesēs ir darīt zināmu patieso stāvokli.

Ulmanis šaubījās īsu brīdi.

— Labi. Lai notiek. Es pieņemu.

Tie bija apņēmīga un cieta vīra vārdi.

Ar nepacietību un nelielu drebuli nervos pie tālrāža gaidīju Ulmaņa uzrunas sākumu. [...] Ulmanis vārdu turēja, skaldīja kā ar cirvi. Noīsināts izrādījās teikums, kurā Brīvības pieminekli tēlaini bija salīdzinājis ar ceļa stabu, no kura līdz Stokholmai, Kopenhāgenai un Berlīnei ir pārsteidzoši īsi attālumi. Pielikts bija lūgums Dievam sargāt Latviju, Igauniju, Lietuvu un Ameriku. Klausītāji runu uzņēma ar piekrišanu un vēlīgiem aplausiem, īpaši vietā “mēs Krievijas karaspēku šeit neesam aicinājuši”. Arī Klintoni piekritoši māja ar galvu. Apmierināti izskatījās Igaunijas un Lietuvas prezidenti — Meri un Brazauskas” (Skujiņš 2010, 414-417).

Zigmunds Skujiņš mainīja runas virsuzdevumu, ņēma vērā runas teikšanas vietu – Brīvības pieminekļa pakāji, lai izmantotu brīvības tēlu, kā arī nepārprotami sekoja pieņēmumam, ka valsts prezidenta statuss nepieļauj individuāli spilgtu politisku retoriku. Runas valoda ir tradicionāla, neparādās jaunas vai spilgtas metaforas, jaunvārdi, sarežģīta sintakse. Neiedomājami, ka valsts prezidents par pilsoņiem runātu kā par *reņģēdājiem* vai kādu politiķi nosauktu par *Ulbrokas betmenu* vai *trubas Aivaru* ne vien citu valstu prezidentu klātbūtnē, bet arī jebkurā citā gadījumā. Iedomātais autors Z.Skujiņam un Latvijas klausītājiem bija reālā ciešā saistībā ar kādreizējo Latvijas prezidentu Kārli Ulmani – zemes saimnieku, nācijas tēvu, prātīgu goda vīru, - un tādi cilvēki runā nosvērti, vienkārši un pārlicinoši.

Inese Zandere rakstījusi G. Ulmanim vismaz četras runas. Lūk, viņas pārdomas: „Publisko runu rakstīšana valstsvīriem visdrīzāk būtu pielīdzināma tām grāmatām, kuras kopīgi sacer vairāki autori, un neviens no tiem nav „īstais” un vienīgais – bet tās amatpersonas vārds, kas veic runas „publisko izpildījumu”, ir savā ziņā pseidonīms. Zem tā apvienojas, pirmkārt, lielāka vai mazāka ekspertu (padomnieku)

grupa, kas daudzos gadījumos gatavo runas tēzes, liekot lietā savas profesionālās zināšanas, otrkārt, pats valstsvīrs, kurš parasti iesaistās runas teksta sagatavošanā divos posmos – pirms rakstīšanas izsakot savus apsvērumus un rediģēšanas procesā samērojot uzrakstīto ar vēlamu un ar savām izteiksmes veida īpatnībām, un, treškārt – konkrētā teksta autors, kas radījis gan tā veidolu, gan arī daļu satura. Katram no iesaistītajiem varētu būt gan pamatoti priekšstati, gan ilūzijas par sevi kā runas autoru. Taču pastāv vienošanās ar pasūtītāju (valsti attiecīgās amatpersonas biroja personā) par to, ka eksperti saņem algu, teksta autors honorāru, bet autortiesības pieder runātājam. Tiesa, līgumos tāds jautājums kā autortiesības, cik zinu, nekad nav ticis minēts, runa ir tikai par teksta sagatavošanu, un es domāju – tas arī ir pilnīgi pareizi. Personiski man nekad nav nācis prātā uzskatīt citiem uzrakstītās runas par „savām”, lai gan tajās ir diezgan daudz manas intelektuālās identitātes un stila [...], ir runas, kur tiek definēti skaidri politiski uzstādījumi, ar kuriem rakstītājam jārēķinās, runas, kurās jāiestrādā daudz ekspertu dotas informācijas (ārpolitikas, ekonomikas, likumdošanas u.c. jomās), un runas, kuras lielā mērā tiek uzticētas rakstītājam, padarot viņu par „2/3 autoru” – šajā gadījumā varētu sacīt: uzticētas rakstnieka autoritātei (visbiežāk – kultūras, sabiedriskās un individuālās morāles un vērtību jomā, arī vēstures interpretācijas jautājumos u.tml.) Te vēl varētu piebilst, ka arī literāri apdāvinātas amatpersonas, kas savas runas sacer pašas, visticamāk, izmanto ”laboratoriju” – savu padomnieku gatavotas tēzes un sabiedrisko attiecību speciālista konsultācijas, tādā nozīmē iesaistot viņus savu tekstu autorībā. Vienkārši vara ir kolektīva māksla un kolektīva zinātne – gluži tāpat kā daudzas citas mākslas un zinātnes.

Kāpēc literāti iesaistās runu rakstīšanā? Parastā atbilde, ko sagaida jautātājs, ir: nauda. Iespējams – tā tas ir daudzos gadījumos”, raksta Inese Zandere (Zandere 2011), turpinot uzskaitīt citus faktorus, starp kuriem nozīmīgākais attiecībā uz rakstnieku ir „radošs izaicinājums, it īpaši – rakstītāja spējai iejusties runātāja personībā, domāšanas veidā, izteiksmes īpatnībās, radīt runu nevis ar savu, bet ar viņa identitāti” (Zandere 2011).

I.Zandere tuvāk pastāstījusi par divām G. Ulmanim rakstītām runām – 1996.gada 18.novembra runu un Ziemassvētku uzrunu Latvijas televīzijā: „Valsts proklamēšanas svētku runai saņēmu piecu ekspertu – prezidenta kancelejas darbinieku gatavotas tēzes, kas skāra 1) ekonomisko situāciju un sociālās garantijas,

2) valsts tiesiskās reformas un Satversmes tiesas darba uzsākšanu, 3) valsts ārpolitisko virzību uz sadarbību ar Ziemeļvalstīm un Eiropas Savienību, 4) Latvijā dzīvojošo tautību integrāciju saistībā ar Latvijas Republikas sākotnē ielikto demokrātijas tradīciju, 5) prezidenta nostāju nāvēssoda jautājumā. Savukārt 1996. gadā teiktajā prezidenta inaugurācijas runā bija definētas divas viņa prioritātes: lauki un izglītība. Notika saruna ar prezidentu, kuras laikā viņš izteica vēlmi savā runā uzsvērt nepieciešamību pēc godīgas morāles principu ievērošanas politikā un tautsaimniecībā. Ja atmiņa neviļ, šajā sarunā pieminējām arī diskusiju, ko bija izraisījusi Triju Zvaigžņu ordeņa piešķiršana grupas „Helsinki-86” līderiem.

Kāds tad bija mans autores pienesums konkrētajā tekstā, ja neskaitām visu šo (un vēl dažu) tēmu sastrukturēšanu secīgā vēstījumā ar loģiskām pārejām, pārvēršot tēžu un terminu valodu politiski literārā retorikā?

Pirmkārt, es, meklējot runas formu, nolēmu izmantot gadījumu, lai lieku reizi iedziļinātos vēstures dokumentos – 1918. gada politiķu tekstos. [...] es izmantoju apjēgto vēsturisko materiālu, arī dažus citātus, lai pateiktu, ka „problēmas, par ko lauzām galvu šodien, jau tikušas risinātas, dažkārt pat atrisinātas, bet katrā ziņā vismaz apzinātas” un „izvilktu” cauri runai straujo, ne vienmēr līdz galam pārdomāto, reformu laikmetā tik svarīgo valstiskuma vēsturiskās pēctecības tēmu.

Otrkārt, izvēlējos runas ievaddaļai ne pārāk oriģinālos (kādiem, manuprāt, arī jābūt valstssvētku runas elementiem) ozola un gadskārtu tēlus, rudens un pavasara analogijas valsts rituālos.

Treškārt, kā personiskāko epizodi šajā vēstījumā apzinos vietu, kur helsinkiešu „trakumu” sakrustoju ar Latvijas proklamētāju „trakumu”, un konfrontēju ar „izdzīvotāju” stratēģiju.

Nelielā Ziemsvētku uzruna tapa bez īpašām tēzēm un bija daudz lielākā mērā uzticēta manai autorībai, ko es izmantoju, lai skandinātu uzskatu, ka „tradīcija, it īpaši modernajā pasaulē, ir tas, ko cilvēki uztver kā tradīciju” un „vairums latviešu savā sirdī ļoti dabiski un patiesi pārdzīvo gan dabas norises un saules atgriešanos, gan labo vēsti par Dieva dēlu, kas nācis pasaulē cilvēkiem pasludināt, ka Dievs ir mīlestība”, kā arī ar vēl citām metaforiskām un poētiskām manipulācijām mīcītu mītisko, reliģisko, psiholoģisko kopā vienā svētku piparkūkā. Nespēju atturēties arī

no Skalbes Kaķīša piedošanas ideoloģijas un Poruka balti satērtā puisīša šaubām par savu dvēseles tīrību. Mierīgi būtu varējusi arī pati šo tekstu norunāt bez liekas kautrēšanās, varbūt nedaudz samazinot svinīgi tēvišķo intonāciju. Neatceros, ka šis teksts būtu izraisījis kādas nesaskaņas ar pasūtītājiem vai prasījis īpašus pārveidojumus.

Tā saucamais rediģēšanas process (oficiāli šis rakstītāja iesniegtais teksts, kas tiek saskaņots starp „autoru” un „runas īpašnieku”, piedaloties sabiedrisko attiecību speciālistam, vienmēr tiek dēvēts par „projektu”) ir delikāta lieta. Pēc maniem novērojumiem, valstsvīri allaž ir vairāk vai mazāk norūpējušies ne tikai par to, vai uzrakstītais atbilst valstiskajai vajadzībai, reālajiem faktiem, viņu uzskatiem, gaumei un spējai šo tekstu izrunāt kā savu, bet arī par to, vai visi klātesošie saprot, cik lielā mērā tieši viņi ir runas īstie autori. Manuprāt, galvenā vērtība, kas abpusēji liekama šā procesa pamatā, būtu humora izjūta” (Zandere 2011).

Hānbergs, Skujiņš un Zandere arī uzsvēra, ka neuzņemtos rakstīt tekstu, ja tajā būtu jāpauž sev nepieņemama politiska pārliecība vai tikai politiskas simpātijas vai morāli uzskati u.tml., turklāt kādā sev nepieņemamā formā. Tas nozīmētu vairs nebūt profesionālam rakstniekam, kura statusu visi trīs rakstnieki apzinās un attiecina uz sevi, bet citas nozares profesionālim, proti, - sabiedrisko attiecību speciālistam, kas pārdod pakalpojumu: „Jo [...] rakstnieka profesijas iezīme ir teksta satura un formas brīva izvēle, nevis tikai prasme atrast jebkuram saturam un mērķim piemērotu formu” (Zandere 2011). Saprotams, ka ir rēgu rakstnieki – sabiedrisko attiecību speciālisti;

autorības aspektā viņu darbības ir identas profesionālo rakstnieku darbībām. Mūsdienās, kad daudziem politiķiem ir savs blogs vai tvitera konts, daļa no blogotājiem un tvītotājiem ir rēgu rakstnieki – sabiedrisko attiecību speciālisti.

Var konstatēt, ka jebkurš, kas pildījis slēptā autora lomu, apzinās, ka viņu statuss *a priori* nozīmē nepretendēt uz uzrakstītā darba autorību un apzināti neīstenot personisko tiesību uz autorību – tikt atzītam par darba autoru, kā arī tiesību uz vārdu. Atšķirībā no autora, kurš autorību fiksē ar sava vārda vai pseidonīma norādīšanu visos darba eksemplāros un jebkurā ar darbu saistītā publiskā sarīkojumā, publiskā lasījumā, slēptais autors apzināti neīsteno tiesības fiksēt autorību. Viņam pasūtītais darbs nav arī anonīms, bet gan domāts citas personas reprezentācijai, lai gan juridiski slēptajam autoram autorība un tiesības uz vārdu ir neatsavināmas un nevar pāriet šai

citai personai ne autora dzīves laikā, ne pēc autora nāves. Tas nozīmē, ka rēgu rakstnieks patiesībā nezaudē autorību. Ja viņa literārais darbs ir galvenokārt paša uzrakstīts – un ja līgums par darba radīšanu neprasa viņa slēpšanos, tādā gadījumā slēptais autors savu darbu var publicēt arī ar savu vārdu, publiskot savas autorības klātesamību runā vai rakstiskā tekstā, - kā to izdarījis Z.Skujiņš. Pētniekiem pasūtījumdarbu analīze varētu ļaut ieraudzīt gan rēgu rakstnieka ar savu paša vārdu parakstīto literāro darbu autorības konstruēšanu, gan sevis kā iedomātā autora realizēšanu cita autora darbos.

1.4.2.1.c. Literāra mistifikācija

„Mistifikācija [fr.*mystification* < gr. *mystēs* mistērijās iesvētīts + lat..*ficatio facere* darīt, taisīt] – 1.apzināta maldināšana, krāpšana; *liter.* gadījums, kur rakstnieks sava darba autorību apzināti piedēvē citai (reālai vai izdomātai) personai...” (SV 2008, 547). Literatūrzinātnieks Jevgeņijs Lanns skaidrojis, ka literāras mistifikācijas gadījumā nav runa par teksta izmaiņām un kropļošanu, falsificējot tā detaļas, kā atklāts apokrifos – pilnos tekstos vai iespraudumos daudzu literāru pieminekļu vai reliģiju tekstu dažādos norakstos un to tipogrāfiski pavairotās redakcijās, bet gan par vesela teksta falsificēšanu, radot jaunu, patstāvīgu darbu, ko uzraksta viens autors un piedēvē citam (Ланн 2009,14), turklāt konsekventi izturot un uzturot autora stilu – t.i., savu saturu ietērpjot citam autoram raksturīgā formā. Termins *mistifikācija* šādu falsifikāciju nosaukšanai gan nav īsti viennozīmīgs, jo tāpat kā vārdnīcā mistifikācijas skaidrojumā ir vēl otra nozīme (pārdabiskuma piedēvēšana), literāra mistifikācija bez iegūtā rezultāta – darba piedēvēšanas citam autoram - ir attiecināma arī uz autora gribas procesu, kas virzīts uz lasītāju, sabiedrības maldināšanu (Ланн 2009,15).

Atsakoties no mistifikāciju kā darbu klasificēšanas tāpat kā literatūrzinātnē – pa žanriem, jo literatūras teorija mistifikāciju, no vienas puses, nosauc par patstāvīgu žanru, no otras puses, - precīza termina nozīmē mistifikācija tomēr izteikti atšķiras no oriģināla darba, jo autors tajā tāpat kā rēgu rakstnieks vispirms rada subjektu – citu autoru, bet pēc tam arī objektu – šī cita autora darbu, tāpēc mistifikāciju klasifikācija tomēr jābūvē citādi, J. Lanns literārās mistifikācijas iedalījis divos veidos: falsificētos bezpersonas jaunrades darbos, pie kuriem pieskaitījis falsificētos folkloras darbus, un falsificētos literāros darbos, kurus tālāk iedalījis trīs grupās: tie, ko piedēvē

rakstniekiem; tie, ko piedēvē vēsturiskām personām; tie, ko piedēvē izdomātiem, neesošiem autoriem (ЛАНН 2009, 67).

Attiecībā uz bezpersonas – folkloras darbu falsifikāciju labs piemērs ir latviešu padomju dainas: „Pēc otrā pasaules kara, tieši visdrūmākajā un postošākajā Staļina laikā, padomju folkloristi Latvijā pēkšņi atklāja, ka latvieši atkal sākuši dziedāt tautasdziesmas – Staļinu un kolchozus slavēdami. Šādu dainu izplauksmi vākt, no Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas uz laukiem, galvenokārt uz nule organizētiem kolchoziem, devās zinātniskas ekspedīcijas. Tās sacijās atradušas simtiem (pat tūkstošiem) „padomju” tautasdziesmu, sakāmvārdu un izteicienu.[..] LATVIEŠU PADOMJU FOLKLORA, izdota 1950.gadā³, ir šīs padomju folkloristu akcijas rezultāts. Iespējams, ka tieši latviešu gadījumā atrodam visgroteskāko mēģinājumu apvienot senu formu ar viltotu saturu. Tautas dziesmas steigšus safabricēja. Dažās dainās vienkārši iemontēja citus vārdus vai citas rindas. Piem., „paldies saku māmiņai” atvietoja ar „paldies saku Staļinam”. Citos gadījumos pat nemēģināja atveidot tautasdziesmu metriku. Tā, kādā padomju tautasdziesmā teikts: „Staļins – mūsu vadons cēlais/ Staļins – mūsu mīļais draugs!” Saturā jaunrade vēl mazāk atbilst latviešu garam: mēs lasām gaudulīgu austrumniecisku zemošanos un slavināšanu, kur Staļinam nerimtīgi „pateicas”, „izsaka paldies” par „saulīti” par „pensijas devumiņu”. Jāpieņem, ka prāvu daļu no šīm kroplajām rīmēm sacerēja dzejnieki partijnieki, kā Rokpelnis, Lukss, Brodele un Talcis” (Krasts 1986, 5/6). Tomēr, protams, šāda autorība var būt nepatiesi piedēvēta, jo padomju dainas tikpat labi varēja radīt kāds no teicējiem, arī paši folkloras vācēji, kas pretēji detalizēti izstrādātās folkloras vākšanas metodikas prasībām (Latviešu Folkloras krātuve 1925, Vispārīgi aizrādījumi folkloras materiālu vācējiem 1947 u.c.) pie daudzām savāktajām *vienībām* nav norādījuši teicēja vārdu, - iespējams, tāpēc, ka tās uzrakstījuši paši: „9.Uzrakstīts Siguldas rajona Mālpils kolchozā. FI 1856,1.; 10.-12. Dzirdēts Rīgas rajonā no 60 g.v. kolchoznieces. FI 776, 80; 776, 81; 776, 82.; 13. Dzirdēts Rīgas jūrmalā. FI 855, 5119” (Latviešu padomju folkloras 1986, 38).

Autori, kas radījuši padomju tautasdziesmas, pie katras konkrētās dziesmiņas diez vai būs nosaucami, taču viņu daiļrades metode viegli aprakstāma: par veidni jaunu dziesmu radīšanai izmantota latviešu klasiskā tautasdziesma, kuras forma ir izteikti

³ Latviešu padomju folkloras. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Folkloras institūts, 1950.

pastāvīga un metriskā uzbūve matemātiski uzrakstāma – četrinde, visbiežāk trohaiskā, kurai ik rinda dalās divās vienādās daļās – dipodijās, un dziesmas rituma pamatos ir mūsdienu gramatiskais akcents vārda pirmajā zilbē ar plašu enklīzi, stipri stilizētu palīgakcentu un lāpāmā vokāļa lietojumu (Bērziņš, Ludis 1935, 249 – 270). Šajā tautasdziesmas metriskās uzbūves formā, stilizējot tautasdziesmu valodu un izteiksmi, piemēram, izmantojot ķēdes atkārtojumus, divkāršojumus, anaforu – vairāku dziesmas posmu ievadīšanu ar to pašu sākuma elementu, aliterācijas, specifiskos epitetus, deminutīvus, paralēlismu u.tml. (Bērziņš, Ludis 1935, 271 – 324), viegli ielikt jebkuru saturu – kā to vēl arvien Latvijā piekopj apdziedāšanās dziesmās. Respektīvi, imitācijai/ stilizācijai pateicīgā forma pieļauj reproducēt, radīt arvien jaunas un jaunas latviešu tautasdziesmas.

Mistificējamā autora radīšanas posms savā ziņā noris, kā uzskatījis J.Lanns, pēc vispārīgiem daiļrades principiem, autoru radot tāpat kā literārā darba protagonista jeb varoņa cilvēcisko raksturu. Tomēr, radījis autoru, mistifikators prot izslēgt savu pieredzi un ieraudzīt darba varoņus ar iedomātā autora, *svešajām* acīm, t.i., citas personas psihiskās pasaules saturu viņš spēj padarīt par savējo. Nav svarīgi, vai šis autors eksistē/ eksistējis, - jo radīts, kā rada literāru tēlu, - abos gadījumos mistifikatoram jābūvē tēls, - pirmajā balstoties uz to, kas zināms par autoru, otrajā uz to, kas zināms par laikmetu un sociālo grupu, kurā ietilpināts tēls (Ланн 2009, 53). Tas ir grūts uzdevums, ko var atrisināt vienīgi ar savdabīgām dotībām, talantu apveltīts autors, - bez šāda talanta nebūtu stilizācijas, nebūtu mistifikācijas. Savukārt mistifikācijas vērtība tieši proporcionāla tam, cik sekmīgi konstruēts iedomātais autors.

Kad vērtē literāru darbu, vērtē estētisku objektu, bet „mistifikācijas estētika prasa citus kritērijus. Vērtējuma centrālais punkts ir mistifikatora radīto divu tēlu – autora un priekšmeta - attiecību problēma. Ja autors mums zināms, mēs pārbaudām, cik lielā mērā mistifikatoram izdevies apgūt svešo pasaules uztveri un tēlojuma manieri, ko mēs pazīstam. Ja autors izdomāts – mēs veicam to pašu pārbaudi saskaņā ar daudziem rādītājiem, kas smelti no daudzskaitlīgiem avotiem. Nav nepieciešams tos uzskaitīt – abos gadījumos mēs vērtējam ne darba patstāvīgo māksliniecisko vērtību, bet gan *nosacītu* vērtību. Mēs pielietojam mākslinieciskā patiesīguma kritēriju ne attiecībā uz darbu, bet uz priekšmeta atkarību no autora. Ja atzīstam radītā

autoratīesības uz darbu, ar to pašu mēs arī atzīstam mistifikācijas māksliniecisko patiesīgumu” (ЛАНН 2009, 54/55).

Bez J. Lanna literāro mistifikāciju iedalījuma darbos, ko piedēvē rakstniekiem, vēsturiskām personām un izdomātiem, neesošiem rakstītājiem, varētu šos darbus iedalīt arī, ņemot vērā papildus faktoru, kas svarīgs mistifikācijai: vai reāli eksistē kādi teksti, ko uzrakstījuši šie rakstnieki un vēsturiskās personas (politiķi, vēsturnieki, karavadoņi u.c.), vai tādi teksti neeksistē. Neesošajiem rakstniekiem, protams, nav uzrakstītu darbu. Tāpēc ir mistifikācijas, kurās mistifikators stilizējis kādas personas mākslinieciskās izteiksmes reālu paņēmieni kopumu, manieri, un ir mistifikācijas, kurās mistifikators radījis neesoša autora stilu.

Māra Svīre (1936, dzimusi Brīdaka, precējusies - Kaijaka), neatklājot, ka ir rakstnieces Lijas Brīdakas māsa un rakstnieka Vladimira Kaijaka dzīvesbiedre, publicējās gan ar vārdu Māra Kaijaka, gan ar pseidonīmiem Māra Svīre, L.Apsīte un M.Zebiekste. No 1975.gada sākot, viņa ar Astras Priedes vārdu sešus gadus ik svētdienas rītu vadīja radiosarunu „Parunāsim, padomāsim”, kļūdama par klausītāju sarunu biedreni un padomdevēju. Priedei izdomāja ģimenes modeli, viņas persona ieguva reāla cilvēka aprises. Ar Priedes vārdu iznāca rakstu krājumi „Mūžīgā dēstīšana” (Priede 1982) un „Simts jautājumu sev pašam” (Priede 1985), kur tikai grāmatas pasītē ierakstīts, ka tā ir M. Svīre, kas strādājusi radiožurnālistikā, tā atklājot iepriekšējo gadu mistifikāciju, kas tomēr nebija mistifikācija tiem, kuri pazina viņas balsi.

Literārai mistifikācijai tikusi pieskaitīta Bronislavas Martuževas (1924 – 2012) dzejoļu klajā laišana ar Evas Mārtužas (1954) vārdu. Šajā gadījumā politiski represētā autore, lai varētu publicēt savu dzeju un vienlaikus izvairītos no politiskas vajāšanas, slēpās aiz citas, eksistējošas personas vārda. E.Mārtuža vairāk nekā desmit gadus ar savu vārdu publicēja B.Martuževas dzeju. 1989.gada jūnijā tika publiskota patiesība, kas izsauca plašas diskusijas, jo Mārtuža ar divām Martuževas dzejoļu grāmatām – „Balta puķe ezerā” (Mārtuža 1981) un „Rakstītāja” (Mārtuža 1987) bija uzņemta Latvijas Rakstnieku savienībā (1988).

Māra Zālīte intervijā ar B.Martuževu un E.Mārtužu rakstīja: „Publicēt dzeju ar pseidonīmu nav nekas jauns. Bet Eva Mārtuža nav pseidonīms. Viņa ir dzīvs cilvēks. Iemiesojies pseidonīms? Alter ego? Dubliere? Literārā sekretāre ar „nedaudz”

paplašinātām funkcijām, t.i., ne tikai rūpēties par dzejnieces darbu izdošanu, bet arī tēlot dzejnieci pašu?” (Zālīte, Māra 1990, 110). Intervijā E.Mārtuža apgalvoja, ka vienīgais, ko viņa vēlējusies, - lai B.Martuževas „dzeja tiktu atklātībā, lai viņa būtu literatūrā” (Zālīte, Māra 1990, 109), turklāt draugi, piemēram, Milda Grīnfelde, zinājuši, kura ir īstā autore, taču klusējuši, - „vispār jau – kam acis vaļā, vajadzēja redzēt. Lubānā, te, bija dzejas vakars. Es teicu, ka īstā dzejniece dzimusi šeit. Daudzi lubānieši zināja, par ko es runāju” (Zālīte, Māra 1990, 110). B.Martuževa atzina, ka par viņas sadarbību ar E.Mārtužu zināja ne tikai draugi un, kad iznāca „Rakstītāja”, pie B.Martuževas bija atbraukuši „no čekas”⁴ (Zālīte, Māra 1990, 111).

Lai arī Mārtužas – Martuževas gadījums tiek dēvēts par mistifikāciju, tāds tas tomēr nav. Bronislava Martuževa rakstīja savus pašas dzejoļus, viņai nevajadzēja izdomāt autori Evu Mārtužu un stilizēt to. Evas Mārtužas vārds arī nebija pseidonīms, bet reāls personvārds reālai fiziskai personai. Patlaban pastāv arī Bronislavas Martuževas dzejoļu krājumi, kas ir gan viņas rakstīti, gan parakstīti ar B.Martuževas vārdu, tāpēc tekstu atribūcijā jāzina precīzi, kurus darbus uzrakstījusi viena, kurus – otra autore, it īpaši tāpēc, ka abām ir arī citi, ar pseidonīmiem publicēti darbi. Šis Martuževas – Mārtužas gadījums visnepārprotamāk saistāms ar slēpto autorību un rēgu rakstnieka darbību, jo Eva Mārtuža reprezentēja, ar miesu un asinīm, ar *saviem darbiem* reprezentēja sevi, kurai darbus rakstīja Bronislava Martuževa.

Rakstnieks un ārsts Jānis Liepiņš, izstāstot, kādas peripetijas sakarā ar klajā laišanu piedzīvojusi viņa grāmata „Mazais profesors” – profesora Kristapa Rudzīša dzīvesstāsts (Liepiņš 1999), pie reizes atzinies, ka tajā pašā gadā izdotajā profesora simtgadei veltītajā rakstu krājumā „Profesors Kristaps Rudzītis” (Profesors Kristaps Rudzītis 1999), kurā „Mazais profesors” netika iekļauts, tomēr ietverti divi Jāņa Liepiņa, mistifikatora, raksti: „Krājumā ir ievietotas divas profesora Rudzīša apceres, kas ir manis rakstītas tai laikā, kad profesors galvas smadzeņu asinsrites traucējumu dēļ pats nevarēja nedz rakstīt, nedz dot kādus impulsus rakstīšanai. Vēlējos, imitēdams profesora stilu, iepriecināt savu mīļo skolotāju – lai stiprinātu viņa apziņu, ka skolotājs ir aizvien savu skolēnu vidū” (Liepiņš 2002, 223).

⁴ Valsts drošības komiteja

1.4.2.2. Plaģiāts

Plaģiāts nav pieminēts ne Autortiesību likumā, ne kādā citā Latvijas vai starptautiskajā normatīvajā aktā. Tomēr Eiropas kultūrā šis jēdziens labi pazīstams vairāk nekā divtūkstoš gadu, kopš Romas impērijas laikiem, kur *plagiare* nozīmēja nolaupīt bērnu: „Plaģiāts [lat. *plagium* nolaupīšana] – cita autora darba vai tā daļas (mākslas, literāra, zinātniska darba, izgudrojuma u.tml. uzdošana par savu, publicēšana ar savu vārdu vai pseidonīmu” (SV 2008, 656), „plaģiators [lat.*plagiator* laupītājs] – persona, kas izdarījusi plaģiātu” (SV 2008, 656).

„Plaģiāta koncepts neaprobežojas tikai ar formālas tāpatības gadījumiem; publicēt darbu, kas ir citas personas darba adaptācija, un uzdot to par savu oriģināldarbu, arī ir plaģiāts. Tajā pašā laikā autortiesību aizsardzība netiek paplašināta līdz idejām, procedūrām, darbības metodēm un matemātiskām koncepcijām; tāpēc šāda neaizsargāta materiāla, kas iekļauts, aprakstīts vai citādi ietverts kādā darbā, lietojums cita darba radīšanai nav plaģiāts” (Guide 2003, 303).

Plaģiators aizskar autora tiesības uz autorību un vārdu, turklāt ne katreiz pilnībā pārrakstot un piedēvējot sev visu cita autora darbu, bet tāpat izmantojot atsevišķas darba daļas, pārveidojot, grozot, papildinot, saīsinot darbu un tā pārkāpjot ne vien likumu, bet arī morāles normas. Plaģiāts ir margināla parādība gan jurisprudencē, gan literatūrzinātnē, jo plaģiators nav tā fiziskā persona, kuras radošās darbības rezultātā radies literārais darbs, t.i., plaģiators nav vērtējams kā autors, bet kā likumpārkāpējs, kurš nozadzis cita darbu: „Mūsdienās literārais plaģiāts vienmēr saistīts ar skandālu: no vienas puses tas nozīmē, ka plaģiatora rīcība tiek uzskatīta par nosodāmu, no otras puses – ka plaģiāts ir samērā reta parādība: ikdienišķa netikumība nav skandaloza” (Svece 2004, 8).

Mēnešraksts „Karogs” 2004.gada augustā publicēja vairākus darbus, ko piedēvēja autoriem, kuri tos nebija rakstījuši. Tulkotāja un toreizējā „Karoga” galvenā redaktore Ieva Kolmane pastāstīja (Kolmane 2014), ka redakcija saņēma tālruņa zvanus ar pārmetumiem par nepārbaudītu, nekvalitatīvu publikāciju, tāpēc nākamajā žurnāla numurā ievietoja atsauci:

„Redakcijas paziņojums

Iepriekšējā, proti, augusta numurā plaģiāta tēmas lauka pētījuma ietvaros *Karogs* sadaļā *Skats* eksperimentālos nolūkos ievietojis trīs rakstu kopas, kuras klasificējamās kā plaģiāts. Ar Niklāsa Seifuļina vārdu publicēti trīs orientālisma stilistikā pārveidoti Augusta Saulieša stāsti (*Aizmirstībā*, 1918; *Valgos* 1898; *Māmiņ! Māmiņ!...*, 1905), ar Astrīdas Vijumas vārdu – Raiņa, Brigaderes, Esenbergu Jāņa un M. Kaudzītes dzeja, ar Rolanda Taugura vārdu – Rabindranata Tagores darbs.

Redakcija pateicas vērīgākajiem lasītājiem – par dibināto sašutumu.

Karogs” (Redakcijas paziņojums 2004, 239).

Šajā gadījumā darbi tika pārveidoti ārkārtīgi niecīgā mērā, tāpēc zinātajam bija viegli tos atpazīt. Juriste Dace Ščadro atzinusi, ka „plaģiātu nav grūti konstatēt, ja darbs nav nekādi mainīts [..]. Ja darbs ir pārveidots, par plaģiāta esamību lemj katrā konkrētā gadījumā. Likumā nav gatavas formulas, kā var konstatēt darba plaģiātu. Atbildi uz šo jautājumu sniedz spriedumi jau iztiesātajās lietās, kuru Latvijā nav nemaz bijis tik daudz. Ja strīds par plaģiātu nonāk līdz izspriešanai tiesā, autoram ir pienākums pierādīt, ka tas otrs darbs ir viņa darba plaģiāts, un viņam jāsaprot argumenti un pierādījumi” (Zālīte, Margita 2004, 96). Tātad autoram, kuram atņemta viņa darba autorība, pašam jācīnās par tās atgūšanu un atjaunošanu, spējot pierādīt, ka konkrētais darbs vai tā fragments ir viņa radīts. Protams, daudzi autori rada savus darbus citu literāru darbu iespaidā, darbi var būt intertekstuāli ne tikai attiecībā uz literāriem, bet arī citiem tekstiem, taču „katrs darbs ir autora jaunrades izpaušme, un tas nevar līdzināties cita autora darbam tik ļoti, lai tos varētu uzskatīt par viena autora darbu”, kā norādījusi D.Ščadro (Zālīte, Margita 2004, 97).

Tā 2003.gada decembrī Latvijas tiesa par plaģiātu atzina Raimonda Staprāna lugu „Postītājs”, kas 2002.gadā bija publicēta žurnāla „Jaunā Gaita” 229.un 230.numurā (Staprāns 2002). Tās avots bija Skaidrītes Annas Gailītes dokumentālais darbs „...un tad ienāca postītājs” (Gailīte 1998). Neiedziļinoties daudzajās sakritībās, kas tiesā pierādīja plaģiāšanu un tika minētas spriedumā, pietiekami ielūkoties īsajā rakstnieces Lūcijas Ūzānes sastādītajā pārskatā: „Neapšaubāmi šī luga ir plaģiāts – literāra zādzība, jo dramaturģijā izmantota Skaidrītes Gailītes autobiogrāfiskā romāna *...un tad ienāca postītājs* daļa no 100.līdz 192.lpp. Galvenā sižeta līnija lugā pilnīgi sakrīt ar to, kas romānā. Personu vārdi tie paši, izņemot galveno tēlu (Alma lugā nosaukta par Lāsmu, Vladis – Valdis, bet pārējie: Čerņiks, Gaida, Kazimirs, Klauģija abos darbos ir vienādi). Darbības vieta gan romānā, gan lugā – Melleņi. Pat

virsraksts maz pārveidots, lugā – *Postūtājs*. Kādās 12 epizodēs, veidojot dialogus, lugā jau gatavas pārņemtas norises no Annas Skaidrītes Gailītes darba, un teksti sakrīt vārds vārdā” (Kuzāne 2004, 227).

Ne vienmēr autors uzzina, ka viņa darbs ir plaģiēts, jo, kā pieminējis Artis Svece, plaģiatora interesēs, protams, būtu radīt apstākļus, lai viņa darbība netiktu atklāta, tāpēc „...starp plaģiāta pastāvēšanas nosacījumiem ir jāmin oriģinālā teksta nepieejamība un komunikācijas neesamība vai pārrāvumi tajā. [...] Pirmkārt, plaģiators ir izmantojis npublicētu manuskriptu vai npublicētu ideju.[...] Otrkārt, plaģiātismā pieņemtie bieži vien izmanto publicētus darbus, kas nav guvuši atzinību, nav spējuši piesaistīt publikas uzmanību vai ir aizmirsti.[...] Galu galā plaģiatori izmanto citās valodās un citās valstīs izdotus darbus, kas vietējai publikai kādu iemeslu dēļ nav pieejami” (Svece 2004, 83).

Tie patiesi ir plaģiatora visbiežāk izmantotie avoti, taču A.Svece to uzskaitījumā iekļāvis izplatītu kļūdu, apgalvojot, ka idejas izmantošana ir autorības pārkāpums, t.i., ka idejas autortiesības ir aizsargātas. Tomēr tā nav. Kā nosaka likums, autortiesības neaizsargā „idejas, metodes, procesus...”(AL 6.pants, 5)). Aizsargāts ir tikai *darbs*, kurā ideja iemiesota.

Tāpēc var būt pārprotams arī grāmatā „Stāstot melus jokošanai un pelnīšanai” publicētais rakstnieka un rakstnieku padomdevēja Lorenša Bloka ieteikums rakstniekiem veikt ideju *likumīgas zādzības* jeb, kā viņš precizējis, - *radošo plaģiātu* (Block 1994, 124). Tomēr tas, uz ko viņš rosinājis, nav plaģiāts, lai arī tā nosaukts, - te runa ir par sižetu pielietojamību. Rakstnieks, redaktors un universitātes lektors Leonards Bišops grāmatā „Iedrošies būt izcils rakstnieks” norādījis: „Ideja jūsu stāstam vai romānam nav *sižets*. Ideja ir ierobežota saturā, bet ar plašām iespējām. [...] ...ideju var attīstīt simtos dažādu sižetu. Kā attīstīt šo ideju vienā vienīgā sižetā, atkarīgs no rakstnieka izdomas prasmes. [...] Idejas nesatur atsevišķus stāstus, arī ideju secīgums neveido sižetu”(Bishop 1988, 66/67). Tomēr sižets sava vispārinājuma un abstrakcijas pakāpes dēļ pielīdzināms idejai, t.i., radošs sižets, tāpat kā ideju izmantojums darbā, nerada plaģiātu.

Pats L.Bloks arī apraksta viena sižeta izmantojuma iespējas dažādos vēstījumos, sava stāsta sižeta izmantojumu kāda sava drauga stāstā, savu pieredzi citu autoru sižetu pielietojumā, turklāt ik gadījumā uzstāj, lai autors, izmantojot kādu *ideju*

(sižetu), tā „adaptē ideju, ka rada pilnīgi citu stāstu” (Block 1994, 124). Neskatoties uz lietu saukšanu neīstajos vārdos (sižets – ideja), šāds padoms rakstniekam ir pilnīgi attaisnots. Ne velti literatūrzinātnieki ir uzskaitījuši dažādu, tomēr nelielu skaitu sižetu, kas ir visu pasaules literāro darbu pamatā. Literatūrpētnieks Kristofers Bukers savā apjomīgajā pētījumā par literāro darbu pamatsižetiem „7 sižeti” izdalījis septiņus, starp tiem, piemēram, briesmoņa uzvarēšanu, ceļojumu un atgriešanos, atdzimšanu (Booker 2004,vii), un šos arhetipisko sižetus katrs autors var risināt ārkārtīgi atšķirīgos, dažāda žanra darbos, ar dažādiem varoņiem u.tml. L.Bišopa ieskatā „ir trīs sižeta pamatlīnijas, uz kurām balstās visi romāni. Katra sižeta līnija ir pietiekoši apjomīga, lai pieņemtu visas struktūras, visas zināmās rakstīšanas tehnikas”. Bišopa sižeti: „cilvēks pats pret sevi; cilvēks pret cilvēku; cilvēks pret dabu” (Bishop 1988, 140).

Rakstniece Džeina Smailija savā grāmatā „13 veidi, kā skatīties uz romānu” nosaukusi divpadsmit romāna tipus jeb diskursus: ceļojumi, vēsture, biogrāfija, pasaka, joks, tenkas, dienasgrāmata/vēstule, atzīšanās, polemika, eseja, eps, mīlas stāsts. „Romāns lieto visas šīs formas. Daži romāni lieto daudzas no tām, citi lieto tikai dažas, bet nav iespējams atrast romānu, kas nelieto nevienu no tām” (Smiley 2006, 179). Ieteikumi rakstītājiem meklēt sižetus savām romānu formām ietver avīžu, interneta notikumu lapu un citu rakstnieku grāmatu lasīšanu, sarunu klausīšanos utt.; ieteikumi atrastā pārveidei savā darbā atrodami turpat (Bishop 1992, 66; Block 1994, 123-134; Block 1996, 16-20; Burnett, Burnett 1975, 123-134; Vogler 1999, 9-11). Rakstnieka tehnikas mācīšanās no atzīta rakstnieka tiek uzskatīta par atbalstāmu, jo cita autora paņēmieni praktisks izmantojums nav plagāts. L.Bišops uzsvēris: „Rakstīšanas prasmes funkcija ir vienāda visos romāna veidos. Taču prasmes specifiskais pielietojums katrā atsevišķā romānā nav savstarpēji apmaināms. Dažādiem romānu veidiem ir katram sava sevišķā tehnika. Rakstnieks drīkst piemērot tehnikas, ko lieto citos romānu veidos, bet viņam vajadzētu nodrošināt to absorbciju, ne ļaut tām gūt virsroku” (Bishop 1988, 239/240).

=====

Rezumējot var konstatēt, ka vienkāršotā shēmā autora attiecības ar savu literāro darbu ir sekojošas: autors uzraksta darbu un kļūst par šī konkrētā darba autoru, t.i., uz viņu ir attiecināma šī darba autorība. Tādējādi pamatjēdzieni literāra darba autorības

sakarā ir *autors*, kur autors ir „fiziska persona, kuras radošās darbības rezultātā radīts konkrētais darbs” (AL 1.pants, 1)), *darbs*, kas ir „autora radošās darbības rezultāts literatūras, zinātnes vai mākslas jomā neatkarīgi no tā izpausmes veida, formas un vērtības” (AL 1.pants, 2)) un *autorība*, kas ir būšana par darba autoru, esamība autora statusā, autora stāvoklis (Webster’s 1988, 105), tiesība būt autoram, tikt uzskatītam par autoru. Taču minētajos formulējumos atrodams vēl viens jēdziens, kas būtisks autora attiecībās ar darbu. Tā ir *radošā darbība*, kas ir priekšnoteikums gan personas kļūšanai par autoru, gan literāra darba radīšanai.

Literāra darba autorības sakarā analizētie pamatjēdzieni – *autors*, *darbs*, *radoša darbība* un *autorība* – juridiskos aktos definēti daļēji vai nav pat pieminēti. Vērtējot definīciju viennozīmību un nepārprotamību Autortiesību likumā, jāatzīmē, ka *autora* jēdziena formulējums ir vispilnīgākais; *literāra darba* definīcija nevis formulē šo jēdzienu, bet sastāv no nekonsekventa un nenoslēgta literatūras darbu uzskaitījuma; *radošas darbības* un *autorības* jēdzienu definīcijas vai skaidrojumi likumā nav ietverti. Vienlaikus konstatējams, ka literāra darba jēdzienu latviski praksē lieto tikai literatūras darba sakarā, lai gan juristi pie literāriem darbiem pieskaita jebkuru verbālu tekstu.

Autors ir nesens koncepts. Tagadējā autorības izpratne attīstījās 18.gadsimta beigās uz radošā ģēnija ideoloģijas un ekonomiski pamatotas izdevējdarbības bāzes. Balstoties romantisma izpratnē, kas pamatā vienlaikus ir arī mūsdienu autorības izpratne, pastāv uzskats, ka darba autors kontrolē darbu, zina, ko tas nozīmē un ko ar to domājis, ka viņš tam nosprauž robežas un definē interpretācijas. Šajā autorības izpratnē autors garantē teksta nozīmes, viņam ir vara pār savu darbu, tā lietojumu un veidiem, kā to interpretēt.

Nav noteikts, cik garam jābūt darbam, kādam mērķim rakstīts darbs, ka darbam jābūt „augstvērtīgam”, ar „literāro vērtību”, „kvalitatīvam”, kādā veidā un formā darbam jāpastāv, lai uz to attiektos autorība, t.i., netiek runāts, piemēram, par darbiem rakstiski vai mutvārdos, par sākotnējiem jeb oriģināldarbiem un atvasinātiem vai saliktiem darbiem, dažādu veidu un žanru darbiem: autorība attiecināma uz literāriem darbiem, arī nepabeigtiem darbiem, neatkarīgi no darba uzdevuma un vērtības, izpausmes formas vai veida.

Autortiesību likums nosaka, ka autortiesību objekts neatkarīgi no izpausmes ir literārie darbi (grāmatas, brošūras, runas, datorprogrammas, lekcijas, aicinājumi, ziņojumi, sprediķi un citi līdzīga veida darbi; 2) dramatiskie un muzikāli dramatiskie darbi, scenāriji, audiovizuālu darbu literārie projekti” (AL 4.pants, 1),2)). Kā redzams, literāriem darbiem pieskaitītas datorprogrammas, pieminētas, piemēram, runas un lekcijas, bet nav minēts neviens cits darbu veids, žanrs – tie visi ieslēpti *grāmatās* un *brošūrās*, atsevišķi darbi - lugas, libreti, audiovizuālo darbu literārie projekti (t.i., scenāriji), daļa no kuriem uzrakstīti kā literārie darbi pirms kļūšanas par dramatiskiem darbiem izrādē vai audiovizuāliem darbiem filmā, likumā pieskaitīti dramatiskiem darbiem. Literārie darbi arī netiek iedalīti tradicionāli tipogrāfiski publicētajos un elektroniski publicētajos darbos, lai gan šie darbi atšķiras. Autorība attiecināma gan uz analogām, gan digitālām publikācijām, lai gan tā atšķiras katrā no šiem publicēšanas veidiem.

Literārie darbi, ko piedāvā dažādās digitālās platformas, atšķiras no darbiem tradicionālajos tipogrāfiskajos izdevumos ar savu multimediju iedabu un teksta *atvērtību* lasītāja interaktivitātei ar darbu. *Digitālie, elektroniskie, tīkla* literārie darbi bez tam tikai daļēji sastāv no verbāliem tekstiem kā digitālās ēras sākumā, tagad tajos nereti tiek ietverti arī cita veida darbi – muzikālie, vizuālie, audiovizuālie, t.i., izmantots ne vien verbāla teksta kods, bet arī cits, piemēram, audiālais, vizuālais. Tie ir *atvērti darbi*, t.i., apzināti radīti kā interaktīvi - izmaināmi un atvērti citu autoru *līdzstrādniecībai*: tie *jāturpina* citiem autoriem. Šāds darbs paredz lasītājam ar hipersaišu palīdzību veikt darba daļu izgūvi no sevis izvēlētām teksta vietām sevis izvēlētā laikā un secībā. Iespēja darbu lasīt nelineāri, izvēloties lasīšanai darba daļas tāda secībā, kas atbilst lasītāja interesēm un *ieejot* tajās, t.i., novirzoties no piedāvātā pamatteksta, lai pievērstos citam tajā ievietotam tekstam, ir digitālu tekstu pamatiezīme. Tādējādi jau sākotnējā darba radīšanas gaitā darba raksturs uzrāda, ka autora funkcija radīt darbu netiek noslēgta ar darba uzrakstīšanu, tai jātiek kādas citas personas turpinātai.

Hiperteksta esamība ietekmē literāra darba jēdziena saturu gan no jurisprudences, gan literatūras teorijas viedokļa: ja līdz šim *darbs* ir bijis nemainīgs un nemaināms, esošs, pastāvīgs, tad hipertekstuāls literārs darbs ir mainīgs un maināms, materiāli neesošs, nepastāvīgs, tāpēc rodas jautājums par lasītāju radīto tekstu autorību un sākotnējā darba autorības vietu šajos tekstos.

Hipertekstā ne vien sākotnējie, bet arī tālākveidotie darbi ir mainīgi un maināmi. Savienojot tekstus, kas var būt arī atsevišķi literāri darbi, jaunradītajā tekstā tie var zaudēt savu integritāti, veselumu un patstāvību, jo kļūst par cita teksta rindkopu, pastāv tikai saistībā ar šo citu tekstu. Atšķirībā no tradicionālā iespiestā darba hipertekstam kā empīrisku izvēļu kopumam patiesi nav konsekventa, pastāvīga nozīmes centra; centra rašanās atkarīga no lasītāja uzmanības, turklāt – tā kā vienlaicīgi šo pašu tekstu var lasīt liels skaits lasītāju un tekstam katrā laika nogrieznī var būt vairāki *autori* - centri, kas pastāv, kustas un mainās atkarībā no tā, kurš lasa kuru tekstu un kādā secībā šos tekstus izvēlas un kārtō, tad digitālam tekstam ir daudzas nozīmes.

Ar autorību saistīto pamatjēdzienu nenoteiktais semantiskais lauks to saturu tiesu praksē juristiem liek izsecināt empīriski, ņemot vērā to, ka arī citās zinātnēs izmantotie šo jēdzienu formulējumi ir daudzskaitlīgi, visai atšķirīgi atkarībā no zinātnes nozares un nereti šķietami pretrunīgi. Būtiski, ka empīriskuma kritēriji piemērojami arī jēdzienu satura skaidrošanai no literatūrzinātnes viedokļa.

Vērtējot autorības iegūšanu kā autora apzinātu darbību, jāuzsver, ka kļūšanai par darba autoru, autorības iegūšanai, nav nepieciešama reģistrācija, darba speciāla noformēšana vai kādu citu formalitāšu ievērošana – par darba autoru kļūst, radot darbu.

Saistību ar savu darbu autors fiksē, *parakstot* darbu, izmantojot kā personas identifikācijas zīmi vārdu un uzvārdu vai pseidonīmu – pieņemtu vārdu un uzvārdu: onīmitāte vai pseidonīmitāte ir autorības fiksācijas divas iespējamās izpausmes, autorības apliecinājuma divi veidi. Tajā pašā laikā jāatzīmē, ka autors personisku iemeslu dēļ var *neparakstīt* savu darbu nemaz, tā šķietami zaudējot autorību. Ņemot vērā, ka juridiski autorību zaudēt nav iespējams, šajā pētījumā *autorības iegūšanas* jēdzienam radīts dihotomisks – *autorības zaudēšanas* jēdziens, tajā ietverot autora labprātīgi izvēlētu iespēju 1) darbu publicēt bez parakstīšanas – bez jebkāda vārda, izmantojot anonimitāti, 2) pēc pasūtījuma radot darbu citai reālai personai, kura reprezentē šo darbu ar savu vārdu, 3) radot literāru mistifikāciju – apzināti piedēvējot savu darbu citai personai. Tāpat autors var zaudēt autorību, piedzīvojot sava darba pretlikumīgu izmantojumu – plaģiātu. Kopumā, analizējot autorības rašanos un fiksāciju, secināms, ka saskaņā ar patiesu vai iedomātu autora personību autorība tiek konstruēta apzināti un fiksēta, pamatā balstoties uz personisko izvēli.

2. Autorība dažādos literāros darbos

Ja autorības fiksācija parāda, ka rakstītājs atzīst sevi par autoru, tad autora literārie darbi rāda, *kāds ir autorības saturs*. Autorība oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos izpaužas atšķirīgi, jo šajās darbu grupās iekļautie darbi atšķiras gan pēc tā, kādam literatūras veidam - lirikai, epikai vai drāmai un žanram piederīgi, gan – kā autorība veidojusies: autoram pašam uzrakstot darbu vai citu autoru darbus adaptējot, tulkojot vai kā citādi pārstrādājot, vai citu autoru darbus atlasot un sakārtojot kādā no krājumu veidiem vai apkopojot datu bāzē.

Literatūrteorētiķis, profesors Idvārds Saīds savā 1975.gadā pirmpublicētajā grāmatā „Sākumi. Intence un metode” atzīmējis, ka par literāra darba autoru uzdotais jautājums „Kā viņam būtu jāsāk rakstīt?” slēpj sevī vismaz četrus citus jautājumus: „(1) Pēc kādas mācīšanās sāk rakstīt? (2) Kādu tēmu paturot prātā sāk rakstīt? (3) Kas ir rakstīšanas sākuma punkts – jauns virziens vai kāda vecā turpinājums? (4) Vai literatūras pētījumu objektam ir privilģēts sākums – tas ir, - sevišķi piemērots un svarīgs sākums, kas ir pilnīgi atšķirīgs no vēstures, psiholoģijas vai kultūras pētījumu objekta?” (Said 1997, 6). Īsā atbilde uz paša uzdoto jautājumu un tajā ieslēptajiem jautājumiem I.Saīdam ir, pirmkārt, autora formulējumā, uzsverot, ka „termins *autors* dažādos gadījumos apzīmē struktūru, darba veidu, stilu, valodas veidu, attieksmi vai atšķirīgu rakstudarbu krājumu; šis termins ir atkārtotības un ekscentritātes teicams piemērs” (Said 1997, 12). Te I.Saīda izvēlētajā termina *autors* vietā, liekas, precīzāk būtu lietot terminu *autorība*: ar to saprotam autora radošās darbības veidu un attiecības ar šīs darbības rezultātu - savu darbu, - tāpēc darba struktūra, veids, valoda utt. ir darba atribūcijas, autorības faktori. I.Saīds uzsvēris, ka literāra darba intence apzīmē visu, kas turpmāk attīstās no tās: „Ar *intenci* es domāju tieksmi sākumā intelektuāli kaut ko darīt raksturīgā veidā – vai nu apzināti vai neapzināti, taču katrā ziņā valodā, kas vienmēr (vai gandrīz vienmēr) kādā formā parāda sākuma intences zīmes un vienmēr ir mērķtiecīgi iesaistīta nozīmes radīšanā”(Said 1997, 12). Saīds šādi kopumā iezīmējis jautājumu loku, kas attiecas uz autorības daudzveidīgajiem kontekstiem un līdz ar to – tās iespējamo dažādo raksturu.

Konkrēti nenoformulētais literārā darba jēdziens ietver augstāk minētos atšķirīgos darbu veidus, kuros gan autora intence, gan tās risinājums pieprasa un iekļauj atšķirīgas radošās darbības, piemēram, „radīšanu no nekā” - pašrefleksijas spontānas

fiksācijas dienasgrāmatā vai vēstulē, cita autora jau uzrakstīta darba pielāgošanu, transformēšanu citā darbu veidā vai tulkošanu no citas valodas, citu autoru darbu atlasī un konceptuālu sakārtojumu. Tādējādi autorību var raksturot darba veids, žanrs, valoda, stils, struktūra, tekstu izvēles un izkārtojuma principi vai metode.

Šajā nodaļā aplūkota autorība saskaņā ar darbu juridisko iedalījumu oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos.

2.1. Oriģināldarbs

Līdzīgi kā attiecībā uz radošu darbību no jurisprudences viedokļa literāram darbam nav jāatbilst kritērijiem, ko izvirza atklājumiem un izgudrojumiem – jaunrades, novitātes, jauninājuma kritērijiem, tāpat arī attiecībā uz oriģināldarbu (un arī atvasinātiem un saliktiem darbiem) Latvijas Autortiesību likumā nav ietverta prasība pēc darba oriģinalitātes kā unikalitātes, īpatnējības kritērijam.

Oriģināldarba un oriģināla darba jēdziens balstās tikai un vienīgi uz nozīmi *sākotnējs, īsts, pirmreizējs*, nevis uz *tāds, kas atšķiras no citiem, savdabīgs, īpatnējs*: „Oriģināls¹ [lat.*originalis* sākotnējs] – 1.pirmraksts, sākotnējais vai pirmais eksemplārs (pretstatā kopijai, norakstam, tulkojumam); 2.pirmreizējs, autora paša radīts mākslas darba eksemplārs; 3.manuskripts, pēc kura tipogrāfijā gatavo salikumu vai iespiedformas; attēls, pēc kura iespiež. Oriģināls² [...] – 1.īsts, pirmreizējs (pretstatā kopijai, norakstam, tulkojumam); 2.tāds, kas ir autora paša radīts (parasti par mākslas darba eksemplāru); tāds, kam raksturīgs idejas patstāvīgums (parasti par mākslas darbu); 3.tāds, kas ar kaut ko atšķiras no citiem; savdabīgs, īpatnējs” (SV 2008, 603).

Jēdzienu *oriģināldarbs* lieto kā pretstatu *atvasinātam darbam*, un autorības „aspektā tas nozīmē, ka darbs nav kāda cita, jau esoša darba adaptācija, tā oriģinalitāte ir primāra atšķirībā no darbiem, kuri radīti uz citu darbu bāzes” (Paklone 1997, 39). *Oriģināls* te ir ar nozīmi *pirmraksts, pirmtēls* (atšķirībā no *kopijas*), *īsts, neviltots* (tuvojoties latīņu *originalis* - *sākotnējs, iedzimts*), nevis ar biežāk prātā ienākošo nozīmi *savdabīgs, neparasts, neikdienišķs; savāds, dīvains* (SV 1969, 476) – tā tad *pirmavots, iesākums, sākotnējs, pirmatnējs*, nevis *jauns, īpatnējs* (Angļu – latviešu vārdnīca 2007, 704), kas arī ir starp vārda *oriģināls* nozīmēm.

19.gadsimta beigās jurists G.F.Šeršenevičs savā grāmatā „Autortiesības uz literāru darbu” atzīmējis: „Garīgās daiļrades spēks ir dažāds atšķirīga veida sacerējums: paceļoties augstākajā pakāpē filozofiskā traktātā vai poēmā, tas noplok zemāk ģimnāzijas mācību grāmatās, kas kompilatīvi sastādītas no zinātniskiem darbiem, un var nokrist līdz zemākajai pakāpei, izgatavojot virtuves receptes pavārgrāmatai”, tomēr „pat tādā darbā, kurā nav ne miņas no jaunas domas, jaunu faktu meklēšanas, pat tajā pastāv oriģinalitāte, tāpēc ka autors izklāsta saviem vārdiem svešas domas un zināmus faktus, tāpēc ka šīs domas un fakti izgājuši caur viņa domāšanas orgānu un tur ielieti tajā formā, kurā nonāk pie publikas” (Шершеневич 1891, 155).

Juridiski svarīgais ir tas, ka darba autorībai netiek pielietots oriģinalitātes kritērijs kā kritērijs inovācijai vai atšķirīgumam no visa iepriekšējā, līdz ar to – arī šādas oriģinalitātes izraisītas literārās vērtības kritērijs: „Šajā gadījumā visnenožīmīgākie rakstnieki, kas stāv uz literārās hierarhijas zemākā pakāpiena, lieto autora tiesības vienlīdz ar īsteniem literatūras darbiniekiem, īsteniem talantiem” (Шершеневич 1891, 156).

Arī tajās valstīs, kur likums noteic, ka par aizsargājamu autora darbu atzīstams oriģināls darbs, oriģinalitāte ietver to, ka darbs ir autora paša pūliņu, prasmju un darbības rezultāts. Prasība pēc pietiekamām prasmēm un/vai ieguldītā darba atšķiras no prasības pēc radošuma, radošas darbības. Tomēr abos gadījumos varētu arī rasties jautājums par to, *cik* radoša ir darbība, *cik* pietiekamas prasmes, respektīvi, gradācijas jautājums, kas autorības sakarā nedrīkstētu parādīties. Tā, pensionētā pianiste Helēna Dāle, kurai 2014.gada sākumā iznāca viņas ceturtā, autobiogrāfiskā grāmata „Princeses bērnība” par bērnību un skolas gadiem (Dāle 2014), neatzīst sevi par rakstnieci un autori, jo viņai „tikai mūzikas augstskola pabeigta”(Dāle 2013). Tomēr viņas pašas pūļu rezultātā, ar viņas prasmēm, radošo darbību, iztēli, domām, gaumi, rakstības stilu – galu galā, par viņas pašas dzīves gājumu, - radīti šis un citi darbi, kas ir izdevēja novērtēti kā derīgi publicēšanai, t.i., ierindoti starp sabiedrībai pietiekami vajadzīgiem literāriem darbiem. Darbi ir viņas pašas rakstīti, tātad – oriģināli. Kā norādījusi dienviēdāfrikāņu juriste Sinelle Geijere savā promocijas darbā „Nosakot oriģinalitāti radošajos literārajos darbos”, arī viņas valstī, kur likums par aizsargājamu atzīst oriģinālu darbu, „tas nenožīmē, ka darbam kādā veidā būtu jābūt unikālam vai īpašam, bet tam būtu jābūt vienīgi autora paša darbam un nevajadzētu

būt kopētam no citiem avotiem” (Geyer 2006, 17). Oriģinalitātes prasība attiecībā uz darbu gan Lielbritānijas, gan uz tā bāzes veidotajā Dienvidāfrikas Republikas autortiesību likumā izteikta kā attiecībā uz oriģināldarbiem, tā uz oriģināliem darbiem (Copyright Act, Chapter 1,(1)), kas juristu interpretācijās nozīmē, ka darbam jābūt sākotnējam, paša radītam, t.i., galvenā prasība autoram ir spēja pierādīt darba „saknes”, izcelsmi un savas prasmes šī darba radīšanai (Geyer 2006, 11). Tas atbilst arī oriģinalitātes skaidrojumam Pasaules Intelektuālā īpašuma organizācijas publicētajā glosārijā, kas ietver autortiesību un blakustiesību terminus: „Oriģinalitāte attiecībā uz darbu nozīmē, ka tas ir autora paša radīts un nav nokopēts pilnībā vai būtiski no kāda cita darba. Autortiesību likums pieprasa oriģinalitāti satura kompozīcijai, kā arī izteiksmes formai, bet tikai ne idejām, informācijai vai metodēm, kas iedzīvinātas darbā. Oriģinalitāte nav jājauc ar jauninājumu; līdzīga iepriekš esoša darba eksistence, kas nav bijusi zināma darba autoram, neietekmē neatkarīga darba oriģinalitāti” (WIPO Glossary 1981, 171).

Tādējādi oriģināldarbs un oriģināls darbs no juridiskā viedokļa ir paša autora radītais darbs, to nevar salīdzināt ar kādu citu darbu kā oriģinālāku vai neoriģinālāku; tajā pašā laikā no literatūrzinātnes viedokļa šāds vērtējums tiek izmantots, lai skaidrotu darba vērtību un lomu literatūras procesā, literāro skolu izveidi, epigoņu parādīšanos u.tml. jeb saskaņā ar A.Kestlera konstatēto, ka „mākslinieka oriģinalitātes mērs, runājot vienkārši, ir pakāpe, kādā viņa izvēlētais uzsvars novirzās no vispārpieņemtās normas un iedibina jaunu svarīguma standartu” (Koestler 1967, 334), tiek izmantots salīdzinājums ar kādu standartu (kanonu), attiecībā pret kuru darbs ir atšķirīgs, savdabīgs vai nav tāds. Te jāatgādina, ka oriģinalitātes jēdziena saturs ir bijis mainīgs dažādos laikmetos un kultūrās; mākslas teorētiķis un kritiķis Valters Benjamins, piemēram, atzīmējis: „Oriģināla jēdziens Bodlēra laikos ne tuvu nebija tik ierasts un noteicošs kā šodien. Bodlērs bieži deva savus dzejoļus iespiešanai otro un trešo reizi, un neviens tajā nesaskatīja ko nepiedienīgu. Ar grūtībām šajā sakarā viņš sadūrās vien pašā dzīves nobeigumā ar darbu „Mazi dzejoļi prozā” (Benjamins 2005, 278).

No Pola Rikēra postulētajām varoša cilvēka spējām – spējas runāt, spējas darboties un spējas risināt stāstījumu par sevi – tieši pēdējā vistiešāk attiecināma uz oriģināldarba, *sava* darba rakstīšanu: „Un patiesi, kā darbības subjekts varētu ētiski

kvalificēt paša dzīvi, ja nevarētu šo dzīvi sakopot stāsta formā? Atšķirība no daiļliteratūras gan ir visai ievērojama, ja ņem vērā, cik maz mēs zinām par dzīves sākumu un kāda nenoteiktība raksturīga ne tikai tās beigām, bet arī vienkārši tās tecējumam” (Рикер 2010, 100).

Stāsts par sevi ir autobiogrāfisks, par to ir viedoklis, ka jebkurš var uzrakstīt šādu darbu, t.i., katrs var kļūt par autoru. Kā pētījumā „Autobiogrāfija” norādījusi profesore Linda Andersone, autobiogrāfija ir „retrospektīvs prozas naratīvs, ko radījusi reāla persona [...], fokusējoties uz savu individuālo dzīvi, savas personības attīstību”, turklāt atšķirībā no citiem žanriem autobiogrāfijā „obligāti jāievēro noteikums, ka jābūt identitātei starp autoru, vēstītāju un protagonistu” jeb galveno varoni, „autoram noteikti jābūt darba intences nozīmes jeb teksta patiesīguma garantam” (Anderson 2011, 2). Tomēr ne vienmēr autors darbā rāda sevi kā protagonistu: publicēti daudzi autobiogrāfiski darbi, kuros autors savam varonim devis citu personas vārdu – atšķirīgu no savējā, lai gan darbā stāstījis savu dzīvesstāstu. Tā, piemēram, Māras Zālītes prozas darbā „Pieci pirksti” (Zālīte, Māra 2013b) galvenā varone ir maza meitene, tas ir darbs par pašu Zālīti – taču bez norādījuma uz žanru, dokumentalitātes pakāpi, ar epigrāfu, kas, iespējams, akcentē sekojošā teksta sasaisti ar autori, kam ir identa personība ar varones personību; taču, iespējams, - autore sasaisti ar *cito* visās tā izpausmēs un no tā izrietošu identitātes raksturojumu, vai, iespējams, - ko pilnīgi atšķirīgu, par ko var izstāstīt tikai pati autore: „Ikviens ir arī kāds cits, un neviens nav tikai viņš pats. (Autors – kāds cits)” (Zālīte, Māra 2013, b.l.). Šajā gadījumā, kad iztrūkst norādījumu par žanru un darba attiecībām ar dokumentalitāti, var iedomāties, ka darbs un autora vārds, kopā ņemti, noliedz autobiogrāfijas statusu, taču var gadīties, ka „plašāks vai kavēts parateksts vienā vai citā veidā to ievieto šajā (autobiogrāfijas – I.P.) laukā” (Genette 1997, 41), ko patlaban var apgalvot pēc jau notikušā grāmatas prezentācijas sarīkojuma un atsauksmēm medijos uz M.Zālītes teikto par to, ka šis darbs *ir* autobiogrāfisks (Rušeniece 2013), lai gan jebkuri autobiogrāfiski motīvi var būt arī konstrukcija – tāpat kā jebkuri citi dokumentāli motīvi. M.Zālīte, izmantojot savu biogrāfiju, radījusi oriģināldarbu, kas tāpat kā iepriekš minētais H.Dāles oriģināldarbs ir oriģināls darbs: katrs no tiem cieši saistīts ar savu autori kā indivīdu, kas tieši vai pastarpināti stāsta par sevi, savu atšķirīgo stāstu savā atšķirīgajā veidā. Šajā sakarā Rikērs uzsvēris: „Mācīties stāstīt par sevi nozīmē vēl arī mācīties darīt to citādi. Ar vārdu „citādi” tiek

iekustināta vesela problemātika – personas identifikācijas problemātika...” (Рикер 2010, 98), personas personiskajai identitātei kļūstot par *stāstošo identitāti*, „kurā sakarības, ko pieteic intrigas radīšana, krustojas ar neatbilstību, ko noteic stāstāmās darbības neatbilstība.[...] ... stāstošās identitātes ideja veido iespēju pa jaunam pieiet patības jēdzienam, kas bez atsauces uz stāstošo identitāti nevar nodemonstrēt savu īpašo dialektiku – attiecību dialektiku starp diviem identitātes veidiem: nekustīgo identitāti *idem*, sev pašai atbilstošo, un kustīgo identitāti *ipse*, „es”, kas jāskata vēsturiskā nosacītībā. Tieši naratīva teorijas ietvaros vispirms attīstās konkrētā pašatbilstības un patības dialektika” (Рикер 2010, 99).

Bez spējas stāstīt par sevi stāstīšanas spējā izpaužas varēšana identificēt *sevi* un *citū* un to izstāstīt, t.i., identitātei ir divi aspekti – privātais un publiskais, turklāt varēšana identificēt sevi kā sevi pašu ir „pārlicība *sui generis*, pati par sevi, atkarīga no zināšanas praktiskā rakstura” (Рикер 2010, 140). Lai cik „stāstošā identitāte demonstrē savu nenoturību” (Рикер 2010, 98) un „vienmēr var izstāstīt citādi” (Рикер 2010, 101), attiecībā uz literāru darbu spēja stāstīt izpaužas *sevis* un *cita* privātā un publiskā aspekta saistībā, ik darbā ietverot šīs saistības individuālo izpausmi, savu oriģinālo stāstu.

Tomēr mūsdienu literatūrzinātne attiecībā uz literāru darbu aprobējusi arī uzskatu, ka tā oriģinalitāte nav iespējama. Respektīvi, - „ja zini, ka raksti romānu, tu tāpat zināsi, ka strādā citu romānu ēnā. Romāns nekad nevar būt romāns *bez piemaisījumiem*”, jo iekļausies metaliteratūrā, kas veidojusies gadsimtiem – dažādās valodās, literatūras veidos – prozā, dzejā, dramatiskos/komiskos dialogos utt., nepārtraukti uzturot mūžīgu literatūras problēmu, „sevišķi traucējošu mūsdienu rakstniekam – kā sasniegt oriģinalitāti lielākā, neizbēgamā neoriģinalitātē” (Sutherland 2010, 114).

Literatūrzinātnieks Umberto Eko referātā „Borhess un manas bailes no ietekmes” norādījis, ka literāra darba saistība ar citiem literāriem darbiem jeb intertekstualitāte attiecināma uz darba attiecībām gan ar senāku autoru, gan laikabiedru radītiem darbiem, kā arī ar mākslinieciskiem, publicistiskiem, zinātniskiem, filozofiskiem u.c. diskursiem – kultūru kopumā (Eco 2006, 119). Mūsdienās literāro darbu lasītājs un pētnieks meklē reminiscences, aizguvumus, ietekmes, imitāciju, visdažādākos, reizēm negaidītus avotus, slēptus citātus u.tml. saites ne ar autora intenci, bet ar viņa

teksta kultūras kontekstu, turklāt *ietekme* tiek definēta kā kaut kā viena *iedarbība* uz citu ko (LLVV, 3.sēj. 1975, 407) un tai kā terminam attiecībā uz literāru darbu ir neitrāla nozīme, taču *imitācija* kā termins mūsdienās tiek lietota pejoratīvā nozīmē: „1. parasti vsk. *Atdarināšana, arī atdarinājums*. [...] Taču ne jau atdarināšanas ceļš bija tas, pa kuru ejot būtu gaidāmi nopietni panākumi. Imitācija vispār nekad nav mākslā devusi nekā ievērtības cienīga. [...] 2. *Priekšmeta veidošana pēc kāda parauga (parasti ar mazāku vērtību, zemāku kvalitāti); imitētais priekšmets*” (LLVV, 3.sēj. 1975, 451). Šāda attieksme pret imitāciju nav pamatota, jo vēsturiski tā bijusi rakstnieka amata apguves pamats, piemēram, iesācējam imitējot dzejoļa formas, - ne velti rakstnieks un radošās rakstniecības pasniedzējs Džons Gārdners imitāciju nosauc par rakstnieka tehniku, kuru izmantojot autors, sekojot kādam modelim, var saniegt jaunus un vērā ņemamus rezultātus, radīt savu oriģināldarbu (Gardner 1991, 144). Atsevišķos darbu veidos līdz pat šodienai imitācija ir būtiska darba sastāvdaļa, piemēram, parodijā imitējot žanru vai valodas stilu.

Tā saucamais *avotu* jautājums literatūras pētniekiem svarīgs tieši autora darbu oriģinalitātes sakarā un parasti tiek risināts divējādi – vai nu skatot darbu kā līdzšinējās kultūras spēcīgi iespaidotu un, nepārzinot praktiskus instrumentus ietekmju ķēdes preparēšanai, ieludinot šo darbu, izšķīdinot kultūrā, neatpazīstot un neatzīstot tā savdabību un novitāti, vai – gluži pretēji – darba savdabība tiek izcelta, uzskaitot elementus, kurus autors atradis priekšgājēju darbos. R. Barts par oriģinalitātes mēru nosauca rakstītāja spēju variēt, spēlēt ar literatūru, izmantot visas tās tehnikas un iespējas – žanru, stilu, kompozīcijas u.tml., jo „...oriģinalitāte atrodas pašā literatūras pamatā; tikai pakļaujoties tās likumiem, es gūstu iespēju pavēstīt tieši to, ko taisos pavēstīt; ja literatūrā tāpat kā ikdienas komunikācijā es tiecos uz mazāko iespējamo „neīstumu”, tad man jāklūst visvairāk oriģinālam vai, ja jums tīk, vismazāk „nemākslotam” (Barthes 1964, 12). Barts ņēma vērā, ka „Francijā literatūras institūts ir tās valoda – puslingvistiska, pusestētiska sistēma, kam netrūkst pat mistiskas dimensijas - *skaidrības*” (Барт 2008b, 117), un uzsvēra, ka ne tikai rakstnieki lieto šo valodu: valodas funkcijas mainās, jo arvien vairāk cilvēku to lieto, - veidojas un attīstās jaunas ļaužu grupas, kas saņem savā varā publisko valodu. Teksti, ko rada autori, saaukti no visdažādākajiem *kultūras kodiem*, lielāko daļu no kuriem autors pat neapzinās. Barts savā darbā „S/Z” izdala piecus kodus, kurus lieto rakstītājs: empīrijas balsi, personības balsi, zināšanu balsi (kultūras kodi), patiesības

balsi un simbola balsi (Бапр 2009, 67). Bartam kultūras kods „nav ne reģistrs, ne paradigma, ko vajag rekonstruēt par katru cenu, kods ir citējumu perspektīva, mirāža, kas noausta no struktūrām [...], pašas vienības, ko veido šis kods [...], nav nekas cits kā izejas tekstā [...] atlūzas no kaut kā, kas *jau* lasīts, redzēts, padarīts, pārdzīvots: kods arī ir šī *jau* sekas. Nosūtot pie agrāk uzrakstītā, citiem vārdiem, - pie Grāmatas (pie kultūras, dzīves, dzīves kā kultūras grāmatas), tas pārvērš tekstu par šīs Grāmatas katalogu” (Бапр 2009, 66).

Rakstnieks un literatūrzinātnieks Deivids Lodžs atzinis, ka ir daudz veidu, kā viens teksts var attiekties uz citu, piemēram, ar alūzijām, tiešiem citātiem, strukturālu paralēlismu: „...intertekstualitāte nav vai nav katrā ziņā tikai dekoratīvs pielikums tekstam, bet dažreiz izšķirošs faktors tā koncepcijā un kompozīcijā” (Lodge 1992, 102/103).

Ž. Ženets grāmatā „Palimpsesti. Literatūra otrajā pakāpē”, kur palimpsests ir „[gr.*palimpsestos*<*palin* atkal+*psēstos* nokasīts gluds] – pergaments vai papirus, kurš rakstīšanai izmantots atkārtoti, iepriekšējo tekstu nokasot vai nomazgājot” (SV 2008, 611), un uz kura nereti iepriekšējais teksts pamanāms zem jaunā teksta, literāru darbu atrašanos attiecībās ar citiem, esošajiem tekstiem atspoguļojis jau grāmatas nosaukumā. Ž.Ženets par intertekstualitāti norādījis, ka, piemēram, Jūlija Kristeva un Mišels Rifatērs to saprot plašāk nekā viņš pats un nosaucis attiecības starp literāriem darbiem par transtekstualitāti jeb teksta tekstuālu transcendenci, saprotot ar to visu, kas tekstu nostāda attiecībās – acīmredzamās vai noslēptās – ar citiem tekstiem. Ženets izdalīja piecus transtekstuālo attiecību tipus:

- 1) *intertekstualitāte* – kopīgas klātbūtnes attiecības starp diviem un vairāk tekstiem, viena teksta reāla klātbūtne otrā, burtiskajā formā – *citātos*, mazāk skaidrā formā – *plāgiātā*, kas ir nedeklarēts, tomēr literārs aizguvums, kā arī citā mazāk redzamā formā – *alūzijā*;
- 2) *paratekstualitāte* – mazāk precīzi formulētas un distancētākas attiecības ar citiem tekstiem, kas ietvertas teksta pragmatiskajā nogādē lasītājam – darba nosaukumi un apakšvirsraksti; priekšvārdi un pēcvārdi; epigrāfi; vēres un zemsvītras piezīmes; ilustrācijas, vāku zīmējumi un daudzi citi sekundāri signāli;

- 3) *metatekstualitāte* – viena teksta kritiskā attieksme pret citu tekstu, ko bieži apzīmē par komentāru;
- 4) *arhitekstualitāte* – attiecas uz visu transcendentu kategoriju kopumu – diskursu tipiem, vēstījuma veidiem, literatūras žanriem, no kā rodas katrs teksts; tās savieno tekstus bez citēšanas un piesaukšanas – lai gan var parādīties, piemēram, ar norādi *stāsts* vai *romāns* pie darba nosaukuma;
- 5) *hipertekstualitāte* – attiecas uz jebkuru attiecību starp tekstu B (ko Ženets sauc par *hipertekstu*) un iepriekšējo tekstu A (*hipotekstu*), uz kura tas uzpotēts ar pieeju, kas nav komentēšana; potēšanas metafora pasvītro termina pagaidu raksturu (Genette 1997a, 1-5).

Te svarīgi piezīmēt, ka hiperteksts un hipertekstualitāte digitālo darbu, elektronisko publikāciju sakarā pakāpeniski ieguvis citas nozīmes nekā Ženeta darbā; arī intertekstualitātes jēdziena lietojums ir plašāks nekā Ženeta formulējumā. Tomēr saistošās attiecības starp darbiem Ženeta iezīmētajos aspektos ir literatūrzinātnes aprobētas.

Literatūrzinātnieks Harolds Blūms savā dzejas teorijas grāmatā „Bailes no ietekmes” uzsvēra, ka literāra ietekme ir daļa no mūsdienu intelektuālā revizionisma, kas līdzinās kādreizējai ķecerībai, kura „saņemto doktrīnu drīzāk tiecās mainīt ar līdzsvaru maiņu, nevis ar to, ko varētu saukt par radošu korekciju, modernā revizionisma daudz īpašāku iezīmi” (Bloom 1997, 29). Mūsdienās literārās ietekmes nav nekādi noliedzamas, tomēr attiecībā uz dzeju svarīgākais nav avotu medīšana un alūziju skaitīšana, jo ietekme vienlaicīgi ir ar nodomu un negribēta, divu spēcīgu dzejnieku saskarsmē tā „vienmēr ceļas no priekšteča dzejnieka nepareiza lasījuma” un ir „radošas korekcijas akts, [...] galvenā Rietumu dzejas tradīcija kopš Renesanses laika” (Bloom 1997, 30). Pēc Blūma postulētajām autora bailēm no cita autora ietekmes un šīs ietekmes analīzes grāmatā „Ietekmes anatomija”, kurā konstatēts, ka literārās ietekmes dažādās valstīs neatšķiras un autori savas estētiskās inteliģences ietvaros vienādi cīnās ar tām, - tajā skaitā ar sevi kā autora ietekmi uz sevi pašu (Bloom 2011, 26), literāra darba saistībai ar citiem darbiem, citiem tekstiem pievērsta uzmanība ir svarīga arī attiecībā uz autorības jautājumiem, jo nereti laika ziņā *sekundārais* rakstnieks tiek vērtēts kā mazvērtīgāks autors, kas radījis mazvērtīgāku

darbu vai pat tikai nosacīti tiek atzīts par autoru, dēvējot viņa darbu par kāda esoša darba imitāciju.

Literatūrzinātnieks Greiems Elens pētījumā „Intertekstualitāte” norādījis, ka Harolda Blūma spriedumi par intertekstualitāti kā priekšteča nepareizu lasījumu sašaurina intertekstualitātes jēdziena saturu, ko, ietekmējoties no Jūlijas Kristevas pētījuma par Mihaila Bahtina dialogisma pastāvēšanas teoriju, proponējis R.Barts, un patiesībā ir aizsardzība pret plašākiem jēdziena skaidrojumiem, kas neatzīst, ka literatūra eksistē hermētiski slēgtā telpā: „Blūma vīzija atsakās pieņemt sociālos un kultūras kontekstus kā relevantus intertekstuālus nozīmes laukus literāriem tekstiem. Blūmam literāriem tekstiem par intertekstiem var būt tikai citi literāri teksti” (Allen 2006, 140/141). Barta ieskatā teksta izcelsme nav tikai autora apziņā, bet gan daudzās balsīs, citos vārdos, darbos – visā, kas, kā jau minēts, ir *jau* bijis, vai, kā norāda Elens: „Barta lietotā teksta un interteksta teorija tādējādi izārda „filiācijas mītu”: ideju, ka nozīme *izceļas* un ir – vismaz metaforiski – individuālas autora apziņas *īpašums*. Mūsdienu skriptors, kad viņš/viņa raksta, vienmēr ir jau lasīšanas un pārrakstīšanas procesā. Nozīme *izceļas* ne no autora, bet no valodas, skatītas intertekstuāli” (Allen 2006, 74) vai - Elena interpretācijā - Bartam „teksts ir definējamu elementu struktūra un tomēr, saaustram no sociāla teksta pavedieniem, tā intertekstuālās attiecības nekad nav stabilizējamas, izsmeļoši novietojamas un uzskaitāmas. Teksts kombinē nozīmes struktūru un bezgalību” (Allen 2006, 77/78).

Franču studiju speciāliste Mērija Orra savā grāmatā „Intertekstualitāte. Debates un konteksti” izsecinājusi, ka Blūms ar savu freidisko psihoanalītiku vienkāršojis intertekstualitātes vienu formu, padarīdams to vienpusēju – „kā x ietekmi uz y, kur y nāk laika ziņā pēc x” (Orr 2003, 83), atstājot ārpusē visus gadījumus, kur y ietekmē x atkārtotu definēšanu, atpazīšanu un atzīšanu (Orr 2003, 84). U.Eko šajā sakarā atzīmējis: „Ar laiku grāmatā ielāsmo visi tie skaidrojumi, kurus mēs tajā ienesam. [...] Lai šedevrs kļūtu par šedevru, pietiekami, lai tas iegūtu pazīstamību, tas ir, iesūktu sevī visus tā izraisītos skaidrojumus, kas padarīs to par to, kas tas ir. Nezināmam šedevram nav bijis pietiekoši lasītāju, lasījumu, skaidrojumu” (Карьер, Эко 2010, 144), tāpēc U.Eko ieskatā par šedevriem nevar kļūt literāri darbi, kas uzrakstīti valodā, kurai ir maz lietotāju, - tātad šis apgalvojums jāņem vērā arī latviešu valodas sakarā. M.Orra izteikusi pieļāvumu, ka ietekme rada kaut ko, kā iepriekš nav bijis vai nu kvalitatīvi vai kvantitatīvi, tomēr ne vienmēr ir tā, ka autors y ir lasījis autora x

darbu, ietekme nereti ir „informētas iztēles sekmēšanās un tādējādi tuvāka zinātniskai spekulācijai, ko var apstiprināt ar detalizētu analīzi” (Orr 2003, 85). M.Orra tādējādi brīdinājusi no ietekmes pielīdzināšanas imitācijai vai intencei krāpt, vai plaģiātam un atzīmējusi ietekmju pozitīvo iedabu gan iekšēji, - radot nobīdes žanros, naratīvā u.tml., t.i., formējot tradīcijas tradīcijā, gan ārēji, - literārā mantojuma „nogurušu vai stagnējošu formu” tās nacionālā dzīves cikla beigās atjauninot dialogā ar „ārzemju” tradīcijām (Orr 2003, 88).

Orras ieskatā arī imitācija nav nekas nosodāms. Balstoties uz Aristoteļa un Platona atšķirīgajām reprezentācijas teorijām, kas tomēr mākslā vienādi situē mimēzi kā dabas ilūziju vai imitāciju, viņa norādījusi, ka tikai divkosības vai ilūzijas pakāpe atšķir ticamu reproducēšanu no nenoticamas, „labu” mimēzi no „sliktas” jeb antimimēzes (Orr 2003, 96), turklāt mimētiskā vērtība ir duāla – patiesa un nepatiesa, „jo mimēze nav atkarīga no dabiskiem estētiskiem vai ētiskiem kritērijiem, bet gan no papildinošām sistēmām, kas kvalificē vērtības saskaņā ar konkrēto kultūras momentu, tādu kā modes, gaumes vai jauninājuma tendenču maiņu” (Orr 2003, 96). Imitācijas kā tiešas kopijas jeb replikas pieminēšana arī intertekstualitātes teorijās tagad tiek noraidīta, tāpēc ka attiecībā uz mākslu veiksmīgas imitācijas ietver pamanāmu variāciju un līdz ar to – potenciālu attīstībai nākotnē, nākamajai imitācijai vai intertekstuālai transformācijai.

Tomēr no juridiskā un arī literatūrzinātnes viedokļa oriģināldarbā atrodamās ietekmes, imitācija vai intertekstualitāte neatceļ darba autorību, ja vien darbs nav klasificējams kā plaģiāts, t.i., notikusi cita autora darba vai tā daļas uzdošana par savu.

2.1.1 Valoda, kurā darbs uzrakstīts

No juridiskā viedokļa nav arī svarīgi, kurā valodā darbs uzrakstīts. Bernes konvencijā noteikts, ka autortiesību aizsardzībai, t.i., arī autorības atzīšanai svarīga ir autora pilsonība un darba publicēšanas vieta, jo darbs ir aizsargāts „(a) autoriem, kuri ir kādas Savienības (Bernes konvencijas savienības –I.P.) valsts pilsoņi, attiecībā uz viņu darbiem – tiklab publicētajiem, kā nepublicētiem; (b) autoriem, kuri nav nevienas Savienības valsts pilsoņi, attiecībā uz viņu darbiem, kas pirmoreiz publicēti kādā no Savienības valstīm vai vienlaikus – pie Savienības nepiederošā valstī un kādā no Savienības valstīm. (2) Autori, kuri nav nevienas Savienības valsts pilsoņi, bet

kuriem ir pastāvīga dzīvesvieta kādā Savienības valstī, atbilstoši šīs konvencijas mērķiem tiek pielīdzināti attiecīgās Savienības valsts pilsoņiem” (Berne 3.pants).

Patlaban Latvijā kā Bernes konvencijas valstī saskaņā ar Autortiesību likumu autora aizsardzība attiecināta uz visiem darbiem, kas izziņoti vai arī nav izziņoti Latvijā, bet atrodas Latvijā jebkādā materializētā formā (AL, 3.pants, (1)), bez tam tiesības uz autorību tiek atzītas arī ārvalstīs jebkādā materiālā formā izziņotiem darbiem, kuru autori ir gan Latvijas pilsoņi un personas, kurām ir tiesības uz nepilsoņa pasi, gan personas, kurām Latvijā ir pastāvīgā dzīvesvieta (domicils), gan personas, kuras ir vairāk nekā simtsešdesmit Bernes konvencijas savienības valstu pilsoņi (AL, 3.pants (4)). Tomēr, ja ņem vērā, ka „nacionālā valoda ir sasaistošais posms valstī” (Эко 2007, 349) un juridiski saistīta ar pilsonību, darba atribūcijai valoda, kurā tas sākotnēji uzrakstīts un publicēts, ir būtiski nozīmīga: valoda galvenokārt saistāma ar konkrētu nacionālu valsti, tātad pastarpināti norāda uz autora pilsonību un pamatā arī dzīvesvietu.

No literatūrzinātnes viedokļa **valodas izvēlei – valodai, kurā literārs darbs uzrakstīts, - ir ārkārtīgi svarīga nozīme, jo tā saistīta ar autora piederības nostiprināšanu konkrētā rakstniecībā, autorības ierakstīšanu konkrētajā literatūrā, t.i., autora klasifikāciju. Tāpat valodas izvēle ir svarīga darba atribūcijai, jo tas, vai autors raksta dzimtajā vai kādā apgūtā valodā, turklāt arī nosaka, kāda ir autora valoda.**

Autora etniskā un nacionālā identitāte kopumā gan nav vienīgās ļaužu grupu identitātes, ko tradicionāli saista ar valodu atšķirību, taču ir vienīgās grupu identitātes, kuru centrā ir valoda, par kuras galveno funkciju valodniecība patlaban atzīst tieši identifikācijas funkciju. Latvieši kā etnoss, kas ir arī valstsnācija un palēnām veido savas nācijas politisko traktējumu, kā piezīmējusi Krievijas akadēmijas pētniece, etnogrāfe Svetlana Rižakova, dažās kultūras izpaušmēs pieļauj, ka par *savējiem* varētu tikt uzskatīti, piemēram, Marks Rotko, Jesaija Berlins – kaut kas, kas „nāciju bagātina” (Рыжакова, 2010, 479), tomēr pavisam noteikti ”...pieder pie etnosiem, kas valodu uzskata par nacionālās identitātes noteicošo faktoru” (Krasnā 2005, 13), bez latviešu valodas nespēj arī iedomāties sevi kā tautu, etnosu un par latviešu rakstnieku pavisam noteikti atzīst tikai latviski rakstošu autoru.

Parastais pieņēmums ir, ka rakstnieks savus literāros darbus raksta dzimtajā valodā. Valodas filozofs Johans Leo Veisgerbers uzsvēris: „Katram cilvēkam dzimtā valoda ir viņa valodas kopas valoda. Nevienam nav *personiski savas* valodas, neviens nespēj eksistēt bez dzimtās valodas” (Баїсрєбєр 2004, 80), tālāk norādot: „...cilvēks *neveido sev savu* valodu, bet apgūst valodu, dzimto valodu. Un, ja tādējādi bērnam paša valodradi arvien vairāk aizstāj dzimtās valodas līdzekļu uztvere, tas nozīmē, ka bērns rada savu pasaules ainu ne pats uz savas pieredzes pamata, bet iepazīst ar citu pieredzi, senču pieredzi, tajā veidā, kādā viņš atrod to dzimtajā valodā” (Баїсрєбєр 2004, 146).

R.Barts konstatējis, ka rakstīšanas valodas divas būtiskākās iezīmes ir tā, ka tā ir dzimtā valoda (ar kādiem izņēmumiem) un ka tā ir iemācīta – nepastāv bērna automātismā, bet nāk no izglītības (Barthes 2011, 288-289).

Valoda ir „1. *Artikulētu zīmju sistēma – cilvēku sazināšanās un domāšanas līdzeklis. [...] Zīmju sistēma (parasti mākslīgi radīta, formāla, ko izmanto sazināšanās procesā, informātikā u.tml. [...] 2. Skaņu un leksiski gramatisko līdzekļu sistēma, kas kopīga, piemēram, nācijai, tautībai [...] Dzimtā valoda – valoda, kuru cilvēks iemācījies agrā bērnībā [...] Valsts valoda – valoda, kas valstī ar likumu pasludināta par īpašā valsts aizsardzībā esošu un tiek izmantota likumdošanā, lietvedībā, tiesvedībā u.tml.[...] 3. Īpašs šādas sistēmas veids, kam piemīt savi raksturīgi izteiksmes līdzekļi. Rakstnieka v. Daiļdarba v. Literārā valoda – apzināti izkopta un normēta valodas forma. Sarunu valoda - sarunvaloda” (LLVV, 8.sēj. 1996, 280/281).*

J.L.Veisgerbers secinājis, ka „...nav nevienas jomas ikdienas dzīvē un zinātnē, kurā nebūtu iespējams pierādīt, ka dzimtā valoda paliekoši iedarbojas pat uz konkrētā cilvēka sapratnes un domāšanas detaļām. Tieši tas domāts, sakot, ka dzimtā valoda domā mūsu vietā. Te pat nav vērts pieminēt, kā mēs bez dzimtās valodas pavirzītos uz priekšu domāšanā, pat vēl vairāk, - tikai dzimtā valoda padara domāšanu iespējamu [...] *tikai no dzimtās valodas viedokļa var izprast, kāpēc mēs domājam tieši tā un ne citādi*” (Баїсрєбєр 2004, 151).

Valoda nosaka, kas un kāds ir autors, viņa *es* un ko un kā *es domā*, - autors ir valodas subjekts: „Valoda ietekmē, ko mēs varam pateikt vai pasakām, tikpat daudz, kā mēs ietekmējam vai lietojam valodu. Valoda nav vienkārši rīks: mēs nenovēršami esam valodas *pārstāvji, aģenti*. Vēl vairāk, - varbūt vēl precīzāk, - mēs esam valodas

slepenie vai dubultaģenti: mēs nezinām noteikti, no viena mirkļa uz otru, *kā* mūs lietos valoda vai kurp tā mūs aizvedīs. Turklāt, - kā nepārvaramākajā spiegu stāstā, - tā ir situācija, no kuras mēs nespējam izkļūt” (Bennett, Royle 2009, 133/134).

Katrai valodai ir gramatiskas un sintaktiskas īpatnības, atšķirīga leksika, metaforas, idiommas, tēli utt., un valoda pieprasa to obligātu lietojumu valodas noteiktos organizācijas līmeņos. Tomēr „...konkrētā cilvēka valodas lietojums nav tiešs dzimtās valodas atainojums [...], neviens valodas kopas loceklis nepārvalda visu dzimto valodu” (Баїcreпбep 2004, 152), cilvēks nepārvalda visu valodas vārdu krājumu (ir aktīvais un pasīvais vārdu krājums), tāpat arī zina nosaukumus, bet nepārvalda vārdus, t.i., iztiek ar „vairāk vai mazāk lielu fragmentu” (Баїcreпбep 2004, 153-155).

Pirms izvēlēties, **kādā** valodā rakstīs, mūsdienās arvien lielāka daļa autoru sev uzdod jautājumu par to, **kurā** valodā rakstīs, jo – kā jau minēts – valoda ir etniskās un nacionālās identitātes centrā, tās galvenā funkcija ir identifikācijas funkcija. Šķietami vienkāršais pieņēmums, ka rakstnieks raksta literārus darbus savā dzimtajā vai ģimenes valodā, ne vienmēr ir pareizs, jo daudzi globalizējošās pasaules autori izvēlas rakstīt darbus ne savas agrās bērnības valodā, bet kādā citā valodā. Valodnieks, profesors Džons Džozefs uzsvēris, ka valodas izvēle ir ārkārtīgi personisks process: „Patiesībā mūsu pašu sajūta par to, kas mēs esam, pie kā mēs piederam un kāpēc, un kādās attiecībās esam ar tiem, kas ir ap mums, - tam visam centrā ir valoda.[...] ļaužu izvēlētās valodas un veids, kā viņi tās runā, ne vien vienkārši *atspoguļo*, kas viņi ir, bet *veido* viņus par tiem, kas viņi ir, - vai precīzāk – ļauj viņiem veidot sevi” (Joseph 2010, 9). Šie vārdi pavisam noteikti un galvenokārt attiecas tieši uz rakstniekiem.

2.1.1.1. Literārs darbs latviski

1995.gadā Latvijā latviski iznāca Alberta Bela (1938) romāns „Saulē mērkītie” (Bels 1995). A.Bels dzimis un dzīvojis Latvijā un jau pirms tam bija pazīstams latviešu prozaīkis, kurš savus darbus rakstījis latviski, un, saprotams, tajā pašā valodā raksta arī tajā laikposmā, kad latviešu valoda kļuvusi ne vien par etniskās, bet arī nacionālās identitātes zīmi.

1995.gadā ASV angļiski iznāca Agates Nesaules (1938) pirmā grāmata - atmiņas „A Woman in Amber” (Nesaule 1995), kas pēc diviem gadiem Latvijā latviski tika

publicēta kā „Sieviete dzintarā” Ingunas Beķeres tulkojumā un literārā redakcijā (Nesaule 1997). A.Nesaule dzimusi Latvijā, bērnībā nonākusi trimdā ASV, pirmo darbu (pēc tam arī pārējos) apzināti nav rakstījusi latviešu valodā: „Es stāstīšu savus stāstus angļiski, ne latviski, savā mātes valodā” (Nesaule 1997, 307).

1995. gadā Latvijā latviski iznāca Jura Rozīša (1951) pirmais romāns „Kuņas dēls” (Rozītis 1995). J.Rozītis dzimis trimdā – Anglijā, uzaudzis Austrālijā, dzīvo Zviedrijā. Savus dramatiskos un prozas darbus arī pirms romāna rakstījis tikai latviski. Par romāna uzrakstīšanas valodu ir atsauce tā tekstā: „... tika nolemts grāmatiņu publicēt arī latvju valodā [...] kā zināmu sveicienu manuskripta autoram Henrijam Dagnātam, tā sauktajam „kuņas dēlam”, kurš pats bija izvēlējis rakstīt šai viņa ar tik lielām pūlēm apgūtajā latvju mēlē” (Rozītis 1995, 10). Arī grāmatas varonis, „kuņas dēls”, atkārtoti apliecina: „Un varbūt es iešu uz latvju sarīkojumiem un varbūt ne. Un varbūt es ieņemšu amatus latvju sabiedrē, bet es domāju, ka droši vien ne. Un es gribu ar mūsu bērnu runāt latvju mēlē. Vai bērns būs latvis vai ne – kas to lai zina? Vienalga. Mēs tik dzīvosim, bet dzīvosim latvju mēlē” (Rozītis 1995, 305). J. Rozītis veicis arī teorētisku pētījumu par latviešu trimdas romāniem, kurā atzīmējis: „...kaut gan mazāk nekā 10% latviešu tautas devās trimdā uz Rietumiem, [...] šis mazais mazākums no 1945.gada līdz 1990.gadam izdevis vairāk romānu nekā tika laists klajā Latvijā” (Rozītis 2005, 18), turklāt par noteicošo kritēriju darbu pieskaitīšanai latviešu romāniem pieņēmis starptautiski aprobēto – valodu, kurā tie uzrakstīti – viņš nav pētījis darbus, kas nav tapuši latviski – tostarp A.Nesaules romānu (Rozītis 2005, 38).

Kāpēc A.Nesaule un J.Rozītis - latvieši, kuri kopš bērnības runājuši latviski, savu darbu uzrakstīšanai izvēlējušies viens angļu, otrs - latviešu valodu? Kas viņiem lika apzināti domāt par savu darbu valodas izvēli? Kas bija tas, kas atšķēla rakstnieci no viņa dzimtās valodas, no sociālās grupas, kuras valodu viņa lietoja, un lika rakstīšanai izvēlēties angļu valodu, kļūt par amerikāņu rakstnieci?

Pirmkārt, valoda, kurā raksta, atkarīga no dzīvesvietas un jo īpaši valstspiederības: nacionālās identitātes maiņa ja ne pirmajā, tad nākamajās paaudzēs autoriem parasti liek rakstīšanai izvēlēties citu valodu. Te ir vietā Dž.Džozefa vispārinātā atbilde uz jautājumu par to, kas piespiedu kārtā izjauc etnisko grupu un atņem tai valodu: „Apspiestība, pretošanās, karš. Bads, sausums, izklīdināšana, diaspora. Tas ir tas, kas

salauž reiz vienotus ļaudis, aizsūtot tos dažādos virzienos, kurp viņi aiznes savus ienaidus un aizvainojumus. Iespējams, viņi tos aizmirst vai vismaz ļauj tiem atdzist līdz brīdim, kad tos var nolikt malā. Tomēr tie nekad netop pavisam auksti. Paejot desmitgadēm, pat simtgadēm, tie var pacelt galvas, un kaimiņi, kas bijuši savu atšķirību intriģēti un valdzināti tuvi draugi kopš bērnības, ir gatavi uzbrukt cits citam, lai atriebtu pārestības, ko viņi atceras vien kā mantojumā nodotus tekstus” (Joseph 2010, 10). Taču dzīvesvietas, valstspiederības maiņa var notikt ne vien kataklizmu dēļ, bet arī citu, personisku iemeslu dēļ. Tad izvēle ir indivīda vai viņa priekšteču politiska, ekonomiska, sociāla vai jūtu izvēle.

Otrkārt, attiecībā uz to, kurā valodā raksta, ārkārtīgi svarīgi atbildēt uz I.Saīda jautājumu par to, pēc kādas mācīšanās autors uzsāk rakstīt. Valoda, kurā apgūta un lasīta literatūra un iegūta spēja izteikt vissarežģītāko saturu, ir otrs iemesls rakstnieka valodas izvēlei.

Treškārt, lai pamatotu, kāpēc izvēlēta tā vai cita valoda, kurā raksta, jāreķinās ar tik subjektīviem faktoriem kā autora paša priekšstati par savu nacionālo, etnisko un sociālo grupu. Šīs grupu identitātes vairāk attiecas uz pašu indivīdu – autoru, ne kādu no nosauktajām grupām, tās vairāk ir personas priekšstati pašai par sevi. Piederība grupai autoram ir ārkārtīgi būtiska, piederības emocionālā nozīmība ir identitātes būtiska sastāvdaļa.

Profesores A.Nesaules ģimenes valoda līdz viņas augstskolas gadiem bija latviešu valoda, taču izglītība un darba dzīve cieši sasaistījās ar nepieciešamību runāt un rakstīt par literatūru angļiski. A.Nesaule atzinusi: „Es rakstu angļiski tādēļ, ka latviešu valoda man nav pietiekoši attīstīta un izsmalcināta. Bēgļu gados nometnē es pabeidzu sesto klasi, un par latviešu valodas rakstniecību, vārdu krājumu un daiļliteratūru es zināju tikai to, ko zina 12 gadus vecs bērns. Pirmos gados Indianapolē nebija latviešu sestdienas stundu, nebija arī vasaras nometnes citur, un latviešu valoda man neattīstījās” (Nesaule 2010). A.Nesaule apzinājusies, ka: „Vienīgā valoda, kuras gramatiku zināju pietiekami, [...] kurā man bija bagātīgas zināšanas par ritmu, metaforām, alūzijām, bagātīgs vārdu krājums un citi līdzekļi, kas nepieciešami rakstniekam, bija angļu valoda. [...] Fakts, ka šīs vēstules pirmās divas rindkopas varēju uzrakstīt latviski daudz maz pieņemami, saistīts ar palaimēšanos un personiskiem pūliņiem. [...] Jūsu jautājums pieskārs vaļējam nervam. Mani ir

kritizējuši latvieši, kuri it necik nezina no tā, kādi valodas resursi nepieciešami rakstniekam (ar „ķēķa latviešu valodu” nepietiek)” (Nesaule 2010).

A.Nesaulei kara dēļ bija jādodas uz dzīvi ASV. Tur jāmācās sveša valoda – tas notika personības veidošanās gados, cenšoties aizmirst pieredzētās kara šausmas, bezpalīdzības un bezvērtības sajūtu, konfliktus un atsvešināšanos no mātes un māsas, piedzīvotos pazemojumus nabadzības, smagas slimības un ārzemnieces statusa dēļ, cenšoties sasniegt un pārsniegt pārējo skolēnu līmeni. Viņa angļu valodu un tajā rakstīto literatūru izvēlējās studēt padziļināti, apgūstot tādā mērā, ka varēja mācīt to citiem augstskolā. Par viņas jaunizveidotās ģimenes valodu arī kļuva angļu valoda, viņa atsvešinājās no latviešiem, ilgu gadu veidoja akadēmisko karjeru, un savu pirmo grāmatu rakstīja pusmūžā – kad bija izstrādājušies subjektīvie nojēgumi par to, ar kurām sociālajām grupām saistīta. Bez tam angļu valodas un literatūras profesorei nebija iespējams samierināties ar to, ka viņas rakstīts teksts varētu būt literāri un valodiski mazvērtīgs, neatbilstošs viņas izglītībai un zināšanām, ko apguvusi un māca studentiem. Domājams, valodas izvēli noteica arī tas, ka angļiski rakstītam darbam lasītāji atrastos visās etniskajās un sociālajās grupās, kurās autorei ir formālas vai neformālas attiecības, - tādējādi autorei rakstīšana kā komunikācijas akts saskaņā ar savas sociālās grupas izjūtu ieguva personisku vērtību un emocionālu nozīmību, kas autoram ir tik svarīgas. Iespējams, ja autore justos droša latviešu valodas lietojumā, dzīvotu apgabalā, kur būtu liela latviešu kopiena, plaša latviešu kultūras dzīve, patīkama sabiedrība, draugi, mīļi radi – potenciāli lasītāji, kam rakstīt latviski, - tad rastos problēma, kurā valodā rakstīt atmiņas. Profesore A.Nesaule uzskatījusi, ka viņai šīs izvēles nebija. Iespējams arī, ka sociālās grupas, kurās viņa bija iekļāvusies, nepieņemtā svešas/nekvalitatīvas valodas lietojumu – tas būtu grupas akceptētas normas pārkāpums, kura sekas varētu būt izslēgšana no grupas (Paklone 2011a, 186/187).

R.Barts savās lekcijās, kas apkopotas grāmatā „Romāna sagatavošana”, atzīmējis, ka jebkurš *es* – šis *pats*, kas vēlas rakstīt darbu, nepārtraukti ieaužas savā darbā, rakstīšanas praksē, plašā nozīmē – atšķirtībā no pasaules, tagadnes, un pastāv „sava veida trimdā – es ieceru, es plānoju, es strādāju, bet man tas jādara, jo esmu iegremdēts, tā teikt, intelektuālā „biosfērā”, ko es nejūtu vai nesaistu ar savu strādāšanu, savu vēlmi. Protams, šī „trimda” nav skaidri ieraugāma: tā rezultējas no jautājumu savveida savienības: kā jebkurš, kas grib uzrakstīt darbu, kas nolēmis

ziedot visu, lai to izdarītu, es vēlos zināt, *kur* lai to situēju: (1) Kurā Vēsturē? (2) Kurā Sabiedrībā? (3) Kurā Valodā?” (Barthes 2011, 282). Respektīvi, Barta ieskatā katrs rakstnieks risina valodas izvēles jautājumu, tomēr jāuzsver, ka rakstnieks, kurš reāli dzīvo trimdā – citā zemē, ne savā dzimtajā, valodas izvēles jautājumu risina patiešām apzināti, balstoties vismaz uz izvēli starp dzimto un mītnes zemes valodu.

J.Rozītis vadījis otrās paaudzes trimdinieka dzīvi – valstīs, kurās „latviešu valoda [...] neattīstījās kā valsts valoda, bet katrs latvietis dzīvoja ar divām valodām un divām kultūrām: nebija vienas vienojošas kultūras, kas veido valodu ar kopējiem, vispārpieņemamiem priekšstatiem” (Rozītis 2010). Viņa ģimenes valoda gan bērnībā, gan vēlāk bija latviešu valoda, kas nebija pielietojama maizes darba attiecībās, jo ir minoritātes valoda valstī ar citu valsts valodu, tāpat viņa zinātniskās darbības galvenais rezultāts – doktora disertācija - tapis angļiski (Rozītis 2005). Taču daudz personiskākā radošā darbība notika latviski, arī pirmais romāns uzrakstīts latviski un iesniegts romānu konkursam Latvijā. J.Rozītis atzīmējis: „Man tā bija pati par sevi saprotama lieta: rakstīt latviski, nekad nenāca prātā romānu rakstīt angļiski. [...] Varētu teikt, ka latviešu valoda vienmēr bijusi svarīga manas identitātes sastāvdaļa – pat manas identitātes pamats. Uzaugu Austrālijā; ik dienas gāju austrāļu skolā; mācījos angļu valodā. Tomēr nedēļas nogalēs, kādreiz arī darbdienas vakaros apmeklēju latviešu sarīkojumus – koncertus, teātra izrādes, aktus, dievkalpojumus, pat sporta spēles. Sestdienās gāju latviešu sestdienas skolā. Piektdienas vakaros piedalījos latviešu tautas deju mēģinājumos. Iesaistījos latviešu teātra izrādēs. Brīvdienās braucām uz Austrālijas latviešu kultūras dienām, jaunatnes dienām, teātra festivāliem, rakstnieku dienām, kas visas ik gadus, dažādos gada laikos, notika rotācijas kārtībā kādā no lielākajām Austrālijas pilsētām. Tātad blakus ikdienas austrāļu dzīvei – kurā angļu valodā mācījos austrāļu skolā un universitātēs, kurā strādāju dažādus maizes darbus angļu valodā, kurā angļiski iepirku saldējumu, alu, kurpes vai avīzi, kurā braucu ar tramvaju angļiski, kurā skatījos televīziju un klausījos radio angļu valodā – man bija otra dzīve latviešu valodā, kas saistījās vairāk ar abstraktām lietām: idejām, literatūru, vēsturi, politiku, ideāliem. Mana latviešu dzīve bija ja ne *īstāka* par manu austrāļu dzīvi, tad tā vismaz bija man svarīgāka, nozīmīgāka” (Rozītis 2010). J.Rozītis arī uzsvēris: „Austrāļu sabiedrībā skaidri izjutu, ka neesmu austrālis, ka esmu citādāks nekā mani biedri, kam nebija šīs otrās dzīves. Latviešu sabiedrībā, lai gan biju visai kritisks pret daudzām tās izpausmēm –

tās konservatīvismu un vecmodīgumu – es tomēr jutos mājās. Tur arī atradu sev biedrus, kam bija tāda pati dubultdzīve kā man. *Latvietība* un *trimdinieciskums* bija manas identitātes divi pamati. [...] Pēc Valža Zepa es laikam esmu vienīgais trimdinieks, kas uzrakstījis romānu latviski. Domāju, ka tas izskaidrojams ar to, ka mūsu paaudze neapzinājās pati savu stāstu, savu naratīvu. Mūsu stāsts nebija tāds pats kā mūsu vienaudžu austrāļu stāsts. Mēs bērnībā, jaunībā (pat vēlāk) pieņemām mūsu vecāku paaudžu stāstu par karā zaudēto paradīzi, par kritienu, par izdzīšanu no dzimtenes. Tomēr paši nebijām pieredzējuši nedz *karu*, nedz *bēgšanu*. Šie jēdzieni mums bija tikpat abstrakti, teorētiski, mītiski kā jēdzieni *Latvija*, *dzimtene*, *brīvība*, *neatkarība*, *okupācija*. Tie nebija ietilpināmi nedz mūsu ikdienas īstenībā, nedz mūsu konkrēti piedzīvotajās atmiņās, nedz austrāļu pasaulē, kuru redzējām sev visapkārt.

Kuņas dēls laikam bija mēģinājums šīs manas paaudzes stāstu uzrakstīt. Tāpēc tas bija jāraksta valodā, kas ir pamats šim stāstam, valodā, kuras vēstures maza daļiņa šis stāsts arī ir. Ja es būtu rakstījis angļiski, tātad galvenokārt austrāļu publikai, es būtu rakstījis jauna austrāļa – ieceļotāja stāstu, nevis latviešu trimdinieka stāstu. Vai arī, ja es būtu austrāļu publikai centies uzrakstīt latviešu trimdinieka stāstu, tad tas būtu bijis propagandas darbs vai labākā gadījumā mēģinājums izskaidrot kaut ko svešu un eksotisku, un līdz ar to stāsts būtu didaktiskāks un vienkāršotāks. Rakstot latviski, es varēju vienkārši šo stāstu stāstīt. Stāstījuma valoda ir neatpinami iepīta šajā stāstā, un laikam arī šis stāsts kļūst par daļu no šīs valodas – latviešu valodas” (Rozītis 2010).

J.Rozītis pats nepiedzīvoja kara un pārceļšanās emocionālās traumas, viņš piedzima valstī, kurā viņa vecākiem jau bija māja un darbs, ikdienas stabilitāte. Abas valodas – skolas un ģimenes valodas – katra attiecās uz atšķirīgu jomu. Latviešu valoda nesaistījās ar skolas uzdevumiem vien, bet arī ar patstāvīgu, „pieaugušo” dzīvi, ar radošumu, ar iespēju rakstīt pašam un uzrakstīto nolasīt dažādu paaudžu tautiešiem, publicēt to. Trimdas rakstniekam svarīgi ne vien izlemt, par kuru vēsturi, par kuru sabiedrību viņš izvēlēties rakstīt, te arī jāatceras I.Saīda atgādinājums par to, ka svarīgi apzināties, kādu tēmu rakstnieks izlēmis risināt. J.Rozīša darba varonis ir latvietis, darbība saistās ar latviešu folkloru, sabiedrību, vēsturi. Darbs rakstīts tiem, kas saprot tekstu bez vērēm, - t.i., adresēts latviešiem – tai etniskajai grupai, ar kuru autors subjektīvi identificējies (Paklone 2011a, 188).

Pašidentifikācija kā indivīda identifikācija neatšķiras no grupu – nācijas, rases, tautas, dzimuma u.c. identifikācijas, lai gan personas identitāte šķiet mazāk abstrakta par jebkuru grupas identitāti. „Taču tieši šo abstrakciju kombinācijas ir tas, no kā veidotas mūsu individuālās identitātes, un grupas identitāte kādā atsevišķā, simboliskā indivīdā bieži atklāj tās viskonkrētāko izpausmi. Grupu identitātes, kurās mēs piedalāmies, audzina mūsu individuālo izjūtu par to, kas mēs esam, taču var arī aplāpēt to,” atzīmējis Dž. Džozefs (Joseph 2010, 12).

Patlaban grupu sociolingvistiskie pētījumi no sociālo tīklu (attiecību) statistiskiem pētījumiem pārgājuši uz skaidrojošiem kopienu pētījumiem, kā arī ietver uzskatu, ka identitāte ir konstruēta, nevis piemītoša, drīzāk izpildīta, nevis piederoša. „Ikviens no mums izpilda identitāšu repertuāru, kas pastāvīgi mainās un ko mēs pārvaram un atkal pārvaram atkarībā no apstākļiem” (Joseph 2010, 12). Tomēr autora izvēle rakstīt darbus noteiktā valodā parasti ir galīgas valodiskas identitātes izvēle, jo ļoti reti autori raksta savus literāros darbus vairākās valodās, neraugoties uz to, ka, piemēram, vairākas valodas lieto vēstulju rakstīšanai, nemaz nerunājot par mutvārdu komunikāciju. Tā, Rūdolfis Blaumanis ilgāku laiku rakstīja gan latviski, gan vāciski: latviski – stāstus, noveles, lugas, avīžu rakstus, feļtonus, dzejoļus, vāciski – pamatā to pašu, vienīgi daudz mazāk literatūras darbu.

Latviešu rakstnieks Gunārs Cīrulis (1923-2002), īstajā vārdā Gabriels Cīvjans, pie rakstnieka vārda tika, otrā Pasaules kara sākumā nopērkot viltotu pasi ar latviešu vārdu. Viltotā pase izglāba viņam dzīvību un deva pseidonīmu, jo pēc kara pasē atkal bija īstais ebreju vārds. Viņa dēls kinovēsturnieks, profesors Juris Cīvjans atzīmējis, ka tēva bērnībā ģimenes valoda bija vācu, ne jīdišs, un tēvam bijusi latviešu aukle Marta (Cīvjans 2010). Pats rakstnieks atminējies, ka pirmā grāmata, ko viņam uzdāvinājusi Bauskas vecmāmiņa, bija Kārļa Skalbes „Kaķīša dzirnavas” – „grāmata, kuru neizlaidu no rokām, iekams nebiju iemācījies patstāvīgi lasīt, vispirms pa burtiem un balsieniem, pēc tam jau tekoši, tādā kā pusbalsī deklamējot katru vārdu, lai to kopjēga caur ausīm nokļūtu līdz apziņai” (Cīrulis 1987, 8). Viņš mācījies lasīt latviski, ārkārtīgi daudz lasījis, gājis skolā ar latviešu mācību valodu. Šajā skolā latviešu valodu un literatūru mācīja Pāvils Vīlipsis, kurš ne vien prasīja precīzi iemācīties Endzelīna gramatiku, bet arī pats bija skolēnu apbrīnots rakstnieks un jau vidusskolas pirmajā klasē līcis viņiem „iegaumēt domraksta desmit baušļus, kuriem jāatspoguļojas katra sacerējuma uzbūvē – gan ievadā un noslēgumā, gan tēmas

iztīrījuma” (Cīrulis 1987, 14). G.Cīrulis spilgti iespiedies prātā tradicionālais sacerējuma temats: „...uzrakstīt jaunas (t.i., „pilnīgākas”) beigas Blaumaņa novelei „Nāves ēnā”, līdz galam izrisināt uz ledus gabala palikušo zvejnieku likteņus, vārdu sakot, veikt to, kas autoram it kā „nav bijis pa spēkam”. [...] mēs bez jebkādiem sirdsapziņas pārmetumiem glābām vai aizlaidām bojā vientuļo trijotni, sacerējām gaudulīgas sarunas, asinis stindzinošas briesmu ainas, ledus gabalam arvien trauslākam kļūstot, dažs pat izdomāja cilvēkēdāju rituālus. Vārdu sakot – skolēnu fantāzijai bija dotas neierobežotas iespējas. Un tie, kas dabūja piecnieku, jutās kā nobrieduši autori, tiesīgi ieņemt literatūras vēsturē vietu cieši līdzās netaisni Rūdolfam Blaumanim, kura darbu bijām veiksmīgi „pilnveidojuši” (Cīrulis 1987, 9/10).

Padomju gadā G.Cīrulis vidusskolā sāka mācīties krievu valodu, 1944.gadā absolvēja Ženēvas universitātes Tulku institūtu „un ieguva specialitāti „parlamentārais tulks vācu, angļu un franču valodā”. Līdz kara beigām viņš vēl iemācījās arī krievu valodu” (Žīgure 2008, 214). G.Cīrulis dzīvesvietu maiņas kara laikā beidzās ar darba atļaujas nedabūšanu studiju valstī Šveicē, neiespējamību izbraukt uz vēl kādu citu valsti, bet īstenojamu atgriešanos Latvijā, kur iznīcināta visa ģimene. Pēc kara viņš atgriezās Rīgā, pastrādāja gan krieviski, gan latviski iznākošā avīzē un tad, - neraugoties uz to, ka paša dibinātās ģimenes valoda bija krievu valoda, - kļuva par latviešu rakstnieku. Kā atzīmējis J.Civjans – „viņš krievu valodu zināja runāt, bet rakstīt darbus nemācēja. Tāpat franciski uzrakstījis stāstu, ko viņam atgriezta nedrukātu” (Civjans 2010). Mācības latviešu skolā ar harizmatisku latviešu valodas skolotāju, ikdienišķa grāmatu lasīšana latviski, negatīvā pieredze ar mēģinājumiem rakstīt literārus darbus vācu, franču un krievu valodās G.Cīrulis lika par savu literāro darbu valodu izvēlēties latviešu valodu.

Protams, ne vien cilvēki, kas profesionālai un personiskai saziņai raksta vairākās valodās, bet arī daudzi latviešu rakstnieki ir pamēģinājuši rakstīt kādā citā valodā. Latvijas autori, kas rakstījuši latviski, vēsturisko apstākļu dēļ par šo otro izmēģinājuma valodu 19.gadsimta beigās un 20.gadsimta sākumā izvēlējās gan vācu, gan krievu valodu, 20.gadsimta otrajā pusē – krievu valodu. Piemēram, kaut dažus dzejoļus krieviski uzrakstījuši Viktors Eglītis, Jānis Poruks, Edvards Vulfs, Edvarts Virza, Aleksandrs Čaks, Linards Laicens, Mirdza Bendrupe, Anatols Imermanis, Jānis Rokpelnis, Leons Briedis, Amanda Aizpuriete, Armands Melnalksnis, Dagnija

Dreika, Edvīns Raups, Inga Gaile, Kikōne, Māris Salējs, Andra Manfelde, Pēteris Draguns un citi.

Aleksandrs Zapoļs, kurš sastādījis latviešu dzejnieku krieviski rakstītas dzejas izlasi, tās priekšvārdā atzīmējis iemeslu, kāpēc šī dzeja palikusi neievērota laikā, kad krievu valoda bija oficiālā valoda, - daļā šo dzejoļu autoru ideoloģija atradās pretnostatījumā oficiālajai valsts ideoloģijai, tāpēc tie „vispār nevarēja cerēt uz parādīšanos drukātā veidā: cenzūras šķēršļi vienlīdz nepārvarami bija tiklab galīgi ne padomju ideoloģijas garā ieturētajiem Anatola Imermaņa vai Armanda Melnalkšņa sešdesmito un septiņdesmito gadu dzejoļiem, kā daža laba boļševistiskas ievirzes dzejnieka krievu dzejoļiem divdesmito un trīsdesmito gadu pirmskara Latvijā” (Zapoļs 2011, 35). Bez tam, kā viņš atzinis, „... latviešu autori krievu valodu izmantoja epizodiski, proti, lielā mērā tas bija savdabīgs literārs un lingvistisks eksperiments, un viņu dzejoļu eksperimentālais raksturs ir vēl viens iemesls, kādēļ šī dzeja ir tik margināla” (Zapoļs 2011, 37), taču citas valodas iespējas pārbauda, arī sevi, drošinoša savā valodā: ne velti arī tulkošana tiek atzīta par vienu no darbībām, kas autoru piespiež strādāt ar literāro darbu gan saturiski, gan valodiski.

Toma Kreicberga (1985) debijas stāstu krājums „Dubultnieki un citi stāsti” (Kreicbergs 2011) latviski iznāca, tulkots no angļu valodas: viņš ar pseidonīmu *Tom Crosshill* izlēmis rakstīt tikai angliski, jo tā, viņaprāt, var spēkoties ar pasaules fantastikas/ fantāzijas darbu slavenākajiem autoriem: „Rakstīt angliski šķita dabiski, jo latviešu valodā mana iemīļotā literatūra bija pieejama ļoti maz, tādēļ ikdienā praktiski lasīju tikai angļu valodā – atbilstoši izveidojās mans vārdu krājums, sapratne par žanru” (Simsone 2012, 2). Arī turpmākajos darbos Kreicbergs izlēmis būt Kroshills: etniski latvietis, taču amerikāņu rakstnieks.

Tikai pēc izvēlētās valodas nosaukšanas sev pašam, izlēmis, kurā valodā rakstīs, autors domā par to, kāda tad būs šī valoda. Rūdolfis Blaumanis sāka rakstīt vāciski, taču kļuva par lielu latviešu rakstnieku. Augusts Gailītis sāka rakstīt latviski, - un kļuva par pazīstamu igauņu rakstnieku, jauna ceļa gājēju igauņu literatūrā. Lai rakstītu atšķirīgās valodās, metaforiski vajadzētu kļūt par citu cilvēku, citu personību.

Latviešu dzejnieks un atdzejotājs Guntars Godiņš sarunā ar igauņu dzejnieku un atdzejotāju Jānu Kaplinski atzīmējis: „Vispār uzrakstīt dzejoli citā valodā ir ļoti interesanti, tā ir cita dzeja, cita stilistika, tu pats pārvērties. Arī es esmu mēģinājis

rakstīt dzejoļus igauņu valodā un jutis, ka tas ir kaut kas cits, pats esi kļuvis citāds”, kam Kaplinskis piekritis: „Tā ir, jo dzeja ir tik cieši saistīta ar valodu, tāpēc jau rezultāts ir cits. Vienā valodā ir kas tāds, ko citā valodā izteikt nav iespējams. Esmu izdevis paša rakstītu dzejoļu grāmatu angļu valodā, [...] esmu rakstījis ne tikai somu, bet arī krievu valodā. Igaunijā iznāca krājums, kur puse dzejoļu ir krievu, puse igauņu valodā, bet tie nav vieni un tie paši dzejoļi” (Godiņš 2010, 14).

Var pamanīt, ka vienam autoram ekskurss citā valodā ir tikai izlūkgājiens, sevis pārbaude svešā vidē ar sekojošu atgriešanos savējā, citam – došanās prom uz visu literāro mūžu, citas identitātes, citas autorības pieņemšana.

Profesores Mērija Buholca un Kira Holla savā rakstā „Ievietojot identitāti valodā” rezumējušas, ka jebkura cilvēka identitāte pamatā ir lingvistisks fenomens, taču nekādā ziņā ne statisks, bet gan diskursīvs koncepts, kas izveidojas interaktīvi: identitāte nav vienkārši pašklasifikācijas psiholoģisks mehānisms, ko atspoguļo cilvēku uzvedība, bet drīzāk gan kaut kas, kas rodas caur sociālu darbošanos un it īpaši caur valodu (Bucholtz, Hall 2010, 20). Tā rodas mijiedarbē starp īslaicīgajām lomām, ko pieņem rakstnieks, un lielākajām socioloģiskās un etnogrāfiskās identitātes kategorijām, ietverot gan makrolīmeņa demogrāfiskas kategorijas, gan vietējas, etnogrāfiski specifiskas kultūras pozīcijas, gan rakstnieku īslaicīgus un mijiedarbei specifiskus statusus un lomas (Bucholz, Hall 2010, 21). Jautājums par valodas vai dialekta izvēli īpaši svarīgs globalizācijas kontekstā, kad identitātei vispirms ir sociāla nozīme, kā arī tāpatības/ atšķirības nozīme. Tomēr neviens no tās aspektiem nav nostādāms pāri citiem – jāņem vērā, kā diskursā daži no tiem vai visi potenciāli darbojas kopā cits ar citu vai cits citam pretī (Bucholz, Hall 2010, 26), jāņem arī vērā, ka etniskā identitāte mūsdienu mainīgajā pasaulē var būt mainīga pašuztveres nepastāvības, attiecību formu un sociālā dinamiskuma grozījumu, kognitīvā un emocionālā nozīmīguma maiņas dēļ; dažādos laika posmos un dažādās situācijās identitātei ir arī atšķirīga intensitāte.

2.1.1.2. Literārs darbs latgaliski

Latvijā rakstnieks savus literāros darbus var rakstīt vienā no divām vai abās rakstu valodās. Latgaliski rakstošs autors var uzskatīt sevi par piederīgu latgaliešiem, bet var arī neidentificēties ar latgaliešiem, ar šo sociālo identitāti saprotot autora (subjekta) apjēgsmi par atbilstību, tāpatību citam subjektam - gan tā daļai un veselumam, gan

sevišķajam un vispārīgajam (SV 2008, 336). Identitāte ir plūstošs konstruēšanas un rekonstruēšanas process; katra identitāte atšķiras no citas identitātes un ir mēģinājums definēt sevi vai savas grupas klātbūtni sevī pret citiem, kam arī ir sava identitāte. Identitāte nekad nav pilnīgi autonoma – to var definēt ar to, kāda tā nav; tā vienmēr ir konstrukcija; to izvēlas pats vai to nosaka ģimene (Wolfreys 2004, 95). Identitātes kā analītiska jēdziena saturs tiek konkretizēts kā process, kurā indivīds uz sevi pārnes tuvās apkārtējās vides īpašības un īpatnības, tā ir cilvēka tieksme aktualizēt savā personībā tādas iezīmes, kurām esošajos apstākļos ir eksistenciāli nepieciešama nozīme tieši viņam, šim indivīdam. Latvijas teritorijā latviešiem gadsimtiem dominējošais kolektīvās identitātes modelis ir tautības jeb etniskās identitātes modelis, kam indivīda izvēles ziņā seko valstspiederības jeb nacionālās identitātes modelis un pēdējā laikā - Eiropas identitātes modelis. Latvijā rakstīts literārais darbs latgaliski īpaši uzstājīgi un tieši uzdod jautājumu par autora etniskās identitātes vietu darba autorībā – un arī dod atbildi uz šo jautājumu. Parasti tieši etniskā identitāte ir pamatā rakstnieka valodas izvēlei, visi pārējie darbu valodas izvēles nosacījumi ir sekundāri, tie nāk pēc tam.

Etnisko identitāti iegūst ne kādu personisku pūļu ceļā, bet gan piedzimstot un/vai topot audzinātam noteiktā etniskā vidē, pie tam etniskās grupas un identitātes vērtība ikvienam cilvēkam ir ārkārtīgi augsta, tā kā atļauj personībai pašrealizēties plašāk nekā jebkura cita sociālā grupa un identitāte (Садохин 2006, 152).

Etniskā identitāte var būt pilna vai dalīta (t.i., var apzināties sevi par vienas tautas daļu vai vienlaicīgi par divu vai vairāku etnosu/subetnosu daļu). Mūsdienu rakstniekiem, kas raksta latgaliski, visbiežāk ir dalīta identitāte. Viņi apzinās sevi piederam gan latgaliešiem, gan latviešiem. Tomēr ir arī rakstnieki ar pilnu identitāti, kas sevi uztver tikai par latviešiem vai tikai par latgaliešiem un dažādu iemeslu dēļ savus literāros darbus raksta vienīgi latgaliski, vienīgi kopnacionālajā valodā vai latviski un latgaliski (Paklone 2011b, 234).

Etniskās identitātes pieņemšana var būt apzināta vai neapzināta. Rakstniekam, kurš raksta latgaliski, tā ir apzināta – uz to nepārprotami norāda autora darbu valodas izvēle situācijā, kad šī valoda ir viena no divām rakstu valodām un valsts valoda ir latviešu valoda citā rakstu valodas formā. Rakstnieks tāpat kā jebkurš cilvēks ietilpst dažādās sociālās grupās – gan lokālās (ģimene, draugi, kolēģi), gan globālās (dzimte,

šķira, tautība, nacionalitāte jeb valstspiederība), piederību šīm grupām atspoguļojot savā valodā, kas ietver ne vien starpgrupu attiecības, bet arī attiecības starp indivīdiem, personisko dimensiju. Turklāt šīs attiecības valodā nav statiskas, tās ikvienā cilvēka dzīves posmā variē: tā kā rakstnieks tāpat kā pārējie cilvēki – un pat izteiktāk - nav pasīvs valodas lietotājs, viņš aktīvi lieto valodisko izvēļu pieejamību savas un/vai savu darbu varoņu identitātes veidošanai un iezīmēšanai (Paklone 2011b, 234).

Valodu cilvēks runā no viena gada vecuma, pastāv uzskats, ka cilvēka psihe izveidojas līdz 4 - 5 gadu vecumam, tajā laikā notiek arī viņa personības veidošanās un ieešana kultūrā – inkulturācija/socializācija, tātad kultūras laiktelpas, funkcionālo objektu, darbības veidu, saskarsmes, normatīvo veidojumu apguve (Садохин 2006, 172). Personība izveidojas šajā laikā un šajā vidē, tajā arī pēc tam cilvēks jūtas vislabāk, viskomfortablāk, tajā vislabprātāk atgriežas. Tāpēc saprotams, ka valoda, kuru runā šajā laikā, arī ir vispatīkamākā, ērtākā – tā, ko autors dabiski lieto ne vien runā, bet arī savos rakstītajos darbos. Tomēr literāro darbu valodas izvēli var noteikt arī citi faktori, ne vien bērnības, bet arī pieaugšanas socializācija - valoda, kurā gūta izglītība vai kurā rakstījis autors, ko rakstnieks izvēlēties par savu garīgo mentoru, valsts valoda un publicēšanās iespējas, ieešana dažādās sociālajās grupās. Piemēram, jāņem vērā, ka dažos laika posmos bijušas iespējas iegūt pamatizglītību latgaliski vai attiecībā uz latgaliešu rakstu valodā tapušo literāro darbu izdošanu pastāvējuši dažāda līmeņa grāmatu drukas un izplatīšanas aizliegumi: „1865.- 1904.g. – latīņu burtu aizliegums Latgalē. Rokraksta literatūra un „muotis škola pi rateņa”.[..] 1934.g. – Latgaliešu valoda pakāpeniski tiek skausta, no bibliotēkām pazūd latgaliešu grāmatas u.tml. [..] 1960.g. – Iznāk pēdējais „Kolchoznīku kalendars”, Latgalē praktiski sākas otrais drukas aizliegums. Latgaliešu grāmatu izdošana turpinās vairs tikai trimdā, kur arī darbs praktiski apstājas, kad 1984.gadā mūžībā aiziet Vladislavs Lōcs. [..] 1989.g.atkal sāk iznākt „Katōļu Dzeive”. 1990.g. Rēzeknē tiek nodibināta Latgales kultūras centra izdevniecība, kura turpina izdot latgaliešu grāmatas. 2000.g. 1.septembrī stājas spēkā LR Valsts valodas likums, kura 3.pantā teikts: „Valsts nodrošina latgaliešu rakstu valodas kā vēsturiska valodas paveida saglabāšanu, aizsardzību un attīstību”(Kursīte, Stafecka 2003, 352/ 353). Jāapzinās arī iespaids, ko pēdējos divdesmit gados atstājusi minēto vēsturisko apstākļu un parādību savveida atkārtotāšanās, atmiņas par 1934.gadā uzsākto Latgales latviskošanas diskursīvo

savienošānu ar latviešu nācījas identitātes saglabāšanu (Hanovs 2008, 181), padomju laika noklusējumu un pārrāvumu labojumi, trimdas izdevumu ieplūšana Latvijā, latgaliešu kultūras biedrību un centru dibināšana un darbība kopš 1988.gada u.c. faktori.

Vērtējot rakstnieka valodas izvēli, ārkārtīgi svarīgi precīzi balstīties gan reālajos vēsturiskajos apstākļos, gan ārējo iedarbību un autora personisko izvēļu situācijās, kurām viņš iziet cauri ceļā uz savu spēju un gribas apjēgsmi un izpausmi, kļūšanu par rakstnieku. Lai skaidrotu autora izvēli rakstīt vienā noteiktā valodā, izloksnē vai to kombinācijās, būtu jābalstās uz biogrāfisko pētniecības metodi un Pola Rikēra postulēto pašatzīšanas/atzīšanas teoriju (Рикер 2010), kas gan pamato jebkura cilvēka attiecības ar pasauli, taču īpaši uzskatāma attiecībā uz literāru darbu autoriem, jo autors ne vien apjēdz pasauli un izteic tajā sevi tāpat kā visi pārējie, bet šo apjēgsmi un izteikšanu fiksē arī rakstiski, nemainīgā citiem cilvēkiem pieejamā formā un kādā valodā.

Juons Ryučāns, ikdienā muzeja gids un tulkotājs/tulks, kurš tulko latviski un krieviski no vācu un angļu valodas, savu dzeju raksta tikai latgaliski. Valodas izvēli viņš skaidrojis sekojoši: „Maņ pošam gon tys lykuos tik dabiski – asu tok nu Latgolys, kur runoj drusku sovaaiduok nu laika gola, i cylvāki ir drusku cytaiduoki, t.i., „soviskuoki” i „tyvuoki”, kai maņ tys ruodevuos bez kaidom nabejs priķšzinuošonom par Latgolys viesturi, ticeibu i volūdu. Juosoka, ka raksteit latgaliski ”vyspuoreigi” suoču seņuo –1980.godā, kod suoču studēt Reigā i raksteju iz sātu viestulis muojinīkim (ar mani sasaraksteja puorsvorā mama). Tys ari beja naapzynuoti, bez priķšzynuošonom, bet maņ lykuos tik dabiski. Deļ tam suokšona raksteit dzeivuļus latgaliski deļ manis beja dabisks i lykumsakareigs „zamazzinis” process, par kura īmaslim es tai ari eisti tod naīsadzilinovu. Nu niulejnejuo redzīņa varu pasceit, ka dzeivuļu raksteišona latgaliski maņ beja i ir dabisks rezultats tai naizskaidruojamai „autentiskai” gribiešonai i variešonai byut Reigā taidam, kaidis es asu (deļ kam juobāg nu sevis – es tok naasu nikaidis slapkaunīks voi natiklis) i atrast kaidus leidzeigus Reigā, ar kurim sevkurā laikā varātu parunuot latgaliski. [...] myusu viesturiskajā redzīnī (i nūteikti ari ikdīnys apziņā) ir kaidys napasaceitys lopys ar īprogramātim priķšstotim (stereotipim) par divu veidu latvīšim, lai gon par tū nikur oficiali nikas natyka saceits” (Ryučāns 2010). Te attiecībā uz dzejnieku piesaucams P.Rikēra izmantotais jēdziens *lēmumu centrs*, ar ko viņš apzīmē jebkuru personu kā

izcelsmes punktu, kurā tiek radīti nosaukumi visām apkārtējām lietām un parādībām un no kura tiek identificēts, nosaukts arī pats šo nosaukumu radītājs, kas uzņemas par tiem atbildību (Рикер 2010, 76). Turpinot P.Rikēra domu, jāatzīmē, ka rakstnieks ar savu darbu valodas izvēli neapšaubāmi ir vienlaicīgi šīs izvēles protagonistis un beneficiants. Ar valodas izvēli viņš gan nosauc sevi, rāda sevi, identificējas ar kādu ļaužu grupu un atšķir sevi no citādajiem, gan nosauc šajā valodā apkārt redzamo, gan vērsas pie sev tuvajiem un līdzīgajiem, no kuriem sagaida atzīšanu. Ar to visu var raksturot darba autorību. Lēmums Latvijā rakstīt latgaliski šajā sakarā ir īpaši iezīmīgs, jo pētījuma „Latgales etnolingvistiskās situācijas izpēte”, kurā noskaidrota latgaliešu valodas mācīšanās motivācija (Lazdiņa 2008, 32 - 42), ko tāpat var izmantot runāšanas un rakstīšanas motivācijai, galvenā atziņa ir, ka „integratīvā motivācija mācīties latgaliešu valodu ir spēcīgāka nekā instrumentālā motivācija, proti, latgaliešu valodas zināšanas ir vairāk nozīmīgas, lai izjustu piederību noteiktai kopienai, grupai, lai būtu *savējais*, nevis lai varētu konkurēt darba tirgū vai izglītībā” (Lazdiņa 2010, 51).

Tomēr par rakstnieku nevar spriest kā par jebkuru personu ikdienišķā valodas izvēles situācijā vai kā, teiksim, par politiķi, kuram valodas izvēli nereti noteic ne vien etniskā, bet arī kāda cita sociālā grupa, kurai viņš jūtas piederīgs vai kurai piederīgam viņam jājūtas karjeras dēļ. Rakstnieka veiktā valodas izvēle viņa identitātē ir liecinājums par cilvēku, kurš pārliecināti uzsver: „Es varu”, kā arī apzināti pats darbojas šajā valodā un stāsta par sevi, tā šī „stāstījuma par sevi” refleksiņvajā formā personisko identitāti parādot kā vēstošo identitāti (Рикер 2010, 97). J.Ryučāns, turpinot iepriekš citēto, atzinis: „Sasummejūt vysu itū vīnuvīt, varu pasceit, ka latgaliski suoču rakstiet nu tuo, ka

- atrodu veidu, ka varu na tikai runuot, kai maņ ruodevuos „dabiski”, resp. latgaliski ar cytim, kod grybu, bet ari „bolsā dūmuot” ar sevi, resp. raksteit, kod grybu.
- saprotu, ka mes tūmār naasam „tī” latvīši, kai „jī”, naatkareigi voi runojam latgaliski, voi nā, deļ tam grybieju atdareit „tīm”, ka dareišu, kai pats grybiešu;
- grybieju sev daruodeit, ka varim latgaliski rakstiet na tikai „nadzeivajā” rokstu volūdys normā, kaida maņ lykuos 1929.gods ortografeja i gramatika (sevišķi maņ napatyka –as, –es, i viņš, viņa tuo laika normā) , bet apvīnuot

viesturiskū latgalīšu rokstu volūdys pamatu, kas īt nu „Dīva gruomotu” raksteišonys perioda „cara laikūs” caur „Ulmaņa laiku” rokstu tradiceju, ar niulenejuos „dzeivuos” runuotuos volūdys vuordim i gramatyskajom konstrukcejom nu „sociali aktivajom i naasimilātajom” Latgolys vidīnis izlūksnem, kai Feimaņu-Sylajuoņu, Sylmolys, Pušys, Rogovkys, Aglyunis i cytom.

- grybieju sev pasceit, ka latgaliski var i vajag rakstiet na tikai par Latgali i viesturyskū paguojeibu, bet ari par puorejom ikdīnys „eksistencialuokom” lītom” (Ryučāns 2010).

Par J.Ryučāna izvēli rakstīt tikai latgaliski droši var apgalvot, ka nelielā lasītāju skaita dēļ (tāpēc grāmatu mazo tirāžu dēļ) viņa dzejas grāmatas (arī mazāk lasītas nekā proza) patiešām ir varēšanas un spēšanas signāls, arī savas pašcieņas demonstrējums labvēlīgā laikā, kad grāmatas latgaliski tiek labprāt publicētas, vēršanās pie *savējiem* valodas un dzejas sapratējiem. Taču Ryučāna izvēle ir arī atbilde paša piedzīvotai latgaliski runājošo atzīšanai par *citiem*, *citādajiem*, latgaliski rakstošo autoru neminēšanai starp kopnacionālajā valodā rakstošajiem, viņu daiļrades nepazīšanai un neatzīšanai visas valsts mērogā, tāpēc arī viņa apzinātai sevis kā autora izkropļotai uztverei no šo otru *cito* puses. P. Rikērs konstatējis, ka saskaņā ar tēzi, ka mūsu identitāti daļēji formē atzīšana vai neatzīšana, mazākuma grupām piederīgie savu paštēlu veido kā niecināmu, pat nicināmu: patlaban, sociālo hierarhiju bojāejas laikā, kad, kā uzskatot J. Hābermass un A. Honets, no vērtību kopuma zūd goda un cieņas egalitāra atzīšana, bet cieņas universālajai versijai pievienojusies Ž. Ž. Ruso un J. G. Herdera proponētās individuālistiskās identitātes nostiprināšanās, var sacīt, ka identitātes un atzinības apvienošana ieguvusi atklāti kolektīvu dimensiju, kad mēs kolektīvi pieprasām vienreizīgā/atsevišķā atzīšanu (Рикер 2010, 202/ 203). To var manīt arī J.Ryučānam („mes tūmār naasam...”). Arī tas ir svarīgi autorības raksturojumam. Turklāt J. Ryučānam ir arī pilnībā apjēgta rakstnieka kā valodas uzturētāja un bagātinātāja vėlme un sava satura paušanas griba, un saskaņā ar to šis saturs nav saistīts ar etnisko, ar latgaliskumu, bet ar vispārcilvēcisko.

Juoņa Ryučāna motīvi valodas izvēlei – no vairākām lietotajām un apgūtām vispārēju filoloģijas zināšanu līmenī - dzimtās vietas valoda, latgaliešu runas un rakstu valodas plašs ikdienas lietojums ar iekšēju augstu novērtējumu, iespaidi par citu cilvēku vērtējumiem par latgaliskumu un tā atgrūšana, citādiskošana, arī iespēja

biedroties ar latgaliski runājošiem un rakstošiem valodu speciālistiem un literāru darbu autoriem vispirms Rīgas latgaliešu biedrībā „Trešā zvaigzne” (Paklone 2005, 16), pēc tam Daugavpilī, kur kopš 1990.gada oktobra viņš dzīvo, – tas viss kopumā padarījis viņu par autoru, kurš savus dzejoļus raksta latgaliski. Bez tam atšķirībā no t.s. reģionālajiem rakstniekiem, proti, t.s. vietējā kolorīta darbu autoriem, kas lieto reģionālu valodu vai izloksni, topogrāfiju, vēsturi, paražas, raksturus utt., piemēram, Ontona Slyšāna, kuru pamatā raksturo pievēršanās Latgalei un latgaliskumam, novada ļaudīm un vēsturei, Ryučāns ar apņemšanos latgaliski runāt par vispārējām tēmām savas dzejas satura dēļ nav reģionāls rakstnieks. Viņš ir latviešu rakstnieks, kurš raksta vienā no divām Latvijas rakstu valodām, un viņa autorības apzināšanā valodas izvēles jautājums ir primārais.

Ierobežotas latgaliski rakstīto literāro darbu izdošanas periodos autori savu latgalisko identitāti darbos puda latviski. Lai gan pirmais iemesls nerakstīt latgaliski neapšaubāmi ir publicēšanās neiespējamība, taču tam priekšnoteikums ir arī mācības skolā ar latviešu mācību valodu un iemācītā rakstu valoda, ar kuru var izteikt vissarežģītāko saturu, latviski lasītās grāmatas, ko autors vērtē kā paraugu savam darbam, studiju biedri, draugi un citi, kam raksta, - daudzu faktoru daudzās kombinācijas rakstniekam liek izvēlēties rakstīšanai nevis reģionālo valodu, kurā viņš izaudzis, bet gan *vadošo*, spēcīgāko valodu. Jezups Laganovskis pirmos literāros darbus, arī tulkojumus veicis latgaliski, taču pēc tam, sākoties t.s. otrajam drukas aizliegumam, no krievu un poļu valodām tulkojis un savus darbus rakstījis latviski, lai gan daudzkārt iestājies par to, ka jāpublicē arī latgaliski rakstīti darbi. Gribēdams rakstīt latgaliski, bet apzinādamies izdošanas neiespējamību, J. Laganovskis radījis īpatnu tekstu: bērniņas atmiņu grāmatā „Pasaules atklāsme” lietojis vienlaicīgi abas latviešu rakstu valodas, latgalisko identitāti neieslēpjot latviskajā, bet gan nostatot līdžās (Paklone 2011b, 238). Grāmatas ievadā viņš uzrakstījis pamatojumu: „Tātad – „Pasaules atklāsme”. Tā kā šai posmā sarunājos, daļēji arī lasīju un mācījos latgaliešu dialektā, grāmatā iekļuvuši daudzi tā vārdi, runas un rakstu paraugi, kuru iespējamo neskaidrību novēršanai beigās ir pievienota vārdnīca. Vārdu izvēli sākumā domāju aprobežot tikai ar to īpatnīgumu, atšķirību no literārajā valodā pieņemtiem veidiem, bet rakstīšanas gaitā sāka iespraukties arī citi, tikai viena vai otra patskaņa rakstībā atšķirīgi vārdi un vārdu kopas – kā dzīva atbalss no tiem laikiem. Sevišķi tas sakāms par tādiem ikdienā bieži lietotiem apzīmējumiem kā tāvs, māte, mōsa, ustoba, pōtori,

bazneica, kristāvs, krystamōte u.tml., kuri literārajā rakstībā manās ausīs sāka skanēt kā tulkojumi no citas valodas. [...] Pareizrakstībā esmu vadījies no tiem noteikumiem, pēc kuriem tiku mācījies skolā un kuri pēc tam raduši apstiprinājumu P.Stroda „Pareizraksteibas vōrdneicā” [...] Vienīgi lūgšanu grāmatu teksti atstāti bez izmaiņas” (Laganovskis 1987, 9/10).

J. Laganovskis tādējādi uzrakstījis latviešu literatūrā vienīgo tik apjomīgu, vienotu darbu, kura valodā mistrojis kopnacionālo un reģionālo valodu. Lūk, darba fragments: „Kā viss vairums vīriešu, arī muns tāvs nebija sevišķi reliģiozs (reiz izteicās, ka pat daži bezneickungi šauboties par dieva esamību, ar to ārkārtīgi pārsteidzot mani: kā tas var būt?). Krysta zeimi atveidoja tikai pēc ēšanas, kopīgos miša laika pōtorūs svētdienās piedalījās negribīgi, uz bazneicu brauca vienīgi lielākos svētkos, gavēņus ievēroja vairāk nepieciešamības nekā pārliecības dēļ, grākus syudzeja tikai reizi gadā, lielajā gavēnī, galvenokārt tāpēc, ka šī katra katoļticīgā pienākuma pildīšana tika uzraudzīta ar īpašu zīmīšu – značku palīdzību, un nevienam mieru un kārtību mīlošam cilvēkam negribējās piedzīvot negodu, ka nākamajā svētdienā pēc Leldīnom bazneickungs no ambonas nosauktu viņa vārdu starp tiem, kuri pat Kristus ciešanu piemiņas dienās nevīžoja atbrīvot savu sirdsapziņu no grāku nostas – tik ļoti attālinājušies no dīva un bazneicas” (Laganovskis 1987, 129).

Autora pašreference var izpausties valodas izvēlē arī pēc ilgāka laika rakstīšanas citā valodā. Tā, 1928.gadā dzimušais Antons/Ontons Stankevičs bērnībā dzīvoja Latgalē, no agras jaunības – Rīgā un savus darbus gadiem rakstīja tikai latviski. Kopš 2000.gada šos darbus viņš pats tulkoja latgaliski vai lūdza to darīt kādam citam, desmit gadu laikā nozīmīgākos no tiem apkopojot un izdodot piecās grāmatās latgaliski (Stankevičs 2001; 2003; 2004; 2007; 2009). Krājumā „A muzykanti spēlej” (Stankevičs 2009) latviski publicētos rakstus, romānu un fantastisku stāstu latgaliski tulkojis gan autors pats, gan Ilona Salceviča. Viens no šiem darbiem latviski gan rakstīts, taču nav bijis publicēts. Rakstnieks, vēlēdamies latviski rakstītu darbu publicēt tikai latgaliski, lūdzis tulkotājai pārtulkot to latgaliski, tā atsakoties no savas autorības oriģināldarbā par labu savai un tulkotājas autorībai tulkotā darbā, tā kā lasītājam nav pieejams oriģināldarbs latviski, proti, latviski nepublicēts darbs tiek publicēts tulkojumā latgaliski, tā arī signalizējot par šī darba tieši latgaliskās versijas svarīgumu autoram. Kopumā A. Stankeviča daiļrades būtiskāko darbu izdošanu latgaliski var uztvert kā viņa ilgi pastāvējušās un paša apzinātās paralēlās etniskās

identitātes manifestēšanu, kaut gan autors par iemeslu tikai īsi atzīmējis, ka gribējis, lai viņa darbi ir latgaliski, jo „par Latgales cilvēkiem un Latgales cilvēkiem es visu dzīvi esmu rakstījis, tāpēc skaidrs, ka viņiem tas arī jālasa” (Stankevičs 2010).

A.Stankeviča pieeja ir unikāla latviešu literatūras vēsturē, tā ir radikāla reakcija dubultas etniskas identitātes situācijas risināšanai, jo tomēr dalītas latviešu/latgaliešu identitātes gadījumā, - ja vien nepastāv aizliegums publicēšanai, - autora valodas izvēle parasti paliek par labu vienai vai otrai valodai vai tiek līdzsvarota, rakstot abās valodās. Piemēram, Anna Rancāne savos krājumos, sākot ar pirmo – „Lūgšana mājai” (Rancāne 1982), publicē dzejoļus, kas rakstīti latviski, atsevišķus, – stipri mazākā skaitā – latgaliski, - kā arī plašākus dzejojumus, kuros kopā izmantota gan kopnacionālā, gan latgaliešu valoda. Viņa skaidrojusi: „Es sāku dzeju rakstīt latviski, tas bija ļoti sen, jau skolas laikā, tad jau parasti bērni sāk kaut ko rakstīt, zināmā mērā atdarinot lasīto, iemācīto, un, tā kā mana pirmā literārā pieredze bērnībā bija latviešu literārajā valodā, protams, arī dzejoļus es rakstīju tajā. Man, tāpat kā lielākajai daļai tā laika latgaliešu bērnu, bija situācija, ka bērnībā runāju tikai latgaliski, latgaliešu valodā runāja visi cilvēki man apkārt, tai skaitā arī baznīcā, uz kurieni bieži gājām, bet latviešu literāro valodu pirmo reizi dzirdēju tikai radio un skolā. Savukārt, rakstītais vārds bija tikai latviski, izņemot lūgšanu grāmatas un kaut kur uz istabas augšas atrastajos žurnālos „Zīdūnis” un „Katōļu dzeive”. Lasīju ar interesi, grūtību nebija nekādu, tikai man tā likās cita dzīve un cita pasaule” (Rancāne 2010).

Atšķirībā no J. Ryučāna, kurš studēja filoloģiju, A. Rancāne augstskolā mācījās toreizējās datorzinības – informācijas mehanizēto apstrādi - un iesākumā strādāja dažādās ar ekonomiku saistītās darbavietās. Viņai valodas apzināšana vispirms bija neiemācīta, neapzināta, intuitīva; dzeja asociējās ar skolā mācīto, bet skolas programmā nebija dzejas latgaliski. A. Rancāne veidojās par dzejnieci, kad vismaz atsevišķus dzejoļus bija iespējams publicēt reģionālajā valodā, viņas pirmais dzejolis latgaliski tapis, aptverot bērnības valodas daudz plašākas pielietojuma iespējas ne vien kognitīvi, bet arī emocionāli: „Pirmos dzejoļus latgaliski uzrakstīju astoņdesmitajos gados, tie tika publicēti pirmajā grāmatā [..]. Kāpēc latgaliski? Laikam gan milzīgu iespaidu atstāja viesošanās pie latgaliešu grāmatu izdevēja un publicista, liela Latgales entuziasta, Jōņa Cibuļska Rīgā, Pildas ielā, vēlāk arī pie Valeriana Viļčuka. Tur es jau apjēdzu, ka tā pasaule nav tikai manos bēniņos, bet ka tā ir reāla, ka var rakstīt arī tajā valodā, kādā mēs runājam ik dienas. Tajos gados arī

pirmoreiz aizgāju uz Marijas Magdalēnas baznīcu Rīgā, kur dievkalpojumi notiek latgaliski, un tur jutos komfortabli kā mājās. Acīmredzot tieši valoda ir tā, kas nosaka māju sajūtu” (Rancāne 2010).

A.Rancāne turpina rakstīt abās rakstu valodās. Viņa atzinusi: „Es laikam esmu divvalodīgā rakstītāja. Tas nav ne labi, ne slikti, tas ir grūtāk. Jūtos piederīga abām rakstīšanas tradīcijām un īsti nepiederīga ne pie vienas. Varbūt tā ir vēlēšanās, lai tas dzejas lasītāju loks būtu plašāks, jo latviski jau lasa vairāk, nekā latgaliski? Šāda iemesla dēļ Antonam Kūkojam nācās savu grāmatu „Kur ņemies, spēks?” gandrīz vai visu pašam pārtulkot latviski, jo izdevniecība Rīgā nevēlējās to izdot latgaliski, baidoties, ka neizpirks. Tomēr dzejoļi daudz ko zaudēja, vismaz man tā šķita. Tad vēl arī kādreiz likās, ka latgaliski grūti, pat neiespējami, rakstīt par intīmām, personiskām lietām, mīlestību, attiecībām. Tagad šo mītu pati sev esmu apgāzusi, jo man ir daudzi dzejoļi par mīlestību tieši latgaliski”(Rancāne 2010). Rakstot latgaliski, dzejniece ir izpratusi valodas un arī savas iespējas, paplašinājusi tās.

Atkarībā no dažādu iemeslu un nosacījumu apvienojuma etniskās identitātes veidošanās procesā runā par identitātes pamattipiem, kam katram ir noturīgas iezīmes un pazīmes. Attiecinot tos ne uz sociālām grupām, bet individuālām personām, iepriekš minēto rakstnieku normālā vai etnocentriskā identitāte (Садохин 2006, 154) nozīmē savas grupas uztveri no vēlīgas līdz pat izteikti privileģētai, taču pat kosmopolitiskiem un etniski indiferentiem ļaudīm jāizvēlas valoda, kurā rakstīt, t.i., vismaz šādā veidā jāizsaka kāda sava attieksme pret kādu etnisko identitāti. Latgaliski rakstošiem autoriem īpašā, nesaraujamā saite ar saviem darbiem – autorība uz tiem – no malas var izskatīties tāda pati kā latviski rakstošajiem, kuri sevi pieskaita tikai latviešiem. Tomēr tā nav: ja, sākot ar autoru personiskās, intuitīvās uztveres līmeni, balstāmies uz attieksmi pret latgaliešu valodu un tajā uzrakstītajiem darbiem, to vietu literatūras procesā, tad latgaliski rakstīto darbu autorībā tomēr iekodēta attieksme pret latgaliešu valodu kā minoritātes valodu, svarīgi par to runāt kā par mazākuma grupas valodu, kuras izvēle signalizē par rakstnieka paštēlā ieaudušos sajūtu par lielākas grupas noniecinājumu, kam atbilde ir spītīga tieši šīs valodas izvēle un darbos iekļautās identitātes manifestēšana, apzināti piepludinot šos darbus plašplūsmas literatūrai latviski.

Tikpat būtisks identitātes jautājums var kļūt latgaliskās identitātes autoru darbos, kas rakstīti latviski. Tad autorības aprakstā būtu jāiezīmē situatīvais etniskums, kas izpaužas kā latgaliskums latviešu valodā, kā identitātes signāli darbu tēmās, aprakstītajā ģeogrāfiskajā vidē, raksturos u.tml., un varētu izmantot arī Franča Kafkas formulēto *mazās* literatūras jēdzienu, ko ar *mazākās* literatūras jēdzienu aizstāja Žils Delēzs un Fēlikss Gvatari, uzsverot, ka šī *mazākā* literatūra nebūtu atvasināma no *mazākās* valodas, bet gan drīzāk no tā, ko minoritāte konstruē lielākajā valodā, kas viss esot politisks, iegūst kolektīvu vērtību, - viss, ko autors saka individuāli, veido kopu akciju, un galu galā ir tā, ka „mazākās literatūras trīs iezīmes ir valodas deterritorializācija, individuālā un politiskā savienošana un savas izpausmes pielāgojums kolektīvajai” (Deleuze, Guattari 2003, 18). Mazs un mazāks šajos teorētiskajos pārspriedumos neiegūst noniecinošu nokrāsu, bet problēmas teorētiskais risinājums Delēza un Gvatari atzinumus ļauj attiecināt arī uz latviski rakstītajiem latgaliskās identitātes autoru darbiem vispār, jo latviski rakstītie Rīgas latgaliešu darbi deterritorializē latviešu valodu tāpat kā Delēza/Gvatari mazākas literatūras definīcijai it kā atbilstoši, piemēram, kādi krieviski vai vāciski rakstīti etnisku latgaliešu darbi (Paklone 2011b, 243).

Valodas izvēles un etniskās identitātes saistību un vietu darbu autorībā labi izgaismo, piemēram, Ulža Bērziņa lēmums ievietot divus latgaliski rakstītus dzejoļus krājumā „Saruna ar Pastnieku” (Bērziņš, Uldis 2009, 46/47, 48). Viņš bieži savā dzejā izmantojis dažādu citvalodu vārdus vai teksta fragmentus, jau agrāk iniciējis, piemēram, Zālamana sakāmvārdu tulkošanu latgaliski (Šalomona pavuiceišonys 2005, 115 – 121), arī Veļimira Hļebņikova dažu dzejoļu atdzejošanu latgaliski (Rancāne b.g.[2006], 56 - 58), ko skaidrojis šādi: „Veļimira Hļebņikova dzeja beja volūdas nūreibums, volūdas deja – kai lai symtejā godsdīnā lai naītum preteimā ar vysu, kū mūsu volūdai izdoncōt? Skujenieks, Čaklais un es latviešu literārajā valodā, Anna Rancāne – latgaliešu rakstu valodā. Rancānes „smīklači” rōda, ka austrumizlokšņu morfologija līk salaseit pavysam cytaidōkas formas „nōkūtnīša” eksperimenta atklōsmei. Lai doncoj volūda!” (Bērziņš, Uldis 1985, 12). Atgriežoties pie diviem augšminētajiem dzejoļiem – tie U.Bērziņam pirmoreiz kā atsevišķi darbi pilnībā ir latgaliski. Viņaprāt: „Vislielākā neveiksme un nelaime – novienādošanās, šis viltīgais, ļaundabīgais entropijas paveids, kas atņem mums jēgu *būt daudziem*, - priekš kam, ja visi vienādi” (Bērziņš, Uldis 2010). Kāpēc dzejolis „Lyugšana zagļa”

ir latgaliski? Kāpēc stāstītājs – tēls, ar kura palīdzību tiek risināta fabula, kurš pārņem autora – vēstītāja funkcijas, ir latgalietis? U. Bērziņa atbilde: „Esmu latviešu valodas runātājs un tekstu autors. Bet latviešu valoda - tas ir viss izlokšņu dārzs, ne tikai tā "dārza mājiņa" ar visu drukas spiedi un tirāžām - skolās mācītā literārā valoda. Draudzētos es vairāk ar ventiņiem, popiņiem - drošvien rakstītu, kā soul noiet jūre, bet man vairāk garšas uz austrumu izloksnēm, manas mammas dzimta Rīgā atnākusi no Neretas novada, man ausīs arī mīļi iegul augšzemnieku kāpjošās intonācijas, kaut latgaļu laušanai man rīkle par prastu. Kad es kā latvietis meklēju saskarties ar čuvašiem, tatāriem vai, ja vēlies, jakutiem vai senjūdu Bībeli - kādā brīdī gribu tai Pasaulei sāniski vien uzbraukt ar visu koplātvisko stihi - gribu, ka iztulko slovāku Milanu Rūfu vai jūdu Zālamanu izloksnēs, citreiz gražīgi pats ievedu konebūt savā izlokšņu dārziņā - cikreiz? Tak vienu pašu reizi, mana vaina maza!” (Bērziņš, Uldis 2010). U. Bērziņa attieksmē pret saviem darbiem latgaliski ir citi autora doti virsuzdevumi nekā J. Ryučāna attieksmē pret saviem darbiem. Viens U. Bērziņa skaidrojums ir dzejolī „Mienešu rūža” arī ar latgaliešu stāstītāju, stipri līdzīgu pašam autoram: „Kū jim vāga? As zynu: ēst volūdu! Nui, puiku ģrodums: leist vysur, juodelēt puor statini”(Bērziņš, Uldis 2009, 48), otrs - viņa izteikumā, apsverot savu rakstīšanu latgaliski: „Kopumā - kāpēc gan latgaliski ir viss teksts, jo citreiz vien dažī vārdi citā valodā? - Nu tad laikam Tev taisnība: es identificējos tobrīd ar latgaliešiem, tie man vispār iet stipri pie dūšas. Izliksne - mana izliksne: tur izliekos par nezko, tur "izliekos" tukšs, lai galvā vieglāk! Un tur jūtos Lelajai, Lobajai latvīšu volūdai paticeigs” (Bērziņš 2010). Pirmā atbilde valodas izvēlei U. Bērziņam tāpat ir valodas iespēju maksimāls izmantojums, otra – iespēja, ka autors var likt stāstītājam pieņemt jebkuru identitāti. U. Bērziņam viņa paša izpratnē darbi latgaliski varēja būt jebkurā dialektā rakstīti, viņam nav J. Ryučāna apakštoņa par attieksmi pret latgalisko identitāti, viņam latviešu identitātē latgaliskais nozīmē tāpatīgu ar latvisko, tikai citādu, ne tādu pašu – tāpēc tik interesantu dzejai. Bez tam, kā jau minēts, viņš kā vēstītājs izvēlēties stāstītāju, kura latgaliešu valodā un raksturā atrod piemērotāko skatupunktu, ar ko raksturot sevi, U. Bērziņu, un izteikt savu vēstījumu un attieksmi pret pasauli citādi, ne identi tam, kā to izdara ar saviem latviski runājošiem stāstītājiem, un tā sev, nelatgaliskas identitātes autoram, darbu rakstīšanā latgaliski dodot iespēju izteikt savu latvisko identitāti.

2.1.2.Valoda, kādā darbs uzrakstīts

No juridiskā viedokļa nav svarīgi, kādā valodā darbs uzrakstīts.

No literatūrzinātnes viedokļa valoda atšķir autoru no citiem autoriem – tas, kādā valodā darbs uzrakstīts, šī *kādība* ir tas īpašais, kas autoru atšķir no citiem autoriem un veido viņa autorības pamatu: viena no jēdzieniskajām un kompozicionālajām pamatfunkcijām valodas individuālajam lietojumam autora darbos ir autorības konstruēšana un sekojoši arī kalpošana par noteicošo elementu darba atribūcijā, autorības noteikšanā. Te svarīgi pētīt autora valodu no stila viedokļa.

Kaut stila jēdzienu plaši pielieto literatūrkritikā, literatūrzinātnē un it īpaši, protams, stilistikā, to grūti precīzi definēt, kā to uzsvērusi lingvistikas profesore Keitija Veilsa savā apjomīgajā „Stilistikas vārdnīcā” (Wales 2001, 370). Pētījumā „Būtiskie termini stilistikā” autori - valodniecības speciālisti – norādījuši, ka stilistika ir lingvistiska pieeja literāram darbam, tai ideālajā gadījumā „raksturīga informēta, sistemātiska, labojama un (parasti) arī kontekstuāla analīze, kas ir rūpīga, secīga un atvērta falsifikācijai” (Norgaard, Busse, Montoro 2010, 1), ko autori skaidro ar to, ka neviena stilistiska analīze nevar būt pilnībā objektīva: to ietekmē tas, kam analizē stilistikā dod priekšroku, uz ko fokusējas, kādu lingvistisku paradīgu un metodoloģiju izvēlas (Norgaard, Busse, Montoro 2010, 2). Ir vairākas plašas jomas, kurās tiek lietots stila jēdziens, taču attiecībā uz autorību svarīgākā ir jēdziena nozīme, kas stilu apraksta kā noteiktas personas valodas lietojumu noteiktā kontekstā noteiktam nolūkam – kā valodas atsevišķu variantu (Norgaard, Busse, Montoro 2010, 155) un kā autora raksturīgās valodiskās īpašības teksta līmenī. Piemērojot stila jēdzienu visai autora daiļradei, stils ir īpašības, kuras autoram ir sevišķas, raksturīgas – viņa idiolekts, ko tieši raksturīguma dēļ izmanto parodēšanai (Wales 2001, 371). Pētnieki parasti uzsver, ka autors lieto visu valodas krājumu, bet savu stilu veido ar valodas elementu izvēli un izvietošanu, ko daļēji nosaka darba veids, žanrs, tēma. Veilsa stilu raksturojusi kā 1) īpašu izteiksmes manieri rakstot vai runājot, 2) atšķirīgu dažādās situācijās atkarībā no medija un formalitātes pakāpes, atšķirīgu atkarībā no laikmeta, teksta, žanra, turklāt katram cilvēkam citu valodas lietojuma variantu (Wales 2001, 371).

Umberto Eko savā runā „Par stilu” uzsvēris, ka jau agrīnajā jēdziena *stils* lietojuma posmā tas norādīja uz literārajiem žanriem, kas tolaik bija stingri kodificēti, kā arī gan tad, gan tagad stils ir rakstīšanas veids, ko vada likumi ar ļoti ierobežojošiem priekšrakstiem, ko pavada priekšstati par rīkojumiem, imitāciju un ciešu turēšanos pie modeļiem (Eco 2006, 161). Eko secinājis, ka vēsturiski stils tika uztverts kā formas piešķiršanas veids, kuru nevar attiecināt tikai uz stilistiku un valodas lietojumu, jo tas ietver daudzas ārpusvalodiskas stratēģijas, tajā skaitā semiotiskas (Eco 2006, 162/163), tāpēc Eko nodēvē semiotiku par stilistikas modernizētu formu (Eco 2006, 164).

Radošā darbība, lai arī to asociē ar neierobežotu brīvību, tomēr nerisinās patvaļīgi un autonomi: to veido paražas un tradīcijas, metodes un kodi, turklāt daļa no tiem – precīzi noformulēti, piemēram, gramatikas likumi. Gramatikas likumus drīkst pārkāpt kādā atsevišķā literārā darbā, autora stils var ietvert arī apzināti radītas atkāpes no gramatikas likumiem, tomēr kopumā darba radīšanai nepieciešama rakstītprasme, kas nepieļauj nemotivētas neveiklības. Rakstnieks un radošās rakstniecības pasniedzējs Džons Gārdners savā grāmatā „Daiļliteratūras māksla. Amata piezīmes jauniem rakstniekiem” nodaļu ar nosaukumu „Vispārējas kļūdas” veltījis konkrētiem pārkāpumiem, ko nevajadzētu pieļaut, - darbības vārdu pasīvo formu nepareizs vai pārlicēgs lietojums, kļūdaina ievadfrāzes veidošana, izmantojot darbības vārdus nenoteiksmē, klibojošs ritms, gadījuma atskaņas u.c. (Gardner 1991, 97-124), nodaļā „Tehnikas” konstatējis, ka plašs vārdu krājums ne vienmēr ir priekšrocība: svešvārdu, daudzsilbju vārdu, žargonvārdu un modes vārdu lietojums spēj padarīt tekstu manierīgu un samākslotu, taču autora meistarība var sarežģītas leksikas lietojumu padarīt dabisku un greznu visā naratīvā, arī paaugstināt tā ticamību (Gardner 1991, 144/145), bet mazs vārdu krājums detaļu nosaukšanai un sinonīmu trūkums rada barjeras radošajā darbībā (Gardner 1991, 147/148), kā arī pievēršas teikumu veidošanas iespējām, aprakstot teikumus veidus, sākot no visīsākā iespējamā līdz ļoti garam, iesakot tekstā variēt teikumu veidus, tā panākot vēlamo teksta ritmu (Gardner 1991, 154). Pie rakstnieka pamatprasmēm Gārdners nosaucis prasmi ievērot un izmantot gramatikas un sintakses likumības, pieturzīmju izvietojumu, rindkopu struktūru utt. (Gardner 1991, 17), taču arī bāzi savas valodas izvietojumam – darba *žanru*, ko viņš par visuzskatāmāko redz mūzikā, tāpat vizuālajās mākslās un literatūrā (Gardner 1991, 18-20). Rezumējot Gārdnera rakstīto, secināms, ka viņš autora radošo

darbību pašsaprotami redz noteiktās robežās attiecībā uz šīs darbības pamata aspektiem.

Pētnieki radošās darbības robežas implicēti atzīst kā pašas par sevi saprotamas komunikācijas procesā: tikai pateicoties robežām, komunikācijas process vispār kļūst iespējams. Kā norādījuši K.Negusa un M. Pikerings savā grāmatā „Kreativitāte. Komunikācija un kultūras vērtības”, autors var gan ievērot žanru kodus, gan pretoties tiem, tos transformējot vai pilnībā no tiem atsakoties, vai pielietojot kādus alternatīvus kodus, - šādas attiecības ir neatņemama kultūras procesa sastāvdaļa (Негус, Пикеринг 2011, 135). Pētnieki arī uzsvēruši, ka konflikts starp neoklasicistiskās teorijas strikti noteiktajiem, stabilajiem žanriem un iebildumiem no empīriķu puses tika apturēts vispirms ar individuālās daiļrades teoriju, pēc tam – ar pievēršanos Jaunās kritikas koncepcijai, kurā *žanram* bija tikai nenozīmīga konceptuāla vērtība. Tomēr patlaban žanra nozīmībai atkal pievērsta uzmanība, žanrs kā paraža atzīts par kanālu literāra darba uzrakstīšanai un izlasīšanai: „Žanrs ir ārkārtīgi svarīgs koncepts, jo daiļrade paredz strādāšanu žanru kodu un kārtības ietvaros, šo ietvaru krustošanos un iziešanu ārpus tiem...” (Негус, Пикеринг 2011, 136). Literatūrteorētiķis un filozofs Cvetans Todorovs savā darbā „Žanri diskursā” secinājis, ka žanri funkcionē kā „gaidu apvāršņi” lasītājiem un „uzrakstīšanas modeļi” – autoriem (Todorov 1990, 18).

Jau autora intence uzrakstīt darbu ietver arī zināšanu par darba veidu un žanru, kas savukārt nosaka darba formu un valodas raksturu, t.i., ietver darba valodas izvēli. Literatūrzinātnieks un rakstnieks Pīters Tērčijs uzsvēris: „Daiļliteratūras konvencijas vairumam lasītāju ir neredzamas. Mēs rakstām teikumus un rindkopās. Mēs *tipiski* ievērojam mūsdienu [...] rakstu valodas gramatiku [...]; mēs sākam teikumus ar lielo burtu, sākam rindkopas ar atkāpi. Mēs saucam vārdā svarīgos varoņus, kamēr citus atstājam anonīmus; mēs aprakstām mūsu fiktīvo ļaužu ārējo izskatu; mēs laipni apgādājam viņus ar kāda veida nepatikšanām un novedam šīs nepatikšanas vai kādu daļu no tām līdz atrisinājumam. Mēs pieņemam, ka lasītājs spēs atšķirt naratīva pirmās personas. [...] Kad mēs domājam par pieņemtajām normām attiecībā uz daiļliteratūras saturu, mums pirmām kārtām būtu jādomā par žanru rakstniecību” (Turchi 2004, 93). Respektīvi, autoram ir priekšstats par vēl netapušā literārā darba veidu un žanru, kurus autors piepilda *savā valodā*, kas autoraprāt atbilst vai

pietiekami atbilst tam, kas tradicionāli pieņemts un ko lasītājs sagaida - vai gluži pretēji - nesagaida šajā darba veidā un žanrā.

Datorsemiotiķis Pēters Bēgs Andersens, pētīdams iespēju radīt atkārtojamus paraugus, izvēlējās literatūras žanrus, un savā darbā „Žanri kā pašorganizējošās sistēmas” atzina žanru nepārtraukto veidošanos un bifurkāciju, bet arī iespējamību skaidri definēt to paraugus kādā noteiktā laikposmā (Andersen 2000, 214), t.i., noteikt tos kā atkārtojamus un piepildāmus. Literatūras žanrus iedala, gan ņemot vērā literatūras veidus - dzeju, prozu, dramaturģiju, liroepiku, gan saskaņā ar dažādiem principiem klasificējot žanra paveidus tā ietvaros.

Profesors Džons Frows pētījumā „Žanrs” aprakstījis žanru sistēmu kā atvērtu un nestabilu un izteicis pieņēmumu, ka tā nemaz nav viena sistēma, bet gan vairākas (Frow 2008, 124), kas jāskata sinhroni un diahroni: žanrēšana saistāma ar identificējamu produktu noteiktā laikmetā noteiktā literatūrā; runa ir gan par vienkāršiem žanriem - tūviem vai identiem runas aktiem (lūgšana), gan sarežģītiem, kas sastāv no daudzskaitlīgiem runas aktiem (romāns) un var iekļaut citus žanrus (Frow 2008, 29). Tie piedāvā katrs specifiskas stratēģijas darba organizēšanai un autorības struktūru nozīmes konstruēšanai: tematiskā satura struktūras, ko parasti asociē ar konkrēto žanru, formālās organizācijas iezīmes un uzrunāšanas jeb retoriskās struktūras (Frow 2008, 72-77). Frows arī atzīmējis, ka ir tikai viens vienīgs veids, kā izprast „žanra struktūras: caur atsevišķiem tekstiem, no kuriem var ekstrapolēt vispārīgāku loģiku. Tad viena žanra ievietošanas loģika cita žanra loģikā notiek tekstuāli; vispārējo procesu, par ko es runāju, iespējams, būtu jāsauc par *citēšanu*: tas ir, teksta pārvietošanos no viena tekstuāla un vispārēja konteksta uz citu. Viens piemērs tam ir izziņota runa; žanra alūzija ir otrs.[..] Tāda konteksta pārvietošanās ir cilvēka valodas normāla un centrāla daļa, un ir viens no iemesliem, kāpēc nav vienkāršas atbilstības starp tekstu un žanru. Tomēr šajos tulkojumos no viena konteksta otrā izdzīvo daudz no žanra loģikas” (Frow 2008, 45).

Semiotikas profesors Deniels Čendlers 1997.gada darba „Ievads žanru teorijai” nodaļā „Strādājot žanrā” atzīmējis, ka tradicionālajā romantisma perspektīvā žanrs tika uzskatīts par autora radošuma ierobežotāju, bet mūsdienās valdošais uzskats ir, ka no autora viedokļa žanra priekšrocība ir iespēja efektīvai komunikācijai, jo „dotās” konvencijas padara rakstīšanu ekonomisku un pieļauj arī jaunu elementu ieviešanu

(Chandler a). Čendlers sava darba „Rakstīšanas akts” nodaļā „Rakstīšanas stratēģijas” arī aplūkojis veidus, kādos autori sevis izvēlētajā žanrā raksta darbus, nosaukdams tos sekojoši: arhitektūras stratēģija (vispirms uzrakstot plānu), ķieģeļu likšanas stratēģija (pieaudzējot klāt izstrādātu teikumu pēc teikuma, rindkopu pēc rindkopas, reti uzrakstot uzreiz visu melnrakstu kopumā), eļļas krāsu gleznošanas stratēģija (mainot un pārstrādājot tekstu, nedarbojoties secīgi, liekot slāni uz slāņa, atstājot saredzamus triepienus) un akvarelēšanas stratēģija (darbs tiek uzrakstīts uzreiz kopumā, gandrīz bez labojumiem, - atsevišķi autori tā rada pirmo melnrakstu), atzīstot arī jaukto stratēģiju pastāvēšanu oriģināldarba uzrakstīšanā (Chandler b).

Izvērtējot minētos pētījumus par žanra nozīmi, secināms, ka autora intence uzrakstīt darbu balstās uz izvēlētu un saprastu iecerētā darba veidu un žanru; savukārt, rakstot darbu, autors izmanto žanra iespējas un realizē tās pats ar savu rakstīšanas stratēģiju un tās rezultātu – literāro darbu. K.Negusa un M.Pikerings atzīmējuši, ka žanrs nav tikai kāds estētisks marķieris, bet gan būtiska literāra darba kategorija, kas nav pastāvīga un nemainīga, bet gan tāda, kas attīstās un mainās, t.i., radošā darbība realizējas „saskaņā ar samērā acīmredzamiem stilistiskiem un žanru kodiem [...] tomēr [...] neizraisa bezgalīgu iepriekšējo modeļu un nozīmju atražošanu” (Heryc, Пикеринг 2011, 150).

Mēģinājumi aprakstīt literāro darbu radīšanas mehānismu sākušies ar Aristoteļa un Platona izpratni par darbu atdarinātāju jeb mimētisko raksturu un izstāstītāju jeb diegētisko raksturu. Savā „Poētikā” Aristotelis uzsvēris, ka dzeja interesējas par vispārīgo, vēsture – par atsevišķo, t.i., vēsturnieks „nesaistītā valodā” apraksta notikumus, dzejnieks – dramaturgs „saistītā valodā” – gan notikumus, gan „to, kas varētu notikt” (Aristotelis 1959, 56), tātad iespējamo – un, ja „pat viņam gadītos attēlot patiesi notikušo, tad tomēr tas nemazina viņa tiesības saukties par dzejnieku, jo nav nekādu šķēršļu tam, lai no patiesi notikušiem faktiem daži būtu tādi, kādi tie varētu notikt saskaņā ar varbūtību [un iespējamību]. Šai ziņā viņš ir to radītājs” (Aristotelis 1959, 58). Arī literatūrzinātnieks Ērihs Auerbahs pētījumā „Mimēze” šī termina saturu skaidrojis vēsturiski plaši – sākot ar Platona apgalvojumu viņa darba „Valsts” X grāmatā, ka *mimēze* ir trešajā vietā pēc *patiesības*, un Dantes apgalvojumu, ka „Dievišķajā komēdijā” viņš ataino patiesu realitāti, un noslēdzot ar to, ka mimēze nav vienkārši īstenības atdarināšana, tā ir īstenības reprezentācija un dažādi īstenības atveidojuma paņēmieni, tās interpretācijas formas (daiļ)literatūras

tekstos (Ayepōax 2000, 463), - un šis uzskats šajā skaidrojumā ir tuvs Pola Rikēra *at(pa)zīšanai*. I.Saīds raksturojis darba uzrakstīšanu kā pasaules radīšanu ar valodu: „Lietot vārdus nozīmē aizstāt ar tiem ko citu – vai to saucam par realitāti, vēsturisku patiesību vai īstenības būtību. Freidam un Valerī – tāpat kā Malarmē, Nīcem, Konradam un citiem, - kuru projekti ir radikāli, - valoda ir sākums *citai* iniciatīvai, kurai par spīti tās šķietamajai iracionalitātei ir metode. Šīs metodes sarežģītība ir tā, ka tā neimitē dabu, bet gan drīzāk aizstāj to” (Said 1997, 66), turklāt „pastāv oriģināla (plašā, nedaudz pasīvā šī vārda nozīmē), ja ne sākotnēja saikne starp tekstu un individuālu autoru, tomēr lasītājiem, tāpat kā pat rakstošajam autoram teksts nav veselums, bet sakropļojums. Jo rakstīšanai nav kopēju robežu ar dabu un tāpēc tā deformē tās subjektus (dzīvi, brīvību, laimi) vairāk, nekā formē tos. Lasīšanai un rakstīšanai tas ir kopīgs: tās ir vispārējo īstenību kropļojumi” (Said 1997, 58/59). Saīds autora valodas vērtējumā balstījies uz 17.un 18.gadsimta mijas filozofa Džambatistas Viko pārlicību: „*Autoritāte*, saka Viko, cēlusies no *autora*, kas „noteikti izcēlies no *autos* (*proprius* vai *suus ipsius*); tādējādi vārda sākotnējā nozīme ir „īpašums”. Īpašums ir atkarīgs no cilvēka gribas un izvēles; tāpēc Viko uzskata par aksiomātisku, ka „filoloģija novēro cilvēciskās izvēles autoritāti, no kuras ceļas noteiktā apziņa”. Tā valodas pētījumi atklāj apzinātās izvēles, ar kurām cilvēks veidojis savu identitāti un autoritāti: valoda saglabā šo izvēļu pēdas, kuras filologs tad var atšifrēt” (Said 1997, 91). Respektīvi, literatūrzinātnes metodes, kas orientējās un orientējas uz tekstu, - filoloģija, retorika, stilistika, krievu formālisms, Jaunā kritika, dekonstrukcija, semiotika (Kalniņa, Vērdiņš 2013, 9), analizējot tekstu filoloģiski un atklājot, kādā valodā rakstījis autors, var likt pamatā literāra darba atribūcijas modelēšanai un autorības noteikšanas pētījumiem.

Šāda veida stila pētījumi, kur stils ir „[fr. *style* < lat. *stilus* runas veids, izklāsts, stils] – 1.māksliniecisko izteiksmes līdzekļu kopums (piem., mākslas darbā, kāda autora daiļradē u.tml.); 2. *lingv.* vēsturiski izveidojies valodas paveids, kas atkarīgs no sazināšanās mērķa un satura un kas no citiem paveidiem atšķiras pēc lietotajiem valodas līdzekļiem” (SV 2008, 860), rāda autora idiolektu, autora kā atsevišķa indivīda individuālo valodas paveidu ar tā īpatnību kopumu, ko autors izvēlējies no „lielās” valodas (visa iespējamā valoda ar visām iespējamām nozīmēm, gramatikas, sintakses un leksikas mutācijām, ko nevar aptvert viena cilvēka dzīves laikā), to

autora balsi, no kuras viņš vairs nevar izbēgt, jo ir ieslēgts savā stilā (Sutherland 2010, 85).

Valodnieks Jānis Rozenbergs proponēja veidot latviešu valodas stilu klasifikāciju atkarā no komunikācijā izmantotās matērijas formas (mutvārdu runa vai rakstu valoda), sabiedriskajām funkcijām (zinātniskās un populārzinātniskās, lietišķo rakstu, publicistikas, sarunvalodas, daiļliteratūras valoda) un emocionāli ekspresīvo izteiksmes līdzekļu lietojuma (oficiālais, svinīgais, sirsnīgais, humoristiskais, ironiskais, satīriskais stils), īpaši izceļot leksikostilistikas nozīmi valodas lietojuma pētījumos (Rozenbergs 1995, 3/4), kas mūsdienās ir daudzo autora valodas pētījumu datorpielietojamo metožu pamatā. Stilometrija lieto statistisko analīzi, lai pētītu stila paraugus tekstu autorības noteikšanai un dažādus citus instrumentus, kas var atklāt attiecības starp normu un novirzi, stabilitāti un izmaiņām, konvencionālo un inovatīvo, priekšplānu un fonu (Norgaard, Busse, Montoro 2010, 156). Saistībā ar stilu kā idiolektu parasti analizē lingvistiskas iezīmes – vārdu garumu, teikumu garumu, saikļus, vārdkopu veidošanas īpatnības utt. – ne vienmēr tās, kas ir priekšplānā, bet arī fona iezīmes, ko uzskata par autora neapzināti lietotām un tāpēc stabilām visā dzīves gaitā. Procedūra ir salīdzināšana: atribūcijas teksta vienības salīdzina ar tādām pašām autentiskā tekstā, lai gan salīdzinājuma normas nav viegli nosakāmas (Wales 2001, 374).

Profesors Pīters Berijs uzsvēris, ka stilistikas pētnieki 1) piegādā „cietus” datus, lai balstītu eksistējošās lasītāju impresionistiskās „intuīcijas” par literāro darbu, 2) piedāvā jaunas literāro darbu interpretācijas, kas balstītas uz lingvistisku acīmredzamību, 3) mēģina veidot vispārējus spriedumus par to, kā tiek radītas literāra darba nozīmes, piemēram, ka literāru iedarbību rada gan forma, gan saturs vienlaicīgi (Barry 2009, 203-206). Stila pētniecībai pielietojamās valodnieciskās analīzes metodes ir daudzskaitlīgas un detalizēti izstrādātas; nepieciešamības gadījumos tās veiksmīgi pielietojamas autorības pētījumos, rēķinoties ar teksta valodas semantisko, strukturālo un komunikatīvo organizāciju, ar valodu kā literāra darba materiālu (Cruse 1961; Valeinis 1961; Verdonk 2002; Алефиренко 2010; Бабенко 2004; Бабенко, Казарин 2004; Бастыркин 2002; Батов, Сорокин 1980; Грановский 1976; Греймас, Куртье 1983; Казарин 2004; Комиссаров 2013; Лотман 2011; Лукин 2005; Мартин, Рингхэм 2010; Пиаже 1983; Тодоров 1975; Тодоров 1983; Токарев 2013; Фрей 2006; Якобсон 1975; Якобсон 1983).

Stils rāda autora lingvistisko identitāti, tāpēc var būt mainīgs kā jebkura identitāte. Valodnieks Vladimirs Naumovs atzīmējis, ka personības lingvistiskajā identifikācijā jāņem vērā psihoemotīvo komponenti, kas izpaužas izteikumu leksiskajā organizācijā un gramatiskajā noformējumā, kā arī lineārajā garumā, kavēšanās pauzēs (Наумов 2009, 41); svarīgi ir personības sociālie un antropoloģiskie raksturojumi (Наумов 2009, 52), vecuma – agrīnais un vēlīnais stils (arī Said 1997; Said 2007) un dzimuma aspekti (Наумов 2009, 66), nacionālā piederība (Наумов 2009, 74), personības paravalodas raksturlielumi un funkcionālās iespējas (Наумов 2009, 91).

Respektīvi, stila pētījumiem nepieciešamas arī citas, ar valodu nesaistītas metodes, kuras aptver daudzus autora dzīves aspektus, tajā skaitā biogrāfiju un radošās darbības vēsturi, laikmeta apstākļus, kultūras reminiscences u.c.; arī šīs metodes ir pietiekami izstrādātas un labi lietojamas konkrētai atribūcijai (Abbott 2009; Bal 2009; Barfield 1984; Barthes 2011; Bassnett 1993; Booth 1983; Brooks 1992; Carter 2004; Currie 2012; Strunk, White 1979; Алефиренко 2010; Зенин 2012; Глазунова 2012; Страда 2010; Фролова 2007; Эткин 2005).

Profesore Nina Bolotnova savā pētījumā „Teksta komunikatīvā stilistika. Vārdnīca - tezaurs” uzsvērusi, ka teksta analīzē jābalstās uz Romāna Jākobsona komunikatīvo runas skaidrojumu, kura komunikācijas modelis *autors – teksts – adresāts* attiecināms arī uz tekstu rakstu formā, un ataino ne vien saziņas universālo shēmu, bet arī rāda tās dažādo elementu sakarības. Teksts ir saziņas akta centrā, bet aiz teksta ir autora un adresāta valodiskās personības, kā arī valodas sistēma, bez kuras zināšanas nav iespējama saziņa, balstoties uz tekstu, un apkārtējā īstenība, kas stimulē autoru teksta radīšanai. Lai autora un adresāta saziņa caur tekstu notiktu, jāzina valoda (kods) un īstenība; kad runā par tekstu kā komunikācijas formu, domā par tā spēju būt par saistošo posmu saziņā (Болотнова 2009, 63). Pētniece rezumējusi, ka *teksts* ietilpst *diskursa* jēdzienā kā tā sastāvdaļa, kur diskurss atspoguļo personas valodisko uzvedību, ņemot vērā lingvistiskus un ārpuslingvistiskus saziņas faktoros – mērķus un uzdevumus, saziņas situāciju, reālo un iespējamo adresātu u.tml. (Болотнова 2009, 199).

K. Veilsa norādījis, ka autors var sintezēt klasisko atšķirību starp mimēzi un diegēzi – radīšanu un stāstīšanu, objektīvo un subjektīvo (Wales 2001, 113). Lai gan abi naratīva pamatveidi reti satopami tīrā veidā, dominējošais veids tas parādās autora

tekstos: mimēze ir lēna stāstīšana skatuviskā veidā, teksts tiek dramatizēts un izmantoti dialogi, kas satur tiešo runu un ļauj lasītājam pašam *redzēt* un *dzirdēt*; diegēze nozīmē stāstīšanu vai attiecināšanu – stāstījums parādās panorāmiski jeb summējoši – stāstītājs vienkārši *pasaka*, kas notiek, nemēģinot parādīt, *ka* tas notiek (Barry 2009, 223). Praksē, protams, autors lieto šos darbu izveides principus tandēmā, un tie arī veido viņa valodu, stilu un viņa kā autora tēlu.

Autora stils attiecas gan uz darba formu, gan saturu – tas nav lokalizēts, bet it kā piepilda visu darbu. Saskaņā ar šo īpašību valodniece un tulkošanas teorētiķe Marija Brandesa ierosinājusi literārā darbā kā veselumā - dotā, eksistējošā struktūrā - izdalīt darba stila četrus līmeņus: kompozicionālo, emocionāli vērtējošo, individuāli psiholoģisko un valodisko. Pētījumā „Teksta stilistika. Teorētiskais kurss” Brandesa saistījusi stilu kā cilvēku radītu sociālu fenomenu ar valodu kā sociālu, taču vēsturiski dabiski radušos fenomenu, kas ir primārs attiecībā pret stilu. Ņemot vērā stila komplekso iedabu, viņa uzsvērusi, ka to nevar analizēt ar kādu vienu pētniecības metodi. Lai stilu pētītu tā veselumā, Brandesa piedāvā to analizēt ģenēzes jeb rašanās aspektā, „kļuvušas zināšanas” jeb dota fakta aspektā un funkcionēšanas aspektā, apvienojot šos aspektus un pielietojot divas metodes – darbības un sistēmisko, kurā ietverama kibernetikas pieeja attiecībā uz radošo procesu modelēšanu (Брандес 2004, 43-45).

Ņ. Bolotnova izstrādājusi teksta stilistiskās analīzes shēmu, iekļaujot tajā sekojošus parametrus: 1) teksta stils, apakšstils un žanrs; 2) saziņas sfēra un situācija, uz kuru teksts orientēts; 3) teksta pamatfunkcijas (saziņa, ziņojums, ietekme); 4) adresāta raksturs, ņemot vērā teksta stilistiskās īpatnības; 5) domāšanas tips, kas atspoguļots tekstā (konkrētais, vispārināti-abstraktais, tēlainais u.c.); 6) forma (rakstiska, runas), runas tips (monologs, dialogs, polilogs); 7) stila iezīmes, kas raksturīgas tekstam saskaņā ar tā stilistisko marķējumu; 8) stila valodiskās iezīmes, kas atspoguļotas tekstā; 9) autora tēls un viņa tekstuālās darbības mērķis; 10) teksta individuālās autora stila īpatnības valodas līdzekļu atlasē un to organizācijā, ieskaitot stila paņēmienu. „Šī teksta stilistiskās analīzes shēma ņem vērā teksta komunikatīvo iedabu un antropocentrismu (autora un adresāta tēlus); stila veidošanas lingvistiskos faktorus (funkcionālā stila valodiskās īpatnības vispārēja lietojuma un autora individuālā stila līmenī); ārpusvalodas faktorus (saziņas sfēra, situācija, domāšanas tips, funkcijas, mērķi)” (Болотнова 2009, 215).

Stila īpatnības, tāpat kā visus darba struktūras elementus, sintezē autora tēls, - autors ir literārā darba integrējošais centrs. Radošās rakstniecības lektors Nīls Makko secinājis, ka bērni nespēj nosaukt savu mīļāko grāmatu autorus, pusaudži jau var attīstīt interesi par viena konkrēta autora darbiem vai par autoriem, kuri raksta kādā noteiktā žanrā, kamēr pieaugušie nereti visai pārliecināti spriež par autora intencēm un to realizāciju viņu darbos, vērtē autora individualitāti un apraksta autora tēlu (McCaw 2008, 65). Pētnieki parasti uzsver, ka autora tēlu rada autors pats: „Iedomātais autors ir teksta konstrukcija, ko rada reālais autors, lai iegūtu (ideālu?) sevis tēlu, un arī no jauna rada lasītājs” (Wales 2001, 204). Autora tēla integrējošā iedaba ir būtiska visu veidu literārajos darbos, kaut gan literatūras darbos autora tēls tekstā ir atšķirīgs: tas var būt ieslēpts darbu kompozīcijā un stilā, bet ļoti būtiska šo darbu iezīme ir stāstītāja izvēle, kas ir viena no autora tēla atspoguļojuma formām. Autora tēls nav vienādojams ar stāstītāja tēlu, bet arī nav vienādojams ar rakstnieka reālo personību, kaut arī attiecas uz to. Autora tēls, kas komunikatīvajā stilistikā tiek skatīts teksta dialogisma sakarā, darbā ir tāds pats radošās darbības rezultāts kā darbs kopumā – tas ir *māksliniecisks tēls*, kuru atkarībā no stāstītāja tipa literatūrzinātnē klasificē kā *objektīvo stāstītāju* (3.personā), nekonkretizētu *personisko stāstītāju* (1.personā), *personisko stāstītāju*, kas ar savu personību atklāti organizē tekstu (Болотнова 2009, 134).

Ņemot par piemēriem prozaiķes Noras Ikstenas romānu „Dzīves svinēšana”, romānus par rakstniekiem Regīnu Ezeru un Dzintaru Sodumu, līdzautorībā ar Imantu Ziedoni tapušo Ziedoņa bērniības atmiņu grāmatu, kā arī scenāriju datorspēlei, var raksturot to, kā autors, piepildot žanru paraugus, konstruē darba autorību, kā žanrs, bet viena žanra ietvaros – darba saturs -, nosaka autora valodu.

Literatūrkritiķa Gunta Bereļa ieskatā Ikstenas pirmie stāstu krājumi uzrāda tekstus ar poētiku, kas „radniecīga Einfelda prozai, gan ar krietni romantiskākiem akcentiem: Einfelds tikai viegli ieskicē topošās metaforas aprises un nākamajā mirklī tā jau ir pagalam, taču Ikstena ap katru metaforu vēl aptamborē bagātīgas mežģīnes. Tāpat kā Einfelda stāstos, arī Ikstenas prozā rodas žanra problēma – faktiski tie nav stāsti, vismaz ne šā jēdziena tradicionālajā izpratnē [...] Teksts it kā iznirst „ne no kā” un visbiežāk arī apstāst bezmaz „pats no sevis”; stāsta vidū bez jebkādas pārejas var sākties cits stāsts, īstenība var pāriet sapnī vai ilūzijā. Precīzāk, plaista starp īstenību un sapni ir tik maza, ka to nav pat jēgas pieminēt. Darbība noris visai nosacītā,

dažbrīd gluži vai dekadentiski estetizētā (jau pieminētās metaforu mežģīnes), taču vienlaikus ļoti pazīstamā vidē. Universālu kategoriju un sistēmu nav. [...] Lāgiem liekas, ka stāsts cēlies no vienas vienīgas prātā ienākušas frāzes vai veiksmīgi piedzimušas metaforas [...], kas apbrīnojami organiski augusi plašumā, nemitīgi spēlēdamās ar sevi un meklēdama starp vārdiem ieslēptās jēgas.[...] Nekas netiek pateikts „līdz galam” [...], metaforiskās mežģīnes allaž paliek nepabeigtas [...] stāsts netiek veidots, piemēram, kā notikuma apraksts, kurā valoda ir tikai instruments un tālab pelnījusi arī attieksmi tikai kā pret instrumentu (valodai jābūt „tīrai”, „asai”, „precīzai”, „izkoptai”, „skaistai” utt. – uzmanīgāk ielūkojoties, ir acīm redzami, ka šie tradicionālie kritēriji izvirza tīri funkcionālas prasības). Stāsts rodas, saplūstot daudzām metaforām, no kurām katra reizumis ir atsevišķa stāsta vērtībā. Pasauli var radīt pat viena vienīga frāze” (Berelis 1999, 321).

Ikstenas pirmo romānu „Dzīves svinēšana” Berelis raksturo kā viņas īsprozas likumsakarīgu turpinājumu, t.i., attiecina uz romāna uzbūvi un valodu gan metaforisko mežģīņu, gan aptamborējuma apzīmējumus. Šādam stila subjektīvam un tēlainam apzīmējumam pamats ir autoru individuālo stilu subjektivitāte un daudzveidība: literatūrkritiķi izmanto vispārinājumus, no kuriem daži nereti ar vienu vārdu saprotami un trāpīgi raksturo autoru un viņa darbu, piemēram, autora stils var tikt raksturots kā sarežģīts, erudīts, emocionāls, miglains, papildīts ar alūzijām, taisnvirziena ar tieksmi uz negaidītiem pavērsieniem, viegls un asprātīgs, smagnējs, koncentrēts, lakonisks, poētiski bagāts, izdaļots ar asprātīgiem jokiem, plaša mēroga, nežēlīgi satīriska, puķains, paliekošs atmiņā ar teksta skaidru sadalījumu epizodēs, atturīgs, skaidrs, neoklasisks, aforistisks, manierīgs, smalks, izsvērts, pamācošs, eksperimentāls, skarbs, apziņas plūsma, papildīta ar vārdu spēlēm, konstatējošs, paranoidāli murgains, lirisks, vienkāršs utt.

Bereļa apzīmējums Ikstenas stilam ļauj pieņemt, ka autore stāsta nolūkam būtiskie vārdi tiek atkārtoti un variēti, it kā atgādināti un pastiprināti sinonīmijā, un nav izteikti funkcionāli, jo tiek vīti un pīti, un reģenerēti ne lineārai stāstīšanai, bet stāsta paplašinājumam, tā telpiskuma pilnības radīšanai. Berelis atzīmējis, ka daudzie sapņi un stāsti par sapņiem „izvērs romānu līdz patiesi milzīgiem apmēriem” (Berelis 1999, 322), sapņi un to apraksti ir veids, kā romānā „Dzīves svinēšana” Ikstenas varoņi redz savu un jebkura cita cilvēka dzīvi, dzīvi vispār: dzīve ir sapnis, bet sapnis

ir dzīve, viss ir jēgpilns un notiek vienlaicīgi. Vecais zvejnieks Jonatans stāsta par jaunības mīlestību:

„Vakaros viņa palūdza man lielo, ragaino gliemežnīcu, kuŗu no tālām zemēm bija atvedis mans tēvs, un uz kāpām devās viena pati. Tur viņa to, ausij, piespiedusi, klausījās. Es izbrīnīts teicu, ka jūru var dzirdēt tāpat. Viņa man atbildēja – tā jūra, kas dzīvojot gliemežnīcā, esot dvēsele, kas nemirst. Dzīva un neredzama tā aizved viņpus, kur nav ne sāpju, ne nāves. Viņa teica, līdz šim viņai esot bijis no nāves bail.

Bet, klausoties gliemežnīcā noslēpto dvēseli, viņa redzējusi sevi sēžam pie loga pītā krēslā un raugāmieš uz jūru. Tad viņa nomirusi, lēni noslīdējusi no krēsla, redzējusi sevi uz grīdas, kur ķermis izgraudzis savas smalkās taciņas, laiks kļuvis ļoti ašs – māja sadrupusi, akmens putekļi sajaukušies ar zemi, zeme kāri padzērusies lietu, kas nolijis brīnumainā kārtā, un šajā auglīgajā augsnē tūlīt sākušas augt smilgas ar tumši sarkaniem kātiem. Un viņa tapusi par rūsganu pļavu, kas viegli viļņojusies jūras vējā. Un aizmirsusi bailes.

Vienmēr, kad nāve man bija tuvu, es zināju, ka mana dvēsele taps par rūsganu pļavu, un bailes atkāpās.[..]

Helēna redzēja, ka, beidzis savu stāstu, Jonatans nodur galvu un sakrusto pirkstus. Viņa raudzījās uz Jonatana nagiem – mazajām koka tapiņām. Varbūt viņš netaps par rūsganu pļavu, varbūt viņš taps par jūras putnu?

Helēnai šķita, ka nu Jonatans beidzot ir atbrīvots, ka viņš sērojis pēc dzīvas Eleonoras. Helēnai ienāca prātā, ka savu dzīvi jūras krastā Jonatans Sīmanis bija nodzīvojis kā aļģe, kas noaugusi sīkiem gliemežīšiem. Viņš bija noaļģojies pēc Eleonoras un tikai tagad varbūt varēja mēģināt brīvi vīties līdz viļņiem. Helēna pasmaidīja, iedomājoties sirmo Jonatanu par ūdenszāli. Padevies viļņu ritmam viņš plandās kā lente saules apgaismotā ūdens virsmā, Eleonoras atbrīvots. [..]

Jūra bija gliemežnīcā un gliemežnīca jūrā, rūsganās pļavas bija dvēselē un dvēsele rūsganajās pļavās, mīlestība bija ceļmalītēs, un ceļmalītes bija mīlestībā. Mīlestības noaļģojušās” (Ikstena 1998, 51-54).

Šajās rindkopās no „Dzīves svinēšanas” ietverts primārs runas teksts, kas mērķēts uz cilvēcisku saziņu, - saskaņā ar Dž.Frovu – citēta Jonatana runa, kas saglabājusi

gan runas komunikācijas funkciju aprakstītajā situācijā, gan „iekšējo” strukturālo dimensiju, tajā pašā laikā kļūstot subordinēti pakļauta naratīva trešās personas, taču arī pirmās personas iekšējās runas situācijai, kurā ieraugām „no iekšpuses” naratīva autori, kas savukārt integrē literārajā darbā citēto runu un izteic to sev pašai raksturīgajā valodā: ar metaforām, vārdu spēlēm, atkārtojumiem. Frows šo autora paņēmieni, kurā viens teksts iekļauj citu, pievieno intertekstualitātes iespējamajiem variantiem, kurā viens teksts izraisa cita teksta parādīšanos un rada arī savstarpējas attiecības starp šiem tekstiem: „Neviens teksts nav unikāls; mēs to nepazītu, ja tas tāds būtu. Visi teksti ir būtiski līdzīgi dažiem tekstiem un būtiski nelīdzīgi citiem. Līdzība un atšķirība veido vienu intertekstuālo attiecību polu; otru veido citēšana, ieskaitot implicītu vai eksplicītu piesaukšanu, nejaušu alūziju, parodiju un reizēm pat svarīgo tekstuālās references *neklātbūtni*. Visi teksti veidoti, atkārtojot un transformējot citas tekstuālas struktūras. Žanrs ir šī procesa centrā ” (Frow 2006, 48).

Divos romānos par rakstniekiem Ikstena apzināti izcēlusi intertekstualitāti ar šo rakstnieku tekstu precīzu citēšanu. „Esamība ar Regīnu” par Regīnu Ezeru būvēta uz citātiem no R.Ezeras dienasgrāmatas. Literatūrzinātniece Benita Smilktiņa raksturojusi Ezeru sekojoši: „Apveltīta ar neierobežotu fantāziju un iztēli, ar spēju uzrakstīt saistošu stāstu vienalga par ko: par peli, sniegā guļošu čiekuru; sacerēt odu pelei, mēnesim vai kādu sapņa fragmentu izvērst apcerē par cilvēka esamības būtību [...] Rakstniecei cilvēka gara dzīve ris ciešā kopībā ar norisēm visapkārt – mežos, ūdeņos, pilnmēness naktīs (īpaši iemīļots tēls), rudens vējos. Daba mūžīga un vienlīdz mainīga, tā nav tikai estētiska baudījuma objekts, bet ir varoņu izjūtu papildinātāja, pastiprinātāja, citkārt slāpētāja. Dažkārt pietiek ar kādu mirkli dabā, un cilvēka dvēsele atveras” (Smilktiņa 2005, 77).

„Esamībā ar Regīnu” Ikstena savu valodu pielāgojusi tai Ezeras valodai, kādā uzrakstīta Ezeras dienasgrāmata, uz ko Ikstena balstās un citē visa romāna garumā:

„2002.gada 22.aprīlis

Apmācies

Ar Skonti aizstaigājām uz mežu. Pa mazliet neierastu maršrutu un galgalā nonācām, ja var tā sacīt, Egļu aizmugurē.

Iekrita acīs un sirdī – vai arī kokam ir Liktenis? Šepat blakus, kur pavīd gaišums, uzradies jauns, milzīgs izcirtums. Bet ceļa malā palikušas milzīgas egles, droši vien pašas lielākās visā apvidū. Vai vismaz „vienas no”. Nezin kāpēc zāģis tās saudzējis. Industrija. Racionalizācija. Vai arī kokam ir dvēsele?

[..] Vai arī vizbulītei ir dvēsele? Vai arī vizbulītei ir Liktenis?

2007.gada 9.oktobris

Vēss, vējains

Likteņa zīmes savā dzīvē Regīna pierēģistrē ar īpašu redzi un rūpību. Ko sola mēness, ko sola debesis un pirmā dzeguze katru pavasari? Kāds izskatās viņas iemīļotais trijžuburu bērzs mežā? Cik agri tas plaukst? Kad met lapas? Nevis diena nomaina dienu, bet zīme nomaina zīmi. Pat peles skrapstināšana ir viegls Liktenis klauvējiens ar pirkstu galiem pa sienu.

Regīna ir savu tēlu māsa. Viņu liktenīgajām svārstībām, viņu dzīves nolemtībai viņa svārstās un ir nolemta līdz. Tāpēc top „Nolemtības” uzmetumi – tēlojums par tikko izšķīlušos spāri, kuru pēc minūtes nomedī čurkstīte, tēlojums par veco bērzu, kas uzplaukst katru pavasari, pārcieš vētras, līdz tiek nozāģēts, tēlojums par zaķēnu, kurš pa stigu aizskrien pretī rožainām debesīm. Šoreiz viņas varonei būs Malda vārdā. Un stāsts būs par Likteņa maldiem, par maldiem, ka mēs zinām, kas notiks, jo tik un tā notiks tas, kam jānotiek. Par mūsu maldīgo dvēseli.

Pēdējais ieraksts ar zīmuli „Nolemtības” uzmetumu blociņā vēstī: „Dvēsele smaržo pēc āboliem. Malda.” [..]

1982.gada 13.jūlijs

Dienasvidus. Laukā+29°C

Sēžu un ar pēdējiem spēkiem, vienā kreklā un nemītīgi slaukot divielī sviedrūs, lai nepil uz tīrraksta kā asaras, finišēju „Nodevību”, jo rīt sarunāts brauciens uz Rīgu un atlikt nedz ko var, nedz vajag. Ak manu dieniņ, kā esmu nogurusi – pinas kājas un mēle.

1982.gada 13.jūlijs

Pievakare

Svelmainās dienas vakarpusē Regīna ar Džoniju iet uz savu iemīļoto peldvietu.[..] Vasaras vakara klusums, upes spoguļvirsmā, vieglie šļaksti, kas to šķeļ, viņu ritmiskā elpa klusumā. Viņa iepeld dziļi, apguļas uz muguras, brīdi aiztur elpu un skatās debesīs. Tumsa vēl nav nākusi. Debesis ir tīras un siltas. [..]

Šodien viņa pabeidza savu grāmatu par sūtību. Viņa ir sieviete, un viņa raksta, un tā nav vienkārša sūtība, un tieši par to viņai izdevās uzrakstīt. Citādi viņa ir kā tukša čaula, kas veic ikdienas darbus un pienākumus, bet valodā viņa ir kā brīnumains koks, kas vienlaikus rieš pumpurus, zied pilnos ziedos un gatavina augļus” (Ikstena 2007, 92-95).

Atšķirībā no „Dzīves svinēšanas” Ikstena „Esamībā ar Regīnu” lineāri stāsta, ne telpiski plaši reflektē, viņa izvairās no metaforu un sinonīmu krājumiem un atkārtojumiem, ik pa brīdim kādu rindkopu uzrakstot *gandrīz* sev pierastajā veidā, kā tas noticis, piemēram, izmantojot iespēju un sastatot Ezeras topošā romāna varones vārdu ar parādību, kam tāds pats apzīmējums (Malda – maldi), vai no peles skrapstiena tiekot līdz Likteņa klauvējienam un no tukšas čaulas līdz rakstnieka salīdzinājumam ar koku, kas pumpuro, zied un dod augļus.

Darbā „Vīrs zilajā lietusmēteli” Ikstena vēl tālāk aizgājusi projām no savas sākotnējās prozas valodas, pielāgojoties aprakstāmā Dzintara Soduma vēstuļu un citu literāru darbu valodai – konkrētai, lakoniskai, ar precīziem apzīmētājiem, bez atkārtojumiem, - tādai valodai, ko pats Sodums vērtēja visaugstāk, kādu izkopa, uz kādu tiecās – ne „bejēgas vārdu želeju” (Sodums 2001, 201), bet „ziemeļnieciski strupu” (Sodums 2001, 302):

„Vērmandārzs

[..] Lasīšanas un pārrakstīšanas procesā Meitiņai pēkšņi uznāca savāda vēlēšanās kaut ko uzrakstīt. Tāda bieži uznāk divdesmit gadu vecumā, ja interesē grāmatas un valoda. Kaut ko, kur satiktos realitāte ar iztēli. Tas bija grūti un aizraujoši, tas it kā pārvarēja šķēršļus, bet rakstījās pats no sevis. Nevienam to kaut ko nevarēja uzticēt, nevienam to nevarēja parādīt, ja nu vienīgi Tebem, par kura reālo eksistenci nebija nekādu drošu ziņu.[..] Kāds viņai iedeva Tebes adresi, nebija droši, ka tā ir īstā,

tomēr. Viņa ielika aploksnē savu rakstījumu ar pateicību par iespēju lasīt Ulisu un nosūtīja. Tagad Tebe ir viņai uzrakstījis. Tātad Tebe ir.

Pietiek nēsāties ar to aizlīmēto aploksni.

Itaka

Paldies par svētku sveicienu. Prieks jūsu stāsta katrā teikumā sastapt konkrētas detaļas. Varbūt tā ir no ģimenes iegūta īpašība domāt konkrēti. Grūti ir tikt cauri galma literatūras vāvuļošanai. Cietumnieku un izsūtīto paaudzei balss vēl nav atgājusi vaļā. Nav viegli tikt cauri bruņinieku literatūrai, muižas literatūrai, tautiskai literatūrai, padomju literatūrai, pie savas domas un izteiksmes.

[..] Angliskā skola māca skaidri un žirgti stāstīt. Ne rakāt degunu, sēdot literatūras baznīcas skolā, bet kopā ar ļaudīm dziedāt spirtu korāli. (Man gan literatūra ir komunikācija, ne baznīca.)

[..] Vēlu jums daudz staigāt pa āru, nelietot drapes un nedomāt par literatūru. Tad iespējams to taisīt. Tebe

Vērmaņdārzs

Tāds ir šis brīdis. Parkā, kuru izdaiļo rakstā sastādītu atraitnīšu dobes, uz sola sēž Meitiņa. Viņai rokās ir atplēsta aploksne un pāris plānu mašīnraksta lapu. Vienīgais, kas vēstules beigās uzrakstīts ar roku, - Tebe.

Spensera

Naktīs Tebe baidās gulēt gultā. Smakšanas sajūtas. Viss ir sajucis – dienas un naktis. Viņš pārvācās no Itakas, lai būtu tuvāk sievai, kura guļ tepat aiz loga, mazajā kapsētā. Viņa negribēja, ka viņu dedzina. Tas nozīmē, viņa vienmēr paliks Amerikā. Uz akmens blakus sievas vārdam un gadskaitļiem ir arī Tebes vārds, dzimšanas gads un datums. Tas ir tikai laika jautājums” (Ikstena, 2011, 4/5).

G.Berelis secinājis, ka romānā „Vīrs zilajā lietusmēteliņā” teksti, kuros apcerēta Meitiņas esamība, rakstīti ja ne gluži Tebes stilistikā, tad vismaz uzkrītoši bieži pazibinās Tebem raksturīgie vārdi (Berelis 2011, 3), t.i., Soduma valoda ietekmējusi veidu, kā par Meitiņu (daļēji sevi) uzrakstījusi Ikstena, taču, protams, kā atzīmējis kino teorētiķis un praktiķis Dāvis Sīmanis, „autora prāts ir daudz sarežģītāks par

vienkāršo secinājumu, ka tas ir tiešā veidā paņemts no tā un tas ir paņemts no tā” (Sīmanis 2014, 21), tāpēc ir jāņem vērā arī citi faktori šādam autora valodas lietojumam.

Imanta Ziedoņa un Noras Ikstenas „Nenoteiktā bija” kā literārs darbs pilnīgi noteikti nav rakstīts Ikstenas, bet gan Ziedoņa valodā: tajā citādi veidoti teikumi – tie ir Ziedoņa intonācijās, viņa runā lietoti, tāpat citādi veidoti un pievienoti apzīmējumi un salīdzinājumi, citādi veidoti un izmantoti atkārtojumi:

„Tētiņu paņēma filtrācijā, bet tikko kā bija nokauta cūka, nosvilināta. Kaut kas jāsāk darīt, vīru nav, mums ar mammiņu vieniem bija jātiek galā. Tas bija liels gājiens, ko es ar cūku izdarīju. Tas bija fenomenāli. Ātri jāizdara, vasara, jāsteidzas. Pašam bija brīnumi, ka tiku galā.

Neviens jau nekādu tragēdiju no tā visa netaisīja. Nekas tāds sevišķs, dzīvi pieņēma tādu, kāda tā bija. Nāca pāri tāds laiks, bet ko tur darīt. Kā ir, tā jādzīvo. Kā būs, tā būs. Dzīvi pieņem tādu, kāda tā ir.

Kamēr tētiņš bija prom, visu iemācījos. Ar zirdziņu zemi apart. Es biju tā nomocījies ar to zirgu. Uz priekšu, atpakaļ, biju dikti nomocījies. Šķībi, greizi sākumā gāja, bet pamazām iemācījos. Arī govi slaukt.

Knapi varēju noturēties, mētājos, kritos, kamēr visu to izdarīju. Iemācījos, kā krauj siena vezumu. Tas viss man bija jāiemācās, bija jāiemācās strādāt. Pļaut mācījos, sēt mācījos. Rudzus ar rokām pļāvu, sēju no sētuves.

Graudi uz lauka bira starp tumšiem, nespodriem dzintara gabaliem. Laukos pie Engures ezera daudz dzintara bija.

Grūts tas darbs bija, bet tā zemes sajūta brīnišķīga. Kā es viens pats to visu varēju? Brauca jau arī radzinieki palīgā rudzus pļaut, arī zemi art.

Engurē man pašam savs dārzs bija – gurķi, tomāti, zaļumi. Neviens cits tos neēda, bet man prasījās. Es jau vēl nezināju, ka man tuberkuloze sākusies. Kritu no kājām nost. Ēšanai bija tikai speķis. Balts speķis, līdz kaklam tā, ka vairs ieēst nevarēja.[..]

Kad izbraucām ar mammiņu zivis pārdot, nakšņojām lauku mājās. Tas bija pasakaini. Zivis varēja iemainīt pret ķiršiem un plūmēm. Es saprotu, ka tētiņam bija pārgājusi visa patikšana uz jūru, viņam gribējās uz laukiem būt. Man arī gribējās uz laukiem būt. Es nolēmu kļūt par dārznieku, bet Bulduru dārzkopības tehnikumā mani neuzņēma” (Ziedonis, Ikstena 2006, 120/ 121/ 122).

„Nenoteiktā bija” tapusi līdzautorībā kā biogrāfiska grāmata, kurā viens autors stāsta savu dzīvesstāstu savā balsī. Autora tēls šajā konkrētajā gadījumā visai noteikti sintezē visas iezīmes, kas piemīt Ziedoņa stilam. Ņemot vērā, ka par grāmatas autoriem norādīti divi līdzautori, taču autora tēls veidots kā Ziedonis, šo darbu drīzāk varētu iedomāties Ziedoņa, ne Ikstenas daiļrades kontekstā, kur to tomēr ievietojušas Ikstena vienai pašai piešķirtās Baltijas asamblejas balva, Literārūras gada balva un laikraksta „Diena” Gada balva kultūrā par šo darbu kā viņas oriģināldarbu.

N.Ikstenas scenārijs datorspēlei „Uzcel Gaismas pili!” (Spēle „Uzcel Gaismas pili!”) ir pamatā specifiskam audiovizuālam darbam, ko radījuši citi autori – mākslinieks un programmētājs. Scenārijs ir dramatisks, muzikāli dramatisks vai audiovizuāla darba plāns, kurā izstāstīts sižets, nosauktas un īsi raksturotas personas, taču kā darbs tas izskatās nepabeigts, neizstrādāts. Tāpēc scenāriji reti tiek publicēti: arī šis, kura nosaukums ir „Gaismas tīkls”, palicis manuskriptā, bet spēle, kurai tas pamatā, bijusi pieejama internetā kopš 2007.gada:

„ Sižets

Versija 3.0 (build 110206)

Prologs / episki animēti? zīmējumi / atklājas spēles gaitā

1 (1) Baltā Māte. Labais boss. Viņa ir norūpējusies par Latviju un nolemj uzcelt Gaismas pili. Uzbūvējot Gaismas pili, varēs palaist Gaismas ģeneratoru, kas radītu Gaismas tīklu pāri visai Latvijai. Līdz ar gaismas tīklu latviešu tautas pašapziņa iegūtu jaunu spēku un kļūtu neiznīcināma.

2 (--) Māras uzdevumā galvenais arhimags un arhitekts Birkerts izstrādā bibliotēkas rasījumus un uztic galvenajam celtniekam Vilkam to uzcelt. Vilks kopā ar Astoniem kustoņiem ķeras pie darba un trejdeviņos mēnešos un deviņās dienās uzceļ Gaismas Pili.

3 (--) Informatīvais mākonis Krišjānis (Barons) ir sakrājis latviešu tautas likteņinformāciju Dainu formā, kuru glabā Dainu skapī. Kombinējot Dainu skapja

lapiņas, viņš var redzēt un ietekmēt latviešu tautas likteni. Lai darbinātu Gaismas ģeneratoru, nepieciešams Dainas salikt pareizā secībā un pašu Dainu skapi pieslēgt pie elektrības.

4 (--) Šo darbu Krišjānis uztic trim labākajiem koderiem - Rainim, Čakam un Ziedonim. Trīs draugi strādā dienu un nakti Gaismas pils slepenajā Laboratorijā. Viņi raksta Gaismas programmu. Pēc tās varēs salikt Dainas pareizā secībā un palaist Gaismas ģeneratoru. Kad Gaismas programma gatava, Māra sasauc sapulci un paziņo, ka Jāņu rītā būs Gaismas pils atklāšanas un Gaismas ģeneratora palaišanas svētki.

5 (--) Melnais Tēvs. Sliktais boss. Ļauno spēku un Tumšā Bruņinieka pavēlnieks. Melnā Tēva štābs atrodas Gaismas pils kanalizācijā. Viņš arī ir spēcīgs programmētājs. Melnajam tēvam ir plāns pārvērst Gaismas ģeneratoru par Pelēko Sūkņu staciju. Tā izdzēstu latviešu tautas atmiņu un aizvietotu to ar ļauno spēku algoritmiem. Ar izdzēstu atmiņu latviešu tauta būtu zombiju armija, kas padevīgi izpildītu ļaunās pavēles. Lai to izdarītu, vajag pārlikt Dainas pretējā secībā, tad Gaismas ģenerators darbosies kā Pelēko Sūkņu stacija.

6 (--) Līgo vakarā Melnais tēvs izsauc pie sevis Tumšo bruņinieku un liek pa nakti ielavīties Bibliotēkā un salikt Dainas pretējā secībā, tad tumšie spēki varēs svinēt uzvaru. Tumšais bruņinieks pa ceļam uz Gaismas pili nolemj iebraukt benzīntankā un nopirkt neredzamo eļļu, lai var labāk izpildīt Melnā tēva uzdevumu.[..]

10 (--) Gaismas pils apsardzes priekšnieks Lāčplēsis agri no rīta gaitenī atrod mētājamies Dainu skapi un blakus norautu plāksnīti - "Gaismas Ģenerators. Nemest!". Nezin kāpēc Lāčplēsis saprot, ka nu ir ziepes. Koderi, to uzzinot, krīt izmisumā: Čaks sēž pie dežuranta galdiņa ar karafi un dzer. Rainis stresā vingro. Ziedonis nevar nostāvēt mierīgi un visu laiku šaudās apkārt.

11 (spēle sākas šeit) Šajā brīdī pa Gaismas pils durvīm ienāk Skolnieks. Viņš ir atnācis uz bibliotēku pēc obligātās literatūras, ko skolotāja lika pa vasaru izlasīt. Skolniekam jābrauc pie krustmātes uz laukiem, un mamma teica, lai bez obligātās literatūras mājās nerādās. Vārds pa vārdam - un Lāčplēsis uztic Skolniekam atrast pazudušās Dainas.

12 (--) Pēc visa redzētā Tumšais bruņinieks izsauc pie sevis Burvi zārkā ar iesauku Stīvais. Burvis atlido ar savu zārku, kurā glabā visādus burvju instrumentus un lietas. Tumšais bruņinieks liek Stīvajam sekot Skolniekam. Kad tas būs Dainas atradis, Stīvais ar visādām viltībām apmuļķos Skolnieku, un tas palaidīs Pelēko sūkņu staciju.

Spēles apraksts

Gaismas pilī notikusi mitoloģisko tēlu invāzija

Dainu skapis kā galvenais spēles epicentrs

Gaišo un tumšo spēku sadursme kristalizējas mūžīgajā cīņā starp Lāčplēsi un Tumšo bruņinieku (eposs Lāčplēsis). [..]

- Spēles sižets attīstās **nelineāri**
- Situāciju uzdevumi un dialogi
- Atjautības uzdevumi
- Loģikas uzdevumi
- Spēles gaita nesteidzīga, meditatīva, kā lasot labu grāmatu [..]

Ar ko beigsies viss? Ja skolnieks visu izdarīs pareizi, viņš tiks pie obligātās literatūras un dosies uz mājām pie mammas. Ļaunie mēģinās skolnieku ietekmēt, lai tas izdara visu pēc viņu prāta (palaiž programmu otrādāk, kas iedarbinās skapi kā Pelēko Sūkni). Ja skolnieks pakļausies spiedienam un tā arī izdarīs, tad visa bibliotēka noklāsies ar sūdiem no kanalizācijas un bibliotekāres vietā būs apkopēja, kas patiesībā ir ragana, un obligātā literatūra diez vai viņai būs” (Ikstena 2006, 3-6).

Vērtējot kopumā visu piecu citēto Noras Ikstenas darbu fragmentus, jāsecina, ka darba žanrs patiesi nosaka autores stilu: datorspēles scenārija valodā nav iespējams atpazīt autori, kura uzrakstījusi romānu „Dzīves svinēšana”; viena žanra ietvaros saistībā ar darba saturu stils var būt vairāk vai mazāk izteikts: ja „Dzīves svinēšana” reprezentē, izmantojot G.Bereļa raksturojumu, Ikstenas krāšņo mežģīņdarinātājas stilu, tad romānos par ezeru „Esamība ar Regīnu” un Sodumu „Vīrs zilajā lietusmētelī” specifiskās Ikstenas stila īpatnības slāpē autores pašas teksta blakusnostatījums šo rakstnieku tekstiem, t.i., konstantā intertekstualitāte, - turklāt autore it kā pielāgojas izmantoto tekstu valodai, stilizē to. Biogrāfiskajā darbā par Ziedoni autores tēls pilnībā saplūst ar līdzautora tēlu: lasītājam, kurš atceras Ziedoņa uzstāšanās, šī darba autorība pilnībā asociējas ar Ziedoni, viņa balsi, tādējādi autora tēla konstruēšana notikusi atbilstoši darba intencei un radītajam darbam, pozicionējot to kā intencionāli-komunikatīvu artefaktu, kā to pētījumā „Naratīvi un stāstītāji” nodēvējis filozofijas profesors Gregorijs Karijs (Currie 2012, 25). Ja mūsu iedomātā intence un tās realizācija patiešām atbilst autores intencei un tās realizācijai, tad šo darbu mūsu iedomātais autors ir persona, kuras darba iecerētā nozīme sakrīt ar darba sasniegto nozīmi (Currie 2012, 26).

Autora dažādie darbi netieši norāda uz daudziem autora *otrajiem es* katrā no darbiem, atšķirīgām personības šķautnēm vienā autorā. Taču, skatītus kopumā, viena autora darbus tomēr nepārprotami vieno arī vispārīgas īpatnības, kas piemīt daudziem

citū autoru tā paša žanra literāriem darbiem, kā arī vispārīgas īpatnības, kas piemīt tikai konkrētā autora darbiem. Tāpēc pieredzējis lasītājs atšķir literāru darbu žanus, pēc darba fragmenta spēj noteikt darba autora vārdu, šaubās par autorību, ja darba kvalitātes neatbilst citu šī paša autora darbu īpašībām, izveido hipotēzes par darba iespējamo patieso autoru. Pētnieks savukārt neiztiks ar impresionistiskajām „intuīcijām” par literāro darbu, kā tās nosaucis Pīters Berijs, vai vērtējumam „uzspiesto vispārību”, kā to nosaucis Umberto Eko (Eco 2006, 167), bet gan pievērsīsies minētajai analīzei, par kuru U.Eko sacījis, ka, diemžēl, „vajadzīgas simts lappuses, lai atsegtu izklāstā vienas lappuses stilu” (Eco 2006, 167).

Patlaban literāro darbu autorības noteikšanai zinātņu nozares izmanto galvenokārt teksta formālo raksturlielumu – valodas un jēdzienisko struktūru - analīzes metodes, šos raksturlielumus grupējot no sešdesmit trim līdz astoņdesmit grupās (Баров, Сорокин 1980, 85 - 94) pēc to struktūru individualitātes un noturības (Грановский 1976, 13), nosakot salīdzināmo (autora un iespējamā autora) tekstu pietiekamos apjomus (Бастыркин 2002, 53). Meklējot autoru, vispirms, balstoties uz ziņām par autoru un darbu, tiek izteikta hipotēze par varbūtēju autorību (Вопросы судебно-автороведческой диагностической экспертизы 1984, 32); tekstu drošai atribūcijai radīti algoritmi; darbu, kas sabiedrībai kļuvuši pieejami anonīmi vai ar pseidonīmu, atribūcija novērtēta kā iterācijas procedūra; izstrādātas matemātiskas un datorpielietojamas metodes (Марусенко, Бессонов, Богданова, Аникин, Мясоедова 2001, 5-17).

G.Karijs iedala autorus/stāstītājus *ārējos*, kas ir reālā persona, ja tā raksta un nekādi neiejaucas stāstījumā, un *iekšējos*, kas ir tie stāstītāji, kuri nav saistīti ar reālo autoru. Ja reālais autors kaut daļēji stāsta par sevi vai no sava skatu punkta, viņš vienlaicīgi ir ārējais un iekšējais autors/stāstītājs. Ja tas ir pilnībā viņa stāsts, tad viņš ir vienkārši ārējais autors/stāstītājs (Currie 2012, 67). Tā Karijs atrisina jautājumu par to, kas darbā ir autors un kas – stāstītājs: tie vienmēr vienlaicīgi ir abi divi, t.i., stāstītāju/autoru atšķirība ir tikai tajā, vai tie ir ārēji vai iekšēji (Currie 2012, 69). Tomēr viņaprāt pastāv arī sarežģītāki gadījumi, kad ārējais autors atšķiras no reālās personas, jo viņa balss kāda iemesla dēļ nav identificējama ar autora balsi. Te ir runa par iedomāto autoru, kad, balstoties uz darbu, reālā autora personība neatbilst personībai, kas varētu būt uzrakstījusi darbu, jo parasti biogrāfijas un dzīves faktu dēļ nevarētu uzrakstīt šādu darbu.

20. gadsimta otrās puses literatūrzinātnē uz darba autoru attiecināts daudz terminu – pirmajā kategorijā ir gan tie, kas nosauc reālos indivīdus, kuri rada vai radoši sakārto literāros tekstus, gan tie, kas apzīmē neesošos, mākslīgi konstruētos indivīdu tēlus, ko teksti ļauj iedomāties kā šo tekstu autorus; otrajā kategorijā – tie, kas attiecināti uz konstruētajiem autoru tēliem un iedziļinās tajos teksta robežās; trešajā kategorijā – tie, kas attiecināti uz konstruētajiem autoru tēliem un autora un konstruētā autora tēla mazo atšķirību, radot autorības nedrošību (Bennett 2005, 128/129). Darba autorības sakarā svarīga ir pirmā terminu kategorija, pārējās divas būtībā pakārtotas pirmajai un attiecināmas galvenokārt uz konstruēto autoru diferenciaciju.

Literāra darba reālo autoru, radītāju, Horhe Grasia sauc par *historical author*, vēsturisko autoru, Aleksandrs Nehamass – par *writer*, rakstnieku, H.L.Hikss – par *creative author*, radošo autoru (Bennett 2005, 128). Reālā autora apzīmēšanai latviski kā sinonīmi tiek lietoti termini **rakstnieks** un **autors**. Kā vispārīgāku pamatoti būtu izvēlēties terminu **autors**, apzinoties, ka par rakstnieku latviski nesauc jebkura literāra teksta autoru, bet pārsvarā daiļliteratūras autorus, rakstnieka jēdzienā tomēr ietverot arī viņa radīta teksta kvalitatīvu vērtējumu.

Autora vispārināto tēlu, ko uzrāda teksts vai kas jāuzrāda tekstam, pirmais iezīmējis Veins Būts, 1961.gadā savā darbā „Daiļliteratūras retorika” ieviešot terminu *implied author*, iedomātais (implicītais) autors; pēc tam autora tēla apzīmēšanai Viljams Gess piedāvājis terminu *artificial author*, mākslīgais autors; Viljams Ērvins – *author construct*, autora koncepts; A. Nehamass – *author figure*, autora persona un *postulated author*, pieņemtais autors; Džeralds Levinsons – *hypothetical author*, hipotētiskais autors; Moriss Kutirjē un K.K. Rūtvens – *author-effect*, rezultātautors; H.L.Hikss – *created author*, radītais autors (Bennett 2005, 129). Konstruētā autora jeb autora vispārinātā tēla apzīmēšanai kā vispārliciecināšāk pamatotais būtu jālieto termins **iedomātais autors**. Iedomātais autors ir tēls, kas atrodams darba kulisēs kā izrādes vadītājs, un „vienmēr atšķiras no „reālā cilvēka”[...], kurš, radīdams savu darbu, rada sevis paša vispārāko versiju, „otru es” (Booth 1983, 151). V.Būts norāda, ka iedomāto autoru iespējams konstruēt no naratīva tēmas, tās risinājuma sekluma vai dziļuma, darbam piešķirtās un lasītājam paustās nozīmes, simboliskās nozīmības, lasītāja novietošanas attiecībā pret savu darbu, taču konstrukcijā ietvertas ne vien ekstrahējamas nozīmes, bet arī – kā galvenā vērtība - katras darbības un visu raksturu

morālais un emocionālais saturs jeb pabeigta mākslinieciska veseluma intuitīva apjēgtspēja (Booth 1983, 73). Iedomātā autora konstruēšanā viens no galvenajiem elementiem ir autora stils. Lai gan tas neļauj sajūst autora prasmi izvēlēties raksturus, epizodes, ainas un idejas, tomēr kā uztvertais atšķirīgais izteiksmes veids vai kā viena no valodas lietojuma variācijām ir ļoti būtisks. Tikpat svarīga ir tehnika, par kuru, runājot V.Būta vārdiem, mēs runājam ne tās šaurākajā nozīmē, bet gan visplašākajā, gandrīz tikpat plašā kā ikviens literārs darbs, ar tehniku apzīmējot tos vienīgos līdzekļus, ar kuriem rakstnieka pieredze piespiež viņu sekot tai viņa tēmas atklāšanā, izpētē, attīstīšanā un novērtēšanā. Iedomātais autors apzināti vai neapzināti izvēlas to, ko mēs lasām; iedomātais autors ir autora ideālā, literārā, radītā versija – autora paša izvēļu summa (Booth 1983, 74-75).

Autora tēlam ir būtiska nozīme darba atribūcijā, un autorības sakarā noteikti jāpievērš uzmanība literārā darba autora tēlam, kas var rādīt gan reālo autoru, gan iedomāto autoru. Endrū Benets uzsvēris, ka lasītājam ir svarīgs tas, kuru Nehamass sauc par autoru jeb V.Būta terminoloģijā – par iedomāto autoru, nevis tas, kuru A. Nehamass sauc par rakstnieku (Bennett 2005, 120) – reālo individu ar reālu biogrāfiju un dzīves gājumu, izglītību, sociālām un cilvēciskām attiecībām, rakstura īpašībām, - individu, kurš radījis lasāmo darbu. **Lasot literāru darbu, lasītājam prātā ir iedomātais autors, ne autors, kurš uzrakstījis šo darbu.** Un te rodams izskaidrojums situācijai, kad iedomātais autors izrādās it kā neatbilstošs autora kā faktiskā indivīda dotumiem, taču lasītājs drīzāk neatzīst šos autora dotumus nekā atkāpjas no iedomātā autora tēla. Apzinoties, ka darbi ir *parakstīti* ar autoru vārdiem, lasītājs respektē šo *parakstīto* autorību un autoru „autor-itāti būt par uzticamiem sabiedrības un cilvēka dabas kritiķiem” (Wales 2001, 35). Taču - tā kā iedomātais autors ir fikcija, kas daļēji tiek konstruēta arī no tā, ko lasītājs zina par reālo autoru, „teksta ideoloģiskā autoritāte balstās uz autoru – tēlu vai personu un kaut ko aiz tās: iedomāto vai pieņemto autoru” (Wales 2001, 36), te ideoloģisko autoritāti saprotot kā autoritāti, kurai semiotikas izpratnē ir kāda vērtību sistēma, kas balstās uz idejām un aizspriedumiem, kā arī kultūras un sociāliem pieņēmumiem, iznākumā dodot aptverošu, neapzinātu pasaules uzskatu (Wales 2001, 196), iedomāto autoru saprotot kā reālā autora radītu kontekstuālu konstrukciju, kas ir šī autora (ideālais) tēls un ko par jaunu rada lasītājs (Wales 2001: 204), un personu saprotot kā lomu, ko rada teksta faktiskais vai fiktīvais radītājs (Wales 2005, 294).

Emeritētais profesors Porters Ebots savā rokasgrāmatā „Kembridžas ievads naratīvā” atzīmējis, ka „iedomātais autors ir tas jutīgums (sajūtu, prāta, zināšanu un viedokļu kombinācija), kas „izskaidro” naratīvu [...] tā, ka iedomātie autora uzskati, ko mēs atrodam parādāmajos naratīvā, *ir savienojami ar visiem naratīva diskursa elementiem, kurus mēs apzināmies*. Protams, ja reāls dzīvojošs un elpojošs autors konstruē naratīvu, daudz kas no šī reālā autora ieiet iedomātajā autorā. Taču iedomātais autors ir arī, - tāpat kā pats naratīvs, - sava veida konstrukcija, kas cita starpā kalpo par enkuru naratīvam. Mēs savukārt lasīdami attīstām mūsu pašu ideju par iedomāto jutīgumu, kas stāv aiz naratīva” (Abbott 2009, 85). Respektīvi, no teksta tiek izsecināts autora tēls – iedomātais autors. Kāpēc mēs nesakām vienkārši – autors? Kā secinājis P.Ebots, labākā atbilde ir tā, ka mēs bieži neko daudz par autoru nezinām, bet stāstījums mums dod iespēju iedomāties autoru, konstruēt to no saviem secinājumiem (Abbott 2009, 85).

Ja teksts veido lasītājā priekšstatu par reālā autora neatbilstību šī teksta ideālā autora, iedomātā autora tēlam, lasītājs tiecas piedēvēt teksta autorību tādām autoram, kurš viņaprāt saskaņā ar teksta un līdz ar to iedomātā autora kvalitātēm labāk, pārliecinošāk atbilst autora tēlam. Šāds fenomens bija novērojams latviešu pirmā romāna – brāļu Reiņa un Matīsa Kaudzīšu „Mērnieku laiku” sakarā. Ingrīda Kiršentāle atzīmējusi: „Vairākkārt, gan brāļiem Kaudzītēm dzīviem esot, gan pēc to nāves, atskanējušas balsis, kas apstrīd viņu autoru tiesības uz „Mērnieku laikiem” (P.Blaus, Putekļi [ap] „Mērnieku laikiem”, „Students”, 1927, 119; A.Avens, Šaubas par „Mērnieku laiku” autoriem, „Jaunākās Ziņas”, 1932, 173; u.c.) Tas ir vienīgais šāds gadījums latviešu literatūras vēsturē”, konstatējusi I.Kiršentāle, paskaidrojot: „Romāns piedēvēts gan Atim Kronvaldam, gan Jēkabam Zvaigznītem, motivējot ar to, ka brāļiem Kaudzītēm bijusi pārāk maza izglītība. Šīs teorijas ir jānoraida kā pilnīgi nepamatotas: brāļu Kaudzīšu atstātie manuskripti un publicētie darbi liecina, ka „Mērnieku laiki” ir likumsakarīgs viņu idejiskās un mākslinieciskās attīstības rezultāts” (Kiršentāle 1963, 653). Pēteris Blaus parādījis, ka par savam laikam smalki izstrādātā darba autoriem brāļi netika atzīti literārās rakstniecības pieredzes trūkuma dēļ: „Kaudzīši, kuri agrāk daļēji literatūras prozā nekā sevišķa nebija rakstījuši, vienā rāvienā nāca klajā ar ļoti interesantu un slavenu darbu – „Mērnieku laiki” un arī pēc tam vairs nekā nerakstīja. [...] Citādi nevar būt, ka Kaudzīši, [J.Zvaigznītes] manuskriptu maisu rokā dabūdami, piesavinājušies viņa gatavo manuskriptu un to,

varbūt drusku pārgrozījuši un pārstrādājuši, laiduši klajā par savu pašu sacerējumu. Vai tad vienkārši Kaudzīši, tepat pašu valsts cilvēki, ko tādu būtu spējuši sarakstīt! Šīm baumām zināms atbalsts radās arī tajā apstākļi, ka „Mērnieku laikos” daudz kas radniecīgs ar Zvaigznīša stāstiem, kas iespiesti „Pēterburgas Avīzēs”. Turklāt krogus un ar kroga dzīvi šādā vai tādā sakarā stāvošus notikumus un skatus, kā tie notēloti „Mērnieku laikos”, būt gan varējies uzrakstīt Zvaigznītis, kurš audzis un dzīvojis krogā, bet ne Kaudzīši, kuri vispārīgi vulgārai krogu dzīvei turējās attālu.[..] Jānis Ozols [..] pastāstīja, ka, romānu iespējot, tam nācies iepazīties arī ar tā oriģinālmanuskriptu ar daudziem strīpojumiem un daudzkārtējiem pārļobojumiem, bet viss Kaudzīšu rokas rakstīts, tā ka par kāda sveša manuskripta piesavināšanos vai izlietošanu, pēc viņa pārlicības, nevar būt runa. [..] Par romānā visai spilgti, plastiski un interesanti attēlotiem krogus skatiem J.Ozols zināja paskaidrot, ka Reinis Kaudzītis dienām ilgi uzturējies ne visai tālajā Nāgaļu krogū, tur vērodams un uzrakstīdams vai atzīmēdams redzēto un dzirdēto” (Blaus 1927, 3). Un tālāk: „Viens no asprātīgākajiem mūsu kritiķiem un mūsu labākais biogrāfs bij novērojis, ka „Mērnieku laikos” atrodami divējādi stili, kuri ievērojamā mērā viens no otra atšķiras. Tajā romāna daļā, kur runā par Kaspara un Lienas attiecībām un kas ar tām stāv sakarā, ir pavisam cits stils kā romāna tajā daļā, kur traktēta mērnieku afēra. Ievērojot tādu stila nevienādību, tas domāja, ka romānu var būt sarakstījuši divi atsevišķi autori. [..] stila dažādība izskaidrojama ar to, ka romāna viena daļa ņemta tieši no tautas dzīves ar tautas dzīvo valodu, kamēr otrā daļa, kā zināms, sarakstīta, pieturoties pie kāda vācu romāna, kurš tad visādā ziņā atstājis iespaidu arī uz stilu. Pie pirmās daļas varbūt būs vairāk nopelnu brālim Reinim, bet pie otrā vairāk brālim Matīsam. Tomēr divējādu stilu romānā novēros ikviens izglītots, uzmanīgs lasītājs” (Blaus 1927, 4). Iespēju, ka „Mērnieku laiku” autors varētu būt Kronvaldu Atis, P.Blaus atspēko ar to, ka „daiļrakstniecībā viņš gan nav neko rakstījis” (Blaus 1927, 4)”, bet A. Avens Zvaigznītes un Kronvalda autorības neiespējamību skaidro sekojoši: „Laiku, kad notika mērīšanas darbi abās Piebalgās (Slātavā un Čangalienā) – no 1867.-1873.g., kas rādīts „Mērnieku laikos”, Zvaigznīte nevarēja attēlot jau aiz tā iemesla, ka viņš mira 1867.g., kad mērīšana bija pašā sākumā, kad vēl nebija ne izveidojušies tādi varoņi, ne norisinājušies tādi notikumi [..] Mūža pēdējos gadus Zvaigznīte Piebalgā nav nemaz dzīvojis.[..] Stils, kādā uzrakstīti „Mērnieku laiki”, nav Kronvalda stils. Kronvalds bija stipri aizņemts ar citām lietām; viņš nepazīna tik labi Piebalgas dzīvi un ļaudis, lai varētu uzrakstīt „Mērnieku laikus”, kur tikdaudz

neviltotas patiesības” (Avens 1932, 5). Mūsdienās par „Mērnieku laiku” autorības sāgu detalizēti rakstījis Pāvils Ieviņš, uzsverot: „Lai konstatētu autortiesību pārkāpumu (t.i., plaģiātu – I.P.), attiecīgi darbi ir rūpīgi jāsalīdzina.[..] Kā var salīdzināt *Mērnieku laikus* un *Izjuriešus* ar kādiem iedomātiem darbiem, par ko nav nekādu pierādījumu, tikai nostāsti, izdoma, minējumi, baumas un tenkas, ka tādi it kā esot vispār bijuši?” (Ieviņš 2004, 106).

Attiecībā uz „Mērnieku laikiem” ar salīdzināšanas metodēm būtu iespējams pārbaudīt versijas par brāļu Kaudzišu, Jēkaba Zvaigznītes, Ata Kronvalda, arī Andreja Pumpura autorību, jo viņi visi ir autori citiem, pietiekama apjoma, lai arī atšķirīgu žanru darbiem, ko varētu izmantot salīdzināšanai un analīzei, jo, kā „Mērnieku laiku” autorības pētījumā uzsvēris P.Ieviņš, - apsūdzība „ir vai nu jāpierāda vai jāatsauc, jo bez pierādījuma tas ir un paliek tikai rupjš, ļaunprātīgs apmelojums” (Ieviņš 2004, 124).

Darba atribūcija jeb saistīšana ar noteiktu autoru ir jēdziens, ko latviski biežāk izmanto mākslas zinātnē, piemēram, attiecībā uz gleznas vai cita mākslas darba atribūciju.

Jēdziens saistīts ar īpašības vārda *atributīvs* nozīmi – tāds, „kam ir apzīmētāja jeb atribūta īpašības funkcijas. Vietniekvārda atributīvā funkcija. Atributīvi lietots lietvārda ģenitīvs” (LLVV, 1.sēj. 1972, 420). Tulkojot no angļu valodas jēdzienu *attribution* jeb atribūcija, latviešu vārdnīcā tiek dota tā nozīme - attiecinājums, piedēvējums (Angļu – latviešu vārdnīca 2007, 73), angļu valodas skaidrojošajās vārdnīcās norādīts, ka *attribution* ir „atributēšanas darbība; tas kāds, kurš tiek piedēvēts”, izmantojot lietvārda *attribute* nozīmi „jebkurš īpašums, kvalitāte vai īpašība, ko var pierakstīt kādai personai vai lietai” (Webster’s 1988, 102).

Literārzinātnē visbiežāk darbu atribūcija tiek lietota attiecībā uz agrīnajiem un viduslaiku literārajiem darbiem – pamatā tādiem, kuru autors nezināms. Tomēr atribūcijas jēdziens ir parocīgs, lai apzīmētu autorības stāvokli ne tikai piedēvējuma nozīmē, kad par autorību nav īstas pārliecības, bet arī attiecinājuma nozīmē, kad autorība nav apšaubāma, ir droši pierādāma, jo pats autors saista darbu ar sevi vai darbu var saistīt ar autoru un viņa daiļradi darbam piemītošo raksturīgo iezīmju dēļ.

Kā minēts, literatūras darba autorības attiecināšanai uz autoru jeb atribūcijai jāpēta gan darba valoda, gan ārpusvalodiskie faktori, kas rāda autora saikni ar viņa darbu, tomēr visdrošākās atribūcijas metodes saistītas ar filoloģiju un citām uz valodu līdzīgi orientētām literatūras pētīšanas metodēm, kas literatūru pēta, balstoties ne uz autoru vai kontekstu, bet uz valodu vispār.

Teksta atribūcija kā tā autorības piedēvēšana īstajam, patiesajam autoram ir svarīga teksta viltojuma, mistifikācijas konstatācijai; nekļūdīga atribūcija būtiska tekstoloģijai, lingvistikai, literatūrzinātnei un kriminālistikai, jo no tekstu uzticamības atkarīgi gan uz tiem balstītie teorētiskie spriedumi, gan pragmatiskie ieteikumi; vēl jo būtiskāka autorības pareizība ir kulturoloģijā, tā kā to vai citu tekstu piederība kultūrvēsturisku tekstu masīvam var ievērojami koriģēt sabiedrības attīstības procesu un rezultātus.

2008.gadā divas izdevniecības latviski publicēja ievērojamā domātāja, teologa un kultūras darbinieka Roterdamas Erasma darbu „Muļķības slavinājums”, izdevniecībai „Zvaigzne ABC” par tulkojuma autoru minot Kristapu Eliasu (Roterdamas Erasms b.g.[2008]), izdevniecībai „Jumava” – Kārli Eliasu (Roterdamas Erasms 2008). Tekstus salīdzinot, redzams, ka tie visdrīzāk ir viena un tā paša tulkojuma divas redakcijas, ne atšķirīgi tulkojumi. Tātad autors hipotētiski ir viens no Eliasiem, otrajam autorība piedēvēta kļūdaini. Šajā gadījumā darba atribūcijai nav nepieciešamas darbietilpīgās lingvistiskās metodes, jo tulkojuma autorības vēsture ir viegli izsekojama. Grāmatas „Muļķības slavinājums” pirmajā izdevumā (Roterdamas Erasms 1959) par tulkotāju norādīts K.Eliass, nenosaucot tulkotāja vārdu. Otrajā izdevumā (Roterdamas Erasms 1985) grāmatas prettitulā rakstīts: „No latīņu valodas tulkojis K.Eliass”, tomēr grāmatas beigās pirms pasītes informācijā par grāmatu krieviski un pēc pasītes – informācijā latviski tulkotāja vārds nosaukts pilnībā: Kristaps Eliass. Anotācijās un recenzijās par šo izdevumu gan minēts vienīgi tulkotāja vārda pirmais burts, taču pēc dažiem gadiem avīzē „Literatūra un Māksla” turpinājumos publicētajā plašajā rakstā par Kristapu Eliasu – ievērojamo mākslas vēsturnieku, daudzu valodu pratēju, vairāku mākslai veltītu monogrāfiju autoru – izstāstīts, ka tieši viņš tulkojis Erasma darbu un arī izvēlējies Hansa Holbeina ilustrācijas tā pirmizdevumam latviski (Krūklis 1988, 16). Neraugoties uz to, 20.gadsimta 90.gadu sākumā Gints Jegermanis līdz šim autoritatīvākās enciklopēdiskās grāmatas par latviešu literatūras autoriem „Latviešu rakstniecība

biogrāfijās” pirmajā izdevumā Roterdamas Erasma „Muļķības slavinājuma” tulkojuma autorību piedēvējis dzejniekam un tulkotājam no franču un angļu valodas Kārlim Eliasam (Jegermanis 1992, 97), un, neņemot vērā publikācijas par Kristapa Eliasa autorību (Roterdamas Erasms 1985; Krūklis 1988, 16; Markeviča 1995, 147), šīs pašas enciklopēdiskās grāmatas otrajā izdevumā šo piedēvējumu gandrīz identā tekstā atkārtojusi Biruta Gudriķe (Gudriķe 2003, 177). Kā noprotams, autorības piedēvējums radies tāpēc, ka G.Jegermanim iedomātais autors ir bijis literāts – varēja būt tikai literāts - ar šādu uzvārdu un šādu vārda pirmo burtu, kaut arī Kārlis Eliass latīņu valodu atšķirībā no Kristapa Eliasa nav pratis un avotos par „Muļķības slavinājuma” tulkotāju nav saukts. Kristaps Eliass tulkojis tikai vienu – šo Erasma grāmatu, un G.Jegermanim viņa vārds nav pat nācis prātā saistībā ar literāru darbu. Autorības piedēvēšana Kārlim Eliasam vairāk nekā desmit gadu laikā veicināja divu tulkotāju vārdu līdzaspastāvēšanu informatīvajos materiālos par Roterdamas Erasma darba tulkojumu, turklāt jaunākajos materiālos Kārlim Eliasam izspiežot Kristapu Eliasu (Latvijas enciklopēdija, 2003, 415/ 416; internetā). Informatīvajos materiālos par katru no šiem abiem Eliasiem arī tiek pieminēts, ka katrs no viņiem tulkojis „Muļķības slavinājumu” (izņemot Latvijas enciklopēdija 2003, 415/ 416 u.c.). Tādējādi atribūcijas kļūdas sekas ir piedēvētas autorības eksistence paralēli drošai autorībai, tā kropļojot vienotu latviešu kultūras telpu.

2.2. Atvasināts darbs

Autortiesību likumā atspoguļotajā darbu iedalījumā oriģināldarbos un atvasinātos darbos, kuros likums ietver arī saliktus darbus, ņemts vērā tas, ka atvasinātie darbi radīti, balstoties uz citiem, jau esošiem literāriem darbiem. Atvasināt nozīmē „radīt, izveidot, izsecināt (ko jaunu), balstoties uz kādu pamatkategoriju, lielumu u.tml. Atvasināts jēdziens. Atvasināta proporcija”(LLVV, 1.sēj. 1972, 475). Tiek postulēts, ka **atvasinātie literārie darbi ir saistīti ar tiem darbiem, uz kuriem balstās, tik lielā mērā, ka bez tiem atvasināto darbu rašanās nebūtu iespējama – to nebūtu vispār.**

M.Grudulis uzskata, ka juridiskajam iedalījumam oriģināldarbos un atvasinātajos darbos būtība meklējama tajā, ka „atvasināto darbu veidošanā un izmantošanā ir jārēķinās ar tajos izmantoto darbu autoru tiesībām”(Grudulis 2006, 68), ieskaitot tiesības uz autorību. Respektīvi, atvasināta darba radīšanai vajadzīga oriģināldarba

autora atļauja, un atvasinātā darba autoram jārisina jautājums par savām un oriģināldarba autora attiecībām autorībā.

No literatūrzinātnes viedokļa, kā jau sacīts, arī oriģināldarbi saistīti ar citiem literāriem darbiem, tāpēc arī oriģināldarbus var uztvert kā atvasinātus darbus. Turklāt ir vairāki atvasināto darbu veidi, kuru uzrakstīšanai nav nepieciešama oriģināldarba autora atļauja (parodija, anotācija, recenzija, referāts), tāpat oriģināldarbu var izmantot gan lielā, gan nenozīmīgā apjomā (pēc motīviem), t.i., saistība ar oriģināldarba autorību atvasinātajam darbam var būt cieša vai mazāk izteikta. Atvasinātie darbi var būt gan rediģēti esošie oriģināldarbi (adaptācija skolas vecuma bērniem), gan esošiem darbiem ekvivalenti radīti darbi citā valodā (tulkojums, kas vienlaicīgi ir pārveidots oriģināldarbs un patstāvīgs darbs), gan oriģināldarbi par esošajiem darbiem (anotācija, recenzija, referāts, kopsavilkums, apskats) un darbi, kas ir citā žanrā pārveidoti esošie darbi (dramatizējums, librets), - t.i., visi tie, kuros saredzamas Ž.Ženeta grāmatā „Palimpsesti” raksturotās dažādās attiecības starp literāriem darbiem un ietver gadījumus, kad literārs darbs otrajā pakāpē – t.i., kā teksts, kas atvasināts no cita, pirms tam eksistējoša teksta, 1) kā teksts B runā par otru, esošo tekstu A vai 2) kā teksts B nepavisam nerunā par tekstu A, taču bez šī teksta A nepastāvētu (Genette 1997a, 5). Tāpēc juridiskais darbu iedalījums un tā saturs literatūrzinātniskai analīzei kopumā izmantojams piesardzīgi, lai arī atsevišķos darbu veidos uz to tomēr var atsaukties.

Atvasinātos literāros darbus var radīt vai izveidot, nemainot vai mainot darba veidu un žanru, cieši pieturoties pie pamatteksta vai attālinoties no tā. Darba žanrs netiek mainīts, piemēram, tulkojumā vai parasti – parodijā, taču mainīts anotācijā, recenzijā, referātā, libretā, dramatizējumā, scenārijā. Tekstu, uz kuru balstās, reproducē adaptācijā noteiktam lasītājam un citvalodas tulkojumā, fragmentāri – parodijā, dramatizējumā, scenārijā, maz – citātos – anotācijā, recenzijā, referātā, nemaz - libretā.

Atvasinātos darbus var uzrakstīt paši esošo darbu autori, lai gan parasti tos rada citi autori, - tie, kas strādā tajā darba veidā un žanrā, kurā tiek radīts atvasinātais darbs. Tādējādi atvasināto darbu autorība var būt saistīta ar vienu vai vairākiem autoriem.

Atvasinātā darba autorība tāpat kā oriģināldarbam saistīta ar darba patstāvīgu radīšanu: atvasināta darba gadījumā „oriģinalitāte rodama vai nu iepriekš esoša darba

adaptācijā vai nu tā citvalodas tulkojuma radošajos elementos” (WIPO Glossary 1981, 70). Oriģinalitātes jēdziena izpratne, kā jau minēts, autorības diskursā „attiecībā uz darbu nozīmē, ka šis darbs ir pilnībā autora paša radīts, ne kopēts pa daļām vai pilnībā no kāda cita, jau esoša darba.[...] Radot atvasinātu darbu, autora oriģinalitāte izpaužas jau esoša darba pārveidošanas individuālajā metodē” (Paklone 1997, 39-40).

Kā norādījusi profesore Delija Lipcika, šādu darbu oriģinalitāte „var parādīties kā kompozīcijā, tā arī izpaušmes formā (piemēram, adaptācijās), tikai kompozīcijā (piemēram, izlasēs un antoloģijās) vai izpaušmes formā (piemēram, tulkojumos)” (Липчик 2002, 96). Promocijas darba ietvaros saskaņā ar juridisko iedalījumu izlases un antoloģijas apskatītas kā krājumi – salikti darbi – nākamajā apakšnodaļā.

2.2.1. Adaptācija

Adaptācija ir atvasināts darbs, kura autoram jāiegūst atļauja oriģināldarba pārveidojumam (Липчик 2002, 97), jo adaptācija vienmēr ir darba pārveidošana: esošo darbu var rediģēt, - tad tas saglabā sākotnējo autorību; darbu var pārstrādāt, to pielāgojot lasītājam leksiski, gramatiski, stilistiski – tad adaptētājs ir autors, kas norāda arī izmantotā oriģināldarba autoru; darbu var izmantot, lai, pārveidojot to citā darba veidā vai žanrā, radītu oriģināldarbu, kura autors pie sava darba paratekstā parasti norāda sākotnējā darba autoru. Adaptācijas autorība iekļauj sākotnējā darba autorību arī tad, ja no sākotnējā darba izmantoti tikai motīvi.

„Adaptācija ir [vidusl.lat.*adaptatio* < lat.*adaptare* pielāgot, piemērot] – [...] 4.teksta (piem., daiļdarba) pielāgošana (atvieglošana) bērniem, kā arī tiem, kas sāk mācīties svešvalodu” (SV 2008, 15). Šāda veida izmaiņu pamatā visbiežāk ir teksta īsināšana un vienkāršošana mācību nolūkā: adaptācijas autors kā redaktors tekstu piemēro konkrētās skolēnu vecuma grupas uztverei un netiek pieminēts pie darba, bet darba autora vārds minēts tādā veidā, lai ir redzams, ka viņa tekstā izdarītas izmaiņas. Tā, 1.klasei domātajā latviešu valodas mācību grāmatā „Mazā ZĪLE” darbs ar nosaukumu „Anekdote” satura rādītājā uzrādīts ar piebildi „Pēc V.Rūmnieka”:

„Anekdote.

Mamma gatavo piparkūku mīklu.

- Jēci, vai palīdzēsi pie piparkūkām? – tētis vaicā.
- Nu labi, - nopūties saka Jēcis. – Es palīdzēšu pie ēšanas. Kas tad cits tos

piparus ēdīs?” (Rūmnieks 2005, 77).

Adaptācija veikta, tikai mainot varoņa vārdu no Friča (Rūmnieks 1997, 28) uz Jēci.

Teksts mainīts vairāk Margitas Gūtmanes darba „Minkāns” (Gūtmane 1985, 23/24) fragmentā, kas ar norādi „Pēc Margitas Gūtmanes” publicēts kā klausīšanās uzdevums rokasgrāmatā skolotājiem - metodiskajā līdzeklī komplektizdevumā ar mācību grāmatām „Latviešu valoda 1.klasei. Mazā ZĪLE. ZĪLE. ZĪLE ābecīte” (Gūtmane 2005, 95). Tomēr arī šī pieskaņošana aprobežojusies ar atsevišķu teikumu vai vārdu elimināciju un paskaidrojumu „mans kaķis” par Minkānu: sākotnējais teksts rediģēts, un jāpieņem, ka to darījusi viena no mācību grāmatas veidotājām (grāmatā adaptētājs nav minēts). Šāda adaptēšana līdzinās redaktora darbībai, bet redaktors netiek atzīts par līdzautoru un neiegūst autorību (skat. tālāk šī promocijas darba apakšnodaļu „Šķietamie līdzautori”).

Tur, kur adaptētāja darbs atzīstams par radošas darbības rezultātu, pie darba nosauc adaptētāja kā autora vārdu, piemēram, – „literāri apstrādājusi Anna Bauga” (Bauga 1974, titullapa) attiecībā uz latviešu tautas pasakām, ko A.Bauga pārstāstījusi, vienādojot dažādo teicēju atšķirīgo stāstīšanas stilu, atsakoties no dialektismiem un apvidvārdiem, arī no nežēlīgu darbību epizodēm un nelaimīgām beigām. Vizma Belševica grāmatā „Zem zilās debesu bļodas”, ko parakstījusi ar savu vārdu, apkopojusi atsevišķas latviešu tautas pasakas - „mazas, burvīgas anekdotes” - un izstāstījusi tās pa savam jeb „teikusi no jauna”, apzināti detalizējot, padarot garākas, - „apgrēkodamās pret principu, ka īsums ir ģenialitātes brālis”, - jo bērni grib dzirdēt pilnīgāku stāstu, tāpēc viņa atzinusi: „...es teicu šīs mazās anekdotes bērna iejušanās garumā. Tā, kā esmu teikusi pašas bērniem” (Belševica 1987, 95).

Folkloras darbu adaptācijas atšķiras no autoru darbu adaptācijām ar to, ka no cita autora esošā darba atvasināta darba autoram jāiegūst atļauja oriģināldarba pārveidojumam un jāturas tuvu pie adaptējamā teksta: „rīcības brīvība, kas viņam ir, lai atkāptos no jau esošā darba, iekļaujot tajā nepiederošus elementus, un sagatavotu brīvu adaptāciju vai pat izmantotu to par avotu jauna darba radīšanai, atkarīga no tam domātas īpašas atļaujas, kuru viņam devis oriģinālā darba autors” (Липчик 2002, 97).

Darba adaptācija var būt ne vien darba pielāgošana citam lasītājam, bet arī pielāgošana cita veida lietojumam, piemēram, pārveidojot literāru darbu izmantojumam citā darba veidā - uzrakstot

1) libretu muzikāli dramatiskam darbam, kur librets ir „[it.*libretto* grāmatiņa] - 1.muzikāli dramatiska darba (operas, operetes) literārais teksts; literārs scenārijs (baletam, arī pantomīmai); 2.īss lugas, operas, baleta u.c.satura izklāsts” (SV 2008, 487);

2) dramatisējumu - dramatisku darbu – skatuves uzvedumam, kur dramatisējums ir „[sk.dramatisēt] – luga, kas izveidota no episka daiļdarba. Dramatisēt [fr.*dramatiser* < gr.] – 1.pārstrādāt (parasti episku darbu), izveidojot lugu...” (SV 2008, 197);

3) scenāriju skatuves darbam vai ekranizācijai - audiovizuālam darbam, kur scenārijs ir „[it.*scenario*] – 1.literārs darbs – kinofilmas dramatiskās darbības apraksts, kinoscenārijs; 2.skatuves darba (lugas, operas, baleta u.tml.) plāns, dramatiskās darbības apraksts” (SV 2008, 789).

Adaptācijas literāra darba izmantojumam skatuves vai ekrāna darbam iekļauj sākotnējā darba autorību, bet arī atvasinātā darba autorību. Profesore Silvija Radzobe norādījusi: „Uz skatuves [...] ir nevis jāatstāsta notikumi vai jādod viedoklis par tiem, bet jādod paši notikumi” (Radzobe 2011, 312); tas pats attiecas uz audiovizuāliem darbiem – arī uz ekrāna jādod notikumi, t.i., autoram diegēzi kā prozas darba naratīva pamatveidu jāpārveido mimēzē, jāveido dramatisks darbs darbībā un dialogos. Tā esoša darba pielāgošana skatuvei un ekrānam rada oriģinālu darbu, kurā „esošā darba elementi un jaunie elementi, – pievienotie pārveidošanas rezultātā –, saplūst kopā” (Guide 262).

Kopumā var secināt, ka adaptācija saistāma ar esoša darba pārveidošanu: izmantotais esošais darbs var tikt tikai rediģēts, - tad darbs saglabā sākotnējo autorību; esošais darbs var tikt pārstrādāts, to pielāgojot lasītājam leksiski, gramatiski, stilistiski – tad adaptētājs ir autors, kas norāda arī izmantotā darba autoru; esošais darbs var tikt izmantots, lai, balstoties uz to, radītu patstāvīgu atvasinātu darbu, kura autors pie sava darba parasti paratekstā arī norāda sākotnējā darba autoru.

2.2.2. Tulkojums

Literāra darba tulkojums ir gan esošā darba pārveidojums, gan patstāvīgs literārs darbs, kura radīšanai nepieciešama oriģināldarba autora atļauja. Tulkotāja radošā darbība izpaužas citvalodas formas piešķiršanā (Lipčik 2002, 96), šī jaunā literāra darba forma ir pietiekams pamats viņa atzīšanai par šī darba autoru (Paklone 1997, 45).

Tulkojuma autorība atkarīga tikai no autora radošās darbības klātesamības, kuras rezultātā rodas tulkojums, kas ir „1. *Paveikta darbība, rezultāts* > t u l k o t (1); *attiecīgais teksts*. T.no vācu valodas. Burtisks t. Adekvāts t. Kongeniāls t. Brīvs t. literat. - *tulkojums, kurā pieļautas dažas atkāpes no oriģināla (pēc formas, stila t.tml.)*”, kur tulkot – „1. *Atveidot, izteikt (piemēram tekstu, vārdu) citā valodā*” (LLVV, 8.sēj. 1996, 18). Tulkojums tiek aizsargāts „kā oriģināldarbs bez kaitējuma oriģināldarba autortiesībām” (Guide 2003, 314), respektīvi, tulkotāja autorība neaizskar tulkotā darba autorību (AL, 5.pants), tulkotā darbā vienlaicīgi ir divas autorības.

Tulkojuma studiju profesors Džeremijss Mandejs savā rokasgrāmatā „Ievadot tulkojuma studijas. Teorijas un pielietojumi” no Romana Jakobsona rakstā „Par tulkojuma lingvistiskajiem aspektiem” nosauktajām intralingvistiskā, interlingvistiskā un intersemiotiskā tulkojuma kategorijām (Jakobson 2004, 139) kā studiju priekšmetu izdalījis interlingvistisko jeb starpvalodu - *īsto tulkojumu* – verbālo zīmju interpretāciju ar kādas citas valodas verbālām zīmēm (Munday 2012, 8/9), īsi raksturojis radošo darbību tulkojuma iegūšanai: „Tulkošanas process starp divām dažādām rakstu valodām ietver oriģinālajā verbālajā valodā rakstītā oriģinālā teksta [...] nomaiņu ar rakstītu tekstu citā valodā” (Munday 2012, 8), aprakstījis ekvivalences jēdziena izpratni attiecībā uz oriģināldarbu un tulkojumu (Munday 2012, 57-83), skaidrojis tulkojuma funkcionālās, diskursa un analīzes, sistēmu teorijas (Munday 2012, 110-214), izvietojis tulkošanas procesa modeļus kopīgā shēmā un uzskaitījis vēsturiski veidojušos tulkojuma veidus, 1)literāro tulkojumu sadaļā ievietojot Bībeles tulkojumu, literāro darbu tulkojumus dzejā un prozā, antīkās, bērnu u.c. literatūras tulkojumus, skatuves un kino darbu tulkojumus, 2)vispārējās valodas tulkojumu sadaļā minot avīžu un reklāmas tulkojumus, informatīvu tekstu tulkojumus, 3)speciālās valodas tulkojumu sadaļā apvienojot juridiskās, ekonomikas, medicīnas,

zinātnes/tehnoloģiju valodu tulkojumus (Munday 2012, 118) un apkopojis tulkotāju prakses aprakstus (Munday 2012, 225-228), konstatē, ka tulkojums kā materializēts literāra darba atveidojums tulkojuma valodā – citā valodā nekā oriģināldarba valoda – ir tulkotāja radošas intelektuālas darbības rezultāts (Munday 2012, 227). Tulkojums ir oriģināldarbam ekvivalents literārs darbs citā valodā, ar tulkojuma valodas sistēmā adekvāti atveidotu oriģināldarba struktūru un atbilstošu semantiku, sintaksi, stilistiku, metriku u.c. darba raksturlielumiem, kā arī oriģināldarbam līdzvērtīgu emocionālu iespaidu uz darba lasītāju (Paklone 2010b, 184).

Literatūrkritiķis un filozofs Valters Benjamins rakstā „Tulkotāja uzdevums”, kas ir ievads viņa paša veiktajam Bodlēra „Tableaux Parisiens” tulkojumam, atzīmējis, ka tulkotāja darbība pamatos atšķiras no oriģināldarba autora darbības ar to, ka sastāv no intences efekta sasniegšanas tulkojuma valodā, kamēr dzejnieks nekad nefokusējas uz valodu tās kopumā, bet vienīgi un tūlītēji uz specifiskiem lingvistiski kontekstuāliem aspektiem (Benjamin 2004, 79), t.i., tulkotājs analizē un atrod ekvivalentus, izmantojot *visu valodu*, bet ņemot par sākumpunktu oriģināldarbu (Benjamin 2004, 80). Tulkojuma teorētiķi Jans de Vārds un Ežēns Nida savā kopdarbā „No vienas valodas otrā. Funkcionālā ekvivalence Bībeles tulkojumā”, sniedzot ieskatu četrās tulkojuma pamatteorijās – filoloģiskajā, lingvistiskajā, komunikatīvajā un sociosemiotiskajā, secinājuši, ka visas pieejas ir noderīgas, jo neviena no tām neizskaidro tulkošanas darbību visaptveroši, bet gan atsevišķos aspektos: fokusējas uz oriģināldarba stilu, apraksta ne vien atšķirības abu valodu lingvistiskajās struktūrās, bet arī atbilstību noteikumus, postulē, ka oriģināldarba nozīmes jāatveido formā, ko lasītājs saprot un novērtē, ļauj izprast ne vien vārdu, teikumu un diskursu struktūras, bet arī diskursu notikumu un objektu simbolisko dabu (Waard, Nida 1986, 182-185). Pētnieki rezumējuši: „Bieži rodas jautājums, vai tulkošana ir zinātne, māksla vai prasme. Patiesībā, protams, tā ir visas. Tā ir prasme, jo līdz noteiktai pakāpei procedūras var iemācīties, un personas spējas, lai iegūtu apmierinošu darbu, var ievērojami uzlabot. Tā ir māksla tajā pašā nozīmē kā literārs darbs ir māksla. Ja mākslinieciska literāra diskursa radīšana vienā valodā prasa estētiska jutīguma un mākslinieciskas prasmes mērogu, tad šāda literāra diskursa reproducēšana citā valodā saistīta ar kaut nedaudz atbilstošu māksliniecisku prasmi.[..] vārda precīzā nozīmē tulkošana tomēr nav zinātne, bet gan tehnoloģija, jo tā būvēta uz vairākām zinātnes

nozārēm, ieskaitot psiholoģiju, lingvistiku, komunikācijas teoriju, antropoloģiju un semiotiku” (Waard, Nida 1986, 185).

Umberto Eko grāmatā „Lasītāja loma” atzinis: „Tulkojums, pat maksimāli „precīzs”, - tomēr ir *interpretācija* [...]: vienas valodas vārdi un izteikumi tiek aizvietoti ar to *interpretantiem* citā valodā. Kā jebkurā interpretācijā, tas, kas oriģinālā ticis domāts, tas, uz ko attiecas mājienu (lietoju šos visus izteikumus neterminoloģiski), tulkojumā tiek atklāts, atrasts” (Эко 2005, 450) un grāmatā „Pilnīgas valodas meklējumi Eiropas kultūrā” secinājis, ka pētnieki patlaban raksturo tulkojumu kā tulkojuma valodas iekšēju lietu: tulkotājam savas valodas vidē jārisina visas problēmas, ko uzdod oriģināldarbs (Эко 2007, 355). Respektīvi, šo problēmu atrisinājumi ir tulkotāja radošās darbības rezultāti, tulkotie darbi.

Profesors Entonijs Pims par savas grāmatas „Pētīt tulkojuma teorijas” centrālo asi izvēlējis tulkošanas ekvivalenci jeb atbilstību starp oriģināldarbu un tulkojumu (Pym 2010); ekvivalences panākšanu par galveno tulkotāja darbā no dažādiem redzespunktiem saskaņā ar pētījuma tēmu tradicionāli proponējuši visi tulkošanas pētnieki (Eaglestone 2005, Legrand 2005, Spivak 2005, Steiner 1976, Waard, Nida 1986, Weber 2005, Автономова 2008, Комиссаров 2013, Левый 1974, Эко 2006) – t.i., ekvivalences radīšana padara tulkotāju par darba autoru.

Tulkojuma autorības sakarā tā saikne ar oriģināldarbu un tā autorību ir permanenti aktuāla. Pirmkārt, tulkojuma autorībai atkarībā no tulkotā darba veida, mākslinieciskuma vai sarežģītības pakāpes vai citiem tā kvalitātes un vērtējuma kritērijiem nereti nepamatoti piedēvē kvalitatīvu un pat kvantitatīvu vērtējumu, kas autorības sakarā nav iespējams. Otrkārt, tulkojuma autorību nereti uzskata par sekundāru - pakārtotu attiecībā pret oriģināldarba autorību, tāpēc arī nepamatoti piedēvē kvalitatīvu vērtējumu, kas, kā jau minēts, autorības sakarā nav iespējams.

Attiecībā uz tulkojuma autorību tāpat kā attiecībā uz oriģināldarba autorību nav būtiska darba literārā vērtība: arī mākslinieciski vāja darba autors ir autors - autorība vai nu ir, vai nu nav. Tieši tāpat arī oriģināldarba kvalitātes nerada tā tulkojuma autorības kvalitātes. Tulkotāja no igauņu un somu valodas Maima Grīnberga man šajā sakarā kādā vēstulē minējusi nepamatotu sadzīvīsku spriedumu par tulkotāja autorības pakāpju iespējamību, autorības graduēšanu: „Tulkotāja autorība arī atkarīga no daiļdarba. [...] lubenes tulkojumā, kur tulkotājs būtībā nodarbojies tikai ar

pārrakstīšanu, autorība ir mazāka nekā tulkojot sarežģītu darbu, kur jāveic lielākas un smagākas izvēles, reizēm jāizvēlas neordināri risinājumi utt.” (Grīnberga 2010). Tulkotāja patiesībā izsacījusi pieņēmumu, ka atsevišķos tulkojumos tulkotājam var būt *mazāka* autorība nekā citos tulkojumos vai ka, konsekventi turpinot šo domu, atsevišķu, piemēram, ļoti vienkāršu vai īsu darbu tulkotājs galu galā var netikt atzīts par autoru, – t.i., ka atsevišķos tulkotos darbos vispār nebūtu iespējams runāt par tulkotāja autorību.

Tomēr katram tulkojumam neatkarīgi no oriģināldarba kvalitātēm ir autors. Lūk, manis atdejuotais austrāliešu rakstnieces Mērijas Gilmoras dzejolis „Rudens lietus Golbēnā”:

Valganais īvju zelts un ozolu rūsganā vadmala lietū,

Svaigumā atzēlušās ēnainās priedes tik tīrajā gaisā, -

Asara plakstos liegi sariet un palēnām raisās

Vilcinādamās – tā, kā mājās pa vecajām kāpnēm es ietu.

Vītolājs sveras un kā pieglaudīgs pārklājs zvilst tērcītei pāri,

Vienlaidu pelēksnējās debesis uzvāžas plēkšņainai miglai;

Spulgani vīd kā spilgtas skaidas vai tauriņi žigli

Vienīgi lapas – dzintara krāsu lapas, kas ķeras pie zariem.

Kalnājam garām pland un vējojas mākoņu pītes,

Slīpajā lietū tumšā tērcīte klusītēm dungo pret krastu;

Mūžība iet pa kalniem, nesdama pelēku nastu

Pacietīgi – kā māte liecas pār šūpuļa malu līdz rītam. (Gilmora, Deveniņš 1985, 71)

Un tālāk - fragments no manis tulkotā nēderlandiešu rakstnieka Žaka Frīnsa stāsta „Skolotājs Jāps un klases foto”:

„Vairs tikai pāris nedēļas,” skolotājs Jāps saka, „tad mācību gads būs beidzies un jūs pāriesiet uz ceturto klasi.”

„Visi?” noprasa Johans.

„Paskatīsimies,” skolotājs Jāps atbild un jaucas papīru kaudzē. „Man liekas, pāris skolēnu tomēr atpaliks.”

Klasē iestājas mēms klusums.

„Cik tas ir nepatīkami,” skolotājs Jāps murmina, „ka es tik ātri nevaru atrast. Man gandrīz droši zināms... nu, jā, katrā ziņā vismaz es pāreju, jo man kopā ar jums būs jābūt ceturtajā klasē.”

Bērni sāk aplaudēt un klaigāt.

„Forši, skolotāj!”

„Trakums!”

Skolotājs Jāps vēl arvien vandās pa saviem papīriem. „Bet kurš gan paliks uz otru gadu? Nu, jā, ziniet ko, man pietrūks jebkura no jums. Nāciet vien visi līdzīgi uz ceturto klasi.” (Frīnss 2009, 75).

Pirmajā citētajā tekstā izmantota plaša, tēlaina leksika, metaforas, gramatiski neierasta vārdu secība, vijīga sintakse, noteikts ritms, it kā nemanāmas, tomēr svarīgas atskaņas, otrajā – sarunvaloda ar ikdienišķu, ne tēlainu leksiku. U. Eko tulkojuma teorijai veltītajā grāmatā „Pasacīt gandrīz to pašu” atzīmējis, ka patlaban attiecībā uz tulkojumu kādreizējo lingvistisko pieeju vietā izmanto funkcionālās ekvivalences jēdzienu – sevišķi, kā Eko to formulē, - estētiski ievirzītu tekstu gadījumā – un tas nozīmē, ka tulkojumam uz lasītāju jāiedarbojas tāpat kā oriģināldarbs iedarbojas uz savu lasītāju (Эко 2006, 93). Katram no abiem citētajiem tekstiem paredzēta atšķirīga emocionālā iedarbība, abos ievērotas tekstu funkcionālās ekvivalences prasības. Protams, šiem tekstiem ir dažāda sarežģītības pakāpe - dzeju ar atskaņām tulkot grūtāk nekā prozu, kuras mērķauditorija ir desmitgadīgi bērni, pirmais tulkojums prasa ilgāku laiku un radošu darbību. Tomēr nekādā ziņā nav

iespējams apgalvot, ka citētajā atdzejojumā ir vairāk autorības nekā prozas tulkojumā.

Tulkojuma autorība vēl arvien nereti tiek apzīmēta kā sekundāra, pakārtota oriģināldarba autorībai, lai gan nav nekāda pamata runāt par tulkojumu kā otršķirīgu attiecībā pret oriģināldarbu un nekādā ziņā nevar runāt par labāku vai sliktāku autorību, *augstāku* autorības *pakāpi* vai *līmeni* oriģināldarbā un tulkojumā. Ja izmantojam lingvista un literatūrzinātnieka Jirži Levi grāmatā „Tulkošanas māksla” ievietoto shēmu tulkojuma kā darba radīšanai, kurā vispirms iekļauta oriģināldarba tapšanas gaita un pēc tam tā tālākā pārveide tulkojumā, tad attiecībā uz oriģināldarbu autors *īstenību atlasa/izpauž tekstā*, savukārt *tekstu tulkotājs lasa/izpauž tulkojumā* (Левый 1974,49). Tāpat kā attiecībā uz oriģināldarbu oriģinalitāte nozīmē, ka darbs ir paša autora radīts un neizceļ kādu īpašu darba saturu vai formas jauninājumu vai savdabību, tāpat arī attiecībā uz tulkojumu oriģinalitāte nozīmē, ka tulkotāja darbs ir viņa paša radīts, bet neapzīmē kādas īpašas viņa metodes inovācijas vai savdabības, kādas īpatnējas darba kvalitātes, jo tulkojumam jābūt adekvātam oriģināldarbam.

Tas labi sasaucas ar vienu no mūsdienās pamatotākajiem *radošā ieguldījuma, radīšanas* konceptiem, ko postulējis literatūrzinātnieks Robs Pops. Viņš konstatējis, ka „radīšana ir pārradīšana” (Pope 2005, 84), izslēdzot iespēju, ka radīt var no nekā, kā arī uzsverot to, ka radīšana nav vienreiz par visām reizēm pabeigta, bet gan atkārtota darbība, kas apzīmē atkārtošānu ar variācijām, ne vienkāršu duplīcēšanu, identas kopijas izgatavošanu. Radošums literārā darbā tiek atzīts ne sakarā ar *jauno, nebijušo* un *oriģinālo* šaurā nozīmē, bet gan plašākā nozīmē – aprakstot to kā telpu starp *pār-* un *radīšanu* (Pope 2005, 191). Šajā konceptā, kurā oriģināldarbu radīšana definēta kā pārradīšana, tulkotāja radošā darbība, kas nenoliedzami ir pārradīšana, iekļaujas vēl jo saprotamāk. Nav iespējams tulkojumus iedalīt, piemēram, *darbos* un *radošos darbos* vai ka tulkotājs, kurš gadiem strādājis pie kādā vairs nelietotā valodā tapuša darba tulkojuma, izpētot darba saturu, reālijas, valodas elementus un to interpretācijas, kā arī darba iepriekšējos tulkojumus gan savā, gan citās valodās, meklējis un materializējis viņaprāt vistuvākās ekvivalentās atbilstības saturu izpausmei un tāpatīga iespaids radīšanai uz lasītāju, ir *vairāk autors* nekā tulkotājs, kurš daudzkārt īsākā laikā iztulkojis šo pašu darbu no kādas citas, mūsdienās plaši izplatītas valodas tulkojuma, vai iztulkojis tāda paša vai pat lielāka apjoma literāru darbu, kas radīts kādā no modernajām valodām, stāsta par mūsdienām un nekādas

atveidojuma problēmas nesagādā. Tā, tulkotājs Uldis Bērziņš, kurš Korānu tulkojis no arābu valodas, daudzvalodīgos zinātnieku komentāros izsekojot vārdu nozīmju konkordancei dažādos kontekstos un gadiem konsultējoties ar islāma speciālistiem par katra vārda kādreizējo un tagadējo nozīmi, nav *vairāk autors* kā komponists Imants Kalniņš, kurš Korānu tulkojis no angļu un franču valodām bez konsultācijām par oriģināldarbu, bez darba lasīšanas oriģinālvalodā.

Valodniecības profesors Džordžs Steiners tulkošanai veltītajā grāmatā „Pēc Bābeles” atzinis, ka cilvēkiem ir dziļš instinkts attiecībā uz privātumu un teritoriju – tāpēc katrai tautai valoda ir slepenais veselums, ar ko tā dalās, turklāt jebkurā valodā seno tekstu lasīšanas aktā ievertais saprašanas process ir arī ir tulkojums: „Katra pašu valodas un literatūras pagātnes teksta rūpīga lasīšana ir daudzējāds interpretācijas akts. Lielākajā vairumā gadījumu šis akts ir izpildāms ar grūtībām vai pat ar apziņu neatzīstams” (Steiner 1976, 17), - jo katra valoda nepārtraukti mainās. Pastāv uzskats, ka valodas un sabiedrības attīstības dēļ tulkojums noveco apmēram piecdesmit gadu laikā, tāpēc nepieciešams tulkojumu rediģēt, kā, piemēram, rediģēts Sigrijas Unsetes „Ūlavs Euduna dēls” Zentas Mauriņas tulkojumā (Unsete 1992; Undsete 1993), vai veikt atkārtoti, kā no zviedru valodas Eglona Spēka tulkoto Veines Linnas romānu „Nezināmais kareivis” (Linna 1956) no oriģināldarba somiski iztulkoja Maima Grīnberga (Linna 2010). Viena tulkojuma esamība un autorība neizslēdz cita tulkojuma pastāvēšanu un autorību.

Autora kā fiziskas personas nav tikai datorģenerētam tulkojumam, kam līdz ar to nav iespējama autorības noteikšana. Jau pieminētajā vēstulē M.Grīnberga to precīzi uzsvērusi: „Pašā tiešākajā un primitīvākajā nozīmē tulkotājs ir literāra darba autors tāpēc, ka bez viņa attiecīgās grāmatas attiecīgajā valodā nebūtu. Tātad viņš to radījis” (Grīnberga 2010). Tas arī ir pietiekami, lai tulkotāju atzītu par tulkotā literārā darba autoru un viņa vārdu pienācīgi norādītu darba publikācijās, kaut gan ne vienmēr tā notiek. Piemēram, igauņu rakstnieka Eno Rauda bērnu grāmata „Atkal šie naksitrallīši” latviski publicēta bez tulkotāja vārda kā grāmata, ko autors uzrakstījis latviski (Rauds b.g.[1992]). Krievu rakstnieka Sergeja Kozlova stāsts „Ezītis miglā”, kuru režisors Jurijs Noršteins adaptējis animācijas filmai, latviski publicēts bez norādes uz tulkotāju (Kozlovs, Noršteins 2010), jo teksts esot bijis tik ļoti īss, ka izdevēja pati to iztulkojusi un neuzskata, ka darbs būtu bijis jāpublicē ar viņas vārdu (Legzdiņa 2010).

„Tulkotāju „neredzamība” ir bijusi tāda, ka relatīvi nedaudzi no viņiem ir detalizēti rakstījuši par savu praksi” (Munday 2012, 226), kaut gan tulkotāju un tulku darbību saista ar lielajām norisēm tautu kultūrā: alfabētu izgudrošanu, nacionālo valodu attīstību, nacionālo literatūru rašanos, zināšanu un reliģiju izplatīšanu, kultūras vērtību pārnesi, vārdnīcu rakstīšanu un vēstures taisīšanu, tajā skaitā ir bijuši vēstures posmi, piemēram, 18.gadsimts, kad „visi ārvalstu darbi bija tik ļoti pievilcīgi, ka radās augoša vēlme it visu piedāvāt tulkojumos. Tas bija pseidotulkotāju un literāro rēgu laiks. Otrkārt, tulkojumi no angļu valodas baudīja īpašu prestižu Francijā”, tā radot literāro darbu apzināti nepatieso atribūciju (Translators Through History 1995, 213).

Pamatatšķirība starp oriģināldarba autora un tulkotāja radošo darbību ir tā, ka autoram darba radīšanai nosacīti pieejama visa pasaule, bet tulkotājam – konkrētais literārais darbs un savas valodas un kultūras iespējas atveidot šo darbu iespējami precīzi, kļūstot par tā autoru tulkojuma valodā. Taču nevar noliegt, ka tulkotājs te tiek, te netiek uztverts par autoru. Katrā ziņā visai parasta ir situācija literatūrkritikā, kad tulkotājs netiek pamanīts, viņa vārds nestāv blakus viņa tulkotā darba autora vārdam, viņa darbs tiek analizēts kā oriģināldarba autora darbs. Tulkotāja *neredzamība* un *neredzēšana* nāk līdzī no romantisma perioda literatūras izpratnes, kad uz autoru vērās kā uz pusdievišķu *radītāju* un *ģēniju*, kura darbs ir unikāls un īpašs, transcendentāls un tāpēc svēts. Tulkojums tad bija neveikli nokopēts unikālais darinājums, ko principā tomēr neatzina par iespējamu nokopēt. Tā kā tulkotājs nebija radītājs un ģēnijs, tad tika uzskatīts par smaga darba strādnieku. Kopš tiem laikiem ik pa brīdim *uzpeld* literāra darba netulkojamības teorijas, kuras radījis Rietumu kultūras platoniski kristietiskais metafiziskais pamats: literatūrzinātniece Sečina Ketkara uzskata, ka oriģināla un kopijas dihotomija dziļi iesakņojusies Rietumu kultūrā un ir par iemeslu rietumnieku ienaidam un alerģijai pret tulkojuma pieminējumu (Ketkar, 2).

U.Eko konstatējis, ka līdz ar attālināšanos no lingvistiskām pieejām tulkošanai un tulkojuma skatīšanu dažādu sociālo zinātņu gaismā, augstā un zemā pretnostatījums kultūrā vairs netiek akcentēts: oriģināldarba un tulkojuma hierarhija mūsdienu translatoģijā un literatūrzinātnē nav aktuāla. Neskatoties uz to, tradīcija vēl arvien rada recidīvus ārpusvalodas tulkojuma teorijās, kad, piemēram, literatūrpētniece Lori Čemberlena oriģināla un tulkojuma attiecības sauc dzimtes jēdzienos, kur tulkojums

ir daiļā neuzticīgā (sieviete), neuzticīga oriģinālam – kā vīrietim, tēvam vai autoram (Bassnett 1993, 141), un arī piemin, ka tulkojuma paternitāte kā izcelsme no autora – tēva neesot izceļama, jo esot pretstatā tam, ka pastāv arī kultūras, kurās svarīga ne paternitāte, bet maternitāte. Tomēr šāds tulkošanas atspoguļojums patiesi ir vien recidīvs: tulkotāja radošā darbība, nodrošinot oriģināldarba ekvivalentu atveidojumu, ir pilnīgi pietiekama tulkotāja atzīšanai par šī literārā darba autoru.

2.2.3. Anotācija, recenzija, referāts

Par literāriem darbiem tiek rakstītas anotācijas, kopsavilkumi, recenzijas, apskati, lasīti referāti – atvasināti darbi, kas ir oriģināldarbi.

„Anotācija [lat. *annotatio* piezīme, atzīme] – īss grāmatas, sacerējuma vai cita informācijas avota raksturojums (dažkārt ar vērtējumu)” (SV 2008, 61). Lūk, literatūrpētnieka Kārļa Vērdiņa anotācija:

„*Uģis Segliņš.*

Sejas panti.

Rīga: Iespēju grāmata, 2013.

Pirms U.Segliņš 80.gadu otrajā pusē kļuva pazīstams kā jauns, daudzsološs dramaturgs, viņš rakstīja dzejoļus (lielākā kopa publicēta kopkrājumā „Acis”, 1981).

Viņa pirmajā dzejoļu krājumā jūtama astoņdesmito gadu dzejas tradīcijas turpināšana, sabalsojoties ar Māra Melgalva un citu tālaika jauno dzejnieku intonācijām – tās ir atskaņotas kvartas, kur smeldzīgs lirisms iet roku rokā ar mazām negantībām un pašironiskām vīpsnām: „sirds kaut ko nopukst retumis/ klapējas un nedīc/ sirdi silda apkure/ maku glāsta kredīts// asins strauji cirkulē/ tā kā faili diski/ dzīve lejupielādējas/ neatgriezeniski” („Ziņģe par kriptiņu laimes”, 76.lpp.). Jāpiekrīt E.Kokarevičai, kura portālā „Ubi Sunt” norāda, ka ilgstoša šāda paņēmienu izmantošana padara grāmatu mazliet monotonu. Bet visādi citādi – profesionāli rūdīts autors, demokrātiska, viegli uztverama dzeja. Kārlis Vērdiņš”(Vērdiņš 2013, 54).

K.Vērdiņš savā darbā lietojis citātu no anotējamās grāmatas. Ar citātu, kas tiek skaidrots kā „[lat.*citatum* < *citare* piesaukt, nosaukt] – vārdu pa vārdam atkārtots teksts vai teksta daļa”(SV 2008, 145), parasti saprot cita autora darba fragmentu vai īsu, pilnībā atkārtotu darbu, kas jaunā darba tekstā komentēts vai izmantots par

komentāru, - atšķirībā no jebkura fragmenta, kas ir „[lat.*fragmentum*] 1.gabals, atsevišķa daļa”(SV 2008, 270), bet nav ieliedēts literārajā darbā. Ja darba fragments nav droši nosaucams par citātu vai tā izmantojumam nav piemērojams autortiesību izņēmums, kas ierobežo autora tiesības, tad uz fragmenta izmantošanu attiecas viss, kas attiecas uz autora darba izmantošanu vispār – t.i., tā izmantošanai nepieciešama autora atļauja” (Paklone 2001, 41). Anotācijas, recenzijas, referāta autors savu vērtējumu un uzskatu pamatojumam izmanto anotējamā, recenzējamā, raksturojamā darba fragmentus, - obligāti „ norādot izmantotā darba nosaukumu un autora vārdu [...], reproducēt publiskotus un publicētus darbus citātu un fragmentu veidā zinātniskos, polemiskos un kritiskos nolūkos”(AL 20.pants, (1),1)).

„Recenzija [lat. *recensio* novērtējums] – 1.kritisks rakstveida vērtējums par mākslas darbu vai zinātnisku darbu, lugas iestudējumu, kinofilmu u.tml.; atsauksme; attiecīgais kritikas un publicistikas žanrs” (SV 2008, 726) parasti ir apjomīgāka nekā anotācija, ar obligātu recenzējamā darba vērtējumu.

„Referāts [vācu *Referat* < lat. *referre* darīt zināmu, ziņot] – 1.izvērstis publisks ziņojums par noteiktu tematu; priekšlasījums; arī tā rakstveida teksts; 2.zinātniska darba, grāmatas vai raksta satura izklāsts” (SV 2008, 731), apvienojot anotācijas un recenzijas iezīmes, plašāk raksturo apspriežamo darbu.

Kā jau minēts, anotācijas, recenzijas, referāta uzrakstīšanai nav nepieciešamas tajos izklāstīto un apspriesto literāro darbu autoru atļaujas. Šo darbu autorība attiecināma tikai uz to autoriem kā jebkura oriģināldarba autorība.

2.2.4. Parodija

Atšķirībā no literāro darbu lietošanas vispārīgā nosacījuma, ka tos nedrīkst izmantot bez autora atļaujas, parodija ir vienīgais darbu veids, kuras radīšanai atļaujas nevajadzība noteikta ar likumu: „Autortiesības nav uzskatāmas par pārkāptām, ja bez autora piekrišanas un bez atlīdzības [...] 9) darbs tiek parodēts vai kariķēts” (AL 19.pants, (1),9)); parodijas autors var brīvi izvēlēties parodējamo darbu vai autoru un brīvi radīt savu darbu, kas ir „[fr.*parodie* < gr. *parōdia* < *para* pret + *oidē* dziedājums, dziedāšana (burt. apgriezta dziesma)] – 1.humoristisks vai ironiski satīrisks darbs [...], kurā atdarināta kādas parādības ārējā izpausme, literāra stila vai virziena īpatnības, apzināti sagrozot šī parādības būtību...” (SV 2008, 625). Parodijā

„no komiskās puses parādītas kāda sabiedrībā pazīstama rakstnieka vai daiļdarba īpašības. Kariķēti sabiezīnot, tiek attēlotas parodējamam autoram raksturīgas valodas konstrukcijas, iemīļoti leksikas elementi, sintakses īpatnības u.tml.” (Kursīte 2002, 294). Parodijas sākotne ir neatbilstībā, nepiemērotībā, nereizē vai nevietā izteiktajam, tā pārspīlē (Cox 2005, 67) žanra, darba, autora stila īpatnības, tās valoda parasti ir sakāpināta – lai lasītājam būtu skaidrs, par ko ir runa, jo parodijai ir jēga tad, ja parodējamais objekts ir atpazīstams. J.Kursīte pieminējusi, ka, piemēram, Jānis Steiks parodēšanas vērts bijis gan savu darbu dēļ: „Te parādās Steika darbu pielipīgais raksturs, kas prasās pēc izzobošanas, parodēšanas, bet arī pēc atkārtošanas” (Kursīte 2003, 9), gan savu cilvēcisko īpatnību dēļ, lai gan „pat tie, kas par Steiku smējušies, izmantojuši parodiskiem nolūkiem viņa dzeju savos feļtonos (V.Grēviņš, Rainis), [...] viņam neko nav kaitējuši, tik palīdzējuši saglabāt atmiņu par šo lielāko mūsu literatūras savādnieku”(Kursīte 1999, 476). Ja parodējamais darbs vai autors nav plaši zināms, parodists atsaucas uz parodēšanas avotu: viens no paņēmieniem, lai pievērstu uzmanību sevis paša darbam, ir citāts no parodējamā darba, kas ir atsauce un norāde uz oriģināldarbu iespējamai tā sasaistei ar jaunradīto darbu, pamatojums parodijas radīšanai un novērtējumam, tāpat darbojas intertekstuāli, līdzīgi jebkurai autora darbā izmantotai referencei.

Lūk, parodija, ko uzrakstījis Valdis Artavs:

„Ai meitenes, ai gardēdes!

Tā meitene, kam acis glezni lās,

Par sviestmaizi man viennakt atdevās.

Jānis Rokpelnis

Nu velti pūles tērēju:

Man neveicas kā senāk,

Jo margarīnu smērēju,

Un vairs neviena nenāk.

Ai nedienas, ai raizītes...

- Kam sūdzēties? – es prasu.

Pats ēdu savas maizītes

Un savas dzejas lasu.” (Artavs 2003, 89)

Šīs parodijas iegansts nav dzejoļa forma, bet tā saturs: jaunradītajā darbā citā pantmērā cienījama vecuma autora vīpsnā par sevi, ne tik daudz par oriģināldarbu vai tā autoru, t.i., parodists savā darbā attēlojis sevi, par salīdzinājumu izmantojot cita autora darbu, apzināti to pārspīlējot smieklīgā veidā, taču ar labsirdīgu ironiju, nesakāpinot līdz satīrai. Bez epigrāfa – J.Rokpeļņa dzejoļa fragmenta, kas rada kontekstu, parodija nebūtu pilnīga ne formā, ne saturā – dzejolim nebūtu sākuma, dzejoļa pirmais pants nebūtu pat saprotams.

Ja parodijai izvēlēts vispārzināms darbs vai autora rakstības īpatnība, iespējama arī parodēšana bez citātiem, t.i., oriģināldarbs ieplūst parodijā ar aprēķinu, ka tas ir atpazīstams un uztverams, piemēram, uz alūzijas pamata. Kā norādījis Ž.Ženets grāmatā „Palimpsesti”, atsevišķi darbi var tikt parodēti, detalizējot tos un izmantojot arī tiešu repliku, deformējot tekstu precīzākajā parodijas formā jeb *minimālajā* parodijā, kas sastāv no burtiski pārņemta pazīstama esoša teksta, iedodot tam jaunu nozīmi ar spēlīgu transformāciju (Genette 1997a, 16), bet žanri to vispārinošās iedabas dēļ var tikt parodēti, tikai imitējot tos (Genette 1997a, 81). Attiecībā uz šāda veida parodiju R.Barts savā grāmatā „S/Z” atzīmējis, ka, „paziņots jau pašā diskursā, ironiskais kods principā nav nekas cits kā „cita” eksplicīts citējums; tas vienmēr kaut ko afišē un jau ar pašu šo faktu izārda polivalenci, kuru varētu sagaidīt no diskursa, kas būvēts uz citēšanas principa. Polivalents teksts līdz galam saglabā savu konstitucionālo divpusējību tikai tādā gadījumā, ja iznīcina robežu starp patiesību un meliem, ja nepieraksta savus izteikumus (pat diskreditācijas nolūkā) vispārzināmām autoritātēm, ja tas uzspriidzina uzticēšanos pašai izcelsmes, paternitātes, īpašuma idejai, ja tas iznīcina jebkuru balsi, kas cenšas piedot tekstam „vienotību” („organisku”), ar vienu vārdu sakot, ja tas līdzīgi nežēlīgam blēdim nodzēš tās pēdiņas, kurām, kā uzskata, *pēc godprātības likumiem* vajag ietvert jebkuru citātu un tādējādi juridiski sadalīt frāzes starp dažādiem īpašniekiem, līdzīgi kā zemesgabalus. Iemesls ir tas, ka polivalence (ko pauž ironija) ir viens no īpašumtiesību aizskāruma veidiem.[..] Rodoties subjekta dēļ, kurš izliekas, ka distancējas no visām svešajām valodām tāpēc, lai, cik iespējams, pārliecinošāk nostiprinātu sevi par sava diskursa subjektu, parodija, ko var nosaukt par ironiju darbībā, nav nekas cits kā *klasiskā* vārda iemiesojums. Par ko gan pārvērstos parodija, ja tā sevi nepaziņotu par tādu?

Lūk, problēma, kas nostājas mūsdienu rakstības priekšā: kādā veidā pārvarēt izteikuma sienu, izcelsmes sienu, īpašuma sienu?”(Bapt 2009, 96/97).

Parodijas autorība patiesi pastāv savas izcelsmes sienas pārvarēšanā: autora radošā darbībā šī siena tiek apieta vai caursista, rezultātā uzrakstot patstāvīgu literāru darbu, kuram oriģināldarbs bijis parodista atrasts avots kā materiāls imitācijai un teksta apvēršanai jaunā tekstā. Par pietiekami bagātu avotu atzītais darbs tiek pakļauts pārveidei tādā mērā, ka jaunradītā darba attiecības ar to ir tikpat pastarpinātas kā anotācijas vai recenzijas uzrakstīšanā, bez tam oriģināldarba nozīmes tiek transformētas, pakļaujot tās vērtējumam un izsmieklam, žanrus – vispārinājuma pakāpes dēļ – imitējot, bet atsevišķus darbus - detalizējot, izraujot detaļas no veseluma, un tad pakļaujot vērtējumam un izsmieklam.

Tulkotāja Rita Luginska pierakstījusi V. Artava stāstījumu, kas ataino oriģināldarbu autoru attieksmi pret viņa darbu: „Ziedonis Purvs nesveicināja mani veselu gadu, Harijs Skuja bija tā saniknots, ka gadījumā, ja mēs satiktos mežā, viņš mani nožmiegtu. Bet Ināra Roja gatavojās mani sūdzēt tiesā par goda laupīšanu. Neko briesmīgu jau es par viņu neuzrakstīju, tikai izfiltrēju no viņas dzejoļiem rindas:

Zirga spēka piejūrēta,
Ganu dūkanbēri.
... Dzer, dzer, māsiņ, dzer!

un uzrakstīju parodiju, kas sākās ar pantu:

- Piejūrējos, piemāvos,
Aši spalvu tvēru.
Lej, lej, māsiņ, lej,
Tikai zini mēru.

[..] Jāatzīstas, ka daudzi dzejnieki, izlasījuši par sevi parodiju, mudināja mani rakstīt vēl. Tā esot viņiem labākā reklāma. Šo drosminieku skaitā varu minēt Vācieti, Ziedoni, Skalbi, Čaklo.

Visvairāk koncertos esmu lasījis parodijas par Sirmbārdi, Jurciņu, Peteru, Imermani un Līvenu” (Luginska 2002, 166/167).

V. Artava nosauktie izvēlētie avoti bijuši pakļauti imitācijai, kur Artavs stilu un tehniku gan ņēmis no oriģināldarba autora, pielāgojis sev tēmu, tomēr satīriskā vai humoristiskā nolūkā apvienojis savu radošumu ar oriģināldarba kritiku, savā darbā izcēlis vai pārspīlējis oriģināla iezīmes, iesaistījies dialogiskās attiecībās ar iepriekšējiem tekstiem, veicinājis atšķirību apzināšanos, ģenerējis savu stilu, kas tikai daļēji atgādina oriģināldarbu stilu (Wales 2001, 286).

2.3. Salikts darbs

Salikts darbs ir sakārtots **no jau esošiem darbiem**, piemēram, dzejoļu izlase - no viena vai daudzu dzejnieku darbiem, – tad tas ir salikts atvasināts darbs, vai **īpaši pasūtītiem literāriem darbiem**, piemēram, enciklopēdija, kurai šķirkļu teksti parasti tiek radīti no jauna, – tad tas ir salikts oriģināldarbs, kur salikts ir „1. Divd. > s a l i k t. 2.[..] Tāds, kas ir izgatavots no atsevišķām (gatavām) detaļām, elementiem, tos savstarpēji savienojot un parasti papildus neapstrādājot” (LLVV 7¹ sēj. 1989, 172).

M. Grudulis grāmatā „Ievads autortiesībās” par *salikta darba* sinonīmu konsekventi izmanto jēdzienu *kompilācija* (Grudulis 2006, 71), lai gan *kompilācija* latviski nav piemērots jēdziens salikta darba apzīmēšanai, jo ir „[lat. *compilatio* < *compilare* laupīt; piesavināties; izmantot] – 1. citu cilvēku radošā vai zinātniskā darba rezultātu izmantošana, visu datu aizgūšana no citu pētījumiem (bez patstāvīga vērtējuma); 2. šādi veidots literārs vai zinātnisks darbs” (SV 2008, 424), t.i., apzīmējumam attiecībā uz literāru darbu latviski ir vienīgi pejoratīva nozīme, kas tuva plaģiāta apzīmējumam, lai gan datorikā kompilācija ir „3. *dat.* augsta līmeņa programmēšanas valodā rakstītu programmu pārvēršana mašīnkodā” (SV 2008, 424), bet, piemēram, angļiski verbam *kompilēt* (*compile*) nozīme ir sakārtot (dažādus materiālus) sējumā, kompilētājs ir sakārtotājs (Webster's 1988, 324) bez kādas noniecinošas nozīmes.

Bernes konvencijā salikti darbi uzskaitīti kā krājumi divos piemēros - enciklopēdijās un antoloģijās (Berne 2. pants (5)). Autortiesību likumā saliktie darbi ievietoti pie atvasinātiem darbiem, formulējot, ka „[n]e aizskarot oriģināldarbu autoru tiesības, tiek aizsargāti arī šādi atvasinātie darbi: [...] 2) darbu krājumi (enciklopēdijas, antoloģijas, atlanti un tamlīdzīgi darbu krājumi), kā arī datu bāzes un citi salikti darbi, kas materiālu atlases vai izkārtojuma ziņā ir jaunrades rezultāts” (AL 5. pants (2)). Kā jau minēts, atšķirībā no citiem literāriem darbiem saliktie darbi Autortiesību

likumā apzīmēti par jaunrades rezultātu, kas, acīmredzot radies, vienādojot radošo darbību ar jaunradi. Tomēr, kā arī jau minēts, abus jēdzienus atšķir to satura nesakritība, tie nav sinonīmiski: viens attiecas uz literāriem darbiem, otrs – uz izgudrojumiem. Acīmredzot, nepieciešams likuma grozījums, ar kuru jēdziens *jaunrade* tiktu aizstāts ar jēdzienu *radoša darbība*.

Salikta darba radīšanai izmantoto esošo darbu autori pilnībā saglabā savu autorību, bet saliktā darba veidotājam - sakārtotājam ir autorības tiesības uz viņa izveidoto krājumu, jo viņš ir autors šim paša radītajam darbam, ko, izmantojot citu autoru darbus, izkārtojis, sakombinējis pēc noteikta, paša izvēlēta principa, kur sakārtot nozīmē „1. *Izveidot, parasti pilnīgi (priekšmetam, telpai u.tml), vēlamu, parasto izskatu, radīt, parasti pilnīgu kārtību; salikt, novietot (priekšmetus) atbilstoši pieņemtajai kārtībai. [...] 2. Salikt, novietot (priekšmetus) noteiktā kārtībā, veidā.[...]* 3. *Iekļaut (sastāvdaļas, elementus) noteiktā sistēmā*” (LLVV 7¹ sēj. 1989, 134), sakombinēt – „1. *Izveidot noteiktā veselumā (no atsevišķām sastāvdaļām)*” (LLVV 7¹ sēj. 1989, 144). No tiem pašiem materiāliem cits sakārtotājs pēc tiem pašiem vai citiem principiem var veidot citu saliktu darbu.

Saliktā darba autorība izpaužas materiālu atlasē un izkārtojumā, radošā darbība tajā „paredz esošo materiālu pārgrupēšanu tādā veidā, lai starp tiem veidotos gluži citas, jaunas sakarības” (Негус, Пикеринг 2011, 151).

2.3.1. Krājums

Krājums ir „... 6. *Grāmata, kurā (parasti pēc noteikta principa) ir apvienoti vairāki daiļdarbi, raksti, dokumenti, gleznu reprodukcijas u.tml. Dzejoļu k. Lirikas k. Sonetu k. Fabulu k. Noveļu k. Sakopot rakstu k. [...] 7. *Paveikta darbība, rezultāts > k r ā t* (1) Apvidvārdu k. vādnīcā. [...] .. citu valstu kolēģi man sūta statistikas krājumus*”(LLVV, 4.sēj. 1980, 391/392).

M.Grudulis norādījis, ka saliktā darbā „esošo darbu autori parasti nepiedalās jaunā darba radīšanā” (Grudulis 2006, 71): krājuma veidotājs ir autors, kas izmanto esošus citu autoru darbus. Turklāt attiecībā uz saliktu darbu „vēl radikālāk nekā attiecībā uz citiem darbiem izpaužas princips, saskaņā ar kuru likums aizsargā tikai darba formu, nevis saturu. Saliktajā darbā tiek aizsargāta tikai tā oriģinālā veidā veiktā materiālu atlase vai izkārtojums, nevis paši darbā ietvertie materiāli. Protams, šie materiāli arī

var būt autortiesību objekti, tomēr to autors [...] nebūs saliktā darba autors” (Grudulis 2006, 72).

Jānorāda, ka krājumā pastāv paralēlas autorības: sastādītāja autorība un sastādītāja izvēlēto darbu autoru autorības. Vienīgi tad, ja krājumā ietverti folkloras vai citi ar autortiesībām neaizsargāti darbi, krājuma sakarā var runāt tikai par tā sastādītāja autorību. No literatūrzinātnes viedokļa tieši krājumos nepārprotami ieraugāma darba veida un žanra modelējošā loma darba radīšanā. Sastādītājs, kurš izveidojis, piemēram, mīlas dzejas antoloģiju, nekopē iepriekšējās tādas antoloģijas, bet gan līdzās bieži lietotiem dzejoļiem izvēlas krājumos reti ievietotus, grupē tos un izkārto, veidojot starp tiem iepriekš nebijušas attiecības. Sastādītāja darbība pastāvošu formu piepilda ar jaunu saturu, tāpēc nevar apgalvot, ka sastādītāja autorība pastāv tikai darba formas izveidē.

2.3.2.Datu bāze

Datu bāze ir „neatkarīgu darbu, datu vai citu materiālu krājums, kas sakārtots sistemātiski vai metodiski un individuāli pieejams elektroniskā vai citādā veidā” (AL 1.pants,1)), šo jēdzienu „lieto gan attiecībā uz informācijas krājumiem datora atmiņā, gan arī uz informācijas sakopojumiem, kas pieejami internetā vai fiziskos nesējos”(Paklone 2000, 259).

Analogajā pasaulē datu bāze ir tipogrāfiski publicēts enciklopēdisks izdevums – enciklopēdija, vārdnīca, arī avīze un žurnāls. Šādus saliktos darbus bieži veido kā pasūtījumdarbus un izmanto jaunuzrakstītus darbus, kas ir daudzu autoru personiski rakstīti, balstoties uz kopīgiem, kādas fiziskas vai juridiskas personas īpaši izveidotiem noteikumiem, rezultātā iegūstot vienotu patstāvīgu darbu. Šādus darbus sauc arī par kolektīviem darbiem, jo tie ir kādas personas iniciēti un daudzu personu radīti (Липчик 2002, 114), t.i., tiem ir kolektīva autorība, kas neizslēdz katra autora vārda norādīšanu zem viņa sagatavotā šķirklja vai raksta.

=====

Ja autorības fiksācija parāda, ka rakstītājs atzīst sevi par autoru, tad autora literārie darbi rāda, *kāds ir autorības saturs*. Autorība oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos izpaužas atšķirīgi, jo šajās darbu grupās iekļautie darbi atšķiras gan pēc tā, kādam literatūras veidam - lirikai, epikai vai drāmai - un žanram piederīgi, gan – kā autorība veidojusies: autoram pašam uzrakstot darbu vai citu autoru darbus adaptējot, tulkojot vai kā citādi pārstrādājot, vai citu autoru darbus atlasot, apkopojot un izkārtojot kādā no krājumu veidiem, tajā skaitā arī datu bāzē.

Rezumējot šajā nodaļā ietvertos jautājumus attiecībā uz autorības saturu, secināms, ka svarīgi konstatēt, *kurā* valodā rakstnieks uzrakstījis darbu: no juridiskā viedokļa nav būtiski, kurā valodā darbs tapis, savukārt no literatūrzinātnes viedokļa valodai, kurā, darbs uzrakstīts, ir ārkārtīgi svarīga nozīme, jo tā saistīta ar autora ievietošanu konkrētā literatūrā: tikai darbi, kas uzrakstīti latviski, ir piederīgi latviešu literatūrai. Autors izvēlas valodu, kurā rada savus darbus, atkarībā no dzīvesvietas un valstspiederības – nacionālās identitātes, atkarībā no mācību – pasaules apguves valodas, kā arī atkarībā no tik subjektīviem faktoriem kā autora pašreference – priekšstats par to, uz kuru nacionālo, etnisko un sociālo grupu viņš sevi attiecina. Turklāt Latvijā autors savus darbus var rakstīt vienā no divām vai abās rakstu valodās, autorības apzināšanā valodas izvēles jautājumam kļūstot par primāro un ņemot vērā, ka izvēle radīt darbus noteiktā valodā parasti ir galīgas valodiskas identitātes izvēle, kas ļauj autoriem iespēju atšķirīgi izteikt savu latvisko identitāti. Tāpat valodas izvēle ir svarīga darba atribūcijai, jo tas, vai autors raksta dzimtajā vai kādā apgūtā valodā, arī nosaka, *kāda* ir autora valoda, viņa stils. No juridiskā viedokļa nav svarīgi, kāda ir valoda, kurā darbs radīts. Savukārt no literatūrzinātnes viedokļa īpatns valodas lietojums, autora idiolekts atšķir viņu no citiem autoriem un veido viņa autorības pamatu: darba savdabība ir viens no komponentiem, skaidrojot tā vērtību un lomu literatūras procesā, kā arī darba atribūcijā nosakot tā autoru.

Jāņem arī vērā, ka līdzīgi kā attiecībā uz radošu darbību no juridiskā viedokļa literāram darbam nav jāatbilst novitātes, jauninājuma kritērijiem, tāpat tam nav jāatbilst unikalitātes, īpatnējības kritērijiem. Respektīvi, darbam jābūt autora pašā radītam, taču uz to neattiecas prasība spilgti atšķirties no citiem darbiem. Tajā pašā laikā literatūrzinātne aprobējusi arī uzskatu, ka ikviens literārs darbs ir intertekstuāls ne vien attiecībā ar citiem literāriem darbiem, bet arī ar kultūru kopumā. Tomēr

oriģināldarbā atrodamās ietekmes, imitācija, parodija - intertekstualitāte neatceļ darba autorību, ja vien darbs nav klasificējams kā plaģiāts.

Literārs darbs rada nojausmu par to, kas ir darba autors, - ne vien reālais, bet arī iedomātais autors, kurš uztverams par darba autoru un ir reālā autora radītā konstrukcija, autora ideālais tēls. Darbs veido lasītāja priekšstatu par autora atbilstību vai neatbilstību ideālā autora tēlam, tāpēc lasītājs darba autorību tiecas piedēvēt autoram, kurš pārliecinošāk atbilst šim tēlam. Lai gan literāru darbu atribūcijas metodes patlaban ļauj autorību noteikt visai precīzi, it īpaši, ja pieejami pietiekama apjoma teksti salīdzināšanai, arī latviešu literatūrā vērojami kļūdainas atribūcijas gadījumi vai mēģinājumi apstrīdēt autorību.

Autora attiecības ar citiem autoriem un citiem darbiem īpaši spilgti redzamas atvasinātos darbos. Atvasināts literārs darbs ir saistīts ar darbu, uz kuru tas balstās, tik lielā mērā, ka bez oriģināldarba tas nerastos. Katrā no atvasinātajiem darbiem oriģināldarba un atvasinātā darba autorības atrodas dažādās attiecībās, gan eksistējot vienlaicīgi un atrodoties līdzsvarā, gan dominējot vienai pār otru, gan aizstājot vienai otru. Atvasinātie darbi var būt gan rediģēti esošie oriģināldarbi (adaptācija skolas vecuma bērniem), gan esošiem darbiem ekvivalenti radīti darbi citā valodā (tulkojums, kas vienlaicīgi ir pārveidots oriģināldarbs un patstāvīgs darbs), gan oriģināldarbi par esošajiem darbiem (parodija, anotācija, recenzija, referāts, kopsavilkums, apskats) un darbi, kas ir citā žanrā pārveidoti esošie darbi (dramatizējums, librets), - t.i., visi tie darbi, kuros saredzamas dažādas attiecības starp literāriem darbiem.

Salikts literārs darbs tiek radīts no esošiem darbiem, izvēloties tos vai to fragmentus un sakārtojot dažādu veidu krājumos (izlasē, antoloģijā, hrestomātijā u.tml.), kur pastāv paralēla autorība: sastādītāja autorība un sastādītāja izvēlēto darbu autoru autorības. Datu bāze ir krājums, kas sakārtots sistemātiski vai metodiski un individuāli pieejams elektroniskā vai citādā veidā, šo jēdzienu lieto gan attiecībā uz informācijas krājumiem datora atmiņā, gan arī uz informācijas sakopojumiem, kas pieejami internetā vai fiziskos nesējos. Analogajā pasaulē datu bāze ir tipogrāfiski publicēts enciklopēdisks izdevums – enciklopēdija, vārdnīca, arī avīze un žurnāls. Šādus saliktos darbus bieži veido kā pasūtījumdarbus un izmanto jaunuzrakstītus darbus, kas ir daudzu autoru personiski rakstīti, balstoties uz kopīgiem, kādas fiziskas

vai juridiskas personas īpaši izveidotiem noteikumiem, rezultātā iegūstot vienotu patstāvīgu darbu. Šādus darbus sauc arī par kolektīviem darbiem, jo tie ir kādas personas iniciēti un daudzu personu radīti, t.i., tiem ir kolektīva autorība, kas neizslēdz katra autora vārda norādīšanu zem viņa sagatavotā šķirklja vai raksta.

Atvasināta vai salikta darba pastāvēšana neizslēdz citu autoru iespējas izmantot tos pašus darbus savu atvasināto vai salikto darbu veidošanai.

3.Līdzautorība

Saskaņā ar Polu Rikēru autoram kā sevi atzinušam un pasauli at(pa)zinušam indivīdam augstākā atzišanas pakāpe ir sabiedriska atzišana – abpusēja vai savstarpēja. Rikēra proponētās stāstošās identitātes privātais un publiskais raksturs, identitātes dalīšanās ietver pašpārliecinātību, pārliecību par sevi, un arī patību, tomēr „nevājina principiālo pretnostatījumu starp pašu sevi atzinušo un citu ar nosacījumu, ka par sev tāpatīgo jāsaprot „es”, bet ne cits, cits cilvēks” (Рикер 2010, 145). Balstoties uz abpusējības un savstarpējības jēdzieniem, Rikērs, atzinis, ka *cits* nav nezināms man, citādi *es* pat nevarētu par viņu runāt, un uzsvēris, ka šī cita uztvere man nav kā atšķirīgā no manis uztvere, bet arī kā cita „es”, *alter ego*, uztvere, pastāvot asimetrijai starp manu un ne-manu pieredzi: „Jāpiešķir vislielākā nozīme darbībām „savienošanai savienībā” (Vergemeinschaftung), kas izgūst abpusējību no asimetrijas. Runa patiesībā ir par otrā līmeņa konstruēšanu: lai „es” pieredze stātos vienotībā ar citu, pamatojoties uz abpusību, - kaut tāda konstatāciju secība izdabū savu jēgu no sākotnējā „es pats” kā ego pieredzes, - nepieciešams, lai cits būtu analogisks „es” (Рикер 2010, 150). Respektīvi, cita atzišanas abpusējības process ietver skatupunktu salīdzinājumu, „padarot mani par citu starp citiem”, un augstāka ranga piešķiršanu sabiedriskām savienībām, kam katrai „savā līmenī pieder privilēģija rīkoties ar „savu” un „svešo” (Рикер 2010, 151). Vēlēšanos tikt cita atzītam Rikērs sasaista ar autonoma indivīda cīņu par izdzīvošanu, vispirms atzīstot citu un pēc tam kļūstot cita atzītam un tā panākot abpusēju atzišanu, t.i., aizstājot cīņu par izdzīvošanu ar cīņu par atzišanu, turklāt cīņu par izdzīvošanu iekļaujot dialektiskā attiecībā starp pašapliecināšanos un intersubjektivitāti (Рикер 2010, 167) un apvienojot ar katras personas identificēšanu par brīvu un vienlīdzīgu jebkurai citai personai un atzīstot, ka tiesiska atzišana dod papildus vērtību pašatzīšanai kā cilvēka spējai, paplašinot cilvēku atzītās tiesības un bagātinot spējas (Рикер 2010, 187).

Rikērs savstarpējo atzišanu pamatā saista ar indivīda sabiedrisko novērtējumu un cieņu, taču pirmām kārtām tā saistāma ar indivīdu abpusējām vai savstarpējām atzišanām indivīdu līmenī, piemēram, autoram atzīstot citu par tādu, ar kuru kopā var strādāt, radīt literāru darbu.

Savstarpējās atzišanas noteiktajā autora pašatzīšanas un sevis novērtēšanas procesā ievietojama arī autora spēja atzīt un pieņemt citu autoru darbus un sadarboties, gan

izmantojot citu autoru darbus paša radītos oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos, gan praktiski strādājot kopā ar līdzautoriem. Šī savstarpējā atzīšana ne vienmēr tiek atspoguļota un tai ne vienmēr jābūt atspoguļotai autorībā, jo ne katrai citu autoru darbu izmantošanai vai šķietamai līdzautorībai jābūt uzrādītai autorības fiksācijā, ja tai nepiemīt autorības saturs. Domājams, uz vēsturiski vēlo indivīdu vienlīdzības atzīšanu varētu atsaukties, konstatējot, ka autoru sadarbība, abpusēji atzīstot vienam otru un radot kopā literārus darbus, ir vēlīna parādība, pamatā saistāma ar 18.gadsimta pašām beigām, ar tiesiskas līdztiesības nostiprināšanos sabiedriskā, bet pēc tam arī personiskā līmenī.

Šajā nodaļā analizētas autora attiecības kopdarbos ar citiem autoriem un šo attiecību atspoguļojums autorības fiksācijā, kā arī autorības saturs folkloras verbālajos darbos un redaktora, cenzora un lasītāja attiecībās ar autora darbu un šo fizisko personu iespaidu uz darba autorību.

3.1.Līdzautoru radīti darbi

Jau nosaukums rāda, ka līdzautorībā darbu radījuši vismaz divi autori. Līdzautors ir kāda autora aktīvs partneris darba radīšanā, līdzautorība ir divu vai vairāku autoru kopīga autorība kopīgi radītā darbā (WIPO 1981, 35, 135; Paklone 1997, 36). **Ar līdzautoru radītu darbu saprot darbu, kas tapis, autoriem ar kopīgu intenci šo darbu radot kopā vai vismaz strādājot, balstoties uz kopīgu māksliniecisko ieceri** (Shack 2010, 156) **un ņemot vērā vienam otra ieguldījumu** (Липцик 2002, 112), **respektīvi, par līdzautoriem uzskata vienīgi tos autorus, kuri tieši piedalījušies darba tapšanā, pakārtojot savu sadarbību kopīgai iecerei**, ne tos, kuru jau eksistējoši darbi vai darbu fragmenti lietoti darba radīšanā. Tieši ar šo pazīmi līdzautoru radīts darbs atšķiras no salikta darba (Grudulis 2006, 69) un atvasināta darba, kurā autors izmantojis cita autora darbu, šim citam autoram jaunā darba radīšanā pašam nepiedaloties (Paklone 2010a, 178).

Profesore D.Lipcika secinājusi, ka saskaņā ar līdzautorības *ierobežojošo* koncepciju līdzautorības priekšnoteikums ir iesaistīto autoru aktīva kopā strādāšana, kuras rezultātā radies darbs, kas neuzrāda katra autora darbības daļu, bet saskaņā ar līdzautorības *paplašinošo* koncepciju par līdzautorībā tapušu darbu atzīstams darbs, kurā līdzautori (pat tad, ja katra autora darba daļa nosakāma) apvienojuši savus

pūliņus tādā veidā, ka katrs līdzautors devis savu daļu kopīgā darbā, kura daļas apvieno kopīga iecere: tāpēc viņa līdzautorību iedalījusi *nesadalāmajā* un *sadalāmajā* (Липчик 2002, 112-113). Autortiesību likumā noteikts, ka līdzautoru radītie darbi ir divu veidu – tādi, kuros katra autora individuālais ieguldījums darba radīšanā nav norobežojams kā neatkarīgs darbs, un tādos, kuros katra autora individuālais ieguldījums ir neatkarīgs darbs (AL 9.pants, (1),(2)).

3.1.1. Darbi, kuros autoru devums nav nošķirams

Latviešu pirmais romāns – brāļu Reiņa un Matīsa Kaudzīšu „Mērnīeku laiki”, grāmatā izdots 1879. gadā, ir līdzautorībā tapis darbs, kurā autoru devums ir vienots, nedalāms. Autori darbojušies „saskaņoti un vērsuši savu gribu vienā virzienā, viena konkrēta mērķa sasniegšanai” (Grudulis 2006, 69). Roberts Klaustiņš brāļus Kaudzītes nosaucis par garīgiem dvīņiem (Klaustiņš 1926, 117). Par savu literāro kopdarbu brāļu spriedums bijis šāds: „Tur nevar nekā šķirt, nedz dalīt. Nopelns (ja tur kāds atrodams) vai pārmētumi (kad tie pelnīti) pieder mums abiem vienlīdzīgi [...] Paši mēs tur nekā nevaram izdalīt un neizdalīs arī neviens cits. Jāpaliek mierā tikai ar to, kad atceramies, kā strādājām: – kopā apspriedām stāsta gājumu, personas un to raksturus, kā arī personu darbību, bet Matīss pašrocīgi rakstīja; pēc tam, pa nodaļai cauri lasot, atradām vietas, kur kas pārgrozāms, labojams vai papildināms, kas vai nu tūlī, vai vēlāk tika izdarīts. Turpmāk, kad atradām par vajadzīgu, grozījām šo to atpakaļ arī visā stāsta gaitā un – tas ir viss, ko varam pēc patiesības stāstīt un liecināt” (Klaustiņš 1926, 66). Ingrīda Kiršentāle gan atzīmējusi, ka autoru atdalīšanas mēģinājumi tomēr bijuši: pēc Matīsa „Jaunāko mērnīeku laiku” un Reiņa „Izjuriešu” publicēšanas „uz šo līdz galam neizstrādāto romānu pamata izteikta hipotēze, ka satīriskā ievirze „Mērnīeku laikiem” esot no vecākā brāļa, bet didaktiski reliģiozās un sentimentālās vietas no jaunākā (E. Virza, „Izjurieši.” Kaudzīšu Reiņa malienas romāns, „Brīvā Zeme”, 1929, 26; A. Upīts, Edvarts Virza kā „bilderstirners”, „Domas”, 1929, 2. u. c.)” (Kiršentāle 1963, 653). „Un tomēr”, uzsvērusi I. Kiršentāle, „tā ir tikai hipotēze, jo „Izjurieši” ir pusvārdā aprauts uzmetums, bet „Jaunākie mērnīeku laiki” vecumdienu darbs [...] Pat ja minēto hipotēzi pieņem, tomēr nav nošķirams ieguldījums meistarības plāksnē, jo ievirze un tās realizējums nereti ir divas lietas” (Kiršentāle 1963, 653).

Runājot par līdzautorībā tapušajiem darbiem, no teksta viedokļa tāds darbs, kurā līdzautoru devums nav nošķirams, ir tāds pats vienlaidus darbs, kādi ir citi, individuālu autoru atsevišķi rakstīti darbi, un pētnieku mēģinājumi meklēt katra autora devumu šajā vienotajā darbā ir gan saprotami, tomēr visai riskanti, ja vien pētījumu nevar pamatot saglabāts pilns manuskripts vai paši iesaistītie autori (Paklone 2010a, 179).

Autoru individuālo pienesumu nav iespējams nošķirt V. J. Gregri fantastiskajā dēku romānā „Latvijas karalis”, kura pirmizdevums grāmatā iznāca 1928.gadā (Gregri 1989). Šo kopdarbu uzrakstījuši Valdis Grēviņš un Jānis Grīns, no abu rakstnieku uzvārdu pirmajām zilbēm izveidots kopējais pseidonīms Gregri, kuram priekšā likti abu autoru vārdu pirmie burti. Kā atceras Jānis Kārklīšs, redaktors avīzē „Jaunākās Ziņas,” kur romāns publicēts 1927. gadā, darbs rakstīts pamīšus, tāpēc gadījušies daži kuriozi: „Piemēram, Grē kādreiz varoni ar viņa viesiem apsēdinājis uz siltiem krēsliem, Grī, turpinot fabulu, nav sapratis, kas tie īsti par krēsliem, prasījis Grē, bet arī tas nav varējis nekā noteiktāk pateikt. Nācies visus pārvietot uz vēsākiem krēsliem” (Kārklīšs 1962, 147). Pieminētā abu autoru rakstīšana pamīšus ir visai reta, tā kā, tā strādājot, ikvienam no viņiem ikreiz, stājoties pie nākamās nodaļas, jāiepazīstas ar iepriekšējo tekstu un jāturpina jau uzrakstītais tik prasmīgi, lai, piemēram, nepāra nodaļas, ko rakstījis viens autors, krasi neatšķirtos no pāra nodaļām, ko rakstījis otrs. Ne V. Grēviņš, ne J. Grīns individuāli nav rakstījuši romānus, kopdarbs abiem rakstniekiem ir vienīgais romāns, pie tam atšķiras no abu individuālajiem darbiem. I. Kiršentāle atzīmējusi, ka abi rakstnieki šajā kopdarbā „parādās jaunā, atšķirīgā kvalitātē, varētu teikt – abiem talantiem saplūstot, izveidojusies patiesi jauna mākslinieciskā personība, kas latviešu [20. gs.] 20. gadu literatūrā devusi gluži oriģinālu darbu” (Kiršentāle 1989, 6). Tomēr viņa mēģinājusi meklēt iespējamo katra autora daļu romānā: „Asprātīga satīra, dienas aktualitāšu iekausējums romāna „Latvijas karalis” tekstā, jādodomā, ir V. Grēviņa asās satīriķa un žurnālista spalvas devums. Vairākos satīriskā kalendāra gadagājumos pretī katram mēnesim ir ironiski satīriski domu gaudi, V. Grēviņš (*Dr. Orientācijs*) tos nereti licis saviem feļetoniem par epigrāfiem. Tāpat kā to redzam V. J. Gregri romānā. Tātad kaut kādus pieturas punktus rodam vismaz par V. Grēviņa devumu kopdarbā. Lai gan tie ir ārējie, virspusē esošie, par romāna tapšanas gaitu tie liecina visai maz” (Kiršentāle 1989, 8). Un tālāk: „Kopīgi rakstītājā romānā ir dažas iezīmes, par kurām

var izvirzīt hipotēzi, ka tās veidojis Jānis Grīns. Vispirms jau – pats centrālais raksturs „amerikānietis” Džeksons, avantūrists un liels mīlētājs, siržu lauzējs un ne tikai tas vien. Dēkaiņa, avantūrista psiholoģiskais tips ir saistījis Jāni Grīnu. [...] Daudz kas no šiem varoņiem ir arī Džeksonā – aizrautīgā dēku kāre, prasme kļūt par situācijas noteicēju, neatvairāmība sieviešu acīs, [...] nenoliedzami Džeksons ir tas pats psiholoģiskais tips, kas tik krāsains Grīna darbos. Liekas, arī melnais Džims ir Jāņa Grīna ieviests tēls. [...] Šādas asociācijas rodas, pārļausot Jāņa Grīna darbus. Un tas arī ir dabiski – kaut kur ir jāparādās kādai sasaistei kopīgi rakstītā darbā. Pat tad, ja radusies jauna, cita mākslinieciskā kvalitāte, gluži oriģināla un patstāvīga, diviem talantiem organiski saplūstot kopā” (Kiršentāle 1989, 10/11).

Ja darbu radījuši vairāki indivīdi, ir saprotama lasītāju vēlme kopdarbā atrast katra indivīda daļu, viņa izņēmuma nopelnus. Tomēr to apgrūtina kopdarba tapšanai būtiskā autoru intences (uz vienu mērķi virzītu ieceru, nolūku, vēlmju, nodomu) vienotība. Turklāt līdzautorus parasti vieno ģimenes saites vai cieša draudzība, kopīga pieredze, garīga tuvība, uzskatu tolerance, profesionāla griba, spēja apvienot pūliņus un vajadzības gadījumā panākt kompromisu, iegūstot objektīvi labāko teksta variantu. Koptekstā literatūrzinātnieki pēta to pašu, ko individuāla autora tekstā, arī balstoties uz katra autora individuāli rakstīto darbu analīzi, viņu dzīves datiem, izglītību, nodarbošanos, rakstura īpašībām u. c. ārpuseteksta faktoriem, tikai šajā gadījumā jāatceras, ka autoru savstarpējā saskarsmē iespējama ietekmēšanās, un var rasties impulsi, kas provocē autoru uz ko tādu, ko viņš pats savā daiļradē nav atļāvis, nav panācis, bet kopdarbā tomēr ieguldījis (Paklone 2010a, 180).

Lienīte Medne, Vladis Spāre un Juris Zvirgzdiņš savu „Odu laiku” (Spāre, Zvirgzdiņš, Medne 2009) esot iecerējuši kā kriminālromānu, taču rakstot darbs kļuvis par *road movie* jeb ceļa romānu par pašu autoru pieredzēto, par ko pirmās daļas apakšvirsrakstā teikts: „Patiess stāsts par laikabiedru dzīvi, autoru fantāzijas un melotkāres izkropļots līdz nepazīšanai” (Medne, Spāre, Zvirgzdiņš b.g., 7). V. Spāre pieminēja, ka šī darba tapšanas tehnoloģija atgādinot konveijera principu: vienā konveijera galā uz slīdlentes ir karkass, pa ceļam tiek pievienota detaļa pēc detaļas, līdz otrā galā no lentes nobrauc gatava automašīna, kopā darbošanos viņš salīdzināja arī ar džeza improvizāciju: sākotnēji tiek nospēlēta tēma, kurai katrs darba autors spēlē variācijas (Spāre, Zvirgzdiņš 2009). V. Spāre „Odu laikam” uzrakstīja sākotnējo, pamatteksu, – stāstu par savu un savas dzīvesbiedres Lienītes jaunības

atmiņām, braucot ar šķirnes lopu vagoniem desmitiem tūkstošu kilometru pa padomju dzelzceļu. V. Spāres teksts bijis raits scenārijs, tajā galvenais – darbība, notikumi un dialogi, J. Zvirgzdiņš tekstā iezīmēja vietas, kur, viņaprāt, nepieciešami papildinājumi: iespraudumi, asociācijas, izvērsumi, padziļinājumi, kā arī uz atsevišķām lapām uzrakstīja šos papildinājumus, L. Medne sintezēja, sapludināja abu tekstus un sakausēja tos stilistiski, arī praktiski sarakstīja kopā abu pārējo autoru tekstus, izvēloties, vai pievienot vai nepievienot papildinājumus, arī norādot citas vietas, kur tie vēl nepieciešami, kā arī pati papildinot tekstu. V. Spāre sacīja, ka rakstīšanas gaitā iemācījies rakstīt „neaizpildītu, nepiepildītu tekstu – tādu tekstu, kas pieļauj „kabatas”, kurās var ko ielikt, bet abi pārējie turpināja šo tekstu, un radās darbs, kurā nevar atrast, kur viens autors beidzas, kur otrs sākas” (Spāre, Zvirgzdiņš 2009).

Vienots darbs, kurā nevar nošķirt līdzautoru radošo devumu, top tāpat kā viena autora darbs, taču teksta rakstīšanas darbību fiziski var veikt vai nu viens no autoriem vai visi līdzautori pamīšus. Tas atkarīgs no viņu savstarpējās vienošanās. Ja autori rakstīšanas laikā stilizē sevis iecerētā, iedomātā kopautora stilu, tad rakstīšana pamīšus realizējama vieglāk. Tāpat vieglāk papildināt līdzautora uzrakstīto, jo ir skaidrs, kādiem jābūt papildinājumiem, lai saglabātu stilu un darbā neparādītos neveiklības, neatbilstības, pārmērības. Iedomātā autora stilizācija atvieglo kopdarba uzrakstīšanu, ja darba radīšanai līdzautori izvēlas gan nepārprotami definējamu darba žanru, gan stilu. Tādā veidā vieglāk panākt topošā darba integritāti – veselumu, vienotību, nedalāmību. Savukārt pētnieku cenšanās atrast autoru individuālā stila nospiedumus kopdarbā ir cilvēciski un zinātniski saprotama, jo literatūrzinātnes pamattēma tomēr ir individuāla autora individuāls darbs.

Līdzautoru kopā strādāšana neatšķiras no individuāla autora radošas darbības, rakstīšanas process un rīcība ir tāda pati kā jebkuram individuālam rakstniekam, kurš raksta prozas darbu (Fiction Writer's Handbook 1975; Frey 1987; Bishop 1988 u.c.). Vienīgā atšķirība, ka procesi, kas jāveic vienam autoram, var tikt dalīti starp līdzautoriem.

Imanta Ziedoņa un Noras Ikstenas kopdarbu „Nenoteiktā bija” (Ziedonis, Ikstena 2006) kā grāmatu par savu bērnību sākotnēji bija iecerējis rakstīt I. Ziedonis viens pats. Diemžēl, slimības dēļ viņam radās runas un rakstīšanas traucējumi, tāpēc palīgā

aicināta N. Ikstena. Darba tapšanu viņa aprakstīja šādi: „Mūsu kopīgais darbs bija skaistas un valodas piedzīvojumiem pilnas dienas. Definīcija par līdzautorību – tas ir, saskaņoti vērst savu gribu vienā virzienā – šajā gadījumā izpaudās pilnīgi, krāšņi un vienreizēji. Būtībā „Nenoteiktās bijas” tekstu mēs radījām, kopīgi vēlreiz pārdzīvojot Imanta bērniņas ainas, atminoties viņam tuvos, nu jau aizgājušos cilvēkus, kas nereti mēdza viņu apmeklēt sapnī. Teksts tapa, ļaujoties kopējai valodas un iztēles intuīcijai. Varētu teikt – es biju Imanta medijs, lai izteiktu, formulētu dzīves piedzīvojumus valodā. Vispirms es pierakstīju it visu, ko Imantam izdevās izstāstīt, dažkārt tās bija aprautas frāzes, nepabeigti teikumi, tad no manuskripta jēlvielas tika tapināti stāsti, kuros dabiski parādījās Imantam raksturīgā valodas izteiksme. Varētu teikt, ka manu pierakstu vadīja viņa enerģētika.[..] Manuprāt, līdzautoru darbā tiek pārbaudīts mākslinieka egoisms. Un tas ir ļoti svētīgi. Ir jāreķinās ar otru, ir jāatrod zelta vidusceļš, ir jābūt saskaņotai domāšanai un darbībai. Tomēr tajā pašā laikā jāspēj saglabāt savu individualitāti, un no šīs simbiozes jārada teksts. „Nenoteiktās bijas” gadījumā es centos kā autore pazust Imanta valodā un domāšanā. Es nevēlējos vēstīt par viņu, bija jāatrod veids, kā vēstīt viņa tembrā un viņa balsī.[..] Es lasīju priekšā Imantam uzrakstīto tekstu, mēs no prieka raudājām, ka tas izdevies par spīti visam. Man šķiet, šis bija tas īpašais gadījums, kad mums – diviem autoriem – nebija [..] nekā jāskaidro vai jāizskaidro, mēs sapratāmies no pusvārda un pat bez vārdiem” (Ikstena 2009).

Šajā gadījumā pierakstītāja autore stilizējusi sava līdzautora runas un rakstības veidu, no līdzautora stāstījuma fragmentiem radījusi kopīgu stāstījumu un vēstījumu, kura pamatā ir viņa stāsts, idejas, personāžu izvēle, runas sintakse, intonācija, leksika utt. Šķiet, arī šis piemērs varētu labi balstīt domu par iedomātā autora (vai šajā gadījumā – klātesošā līdzautora, kurš fiziski nespēj rakstīt) teksta stilizācijas izmantojumu, līdzautoriem radot kopīgu tekstu. Nora Ikstena, kļūstot par līdzautori, sevi eliminējusi kā autori, jo darbs stāsta otra līdzautora stāstu šī otrā autora balsī.

Tā kā rakstīšanai vajadzīgos procesus līdzautori var sadalīt, tad daļa darbu, kas ir līdzautoru radīti, šī iemesla dēļ nebūtu tapuši, jo visai bieži katrs no autoriem kopdarbā izmanto savu īpašo, taču daļējo prasmi uzrakstīt literāru darbu, kas nav pietiekama vai autoram šķiet nepietiekama, lai individuāli radītu literāru darbu (Paklone 2010a, 181/182).

Valda Rūmnieka un Andreja Miglas vēsturiskais romāns „Kuršu vikings” (Rūmnieks, Migla 1998; Rūmnieks, Migla b.g.[2004]) nav viņu vienīgais kopdarbs, un tajā, tāpat kā pārējos savos kopdarbos, abi autori izmantojuši katrs savu stipropusi. Darbs par kuršiem bijis iecerēts kā luga, dramatisks darbs, bet izvērties par romānu. A. Migla ir rakstījis dramatiskus darbus, bet nekad – prozu. Tāpēc nevienam no abu autoru kopīgajiem prozas darbiem viņš nav rakstījis tekstu, formālais teksta rakstītājs vienmēr ir V. Rūmnieks, kurš uzskata, ka viņam piemīt spēja uzrakstīt monologu, tēlojumu, izvēlēties valodu, taču sižeta veidošana nav stiprā puse. Migla atzīnis, ka Rūmniekam ir ļoti laba valodas izjūta, savukārt viņš pats mākot saskatīt konfliktus un iekšējo dinamiku, atrast precīzas detaļas, radīt atmosfēru, noskaņu, jo viņa ilgstošā saistība ar teātri iemācījusi, ka katram tēlam ir milzīga biogrāfija, kas jāparāda spraigos notikumos un dialogos. A. Migla gadu vai divus veic tēmas izpēti, uzdod jautājumus un atrod atbildes, savāc iespējami daudz informācijas par iecerētā darba laiku, notikumiem, detaļām. „Kuršu vikingiem” viņš meklējis visus pieejamos materiālus par kuršiem – arī tādus, kas latviski nav publicēti, lūdzis paziņām un draugiem tos tulkot no zviedru, angļu, franču valodas. Pēc tam veidojis sižeta uzmetumu, risinājis notikumus, saplānojis un pierakstījis dialogus, atsevišķi apkopojis spilgtus teicienus, noteikti izmantojamus vārdus. V. Rūmnieks kopdarbu salīdzina ar lielu dzelzs karkasu, ko abi autori apaudzē ar māla kārtām. Parasti šie abi autori raksta darbus, kas veidoti no nelielām nodaļām, tāpēc pirms rakstīšanas pārrunā trīs turpmākās epizodes jeb nodaļas, sīki izspriež nākamo rakstāmo. Pilnīgi gatavo, saplānoto nodaļu Rūmnieks uzraksta, Migla lasa, ieteic labojumus, tad abi pārrunā nākamās trīs nodaļas un atkal saplāno tuvākos darbus utt. Kad viss teksts uzrakstīts, autori to divreiz rediģē – vispirms sižetiski, pēc tam ar „smalko slīpēšanu”. „Kuršu vikingiem” esot jau bijušas uzrakstītas pirmās septiņas nodaļas, kad autori sapratuši, ka jāmaina visa leksika, kas saistīta ar jūru, jāmeklē vecie kuršu vārdi. Meklējuši, atraduši, pārrakstījuši. Arī šo abu autoru darbības ir tādas pašas, kādas veiktu jebkurš autors, kurš viens pats rakstītu vēsturisku romānu. Abi autori atzīst, ka vienam bez otra tāds darbs nebūtu tapis (Rūmnieks, Migla 2009).

3.1.2. Darbi, kuros autoru devums ir nošķirams

Otrajā līdzautoru darbu grupā – līdzautoru radītajos darbos, kuros var nodalīt katra autora devumu, katra autora uzrakstītā darba daļa parasti parakstīta ar viņa vārdu, jo

pilnībā ir šī autora darbs, taču visādā ziņā saistīts ar līdzautora darbu, papildina to, savijas ar to.

Mildas Grīnfeldes un Valda Rūmnieka grāmatā „Kāpēc es esmu Čaks?” pie katras nodaļas ir šo nodaļu rakstījušā autora vārds. Bez norādes par autoru atstātajos V. Rūmnieka rakstītajos „Sākuma vārdos” paskaidrots: „Un vēl daži vārdi par grāmatas autorību. Tradicionālā viena autora vietā uz grāmatiņas vāka redzami divi. Tā nav nejaušība. Autorus šķir liela gadu starpība, bet vieno kopīgais darbs. Kur nozudušas pēdas rakstos, talkā nākusi atmiņa, personiskie pieredzējumi un darītais” (Grīnfelde, Rūmnieks 1988). Vienoto grāmatu autori veidojuši katrs ar savu pieeju un atšķirīgā žanrā: Rūmnieks pētījis dokumentus un komentējis tos, radot populārzinātnisku tekstu, bet Grīnfelde par to pašu laika posmu un par tiem pašiem notikumiem rakstījusi pašas piedzīvoto, savas atmiņas.

Ir iespējams atsevišķi publicēt daļas no kopdarbiem, kuros var nodalīt katra autora devumu, – tad tiktu publicēti individuāla autora individuāli rakstītie darbi. Tomēr attiecībā uz kopdarbu atteikšanās no atsevišķo, kopā sakļauto daļu saglabāšanas darbā, to eliminēšana izjauktu kopdarba integritāti, darba pastāvēšanu vispār.

Dzejas kopkrājumā „Laiks” (Bērziņš, Kronbergs 1994) katram dzejolim klāt rakstīts attiecīgais autors – Uldis Bērziņš vai Juris Kronbergs, turklāt skaidrots, ka UB latviskojis JK zviedriski rakstītos dzejoļus, bet dzejoļus kursīvā JK rakstījis latviski. Šajā „krājumā apvienotas kā divas individuālas pieredzes, tā arī divi aspekti no pēckara vēstures – trimdas un okupētās Latvijas” (Kronbergs 2009). Bērziņš atzīst, ka diez vai tajā laikā viņam vienam pašam izdotos radīt šādu krājumu: „Es iedvesmojos taisni no dialoga, no „sacensības” ar līdzautoru, un arī no Juŗa zviedrisko dzejoļu latviskošanas. Bija arī noruna, ka Juris zviedriskos manējos un izdos grāmatu zviedriski, bet tas nematerializējās. Vēlāk vienu otru dzejoli esmu rakstījis patiesībā kā „turpinājumu” šim kopkrājumam, vai man tā liekas. [...] Atsevišķi „sēdējām”, bet sūtījām tekstus un tā viens otru provocējām turpināt purpināt. Es ieliku kopgrāmatā arī pa vecam dzejolim – piemēram, Knutam Skujeniekam anonīmi veltīto „Nosalušām rokām”. Pagarajā „Kaula laikmetā” citēju pavisam agrīnus paša dzejotmēģinājumus – cik nu atceros, tak jau autentiski, bez piepušķošanas” (Bērziņš, Uldis 2009b). Arī Kronbergs uzskata, ka ap 1994. gadu viņam pašam tāds krājums neiznāktu: „Ne ar tādu nosaukumu. Saturiski – aptuveni:

jā. Nestrādājām kopā, bet dažus manus dzejoļus Uldis tulkoja no zviedru valodas – jo izdomātā viltība tā, ka es ienāku (Padomju) Latvijā kā zviedru, nevis latviešu trimdas dzejnieks. Laikiem strauji mainoties, tas vairs nebija aktuāli. Iepazināties ar viensotra dzejoļiem „laika” gaitā. Tas bija rosinoši. Kopkrājums „Laiks” ir sava veida kopīga „brainstorming” (*prāta vētras* – tulk. no angļu valodas) rezultāts. Krājuma nosaukums „Laiks” radās no tā, ka abi konstatējām, ka „visu laiku rakstām par laiku”. Gan Laiks, gan Laikmets jau bija un joprojām palicis manā dzejā. [...] Savā ziņā „Laiks” ir tā laika metafora, bet arī tās pašas metaforas antitēze” (Kronbergs 2009).

3.2. Līdzautorība folkloras vārdiskajos (verbālajos) darbos

Līdzautorības diskursā iespējams pētīt arī folkloras vārdisko darbu autorību. Folklorā ir „[angļu *folklore*] – tautas mutvārdu daiļrade: pasakas, teikas, nostāsti, dziesmas, sakāmvārdi, mīklas utt.” (SV 2008, 264), ko juridiski var pielīdzināt anonīmi publicētajiem darbiem, t.i., darbiem, kuru autori nav zināmi. Patlaban vairums folkloras darbu patiesi ir anonīmi, bet vēl arvien dzīvajā folkloras tradīcijā dažos žanros tiek nereti fiksēti jauni, patstāvīgi, uzrakstot iepriekš vai mutvārdos improvizējot radīti darbi, kuru autori ir nosakāmi un nosaucami. Ņemot vērā, ka: 1) autors ir fiziskā persona, kuras radošās darbības rezultātā radīts konkrētais darbs, kas ir 2) autora radošās darbības rezultāts literatūras, zinātnes vai mākslas jomā neatkarīgi no tā izpausmes veida, formas un vērtības (AL 1.pants, 1),2)) un daudzi folkloras verbālie darbi neatšķiras no literatūras tādu pašu žanru darbiem, tādus gadījumus rodas jautājumi par autorības iespējamību vārdiskajos folkloras darbos:

- 1) vai šiem darbiem ir autors,
- 2) vai tie ir darbi autortiesību aspektā un līdz ar to –
- 3) vai varam runāt par autorību folkloras vārdisko darbu sakarā?

Itin vienkārši var pārliecināties, ka vārdiskiem folkloras darbiem *var* būt autors, kuru iespējams ieraudzīt un dzirdēt publiskojam savu darbu. Piemēram, UNESCO Latvijas Nacionālās komisijas projekta „Stāstu bibliotēkas” stāstiem un nostāstiem (Stāstu bibliotēkas 2011), arī tajā neiekļautajiem makšķernieku stāstiem, apdziedāšanas dziesmu konkrētajiem pantiem attiecībā uz konkrētām personām, situācijai piemēroti modificētiem, t.i., kontekstualizētiem sakāmvārdiem vai mīklām

ir autors, kurš radījis konkrēto darbu. Ja tas notiek mūsu acu priekšā un lineārā laikā, iespējams nosaukt šo darbu autorus - fiziskās personas, kuras rada darbus un kuru dalība un radošais intelektuālais ieguldījums ir pietiekoši, lai šīs personas atzītu par darbu autoriem, ne tikai izpildītājiem. Rakstiski fiksētu tekstu autorus droši vairs nevar nosaukt – iespējams, tieši teicējs ir teksta autors, taču tikpat iespējams, ka teicējs tikai atkārtojis, izpildījis kāda cita – teksta īstā autora – radīto vārdisko darbu. Tomēr neapšaubāmi, ka atsevišķos folkloras žanros teksti var būt individuālu autoru radošās darbības rezultāts, un to radījušo cilvēku radošā darbība - pietiekama (teksts ir atšķirīgs no pārējiem, patstāvīgs), lai šīs personas tiktu atzītas par darba autoru, un, ņemot vērā likumā nenoformulēto prasību par radošā ieguldījuma kvantitāti un kvalitāti, nav svarīgi arī tas, ka šie darbi radīti kādas tradīcijas ietvaros vai parauga ietekmē. Tad šādu darbu vairs nevar pieskaitīt folkloras darbiem: tam ir autors, tas nav ievietojams *tautas* mutvārdu daiļradē.

Kā norādījis folkloras pētnieks Alberts B.Lords savā darbā „Stāstu dziedonis” par Homēra „Īliadas” un „Odisejas” kompozīcijas veidošanu (Lord 2000), balstoties uz viņam pašam pieejamo dziesmu radīšanas praksi Dienvidslāvijā, - par mutvārdu dzejas tekstu radītāju jādoma kā par indivīdu/fizisku personu *un* kā par noteiktu mutvārdu tradīciju, neatdalot dziesminieku no kultūras tradīcijas, kuras ietvaros viņš rada savus tekstus. Lords atzīmēja, ka Homērs ir bijis indivīds, kurš poēmas, ko tagad pazīstam kā „Īliadu” un „Odiseju,” mums atstājis kā tehniski spožus mutvārdu daiļrades meistardarbus, kuros ietvēris ne vien mantotus stāstus, bet arī mantotas sacerēšanas tehnikas un lingvistiskas formulas. Lords ar savu pieredzi centās pierādīt, ka ikviens izpildījums ir unikāls un tajā pašā laikā tradīcijā balstīts, ka *ikviens izpildījums (performance)* mutvārdu episkajā tradīcijā rada jaunu kompozīciju. Saskaņā ar šo apgalvojumu mēģinājums nošķirt individualizētu jeb autorizētu darbu no kolektīva darba mutvārdu darbos ir neadekvāts, t.i., ikreizējā izpildījumā rodas jauna autorība, kas tomēr ir visai pārspīlēti un apšaubāmi attiecībā uz vairumu folkloras vārdisko darbu. Kā norādījis Endrū Benets (Bennet 2005, 32), Lords uzsvēra, ka mutvārdu kultūra drīzāk uztverama ar *gan/un*, nevis *vai nu/vai* loģiku: mutvārdu tradīcijā „dziedonis” ir gan dzejnieks, „radītājs/veidotājs” (grieķu *poietes* burtiskā nozīme), gan lasītājs, „rapsods” (*rhapsodes*, burtiski – dziesmu sašuvējs), un jebkurš mutvārdu dzejolis ir radikāli unikāls atšķirībā no pabeigtības, ar ko mums jāsaista rakstīts vai iemācīts teksts, tā kā mutvārdu eposu mēs dzirdam tikai vienu

konkrētajā laika nogrieznī, konkrētajā izpildījumā. Un tajā pašā laikā jebkurš mutvārdu eposs ir arī neskaitāmu iepriekšējo izpildījumu *atkārtojums*: tas ir vienreizējs notikums, taču to var atkārtot dažādi dziedoņi daudzu gadsimtu garumā. Dziedonis vienlaicīgi rada un izpilda dziesmu vai poēmu, viņš vienlaicīgi ir fiziska persona un tradīcijas daļa, viņa dziesma ir kāda dziesma un tieši šī dziesma (Bennet 2005, 33). Lords rakstījis: „Mūsu patiesās grūtības ceļas no fakta, ka atšķirībā no mutvārdu dzejnieka mēs neesam ieradījušies domāt plūstamības jēdzienos...Šķiet, mums nepieciešams konstruēt ideālu tekstu vai meklēt oriģinālu, un mēs paliekam neapmierināti ar mūžam mainīgu fenomenu. Man liekas: ja reiz mēs izprotam mutvārdu kompozīcijas īstenību, mums jāmitējas meklēt jebkuras tradicionālas dziesmas oriģinālu. No viena skatupunkta katrs izpildījums ir oriģināls. No cita skatupunkta ir neiespējami dziedoņu paaudžu darbu aizvedināt līdz tam mirklim, kad kāds dziedonis pirmais dziedāja šo dziesmu” (Lord 2000, 100). Uzsverot, ka mutvārdu tradīcijā oriģināla/pirmteksta ideja ir neloģiska, Lords konstatējis, ka vārdiem „autors” un „oriģināls” mutvārdu episkajā tradīcijā vai nu nav nozīmes, vai ir nozīme, kas pilnībā atšķiras no kādreiz piedēvētās, tāpēc jāsecina, ka Homērs *ir* tradīcija (Lord 2000, 147).

Visai uzskatāmi folkloras darba rašanās ieraugāma t.s. folklorizēšanās procesā, kad dziesmas oriģināls ir zināms. Piemēram izvēlēsimies dziesmu ar tulkotu, publicētu tekstu, kas Latvijā folklorizējies. Šo dziesmu pirmoreiz dzirdēju septiņdesmito gadu sākumā Raimonda Paula un viņa toreizējā muzikālā kolektīva koncertā Latvijas Universitātes Lielajā aulā. Pauls pieteica „vecu ziņģi”:

Trīs ķēniņi reiz valdīja

Pār mūsu Kurzemi,

Cum trijajā, cum trijajā,

Pār mūsu Kurzemi.

Tie deva bargus likumus,

Lai miezīt' nesēj vairs...

Mēs Kurzem's zēni, latvieši,

Šo miezīt' cienījam...

Ar arkliem zemi aparam

Un miezīt' iesējam...

Oriģināldarba – balādes „Džons Miežagrauds” autors ir skotu dzejnieks Roberts Bērns, viņa teksta latviskotājs - Ansis Līventāls, kurš deva dzejolim nosaukumu „Miezis” un publicēja to vispirms avīzē (Līventāls 1840, 4.aug.), vēlāk - savā dzeju krājumā un dziesmu lapā (Līventāls 1863). Lai gan viņš bija iesācis kā Bērns:

Trīs ķēniņi iekš austruma

Priekšlaikos valdīja,

Šie sprieda dziļā bardzībā,

Lai miezi nīcina...

un tulkojis tuvu oriģinālam, tomēr dzejoļa beigas lokalizējis, pievienodams pantu ar latvietim tuviem tēliem, līdz ar to tuvinot Bērnsa dzeju latviešu zemniekiem, jo tieši viņiem Līventāls rakstīja: „Tec, Jurīt, pildi krūzīti // Un pasniedz Mārtiņam!”

1883.gadā Rīgā iznāca atsevišķa dziesmu lapa „Miezīts jeb alus ķēniņi”, kas kopā ar Līventāla ziņģu grāmatiņa „Miezi” padarīja populāru. Vecākie dziesmas pieraksti, ko man izdevās apzināt Latviešu folkloras krātuves krājumos, datēti ar 1925.gadu. 1930. gadā publicētais Līventāla teksts jau atšķīrās no pirmpublicējuma teksta (Melnalksnis 1930). No Līventāla atdzejojuma bija radušās daudzas dziesmas, kas it kā bija līdzīgas, tomēr atšķīrās cita no citas, kaut ar pirmo rindu:

Trīs valdinieki Austrumā...

Trīs ķēniņi no Āfrikas trīs gadus valdīja...

Trīs augstmaņi no svešuma, kas zemi mērīja...

Trīs ķēniņi pār Vidzemi sen laikos valdīja...

Nu Austrijas treis keizari, kas mīru baudīja...

Trīs gadus bij reiz Vāczemē trīs bargi ķēniņi...

Iekš Eiropas kāds ķēniņis trīs gadus valdīja...

Es esmu atradusi trīsdesmit deviņus dziesmas variantus. Teksti, ko dažādi folkloras vācēji pierakstījuši no dažādiem teicējiem dažādās Latvijas malās un dažādos gados, ir arī dažādos dialektos: 1925.gadā Alsungā un Mežārē, 1926. – Jelgavā, Ugālē, Cesvainē, Jaunpiebalgā un Allažos, 1927. – Jasmuižā, Kosā, Īslīcē, Dunikā, Madonā un Rīgā, 1928. – Ludzā, 1935. – Biržos, 1936. – Dobelē un Madonā, 1938. – Elejā un Skaistkalnē, 1945. – Valmierā, 1947. – Lizumā, 1955. – Jaunpiebalgā, 1958. – Kārsavas rajonā, 1961. – Medzē un Jēkabpils rajonā. 1970.gadā Kurzemē pierakstīts tas variants, ko dziedāja Paula grupa. Pirmais latviešu teksta autors ticis aizmirsts, viņa teksts radījis vairākus patstāvīgus tekstus, kurus folkloras vācēji kopā ar dzejoļu folklorizējumiem pieskaita literāras cilmes dziesmām. Tās pārskatot, var atzīmēt, ka krietna daļa no tām ir stipri individualizētas. Tomēr nevienam no dziesmas tekstiem, izņemot Līventāla publicēto, autors nav nosaucams ar pilnu pārliecību, lai gan vismaz daļai tekstu kartotēkas kartītē norādīts teicēja vārds, un šis teicējs varētu būt autors. Pierakstītie varianti rāda radošu darbu ar sākotnējo tekstu, taču arī iespējamu sliktu atmiņu, vārda un jauna stāsta meklējumus, valodas kļūdas, neveiklības un atradumus. Mēs it kā ieraugām nofiksētu folkloras darbu tā veidošanās/folklorizācijas procesā, lai gan atšķirība no *īstiem* folkloras darbiem ir tajā, ka te pirmteksts ir zināms un publicēts.

Ar pilnu pārliecību nevar arī teikt, ka profesora Pētera Šmita sastādītās grāmatu sērijas „Latviešu pasakas un teikas” VII grāmatā teicēja Īva Staleidzāne ir autore pasakai, kas pievienota kā 27.variants no divdesmit septiņām A 560. tipa pasakām par čūskas gredzenu (Staleidzāne 1931, 494), lai gan tā stipri atšķiras no pārējām šī tipa pasakām: ir vienīgā no visām, kur puika nopērk ne vien sunīti un kaķīti, bet arī zelta riekstiņu, kas izpilda viņa vēlēšanās (citur – gredzens, akmentiņš, oliņa, naudas zutne, spogulītis). Tāpat kā visai „īstajai” vārdiskajai folklorai te nav zināms arī latviskais pamatteksts, vienīgi sastādītāja priekšvārdā ieskicēts pasakas tipam raksturīgais: „Tā liekas būt sena indiešu pasaka, ko budisti izmantojuši savas mācības popularizēšanai

[..] Uz rietumiem viņa ir pārnākusi caur Krieviju un Vidus-jūras piekrasti. Plaši pazīstama viņa ir pie krieviem, poļiem, somiem un igauņiem. Latvieši to mantojuši laikam no krieviem, lai gan šē netrūkst arī Rietuma Eiropas elementu” (Staleidzāne 1931, 494).

Kā atzīmējis ne vien Lords, bet arī vairāki citi pētnieki, stāstītājs stāsta ne tekstu, bet gan stāstu, 1) izmantojot tradicionālas formulas, tēmas, kompozīcijas paņēmienus, kurus kopā ar pamatparaugiem mācījies, klausoties citus; 2) improvizē - improvizācija atsaucas mirklī. „Šīs divas kompozīcijas metodes vienmēr ir pretnostatījumā ar to, ka izpildījumā radīta darba radīšanai lietotās formulas un tēmas ir tradicionālas, kamēr improvizācijai lietotās daudz biežāk ir jaunas. Tradicionālajām formulām un tēmām ir daudzu gadu dziļums un aiz tām – dziesminieku paaudzes. Improvizētājs izmanto materiālu, kas bieži izgudrots bez sagatavošanās” (Lord 1989, 43). Improvizācija samanāma dažos „Mieža” tekstos (vārds aizmirsies: izmantots cits tāda paša garuma vārds; kontekstualizēts nobeigums – istabā nav ne Jura, ne Mārtiņa: dziesminieks aicina Pēteri ieliet alu un pasniegt ciemiņiem), te – varbūt teksta īsuma dēļ - varētu runāt par kādiem nenozīmīgi izmainītiem pamatteksta variantiem. Taču Ī.Staleidzānes pasaka nav pamatteksta variants – tā ir patstāvīgs darbs ar savu pietiekami unikālu stāstu, lai arī tas veidots ar tradicionālas tēmas, formulu un kompozīcijas paņēmieni izmantojumu: te sastopamies ar autora darbu, kas radīts folkloras iespaidā. Tajā pašā laikā šis darbs kā pasakas *variants* iederīgs folklorā, it īpaši, ja ņem vērā folkloras pētnieces Lotes Tarkas novēroto: „Termins „variēšana” liek saprast, ka pastāv vēsturisks vai ideāls oriģināls, kas tiek variēts [...] Tikai tad, ja variēšana netiek interpretēta kā secība, ģeoloģija vai hierarhija, bet kā sistēma, tad tā varētu būt intertekstualitātes folkloristiskais ekvivalents” (Tarkka 1993, 174). Folkloriste Anna-Lēna Sīkala konkretizējusi: „Tradicionālie mutvārdu stāstījumi nevar tikt saprasti kā individuāli teksti; tie ir elementi lielākos kompleksos, kas atkarīgi no attiecīgās kultūras vides un stāstnieku faktiskajām interesēm. Kultūras ir koherentas, hierarhiski organizētas sistēmas. Hierarhija nozīmē, ka mutvārdu tradīcija, kas ir vispārpieņemta noteiktā kultūrā, ir nozīmīga visiem, bet indivīdi var brīvi paust savas pašu intereses šo vispārpieņemumu konfliktējošās interpretācijās. Fakts, ka kultūra ir kopīga, nenozīmē, ka visas individuālās interpretācijas būs vienādas, bet garantē konfliktējošo interpretāciju nozīmīgumu” (Sīkala 1992, 212).

Attīstot Lorda idejas, folklorists Gregorijs Naģis attēlojis dziesmas izpildītāju kā tās autora līdzautoru, jo nākamais izpildītājs atdala sevi no iedomātā dziesmas radītāja. Tad dzejas teksta izplatīšanos var iedomāties no viena sākotnējā autora caur citiem, no A uz B, uz C – un tā tālāk, ar katru nākamo izpildījumu būvējot pēdējo. Naģis uzskata, ka šajā virknē atrodams punkts, kurā atšķirības vairs netiek ieviestas, piemēram, M vairs neatdala sevi no dziesmas, – tā vietā M stabilizē dziesmu, saglabājot to, ko parasti apzīmējam par pabeigtu *tekstu*. Tādējādi var būt, ka dziesminieki I vai K, vai J var tikt uzskatīti par autora radītājiem. Šajā punktā izpildītājs L tiek mitoloģizēts kā autors, dzejoļa vai dziesmas radītājs, un nākamie izpildītāji tiek uztverti tikai kā oriģinālā darba nolasītāji, reproducētāji, kuri nākamībai saglabā autora darbus un autora vārdu, kad autors „kļūst par mīta daļu, un mītu radošā struktūra piesavināsies viņa vai viņas identitāti” (Nagy 1989; Nagy 1996a; Nagy 1996b). Te gan jāpiezīmē, ka līdzautors parasti rada darbu *saziņā* vai *kopā* ar citu/citiem autoriem – līdzautorībā tapušajiem darbiem tā ir būtiskākā iezīme. Naģa aprakstītajā situācijā varbūt pareizāk būtu runāt par autoru, kurš rada atvasinātu darbu no cita autora darba – kā to rada, piemēram, adaptāciju vai tulkojumu autori, lai arī atsevišķos gadījumos, iespējams, varētu tikt konstatēta līdzautorība (ja darbs rodas iepriekšējā autora klātbūtnē, saskaņā ar kopīgu intenci). Taču – neraugoties, kā traktējam autora konceptu un autora/u vietu folkloras darba radīšanā, uz jautājumu, vai folkloras darbiem ir autors, atbilde daudzos gadījumos ir apstiprinoša - vai viņš pats ir autors, t.i., pats rada oriģināldarbu folkloras tradīcijas ietvaros vai rada atvasinātu darbu - viņš ir autors.

Šo autoru darbi ir darbi autortiesību izpratnē - gan tie, kas ir pierakstīti, gan tie, kas ierakstīti vai pat tikai dzirdami izpildījuma laikā. Folkloras vārdiskie darbi ir literārie darbi autortiesību aspektā, jo juridiskajā skaidrojumā, kā jau minēts, literārie darbi nav tikai literatūras darbi vien, tātad jebkurš rakstiski fiksēts vai izpildījumā dzirdams vārdiskais folkloras darbs formāli ir literārs darbs. Ja atzīst, ka ikviens folkloras darbs rodas tā izpildījuma/performance brīdī, tad tas ir oriģināls darbs. Ja apgalvo, ka mūsdienās ikviens folkloras darbs ir iepriekšēja darba adaptācija, tad tas ir atvasināts darbs. Tādējādi var nonākt pie secinājuma, ka daļa folkloras darbu nav pieskaitāmi folklorai, tāpēc ka tie ir autoru darbi, turklāt ir noteikti žanri, piemēram, minētie stāsti, kurus mūsdienās nav pamata iekļaut folklorā.

Folkloras pētnieks Elens Dandess pamanījis: ja iesācējs students vaicājis savam folkloras skolotājam, kas ir sakāmvārds vai ticējums, viņam visbiežāk tiek ieteikts izlasīt grāmatu par sakāmvārdiem vai ticējumiem, un tā uzzināt, kas ir sakāmvārds vai ticējums (Dundes 1980, 21). Piedāvājot trīs līmeņu (struktūras/tekstūras, teksta, konteksta) analīzes rezultātus ietvert folkloras darbu definīcijā, Dandess konstatējis: „Ja dabaszinātnēs objekti var tikt definēti pat pirms tam, kad pieejami pietiekami spēcīgi instrumenti, ar kuriem tos var ieraudzīt, folklorā materiāli ir viegli saredzami un sadzirdami, bet tie vēl arvien nav definēti” (Dundes 1980, 21). Runa ir gan par atsevišķiem darbu veidiem, žanriem, gan par vārdisko folkloru kopumā. Folklorists pētnieks Ričards Baumans pētījumā „Žanru kontekstualizācija, tradīcija un dialogs: islandiešu *kraftaskald* leģendas” ir konstatējis: „Žanrs ir klasificējošs koncepts, paņēmiens, kā sašķirot vispārpieņemtus diskursa veidus, balstoties uz formu, funkciju, saturu vai dažiem citiem faktoriem vai faktoru kopumu”. Taču nekāds entuziasms folkloristikā neesot nošķīris nekārtos, jauktos veidus, kas neiederas žanru klasifikācijas sistēmās (Bauman 1992, 136). Turklāt folklorā darbu piederība žanram nav viennozīmīga un nemainīga un var runāt par daudziem lokāliem žanriem. Ne velti ir aicinājumi (Dans Ben Amoss u.c.) izprast žanru katrā kultūrā, ne iespiest to kādā universālā, visaptverošā shēmā, piemēram, mīta-pasakas-teikas shēmā, kas ieviesusies no literatūrzinātnes un neatbilstot nevienai Eiropas kultūrai. Ņemot to visu vērā, saprotams, kāpēc nav vienas, vienotas folkloras vārdisko darbu definīcijas - tāpat kā nav vienotas, visaptverošas literāra darba definīcijas. Tātad jāpaliek pie līdzšinējiem skaidrojumiem, ka vārdiskā (verbālā) folklorā 1) ir tautas mutvārdu daiļrade: vārda māksla ar atkārtotām un atkārtojamām formām; 2) tās rezultātā tiek radīti darbi, kuru autori ir nezināmi jeb anonīmi; 3) tiek radīti arī darbi, kuru autori ir bezpersoniski – kopiena vai kopienu grupa; 4) autoru radošās darbības rezultāts - darbi pieder ne indivīdam, bet tautai. Ja balstās uz iepriekšminēto, par autorību, fiziskas personas atzīšanu par darba autoru, folkloras darbos nav iespējams runāt. Tas ir paradoksāls bezrezultāta rezultāts pārspriedumiem, kuros līdz šim uz jautājumiem bijušas vien pozitīvas atbildes: folkloras darbiem ir autors, tie ir literāri darbi likuma izpratnē utt.

Ņemot vērā autoru anonimitātes faktoru folklorā, – ticis uzsvērts, ka folkloras darbi ir tautas vai kādas tās kopienas laika gaitā izvērtēti un atzīti par savas kultūras kopīgo īpašumu, - folkloras darbs, kuram zināms autors, netiek pieskaitīts folklorai tieši tā

iemesla dēļ, ka ir individuāls, autora darbs: darbiem jātiek atzītiem *tautā*, aizmirstot autora vārdu, lai tie kļūtu par folkloras darbiem. Taču tieši šīs prasības ievērošanas rezultātā tiktu pazaudēts autorības subjekts – fiziskā persona, kas radījusi darbu. Tomēr folkloras zinātniece Dace Bula savā pētījumā „Mūsdienu folkloristika. Paradigmas maiņa” iezīmējusi folkloristikas zinātnes pievēršanos individuālajam elementam, individuālai radošai darbībai folklorā, ko sekmējusi arī antropoloģijas un autobiogrāfiju un dzīvesstāstu pētniecība (Bula 2011, 116). D. Bula konstatējusi, ka patlaban tiek noraidīts pieņēmums par folkloras vispārējo anonimitāti un vienlīdzīgo piederību tautai: „... mūsdienu folkloristika tiecas piešķirt autorību tam, kas iepriekš uzlūkots par anonīmu „variantu” vai „izmaiņām” teksta vārdiskajā izteiksmē, stāstījuma sižetā, uzbūves shēmā” (Bula 2011, 123).

Kamēr zinātne nav atrisinājusi autorības jautājumus folklorā, autorības neesamība neļauj aizsargāt autora tiesības, piemēram, Austrālijas aborigēnu kopienām: „Problēmas attiecībā uz autortiesību likumu ceļas no iezemiešu folkloras nespējas pārvarēt autortiesību aizsardzības nepieciešamos elementus: individuālo autorību, ierobežoto ilgumu un materiālo formu,” atzīmējis jurists Džozefs Džiteidže (Gitaiga 1998), tāpēc patlaban autorības atzīšana un sekojoša autortiesību aizsardzība attiecībā uz folkloras darbiem var būt un ir tikai un vienīgi katras valsts likumdevēja politisks lēmums. D.Lipcika atzīmējusi, ka folkloras darbu aizsardzībai varētu piemērot Bernes konvencijas noteikto attiecībā „uz nepublicētu darbu, kura autors nav zināms, bet par kuru ir pamats uzskatīt, ka tā autors ir kādas Savienības (Bernes konvencijas Savienības – I.P.) pilsonis” (Berne 15.pants (4)(a): tad šīs valsts likumdošanas aktos var noteikt kompetentu institūciju, kura pārstāv šo autoru (Липчик 2002, 82-83) ⁵.

⁵ Pasaules Intelektuālā īpašuma organizācijas (WIPO) sagatavotajā materiālā par folkloras darbu/izpaušmju aizsardzību starptautiskā mērogā (The Protection...) atzīmēts, ka dažu valstu autortiesību likumos attiecībā uz folkloras aizsardzību ietverti atsevišķi panti, tā kā folkloras izmantojums mūsdienās ir paplašinājies un ir ekonomiski interesants.

Folkloras darbi kā aizsargājami autortiesību objekti nosaukti Tunisijā (1967 un 1994), Bolīvijā (1968 un 1992), Čīlē (1970), Irānā (1970), Marokā (1970), Alžīrijā (1973), Senegālā (1973), Kenijā (1975 un 1989), Mali (1977), Burundi (1978), Šrilankā (1979), Gvinejā (1980), Barbadosā (1982), Kamerūnā (1982), Kolumbijā (1982), Kongo (1982), Madagaskarā (1982), Ruandā (1983), Beninā (1984), Burkinafaso (1984), Centrālāfrikas Republikā (1985), Ganā (1985), Dominikas Republikā (1986), Zairā (1986), Indonēzijā (1987), Nigērijā (1988 un 1992), Lesoto (1989), Malāvijā (1989), Angolā (1990), Togo (1991), Nigērā (1993), Panamā (1994), Ķīnā (1990), Vjetnamā (1994).

3.3.Šķietamie līdzautori

Par līdzautorību nepamatoti runā darbu rediģēšanas, cenzēšanas un lasīšanas sakarā, „attiecinot šo terminu uz tādu personu ieguldījumu, kas nav pietiekošs vai pat kopumā nav atbilstošs tam, lai šīs personas atzītu par autora līdzautoriem. Termins nereti tiek lietots ar sadzīvisko vārda nozīmi – aprakstot jebkuras ietekmes vai iedarbības uz autoru, jebkuru sadarbību ar autoru, lai gan šo ietekmju, iedarbību un sadarbības apzīmēšanai būtu jālieto citi, atbilstoši termini, - ne līdzautorības, reizēm pat ne autorības jēdziens” (Paklone 2010a, 187).

Kopdarbība jeb līdzstrādniecība literāra darba radīšanā mūsdienās netiek uzskatīta par marginālu darbību, gluži otrādi – nereti tiek apgalvots, ka līdzstrādniecība būtu uztverama par darbu radīšanas primāru paņēmienu. Piemēram,

Tikai divi likumi – Alžīrijā un Marokā – saskaņā ar Bernes Konvencijas 15.(4)(a) pantu pievieno kādus formulējumus, ar kuriem folkloras darbus atšķir no pārējiem – nosakot, ka to autori ir nezināmi, lai gan esot pamatots uzskatīt, ka viņi ir attiecīgās valsts pilsoņi. Visi pārējie likumi ietver pantus, kuros „folklorā” vai „folkloras darbi” atdalīti no „literatūras un mākslas darbiem” ar norādījumu, ka tie esot tradicionāls kultūras mantojums, kas pāriet no paaudzes paaudzē, kas nozīmē, ka atšķirībā no individuālās, personiskās kreativitātes, kas atrodama literatūras un mākslas darbos, tajos ir nepersonalizējama nezināmu tautas pārstāvju vai kopienu kreativitāte. Likumi reizumis attiecināti uz nezināmiem autoriem kā darbu radītājiem (Burundi, Kotdivuāra, Gvineja, Kenija, Ruanda un Senegāla), reizumis – uz kopienām vai kopienu grupām kā darbu radītājām (Barbadosa, Kamerūna, Centrālāfrika un Šrilanka), reizumis – gan uz nezināmiem autoriem, gan uz kopienām (Kongo). Zairas likumā nav minēts, kas ir nacionālās folkloras radītāji, tomēr folkloras darbi tāpat kā iepriekš minētajos likumos atzīti par autortiesību objektiem.

Vairums šo likumu nosaka „folkloras darbu” aizsardzību, daži (Beninā, Indonēzijā, Kenijā, Mali, Marokā, Senegālā, Tunisijā un Zairā) attiecas vienkārši uz „folkloru,” divi no tiem – Ķīnā un Čīlē izmanto terminu „folkloras izpausmes/izpaudumi,” ar kuriem jāsaprot produkti, kas sastāv no tradicionālā mākslas mantojuma raksturīgiem elementiem, ko attīsta un uztur kāda kopiena valstī, vai arī ko rada indivīdi, atspoguļojot šādas kopienas tradicionālos mākslinieciskos priekšstatus. Šī definīcija ietver arī rezultātus, ko dod individuāla tradicionālā literārā un mākslinieciskā mantojuma attīstība, tā kā ne vienmēr vispārēji lietotais „bezpersoniskās” kreativitātes kritērijs atbilst realitātei folkloras evolūcijā.

literatūrzinātnieks Džeks Stillindžers savā pētījumā par autoru sadarbību un „vientuļā ģēnija mītu” piedāvā terminu *daudzkārtīgā autorība (multiple authorship)*, kas neesot vis kāds izņēmums, bet gan itin bieža parādība un par spīti romantiskajam mītam par autoru, „visu laiku ir bijusi viens no parastajiem literatūras tapšanas veidiem” (Stillinger 1991, 201). Tomēr šādi apgalvojumi būtu jāuztver piesardzīgi, ikreiz rūpīgi pārbaudot terminu lietojumu. Tā, pārskatot Dž. Stillindžera grāmatas pielikumu, kurā iekļauts saraksts, kas aptver romantisma un postromantisma laikmeta darbus ar Dž. Stillindžera proponēto daudzkārtīgo autorību, var pārliecināties, ka šie darbi radušies dažādu veidu ietekmēs, iedarbībās, sadarbībā. Autorība te piedēvēta gan personām, kuru devums darba tapšanā neatbilst autorības kritērijiem, – parinžu un atsauču rakstītājiem, komentētājiem, redaktoriem, gan personām, kuru devums patiešām rada darba autorību. Dž. Stillindžers sajaucis dažādus autorības veidus vai par savu atklājumu atzīmējis, piemēram, autora dzejoļu pēcnāves krājuma sastādītāja autorību, kas it nemaz nav atklājums, tāpēc ka jebkura salikta darba sastādītājam pieder autorība un autora tiesības uz sastādījumu. Taču svarīgākais: šis saraksts nespēj apgāzt uzskatu par autorību kā pamatā individuāla autora personisko tiesību, tā kā lielākā daļa nosaukto darbu ir neapstrīdami autonomi un viena autora radīti. Šis saraksts liek vēl jo piesardzīgāk uzlūkot autoru daudzējādās attiecības ar citām personām un autoru dažādās ietekmes, izprotot, ka ne katra sadarbība literāra darba radīšanā un noteikti – neviena ietekme literāra darba radīšanā nerezultējas līdzautorībā (Paklone 2010a, 183/184).

3.3.1.Redaktors

„Redaktors [fr. *redacteur* < lat. *redactus* savests kārtībā, sakārtots] – 1.cilvēks, kas rediģē; speciālists (redakcijā, izdevniecībā), kas kādu darbu sagatavo laišanai klajā – to rediģē, izlemj tā vizuālo ietērpu u.tml...” (SV 2008, 728), kur attiecībā uz literāru darbu „rediģēt [vācu *redigieren* < lat. *redigere* ievākt] – pārbaudīt, precizēt un labot” (SV 2008, 728/729). Redaktors – parasti kopā ar autoru – tekstu sakārto, labo un uzlabo. Redaktors un autors Arturs Plotniks par savu abpusējo pieredzi detalizēti stāstījis vairākās lietišķas ievirzes grāmatās, par rediģēšanu – grāmatā „Rediģēšanas elementi” (Plotnik 1997), grāmatā „Autorības elementi” nosaucot redaktorus par publicēšanas „vērtu sargiem”, manuskripta „gatavības ekspertiem” (Plotnik 2000, 98).

Autoram jāatzīst redaktors, jāpieņem viņa palīdzība, lai cik atšķirīgi varētu būt uzskati par redaktora funkciju: „Īsti radošs redaktora darbs ir tad, kad redaktors pats nemaina ne vārda, ne rindas, „nenodiktē” nekādas izmaiņas ne iecerē, ne sižeta uzbūvē, ne kompozīcijā. Redaktora pienākums – piedāvāt, ieteikt, pārliecināt, palīdzot autoram ieraudzīt to, kas pēc viņa, redaktora, uzskata būtu jāierauga darbā. Redaktors runā, autors raksta. [...] Šī noteikuma pārkāpums atnes rakstniekam ļaunumu, bet redaktora darbu deformē nepieļaujamā veidā, pārvēršot to gandrīz vai līdzautorībā – mazasinīgā, vājā, nevienam nevajadzīgā”(O редактировании и редакторах 2011, 44); „...autori, aprakstot redaktora darbu, lieto vārdus „korigēt”, „korekcija”, t.i., redaktora funkciju attiecina tikai uz atsevišķu kļūdu labošanu: tas atbilda citu redaktora uzdevumu: autora manuskripta bagātināšanu [...] var šķist paradoksāli, bet ir fakts, ka tieši minimāli literāri labojumi („korektūra”) bieži noved pie būtiskām atvirzēm no autora teksta, noplicinot to”(O редактировании и редакторах 2011, 56); „redaktors, kurš nezina, kā vajag rediģēt un visus savus pūliņus velta sinonīmu sameklēšanai – tas, ja tā padomā, ir visnekaitīgākais, visnevainīgākais redaktora tips.[...] Daudz sliktāks ir redaktors, kurš *zina*, kā vajag rediģēt. Pareizāk sakot, *domā*, ka zina. [...] Ko nu ko, bet izkropļot uzrakstītā jēgu viņš nebaidās. Gluži otrādi, - tieši tajā viņš redz savu misiju”(O редактировании и редакторах 2011, 517); „redaktors – kancelejists – tam ir ļoti tiešas pazīmes. Tā ir darbības vārda, tā ir – kustības, darbības – izspiešana ar prievārdu, palīgdarbības vārdu, lietvārdu ievietošanu [...] No visām darbības vārda formām – kaisle uz nenoteiksmi [...] lietvārdu krāvumi [...] svešvārdu lietojums [...] aktīvo aizstāj ar pasīvo [...] smags frāzes veidojums...” (O редактировании и редакторах 2011, 422)

Literatūrzinātniece Saulcerīte Viese atzīmējusi: „Redaktoram taču pēc savas būtības ir jāpilda rakstnieka (it īpaši nepieredzējuša rakstnieka) palīga pienākums, jānovērš dažādas nepamanītas aplamības, izteiksmes un faktu kļūdas, reizēm jāpalīdz pat veidot grāmatai mākslinieciski augstvērtīgāks variants” (Viese 2002, 18/19). Dzejniece Laima Līvena, kura ilgstoši strādājusi par redaktori, piezīmējusi: „No redaktora darba atkarīga grāmatas veiksmē. Ne visi autori prot novest manuskriptu līdz gatavībai. Reizumis piestrādāt vajag pavisam nedaudz, lai teksts un sakārtojums iemirdzētos” (Līvena 2002, 236).

Tulkotāja un redaktore Ieva Kolmane konstatējusi: „... reti kurš literārs darbs tiek līdz cienījamam, ar likumu aizsargātam publikācijas veidolam, pirms manuskriptam ar

zīda cimdiem vai buldozeru pāri nav gājis kāds redaktors. Plašais iespēju spektrs gana skaidri atainojas arī vārda „rediģēt” nozīmes niansēs: labot, revidēt, adaptēt, mainīt, īsināt, papildināt, sagrozīt, falsificēt, svītrot, cenzēt. Savukārt viena no pamatnozīmēm, „materiāla sagatavošana publicēšanai”, paredz daudzu un dažādu, ne tikai ar literārām diskusijām saistītu apstākļu iejaukšanos. Te no svara gan sabiedrībā vispārpieņemtā vērtību sistēma, ideoloģija un ekonomika, gan literārās dzīves organizācijas principi un rakstnieka sociālais statuss” (Kolmane 2008, 6/7).

Inese Zandere, dzejniece un redaktore ar daudzu darba gadu pieredzi, aprakstījusi šo darbu ar piemēriem no trim pašas rediģētajām grāmatām:

„Paula Bankovska „Mazgalvīši spēlē mājās” tapšanā – nodaļā, kurā, asprātīgi izmantojot Šekspīra „Vētras” sižetu, tiek stāstīta pasaka par mazgalvīšu izcelšanos, viens no personāžiem ir kuģa kapteinis, kurš sākotnēji bija „bārdains vīrs ar vēja aprautu seju, pinkainu bārdu un rupju valodu” un aizsmakušā balsī bez mitas auroja „ho, ho, ho”. Redaktore piezīme, ka šāds robusts kapteinis varbūt varētu likties pārāk stereotipisks, atraišīja autora iztēli, un viņš izveidoja radikāli atšķirīgu personāžu – glēvu, gaudulīgu, neirotisku tipu ar negaidītu un izteiksmīgu atribūtu – suņādas zābakiem. Taču abus variantus joprojām vieno svarīgas iezīmes – slimīga godkāre un vitāla vajadzība pēc alkohola.[..]

Jura Zvirgzdiņa grāmatas „KNORKE! jeb Tobiass un Fufū meklē Mocartu” tapšanā [..] radošā sadarbībā visa grāmatas muzikālā līnija tika paspilgtināta: piemēram, tajā parādījās dziesmas „Ak, mans mīļais Augustiņ” notis un atdzejojums latviešu valodā, Nakts karalienes ārijas partitūra ar norādi, kuras notis „nozagtas”, mazliet ironiskais tēls – operas primadonna Kirštortes kundze, kas nevar „paņemt” augsto noti, ieguva priekšvārdus Florence Fostere – ar norādi uz leģendāro „šķībdziedātāju” Florenci Fosteri Dženkinsu. Zvirgzdiņa iecienīts un viņam raksturīgs paņēmiens ir verzāļu (LIELO BURTU) lietošana teksta emocionālai paspilgtināšanai. Šo izcēlumu loģika balstās balss intonāciju un loģisko uzsvāru lietošanā, kas tiek izmantoti, tekstu lasot skaļi, respektīvi, Zvirgzdiņš raksta tā, kā runā (jāatceras arī viņa interese par radiolugu sacerēšanu). Taču inerce dažbrīd šai ziņā aiznes autoru pa straumi, tādēļ, analizējot teikumus, redaktore ar autoru vienojās diezgan būtiski samazināt šo izcēlumu skaitu, lai tie nezaudētu savu izcēlumu lomu un vizuāli nesarežģītu lasīšanu.

Autora un redaktora sadarbības piemērs Māra Bērziņa grāmatas „Resnais svešinieks jeb 5. klases skolnieka Kristera, viņa draugu un nepārspējamā Cūkmena pārdzīvojumi un piedzīvojumi”: šim darbam bija raksturīga īsināšana, [...] kopumā varētu šo procesu raksturot tā: redaktore palīdzēja autoram pārvarēt šaubas un atteikties no vairākiem teksta fragmentiem un dialogiem, kuros autors ar savu varoņu palīdzību it kā mēģināja dot „pedagoģisku” novērtējumu aprakstītajiem notikumiem, atstājot šīs pārdomas pašu lasītāju ziņā. Dažviet tika īsināts, cenšoties uzturēt spraigāku vēstījuma ritmu” (Zandere 2009).

Prozaiķa un redaktora Paula Bankovska uzskatā „redaktora uzdevums būtu uzdot nepatīkamus jautājumus, sēt šaubas un pašam apšaubīt visu, ko vien iespējams apšaubīt, - vārdu nozīmes, apgalvojumus, teikumu konstrukcijas, izklāsta vai aprakstīto notikumu hronoloģiju un pat visa darba jēgu” (Bankovskis 2008, 100). Pamatots ir Bankovska novērojums par viņa darbu citvalodu izdevumu sagatavošanas procesiem, kuros, kā viņš atzinis, „visizsmeļošākos redakcionālas dabas jautājumus man uzdevuši tulkotāji uz citām valodām. Redakcionālas paviršības un valodas aptuvenības, ko vari atļauties pats savā valodā, atspēlējas brīdī, kad nonāc izvēles priekšā – vai uz citu valodu tās tulkot tieši tikpat paviršas un aptuvenas, vai tomēr censties pietuvoties kādai nebūt izteiksmes un domas skaidrībai” (Bankovskis 2008, 101).

Bez redaktora autora tekstu maina arī korektors, kura pienākumi nereti sarukuši pamatā līdz pareizrakstības kļūdu izskaušanai, taču bieži daļēji pārklājas ar redaktora pienākumiem un pamatā ir sekojoši: „Kamēr redaktors nodarbojas ar visu romānu (sižetu, izkārtojumu, raksturojumiem, loģiku u.tml.), korektors nodarbojas ar valodas interpunkciju, gramatiku un esošā teksta pareizrakstību. Viņi pārbauda faktu patiesumu, ir modri attiecībā uz apmelojošiem apgalvojumiem vai plāģiātismu un tipogrāfiskām neērtībām. Korektoriem nav nepieciešams talants uz valodu vai radošu teikuma uzbūvi.[...] Rakstnieks var pasargāt sevi no šīs nevēlamās palīdzības, iemācoties korektūru izmantot, savu paša darbu *pārrakstot*” (Bishop 1988, 163/164).

Redaktors, arī pazīstams romānists Sols Steins atzīst, ka ir dabiski, ka autors pretojas darba pārrakstīšanai, tomēr ieteic to noteikti darīt, pirms tam izvērtējot savas prioritātes darbā. Izvērtēšanas pirmais solis ir izvērtēt galvenos varoņus: „ Vai jūs atklājat, ka domājat par viņiem situācijās, kuru nav jūsu darbā? Ja jā, tad labi! Tas

nozīmē, ka varoņi jūsu prātā dzīvi un viņiem vajadzētu kļūt dzīviem...”(Stein 2006, 279). „Nākamais solis ir cieši apskatīt jūsu ļaundari vai antagonistu [...] ja nav intriģējošs, interesants, dzīvelīgs un ticams – tas nav vērtīgs ļaundaris...”(Stein 2006, 280/281). Un tālāk: dot/piešķirt kādas domas sekundārajiem varoņiem, pārbaudīt, vai ticams konflikts starp protagonistu un antagonistu, izvērtēt ainas: kura vismazāk palikusi prātā, - no tās atteikties, pārbaudīt motivācijas: „svarīgu darbību motivācija nav vis izvēle, bet nepieciešamība [...] sagādīšanās ir īslaicīgu darbu zīme” (Stein 2006, 282), *izplūkt* puķainās vietas utt.

Kārena Vīsnere, desmitiem literāru darbu autore, arī ieteikusi, kādā veidā darbs pakļaujams pašredīgēšanai, sastādot sarakstu visām iespējamām darbībām: viņas ieteiktais redīgēšanas un pulēšanas posms ietver, piemēram, teikumu un rindkopu pārkārtošanu, pārliecināšanos par teikuma konstrukcijas un garuma variēšanu, teikumu un atsevišķu vārdu sakoncentrēšanu, ciešamo kārtu pārvēršot darāmajā, atrodot sinonīmus atkārtojumiem, pārbaudot aprakstus, dialogus u.c. (Wiesner 2008, 249-250).

Darba pārrakstīšanu un pašredīgēšanu iesaka daudzi autori (Burnett, Burnett 1975, 129-130; 160-161; Manser, Curtis 2002, 3-52; Strunk, White 1979, 1-85; DeMarinis 2000, 208-222; Plotnik 2000, 97-102), uzsverot, ka tā autors var izdarīt darba uzlabojumus pats, ne ļaut tos veikt redaktoram, riskējot ar sev nepieņemamu teksta izmaiņu rašanos.

Tomēr svarīgi, ka redīgētais teksts jāapstiprina autoram: redaktora veiktās teksta izmaiņas var akceptēt tikai autors, un tikai ar autora akceptu mainītais teksts var tikt publicēts.

Kā pastāstīja izdevniecības „Hekate” īpašnieks Imants Belogrīvs, redaktore Māra Cielēna, salīdzinot Īrisai Vīkai pasūtīnāto tulkojumu ar oriģinālu, atrada tik sliktu latviešu tekstu, ka, sākusi to redīgēt un nostrādājusi ar vairāk nekā piecdesmit teksta lappusēm, tomēr neuzskatīja par iespējamu pieļaut tā publicēšanu. Tulkojums tika pasūtīnāts citai autorei. Tika radīts cits darbs, un Kīta Robertsas grāmata „Pavana” (*Keith Roberts. Pavane*) latviski iznāca kvalitatīvā Ilgas Melnbārdes tulkojumā (Belogrīvs 2009).

Redaktors var noteikt ļoti daudz, ieskaitot atteikšanos no autora darba publicēšanas, tomēr, ja tiek sākta redaktora sadarbība ar autoru, tad zināmā mērā tās ir kosmētiskas manipulācijas. Autora akceptētās izmaiņas, ko tekstā ievieš redaktors, līdzīgi kā līdzautora darbība virzītas uz darba kvalitātes uzlabošanu, tomēr redaktora darba apjoms parasti ir nesalīdzināmi mazāks, lai cik liels arī nebūtu. Turklāt redaktors ir izdevniecības algots darbinieks, kura darba pienākums ir profesionāli rediģēt, apstrādāt, sagatavot izdošanai daudzu autoru daudzus darbus, nekļūstot par viņu līdzautoru, neiegūstot autorību un autora tiesības uz šiem darbiem, – pārstāvēt izdevēju, saņemot par to algu, ne autoratlīdzību (Paklone 2010a, 185). Tomēr retos gadījumos redaktors var pārstāvēt arī autoru: „Ja darbs ir publiskots vai publicēts, nenorādot autoru, autora vārdā un interesēs darbojas redaktors, bet, ja arī redaktors nav norādīts, — izdevējs vai autora pilnvarota persona. Šis nosacījums ir spēkā līdz brīdim, kad darba autors atklāj savu personību un piesaka autorību” (AL 8.pants, (2)).

3.3.2. Cenzors

Cenzors ir „[lat. *censor*]...2.amatpersona, kas cenzē iespieddarbus, mākslas darbus utt.” (SV 2008, 139/140). Darba cenzors grāmatā visbiežāk netiek minēts (izņemot atsevišķus vēsturiskus posmus), kaut arī politisku vai morāles prasību dēļ autora darbu mainījis, svītrojot no tā atsevišķus vārdus, teikumus, rindkopas, darba daļas, - viņa darba pienākums ir „cenzēt [<lat. *censere* novērtēt] – pārbaudīt tekstu, lai izlemtu, vai atļaut to publicēt, pārbaudīt mākslas darbus, lai izlemtu, vai atļaut tos izrādīt, pārraidīt u.tml.” (SV 2008, 139). Parasti autors cenzora veiktās izmaiņas savā darbā akceptē – arī pret savu gribu, ja grib darbu publicēt.

Taču atšķirībā no līdzautoriem un redaktora cenzors nestrādā kopā ar autoru un, kā uzsvēris literatūrzinātnieks Raimonds Briedis, „neaplūko daiļdarba tekstu kā īpašu teksta veidu atšķirībā no pārējiem (zinātniskiem, informatīviem, normatīviem)” (Briedis, Raimonds 1998, 42), kā arī „nedomā par darbu kopumā, tikai par tā detaļām no sava viedokļa” (Briedis, Raimonds 2009), tāpēc nevar tikt uzskatīts par līdzautoru.

Esmu saglabājusi divus autoru dāvinātus dzejas krājumus, kuros viņi ar roku ielabojuši daļu no cenzoru izsvītrotā teksta – Leona Brieža grāmatu „Pēcjāņi” (Briedis, Leons 1983) un Egila Zirņa grāmatu „Rudu lapsu kāsis” (Zirnis 1985).

L. Briedis 1976. gadā iesniedza izdevniecībā krājumu „Dzedzieda”, kurā bija apmēram 150 dzejoļu, no tiem izdevniecības redaktors, kas tradicionāli bija starpnieks starp cenzoru un autoru, apmēram 85 dzejoļus lika izņemt, kā arī mainīt grāmatas nosaukumu. L. Briedis sacīja, ka bija nolēmis atņemt dzejas publicēšanu, bet Knuts Skujenieks viņu pierunājis, izdomājis krājumam citu nosaukumu – „Laiks mest ēnu”, ieteicis grupēt dzejoļus pa nodaļām, un tie lielākoties bija citi dzejoļi, ne no „Dzedziedas”. Nākamā grāmata – „Aizejošais loks” L. Briedim klajā nāca pēc pamatīgas pašcenzūras. Tāpat arī nākamā – „Pēcjāņi”, kurā, neskatoties uz jau iepriekš paša un redaktora svītrotu, no pilnībā samaketētas grāmatas vēl tipogrāfijā tika izņemti septiņi dzejoļi („Nakts”; „Balss”; „Lācis dejo”; „Sarkanā lapa”; „Smilgas mūžu dzīvot”; „Ja vari: nes”; „Pirmam dēlam”) un veikti labojumi (svītrots dzejoļa „Augusts” veltījums K. Skujeniekam, dzejolī „Bada dzeguze” sarkanas kreses pārsauktas par mēļām). Dzejoļu izņemšana grāmatā „Pēcjāņi” saredzami atstājusi poligrāfiski neprofesionālu dzejoļu izkārtojumu grāmatas lappusē, tukšas vietas, kurās autors varēja savā smalkajā rokrakstā ierakstīt no grāmatas izņemtos dzejoļus. Briedis krājumu „Dzedzieda” mēģināja restaurēt pats savā apgādā gandrīz pēc divdesmit gadiem, kad padomju cenzūra vairs nepastāvēja (Briedis, Leons 2009).

E. Zirnis dzejoļu krājuma manuskriptu ar nosaukumu „Lode un balodis” izdevniecībā iesniedza 1983. gadā, līgums ar izdevniecību par krājuma „Rudu lapsu kāsis” izdošanu noslēgts 1985. gada 24. jūnijā. Pa starpu tika veiktas izmaiņas saturā, galu galā nomainot apmēram pusi no krājuma tūkstoš rindām, vairākos dzejoļos aizstājot vārdu „nāve” ar kādu citu, žargonvārdus aizstājot ar literārās valodas vārdiem u. tml. (Zirnis 2009).

R. Briedis, analizējot cenzūras ieviestās izmaiņas padomju laikā publicētajos prozas tekstos, kuru struktūra atšķirībā no dzejas ir relatīvi sarežģītāka un apjomīgāka, kā arī ciešāk saistīta ar realitāti, konstatējis, ka cenzūrai un autoram vajadzējis „rast kompromisu, izšķirties par teksta publicēšanu „apcirtā” vai uzfrizētā veidā. Dzeju tās relatīvi mazākā apjoma pēc ir bijis vieglāk aizliegt, svītrot atsevišķu dzejoli (vai plašāku dzejas tekstu) kopumā. Tādējādi no dzejoļu krājuma iespējams izņemt atsevišķu dzejoli, cenzūras procesam paliekot neredzamam” (Briedis, Raimonds 1998, 6).

Teātra un literatūras zinātniece, profesore Silvija Radzobe aprakstījusi savu redaktora pieredzi, saskaroties ar cenzūru, 20.gadsimta 70.gadu otrajā pusē, kad, uzsākot darbu izdevniecības „Liesma” Kritikas un literārā mantojuma redakcijā, viņa sastapās ne vien ar nenoformulētām, bet arī ar nenoformulējamām un nereti neizprotamām cenzoru prasībām, kas redaktoriem bija jāatstāsta autoriem: „Kaut arī pastāvēja oficiāls aizliegto objektu saraksts, kur, cik atceros, bija minēta jebkāda rakstura informācija, kas skar Padomju armiju un tās dislokāciju, kā arī rūpnīcas, kuras ražo militārām vajadzībām, cenzūra manuskriptos „pasvītvoja” ne jau šajā sarakstā ietvertos faktus. Vajadzēja vienkārši „zināt”, ko drīkst un ko ne. Uzošņāt, nosapņot, izzīlēt...Dīvaini, bet laika gaitā šos nekur neuzrakstītos aizliegumus cilvēks, kurš strādāja izdevniecībā, apguva” (Radzobe 2011, 214). Mūsdienās Latvijas Valsts arhīvā lasot cenzūras jeb LPSR Ministru Padomes Galvenās pārvaldes valsts noslēpumu aizsargāšanai presē darbinieku sanāksmju protokolus, kas rakstīti krievu valodā, S.Radzobe konstatējusi, piemēram, ka 1978.gada 23.aprīļa sanāksmē, „kas veltīta to tendenču analīzei, kam jāpievērš īpaša uzmanība, tēžveidīgi fiksēti pieci sprādzienbīstami temati. [...] Šie temati ir: [...] 1) **Tendences sociālajā struktūrā** [...] 2) **Nacionālais un internacionālais**: PSRS sasniegumu mazināšana, rusifikācijas uzsvēršana, nacionālo īpatnību izskaušana, senatnes pasvīturošana.[...] 3) **Īstenības sakņu problēma**: saimniekošanas sistēmas kritika...[...] 4. **Personības kults** [...] 5) **Mēģinājumi sajūsmināti parādīt rakstniekus** (Bulgakovs, Hodasevičs, Vološins), bet viņi bija pret partejiskumu literatūrā” (LVA, fonds 917, apr.1a, lieta 163, 24.-25.lpp.). Piektais punkts, kur minēti kaitīgie autori, kas bijuši pret partejiskumu mākslā, liek droši apgalvot, ka direktīva, kas tiek apspriesta, pienākusi no Maskavas, nevis sacerēta Latvijas Padomju Sociālistiskajā republikā” (Radzobe 2011, 215). Vērtējot padomju laika cenzora vietu autora radošajā darbībā, var konstatēt, ka cenzors nestrādāja kopā ar autoru, teksta labojumus visai bieži konkrēti neformulēja un tos pieprasīja izdarīt ar redaktora starpniecību; prasības teksta izmaiņām varēja būt arī neatbilstošas oficiālajam, uzrakstītajam cenzējamo objektu sarakstam, - ne objektīvas, bet subjektīvas, atkarīgas no redaktora izpratnes un interpretācijas. S.Radzobe piemēram minējusi savu darbu pie Viļa Lāča Kopoto rakstu 23.un 24.sējumam paredzētajām V.Lāča dienasgrāmatām, ko publicēšanai bija sagatavojis Voldemārs Kalpiņš – rakstnieka draugs un otrās sievas brālis, arī 50.gadu Latvijas PSR kultūras ministrs un pēc tam – Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja direktors: „Ko tieši manuskriptā vajag izķert, man neviens skaidri neteica un es pati

to nesapratu.[..] Kad pieprasīto svītrojumu daudzums sasniedza kritisko robežu, V.Kalpiņš pārtrauca sadarboties ar „Liesmu” (Radzobe 2011, 244).

Vairums cenzētāju nav palicis arī latviešu padomju literatūras vēsturē, tomēr šie anonīmi atstājuši lielu, lai arī tagad jau visai grūti atklājamu un pierādāmu iespaidu uz tajā laika posmā publicētajiem literārajiem darbiem, it īpaši ņemot vērā to, ka autori pieprasītos labojumus un lielākoties veikuši paši ar savu roku, kā arī jau rakstot paši cenzējuši savus tekstus, jūtīgi reaģējot uz skaidri neizteiktajiem norādījumiem un nonākot situācijā, kad „autors vienlaikus kļūst par radītāju un vērtētāju, kļūst par savu darbu cenzoru, ideoloģisko uzraugu” (Briedis, Raimonds 1998, 54).

Kā jau minēts, arī bez ārējas cenzūras pastāvēšanas autors jaunrades procesā nereti neatļaujas par notikumiem vai iesaistītajām personām rakstīt visu sev zināmo, neizmanto pieejamo informāciju pilnībā. Laima Muktupāvela atzinusi: „Cenzore manī ierunājās, kad savā pirmajā romānā *Šampinjonu Derība* aprakstīju latviešus – kādi nu mēs bijām melnstrādnieki. Nu tādi, kādi esam, - visādi, bet it sevišķi iesākumā, kamēr iepazīsti – tādi ne visai labi. Cenzore attapās, ka tā nu gan nav taisnība, man taču būs jāatgriežas pie tiem iesākumā par velniem parādītajiem latviešiem, un es atradu kompromisu! Cenzūrējot sevi, piespiedu izvērtēt un izvētīt mūs, latviešus, un konstatēju, cik mēs tomēr esam forši cilvēki. Kaut arī iesākumā tādi stumdāmi, bīdāmi, ārpussētas pasaulei naidīgi un savrupi.

Rakstot romānu par izdevēju Emīliju Benjamiņu, apzināti rīkojos tā, lai Benjamiņu klana pēcnācēji mani nesamaltu miltos. Jā, ar pietāti! Lai ko arī man pārņemtu, centos būt salīdzinoši saudzīga. Lai ko arī bija darījuši mani aprakstāmie varoņi, kaut ar dažiem teikumiem apzināti paudu savu attieksmi, ka ikviens par savu rīcību atbild ne tikai pats, bet melno darbu ēnu met arī uz pēcnācējiem. Tāda pardonēšanās, man var pārņemt, bet tā nav. Nu kuram gan gribas, lai viņa senčus vazā pa grāmatām? Turklāt, ja pēcnācējiem ir idealizēts priekšstats par savu senču rīcību dažās dzīves situācijās, kas sulīgi aprakstītas pirmskara presē un tiesu lietās? Neviens radnieks nenoticētu. Tāpēc iekšējā cenzore manī bija pat barga” (Muktupāvela 2006, 141).

Autora pašcenzūra izmaina viņa stāstu vai romānu, taču ir paša autora izvēle, kas nelauž vai nedrupina viņa darba integritāti. Autors pats darba radīšanas gaitā lasa un rediģē savu darbu (Manser, Curtis 2002, 193/194; Frank, Wall 1994, 159-202; *The Writer's Handbook* 1953,69; Block 1994, 108-113), pavisam dabiski ir sava darba

pirmais redaktors, cenzors un lasītājs, pats izvēlas paņēmienus sava literārā darba radīšanai un tā publiskojamo versiju, ārējie redaktori un cenzori nav viņa līdzautori.

3.3.3.Lasītājs

Lasītāja pozicionēšana par literārā darba autoru vai vismaz vienu no rakstītāja līdzautoriem nav ietverta lasītāja jēdziena saturā. Lasītājs ir „1. Darītājs > l a s ī t. 2. Cilvēks, kas lasa (grāmatas, žurnālus u.tml.)” (LLVV, 4.sēj. 1980, 604), kur lasīt nozīmē „1. *Uztvert, saprast rakstu valodā (tekstu); uztverot, saprotot rakstu valodā (tekstu), runāt (to klausītājiem)*” (LLVV, 4.sēj. 1980, 603), kamēr rakstīt nozīmē „1. *Ar rakstības līdzekļiem fiksēt (kādu tekstu); veidot burtus (ar rakstāmrīku). [...] 2. Sacerēt, veidot un ar rakstības līdzekļiem fiksēt (daiļdarbu, zinātnisku darbu, publicistisku tekstu u.tml.)*” (LLVV, 6² sēj. 1987, 525/526).

Tomēr lasītāja spēja savos priekšstatos radīt tekstu it kā kopā ar literāra darba autoru, lasītāja līdzautorība literārā darbā aprakstīta atsevišķu pētnieku darbos, balstoties uz atvērtā darba jēdzienu. To viens no pirmajiem savā 1962.gada pētījumā „Atvērtais darbs” U. Eko raksturoja kā tādu, kur „autoram jārunā par neviennozīmīgu priekšmetu, izmantojot neviennozīmīgas zīmes, kas savstarpēji saistītas ar neviennozīmīgām attiecībām” (Эко, 2006, 133), un kuru „nevar aprakstīt ar komunikatīvās stratēģijas terminiem, ja „tā adresāta (vārdisku tekstu gadījumā – lasītāja) loma nebūtu tā vai citādi paredzēta pašā tā *kā* teksta izveidē”(Эко 2005, 11), un vairākos rakstos, kas apkopoti grāmatā „Lasītāja loma”, norādīdams uz šādu lasītāju kā šāda teksta autora līdzautoru (Эко 2005, 11-25). Kā jau minēts, R. Barts uzstāja, ka autora piešķiršana tekstam rada ierobežojumu un aizver tekstu, un gribēdams eliminēt, viņaprāt, tirāniskā autora varu, eliminēja rakstnieku - kontrolējošo subjektu un paziņoja, ka uz autora nāves rēķina notikusi lasītāja piedzimšana (Barthes 1995, 128/129). Taču šāds apgalvojums uztverams piesardzīgi, ņemot vērā, ka arī Eko savā analizē par lasītāju kā autora līdzautoru raksta visai ierobežojoši, t.i., neattiecinā savus spriedumus uz *katru* tekstu un *katru* lasītāju un atdala *naivo* lasītāju, kas ielaiž dažādas kļūdas interpretācijā, no zinošā, *kritiskā* lasītāja, kas var pieņemt saprātīgus interpretējošus risinājumus (Эко 2005, 449).

3.3.3.1. Tipogrāfiski publicēta darba lasītājs

Ja runājam par iesietā grāmatā vai brošūrā publicētu literāru darbu, kur publicēšana ir „darbība, ar kuras palīdzību autortiesību [...] objektu kopijas ar autortiesību [...] subjektu piekrišanu kļūst pieejamas sabiedrībai, ievērojot nosacījumu, ka eksemplāru skaits apmierina sabiedrības saprātīgu pieprasījumu atbilstoši šī autortiesību [...] objekta raksturam...” (AL 1.pants, 13)), tad šī mūsdienās ir tradicionāla literārā darba pastāvēšanas forma, kurai līdzās jau izveidojušās un veidojas citas - digitāli jeb elektroniski literāri darbi.

Jautājums par to, kas īsti ir grāmata, noteikti uzdodams gan publicēšanas, gan literāra darba jēdzienu semantiskā lauka sakarā. Grāmata ir zināms „papīra lapu skaits sastiprinātas kopā vākā. Termins „grāmata” kā *autortiesību* aizsardzības objekts nenozīmē fizisku objektu, bet literārus darbus (tādus kā romāns vai stāsti) un/vai mākslas darbus (tādus kā zīmējumi vai fotogrāfiski darbi), kas piepilda lapas” (Guide 2003, 270). Respektīvi, Autortiesību likums grāmatu ierindo starp literāriem darbiem, tomēr grāmata var saturēt vairākus darbus un būt arī literārā darba forma, materiālais nesējs. Grāmata ir sarežģīts objekts ar duālu raksturu: gan lieta ar savu īpatnību – sadalījumu lappusēs un to secīgu iesējumu, gan vienlaikus nemateriāla rakstura objekts, radošās darbības rezultāts - literārs darbs, kas tiek prezentēts šādā veidā un lasāms galvenokārt secīgi, lineāri, piedāvātajā lappušu iesiešanas secībā.

Psihiatrijas profesors Volters Ongs savā pētījumā „Mutvārdiskums un rakstītprasme” paudis uzskatu, ka literāru darbu iespiešana un iesiešana, tipogrāfiskas telpas izveidošana grāmatā vēsturiski iedarbojās „ne vien uz zinātnisko un filozofisko iztēli, bet arī uz literāro iztēli, kas rāda dažus no komplicētajiem veidiem, kā tipogrāfiskā telpa ir klātesoša psihē”(Ong 2006, 126). Atšķirībā no rokraksta, kura īpatnības teksta izkārtojumā, pārrakstot tekstu, varēja zust, tipogrāfiskā iespiedumā teksts visos eksemplāros saglabājās tajā pašā telpiskajā izkārtojumā, kas jo īpaši svarīgs atsevišķiem dažādu dzejnieku dzejoļiem un visai t.s. konkrētajai dzejai, kas „spēlējas ar vārda, kas ieslēgts telpā, un runātā vārda, kas nekad nav bijis ieslēgts telpā [...] dialektiku”, tāpēc ir „ne rakstīšanas, bet tipogrāfijas produkts”(Ong 2006, 127). Bez citiem grāmatai piemītošiem efektiem tā - kā daudz mazāka un vieglāk pārnēsājama nekā manuskripti - radīja psiholoģiskus priekšnoteikumus individuālai, no citiem nošķirtai lasīšanai, turklāt klusām, ne runas formā, kā arī radīja jaunu vārdu

īpašumpiederības izjūtu: „sāka attīstīties aizvainojums par plaģiātismu”(Ong 2006, 129).

V.Ongs secinājis, ka attiecībā uz grāmatā ietverto literāro darbu tā iespējama veicināja darba nobeigtības, pabeigtības izjūtu - izjūtu, ka tas, kas atrodams tekstā, ir sasniedzis pabeigtības stāvokli: „Iespīestam tekstam jārepresentē autora vārdi definītivā vai „galīgā” formā.[..]... kad lapa nodrukāta, teksts nepieņem izmaiņas (dzēsumus, iespraudumus) ar tādu gatavību, kā tas notiek ar rakstītiem tekstiem.[..] Nobeiguma vai pabeigtības izjūta, ko uzspiež iespīedums, ir visumā fiziska.[..] Iespīedums ir dīvaini netolerants pret fizisku nepilnību. Tas var sagādāt iespaidu – negribēti un smalki, taču ļoti reāli, - ka viela, ar ko rīkojas teksts, ir līdzīgi pabeigta vai saskaņā ar sevi”(Ong 2006, 130).

Šāda grāmatas kā iespīesta teksta pabeigtības uztvere izskaidro arī teksta kā noslēgta veseluma psiholoģisko uztveri: teksts ir galīga vārdiska izpīausme, ko vairs nevar mainīt, izjaukt. Tāpēc pētījumi vispīrms par cita veida – atvērta, ne slēgta - teksta iespējāmību, bet pīec tam – par kritiska lasītāja spēju atšķirīgi uztvert atvērtu tekstu un sekojoši to interpretēt, uz to iedarboties un mainīt to, citā veidā parādīja lasītāja lomu teksta uztverē, kā arī deva iespīju nodēvēt lasītāju par literārā darba autora līdzautoru.

Runājot par lasītāja lomu literārā darbā, tās teorētiskais pamatojums vispīlašāk izstrādāts recepījas teorījā, kuras radītājs literatūrzinātnīeks Volfgangs Īzers savā darbā „Kā darīt teorīju” norādījis, ka uztveres estētika attīecas uz „reālajiem lasītājiem, kuru reakījas aplīecina ar zināmām, vēsturiski noteiktām literatūras pīeredzēm”, bet pašā Īzera „estētiskās atbīlides teorīja fokusējas uz to, kā literārs darbs izdara spīedīenu uz iedomāto lasītāju un izdabū atbīldi. Estētiskās recepījas teorīja sakņojas tekstā; recepījas estētika rodas no lasītāju spīedīumu vēstures” (Iser 2007, 57), abas kopā – viena sistemātiskas, otra vēsturiskas dabas – veīdo recepījas teorīju. Šī teorīja, vīņaprāt, balstās uz interpretācījas konfīlktu: līdz 20.gadsīmta 60.gadīem „pīeņēma kā pašu par sevi saprotamu, ka tekstīem ir saturs, kas tīka uzskatīts par nozīmes nesīju. Interpretācījai bīja jāatklāj teksta nozīme, kas lēģītimēja visu procesu, jo pastāvēja uzskats, ka nozīmes simbolīzē vērtības, ko varētu izmantot izglīttības mērķīem. Tādējādi nozīmju ekskavācīja kļuva par svarīgāko, kas tomēr radīja jautājumu par to, kāpēc nozīme noslēpta tekstā un kāpēc autoriem vajadzētu

nodoties šādai paslēpju spēlēšanai ar tā interpretiem. Tas, kas izrādījās pat vēl mulсноšāks, bija jautājums, kāpēc nozīmei – vienreiz atrastai – vajadzētu atkal mainīties, lai gan teksta burti, vārdi un teikumi paliek tie paši” (Iser 2007, 58).

Estētiskās atbildes teorijas pamatā ir apgalvojums, ka literārs darbs nepastāv uzrakstīts uz papīra lapas – tur ir instrukcijas tā konstruēšanai, tāpēc literārs darbs pastāv vienīgi lasītāja apziņā. V.Īzers pētījumā „Lasīšanas darbība” pieminējis spraugas un tukšumus, kas lasītājam jāaizpilda ar savu līdzdalību, prātu, iztēli un radošumu: „viņš redz neko citu kā tukšumus, kas neizpauž viņam to, ko viņš veltīgi meklē tajā nodrukātajā lapā” (Iser 1980, 9); „teksts nevar sevi pielāgot katram lasītājam, ar kuru tas nonāk kontaktā” (Iser 1980, 166); „lasītājs nekad no teksta nevar saprast, cik pareizi vai nepareizi ir viņa uzskati par to” (Iser 1980, 166); „viņš ir ievilkts notikumos un piegādā to, kas ir domāts, no tā, kas nav pateikts. Tam, kas *ir* pateikts, šķiet, ir tikai nozīme kā atsaucei uz to, kas nav pateikts” (Iser 1980, 168); „tātad teksta strukturētie tukšumi stimulē iedomāšanās procesu, ko veic lasītājs pēc noteikumiem, ko uzspiež teksts” (Iser 1980, 169); „lasītāja tēli piepilda šo tukšo formu, ar to nodibinot viņa sakaru ar tekstu” (Iser 1980, 213); „nerakstītais teksts tiek radīts ar rakstītā dialektisku mutāciju” (Iser 1980, 229).

Tomēr, lasītājam šādā veidā lasot tekstu, teksts fiziski nemainās, tas paliek tāds pats, ja vien uz grāmatas lappušu malām netiek, piemēram, rakstīti komentāri u.tml., kas tomēr nav izmaiņas darbā, bet lasītāja refleksijas atspoguļojums. Grāmatā paliek tikai teksts, kas tajā nodrukāts tipogrāfijā, un, neraugoties uz to, ka viens lasītājs patapina grāmatu no cita lasītāja, kuram jau radies spriedums par tās nozīmi, šis spriedums it necik nav mainījies autora tekstu. Bibliotēkas grāmatu pirms lasītāja nereti lasījuši desmiti citu, taču lasītājs tekstu saņem tikai kā to pašu autora tekstu, ko saņēma katrs iepriekšējais lasītājs, bez iepriekšējo lasītāju tēliem un teksta spraugu un tukšumu piepildījumiem - viņu lasījumi un atrastās darba nozīmes nav ne par sprīdi izkustinājuši tekstu, jeb, kā Īzers izteicies, „teksta burti, vārdi, teikumi paliek tie paši”(Iser 2007, 58).

Tipogrāfiski izdotā tekstā nenotiek lasītāja aktīva līdzdarbība darba radīšanā un – galvenais - fiksēšanā: lasītāja loma nav fiziski tverama, tāpēc lasītāju nav iespējams pozicionēt kā autora līdzautoru. Te jāuzsver, ka, neraugoties uz to, ka, protams, ikviens lasītājs autora darbu izlasa un saprot atšķirīgi un savā uztverē rada savu paša

šī darba variantu, šo subjektīvo uztveri viņš var gan pārstāstīt vai uzrakstīt, taču viņa kā līdzautora loma autora darbā no autorības viedokļa ir tikai un vienīgi metafora, jo autora teksts netiek mainīts itin nemaz, autora darbs netiek iespaidots un netiek iegūts rakstnieka un lasītāja kopdarbs materiālā formā (Paklone 2010a, 187).

3.3.3.2. Elektroniski publicēta darba lasītājs

Atšķirībā no tipogrāfiski iespiestā teksta, kas ir lineārs, paredzēts secīgai lasīšanai, jaunās tehnoloģijas piegādā lasītājam tekstu, ko var lasīt no jebkuras vietas jebkurā secībā, kā arī izmainīt to. Tā radīti priekšnoteikumi, lai mainītos lasītāja attiecības ar literāro darbu.

Literārie darbi digitālā formā tāpat uzdod jautājumus par to, kas ir *grāmata* elektroniskajai literatūrai, jeb, kā tos izteikusi literatūras kritiķe Ilva Skulte, – „datne, kurā atrodas literārais darbs? Dati, kas tajā atrodas? Aparāts, uz kura nolasīt darbu? Vai arī tie visi kopā? Varbūt tas būs specifiski konceptualizēts saturs, kas noved pie jaunām formām un literatūras žanriem, kā arī pie jauna satura, ko šādi iespējams paust efektīvāk nekā agrāk pieejamajās uz papīra drukātajās grāmatās, un kas pieprasa paplašināt arī lasīšanas jēdzienu, kas mūsdienās kļuvis tikpat neskaidrs kā grāmatas jēdziens”(Skulte 2013,486). Tomēr atbilde droši vien būtu tāda pati kā tradicionālās grāmatas sakarā – arī digitāla darba nesējam ir divējāda daba – tas ir gan lieta, gan darbs.

Lielā elektronisko platformu un digitālo darbu veidu dēļ katrā no tiem *lasīšanas darbība* ir atšķirīga, tomēr tajā vienojošais ir tas, ka lasītājs pamatā ir interaktīvs, iejaucas literārā darbā. Tieši tas ir mainījis lasītāja funkciju un lasītāja jēdziena saturu.

Hipertekstam nav literāra darba imanentas – pašam savas, iekšēji piemītošas, tajā norobežotas un neatdalāmi ar to saistītas nozīmes. Kā atzīmējusi Lāsma Grants, „lasītājam nākas izvēlēties, kurā teksta vietā uzsākt lasījumu un kur to beigt (tradicionālas formas teksts šādu iespēju pieļauj, bet nepieprasa)” (Grants 2007, 112). Lasītājs neatkarīgi no piedāvāto tekstu un to fragmentu autoru intences hipertekstā kā metatekstā meklē dažādus sev svarīgus tekstus, pats savieno tos un *rada savu darbu*, kļūstot par autoru, turklāt palīdzams lasāmajā darbā, kurā vienlaicīgi ar šo lasītāju var atrasties daudzi citi lasītāji, kas arī tajā rada savus darbus. Tā elektroniski publicēta

darba lasītājs turpina autora funkcijas realizāciju: digitālajam darbam, kuram nav imanentas nozīmes, lasītājs piešķir nozīmi. Lasītāja kā autora funkcija digitālā darbā izpaužas ne vien teksta daļu atlasē un sakārtošanā, bet arī teksta papildināšanā, atbildēs uz citu lasītāju darbību tekstā. Rakstnieks Aleksandrs Geniss atzinis: „Vislielākā atšķirība starp parasto un datorlasīšanu ir tāda, ka pēdējā ļauj mums uzzināt tikai to, kas mums vajadzīgs. Monitors ir kalps, izskolots kambarsulainis, kas lakoniski atbild uz uzdotajiem jautājumiem, savukārt grāmata ir skolotājs, audzinātājs: tā atbild arī uz tiem jautājumiem, kurus mēs neattopam pavaicāt” (Geniss 2014, 36), t.i., tipogrāfiski publicētais teksts vada lasītāju, elektroniski publicēto tekstu vada un rada lasītājs.

Lasītāji digitālā darbā no hiperteksta veido katrs pats savu tekstu, jo hiperteksts ar nolūku veidots lasītāja izvēļu realizēšanai. Piemēram, Latvijas Nacionālās bibliotēkas mājas lapā (Digitālā bibliotēka) lasīšana var notikt ļoti līdzīgi tam, kā lasīšanas darbību aprakstīja U.Eko un V.Īzers tolaik, kad elektroniski publicēti teksti nebija plaši pieejami: lasītājs izmanto lapas tekstu kā instrukciju un kontekstu darbam, ievilkts notikumos, viņš seko tiem: piemēram, izvēlas kādu no darbu kolekcijām, izskata digitalizēto grāmatu katalogu, izvēlas vienu no tām, to atver, izlasa kādu fragmentu, tad meklē paskaidrojumu izlasītajam un *iet* tālāk uz citu grāmatu, kuru lasa, iespējams, pilnībā; pāriet uz fotogrāfiju kolekciju „Zudusī Latvija”, izvēlas un aplūko fotogrāfijas, kas attiecas uz lasīto tekstu; atgriežas pie digitālās bibliotēkas kataloga, atkal izvēlas un lasa citas grāmatas vai rakstus no periodikas datu bāzes. Lasītājam elektroniski publicētais teksts un šāds lasīšanas veids, kas viņam ļauj pēc izvēles piekļūt konkrētām teksta vietām mājas lapās vai citos elektroniskos dokumentos, spiežot uz saitēm citās mājas lapās vai elektroniskos dokumentos, ļauj ar šīm darbībām atkārtot jebkura krājuma sakārtotāja/sastādītāja darbības un izveidot savu krājumu.

Kā atzīmējusi juriste S.Geijere, tipogrāfiski izdotā darbā „jebkas pašā tekstā ir noteikti svarīgāks nekā kaut kas ārpus teksta [...] ...hipertekstā „citi autori” ir virtuāli klātesoši, piedalās diskusijā, kurā lasītājam ir iespēja no viņu balsīm izcelt kādu centrālo ar vienu pogas klikšķi”(Geyer 2006, 137), ko viņš arī dara, jo lasītājs ir hiperteksta centrā, viņa intereses un vajadzības tekstā ir prevalējošas.

Projekta „Hiperteksts” vadītājs Haralds Matulis atzinis (Matulis 2009), ka šī projekta dalībnieki nekļuva par tajā iesaistīto 28 literātu līdzautoriem, jo vai nu izmantoja jau esošu, iepriekš apkopotu tekstu fragmentus vai rakstīja tā sauktos mutanttekstus, turpinot viņiem nezināma autora tekstu bez priekšstata par šī autora ieceri attiecībā uz darbu kopumā, **tādējādi radot savu, jaunu literāru darbu, ne kopdarbu ar citu autoru** (Paklone 2010a, 187).

Lasītāja interaktivitāte ar digitālu tekstu izpaužas ne vien tekstu atlasīšanā no šī teksta, bet arī tekstu papildināšanā, atbildē uz tekstiem, pievienojot šo atbildi citu lasītāju atbildēm, kļūstot par vienu no teksta autoriem.

Kā konstatējusi litertūrkritiķe Ilva Skulte, digitālie literārie darbi – „tā vairs nav tikai šauram profesionāļu lokam rezervēta nodarbe. Rakstīt un izplatīt savus tekstus internetā neierobežoti plašai publikai var jebkurš, tomēr lielākoties darbi tiek radīti šaurākam „savējo” lokam, kas tos nereti papildina un palīdz pilnveidot (tātad tie lasāmi tapšanas procesā un top kolektīvi), pie tam par iemeslu šāдай daiļradei var būt gan reālās dzīves pieredze, gan cits artefakts – pastāv vesela subkultūra, kurā jau pazīstami darbi tiek turpināti un pārstrādāti”(Skulte 2013, 484/485). Neierobežoti plašai publikai, acīmredzot, domāti jebkādi literāri darbi (teksti), *savējiem* – literatūras darbi jeb tādi, kas tiek uzskatīti par literatūras darbiem.

Piemēram, Harija Potera fani vairāk nekā 10 gadus uztur mājas lapu „Kurbijkurne – soli tuvāk fantāzijai” (Kurbijkurne), kurā ir arī „fanu stāsti, oriģinālstāsti, esejas, dzeja”; 2000.gadā dibinātajai Latvijas fantāzijas un fantastikas biedrībai ir mājas lapa (L fantāzijas & fantastikas B), kurā tiek publicēti jaunradīti literāri darbi un notiek literāro darbu konkursi, taču arī pastāv iespēja komunicēt tieši, apspriežot grāmatas, filmas, sarīkojumus. Šajās abās vietnēs atrodamie darbi attiecināmi uz subkultūrai raksturīgām kopīgām interesēm un vērtībām, naratīva modeļiem un žanriem, - ieskaitot pievēršanos literāru darbu īpatnējam paveidam – fanu rakstniecībai (*fanfiction* - angļu val.): literārajiem darbiem, kas tiek publicēti galvenokārt dažādās interešu kopu vietnēs, arī t.s. forumos un *čatotavās*, subkultūras konteksts ir noteicošais faktors darba radīšanai un pievienošanai *lielajam tekstam*.

Lasītāja – autora izpratni par sevi kā autoru digitālajā darbā, sevis pašatzīšanu vai neatzīšanu par autoru, noteic elektroniskās komunikācijas līdzība ar mutvārdu komunikāciju, darbu raksturs un uztvere. V.Ongs konstatējis, ka mūsdienu

sekundārais mutvārdiskums tāpat kā kādreiz *primārais mutvārdiskums* saistīts ar spēcīgu kopienas, grupas apziņu – tāpat kā kādreiz, lai klausītos sacītajā vārdā, ļaudis izveidoja grupas, arī tagad tādā pašā veidā veidojas grupas elektroniski publicētu darbu komunikācijai. Tomēr atšķirība ir sekojoša: „Lai formulētu kaut ko, man „ir prātā” cita persona vai citas personas. Tas ir cilvēciskās komunikācijas paradokss. Komunikācija ir intersubjektīva. Mediju modelis nav. Fiziskajā visumā nav adekvāta modeļa šai apziņas darbībai, kas ir īpatnēji cilvēciska un kas signalizē par cilvēcisko būtņu spēju veidot īstas kopienas, kurās personas dalās ar personu savstarpēji, intersubjektīvi”(Ong 2006, 173). Elektroniski publicētie darbi gan „audzē kopējas nozīmes, koncentrējas uz patlabanējo mirkli un pat lieto formulas”, taču „īstenībā tas ir pārdomātāks un pašā apzināts mutvārdiskums, kas pastāvīgi balstās uz rakstīšanas un drukāšanas lietojumu, kas ir būtiski iekārtu ražošanai un darbībai, kā arī to izmantojumam”(Ong 2006, 134).

Šāda sekundārā mutvārdiskuma apstākļos lasītājs digitālu darbu neuztver kā literāru darbu, nerēķinās ar to kā literāru darbu, bet kā ar informāciju Autortiesību likuma izpratnē - „informāciju par dienas jaunumiem, dažādiem faktiem un notikumiem”(AL 6.pants, 4)), kas Autortiesību likumā pieskaitīta ar autortiesībām neaizsargājamiem darbiem. Tāpēc lasītājs, kļūstot par rakstītāju un pievienojot šai *informācijai* savu tekstu, uzskata sevi par informācijas papildinātāju jeb satura piegādātāju un pat neiedomājas, ka ir literāra darba autors (arī vārda *literārs* nozīmes dēļ), pat autors vispār. Viņam sava autorība nav svarīga: elektroniski publicētais darbs ir viņa pašizpaušme, tomēr ne pašatzīšanas izpaušme: lielākā daļa rakstītāju neparaksta darbus ar saviem īstajiem vārdiem, bieži maina pseidonīmus jeb segvārdus, lielākajai daļai citu lasītāju paliekot anonīmi.

„Šādi strādājošam autoram nav svarīga ne sava, ne citu autorība, un tādēļ nav jābrīnās, ka ar plaģiātu un autortiesībām saistītie komunikācijas ētikas un tiesību jautājumi raisa tik daudz diskusiju...”(Skulte 2013, 485), respektīvi, **autors, kurš pats sevi neatzīst par autoru, neatzīst par autoriem arī tos, kas strādā tajā pašā hipertekstā un medijā, tajā pašā komunikācijas un tekstrades veidā.**

Esejas „Kas tas ir autors?” noslēgumā Mišels Fuko uzdeva tam laikam provokatīvu jautājumu par autora funkciju, izteica pieņēmumu, ka tā var mainīties, iedomājās kultūru, kurā diskursi cirkulētu, nesaistīti ar darbu autoru vārdiem, anonīmi, un vairs

nebūtu svarīgi jautājumi par darba oriģinalitāti un saistību ar autoru, bet pavisam citi jautājumi – par diskursu saturu: „Un aiz visiem šiem jautājumiem vairs dzirdētu tikai vienaldzības troksni: „Vienalga, kas runā” (Fuko 1995, 242/243).

Elektroniski publicēto darbu sakarā Fuko rakstītais kļuvis par realitāti: daudzi diskursi cirkulē un tiek papildīti ar literāriem darbiem un uztverti, autorībai neparādoties. Darba autors parasti nav sava darba centrs un nozīmes radītājs – vienlaicīgi ar viņu darbu var radīt arī citi, kas nav autora līdzautori, jo neraksta kopā ar viņu, bet gan ir patstāvīgi autori darbā, ko kāds cits autors jau sākotnēji radījis atvērtu interaktīvām izmaiņām un nepabeigtu, nepastāvīgu, maināmu. Ārkārtīgi plaši sastopamā anonimitāte elektroniski publicētajos darbos rāda autora pašatzīšanas zemo līmeni, sevis neatzīšanu par darba autoru tieši minēto autora un darba iezīmju dēļ. Anonīmie teksti ir tā murmināšana, par kuru var sacīt: „Vienalga, kas runāja”. Autorība kā saikne starp autoru un viņa digitālo darbu ir nedroša un nepārliecinoša, ne *dziļa*, *iekšēja*, *cieša* un *nesaraujama* kā tipogrāfiski izdotajos darbos.

Jēdzieniem *autors*, *darbs* un *autorība* saturs elektroniska darbā nav idents šo pašu jēdzienu saturam tipogrāfiski izdotā darbā. Tāpat arī jēdziena *lasītājs* saturs vairs neatbilst savam patlabanējam formulējumam, jo attiecībā uz elektronisku tekstu lasīšanu daļēji ietver arī jēdziena *autors* saturu un pārklājas ar to. Tas nozīmē, ka nepieciešami tālāki pētījumi par elektronisko darbu autorību, kā arī realitātei atbilstošu definīciju izstrāde ar to saistītajiem jēdzieniem.

=====

Rezumējot šajā nodaļā rakstīto, var konstatēt, ka līdzautorības fenomens saistāms ar autoru radošu sadarbību, kuras rezultāts ir kopīgs literārs darbu un kopīga autorība. Ar līdzautoru radītu darbu saprot darbu, ko autori radījuši, fiziski strādājot kopā vai vismaz strādājot, balstoties uz kopīgu ieceri un ņemot vērā vienam otra ieguldījumu; visai noderīga praktiska vērtība kopdarba integritātes panākšanā var būt iedomātā autora konceptam, tā stilizācijai.

Līdzautoru radīti darbi ir divu veidu – tādi, kuros autoru devums nav nošķirams, un tādi, kuros katra autora devumu ir iespējams identificēt, atdalīt no līdzautora devuma, taču radošā darbība neatšķiras no individuāla autora radošas darbības, vienīgi procesi, kas jāveic vienam autoram, var tikt sadalīti starp vairākiem autoriem. Tā kā rakstīšanai vajadzīgos procesus līdzautori var sadalīt, tad katrs no autoriem izmanto savu īpašo prasmi, papildinot līdzautoru. Ja katra autora devumu var nodalīt, iespējams publicēt kopdarba atsevišķās daļas – katru kā oriģināldarbu, taču tad atteikšanās no kopā sakļauto daļu saglabāšanas vienā darbā izjauktu darba pastāvēšanu vispār.

Līdzautorības diskursā iespējams pētīt arī folkloras vārdisko darbu autorību. Mūsdienās atsevišķos folkloras žanros teksti var būt individuālu autoru radošās darbības rezultāts, un to autoru radošā darbība - pietiekama, lai šīs personas tiktu atzītas par darba autoriem, īpaši ņemot vērā likumā nenoformulēto prasību par radošā ieguldījuma kvantitāti un kvalitāti. Nav svarīgi arī tas, ka šie darbi tapuši, improvizējot kādas tradīcijas ietvaros vai parauga ietekmē, izmantojot tradicionālas formulas, tēmas, kompozīcijas paņēmienus. Šādus darbus vairs nevar pieskaitīt pie folkloras darbiem: tiem ir autors, darbs nav ievietojams *tautas* mutvārdu daiļradē, taču autors nav kāda cita autora līdzautors, jo nav iespējams būt par līdzautoru nezināmam autoram, *tautai*.

Kopdarbība jeb līdzstrādniecība literāru darbu radīšanā mūsdienās netiek uzskatīta par marginālu darbību. Tomēr par līdzautorību nav pamata runāt darbu rediģēšanas, cenzēšanas un lasīšanas sakarā, jo redaktora, cenzora un lasītāja ieguldījums nav pietiekošs vai kopumā ir neatbilstošs tam, lai šīs personas atzītu par autora līdzautoriem. Autora akceptētās izmaiņas, ko tekstā ievieš redaktors, līdzīgi kā līdzautora darbība virzītas uz darba kvalitātes uzlabošanu, tomēr redaktora darba apjoms parasti ir nesalīdzināmi mazāks, lai cik liels arī nebūtu. Turklāt redaktors ir izdevniecības algots darbinieks, kura darba pienākums ir profesionāli rediģēt, apstrādāt, sagatavot izdošanai daudzu autoru daudzus darbus, nekļūstot par viņu līdzautoru, neiegūstot autorību un autora tiesības uz šiem darbiem. Cenzors atšķirībā no līdzautoriem un redaktora nestrādā kopā ar autoru un nedomā par darba ieceri un darbu kopumā, bet gan pārbauda tekstu, lai apstiprinātu tā publiskošanu nemainītā vai mainītā veidā, svītrojot no tā atsevišķas daļas politisku vai morāles apsvērumu dēļ, tāpēc nevar tikt uzskatīts par līdzautoru. Lasītāja loma tradicionāli tipogrāfiski

publicētā darbā pamatota V. Īzera radītajā recepcijas/estētiskās atbildes teorijā, kuras pamatā likts apgalvojums, ka literārs darbs nepastāv, uzrakstīts uz papīra lapas, – tur ir instrukcijas tā konstruēšanai, tāpēc literārs darbs pastāv vienīgi lasītāja apziņā, bet autora teksts ir stimulē iedomāšanās procesam, ko veic lasītājs pēc noteikumiem, kurus uzspiež teksts. Tomēr, lasītājam šādā veidā lasot tekstu, teksts fiziski nemainās, tas paliek tāds pats, jo lasīšana nemaina fiksēto tekstu, respektīvi, lasītājs nekļūst par grāmatas līdzautoru.

Atšķirībā no tipogrāfiski iespiestā teksta, kas ir lineārs un paredzēts secīgai lasīšanai, jaunās tehnoloģijas piegādā lasītājam tekstu, ko var lasīt no jebkuras vietas jebkurā secībā, kā arī izmainīt to. Tā radīti priekšnoteikumi, lai mainītos lasītāja attiecības ar literāro darbu. Lielā elektronisko platformu un digitālo darbu veidu dēļ katrā no tiem *lasīšanas darbība* ir atšķirīga, tomēr tajā vienojošais ir tas, ka lasītājs pamatā ir interaktīvs, iejaucas literārā darbā. Tieši tas ir mainījies lasītāja funkciju un lasītāja jēdziena saturu. Hipertekstam nav literāra darba imanentas – pašam savas, iekšēji piemītošas, tajā norobežotas un neatdalāmi ar to saistītas nozīmes. Lasītājs neatkarīgi no piedāvāto tekstu un to fragmentu autoru intences hipertekstā kā metatekstā meklē dažādus sev svarīgus tekstus, pats savieno tos un *rada savu darbu*, kļūstot par autoru, turklāt palikdams lasāmajā darbā, kurā vienlaicīgi ar šo lasītāju var atrasties daudzi citi lasītāji, kas arī tajā rada savus darbus. Tā elektroniski publicēta darba lasītājs turpina autora funkcijas realizāciju: digitālajam darbam, kuram nav imanentas nozīmes, lasītājs piešķir nozīmi. Lasītāja kā autora funkcija digitālā darbā izpaužas ne vien teksta daļu atlasē un sakārtošanā, bet arī teksta papildināšanā, atbildēs uz citu lasītāju darbību tekstā, t.i., tipogrāfiski publicētais teksts vada lasītāju, bet elektroniski publicēto tekstu vada un rada lasītājs.

Lasītāji digitālā darbā veido katrs pats savu darbu, jo hiperteksts ar nolūku veidots lasītāja izvēļu realizēšanai. Lasītājs ir hiperteksta centrā, viņa intereses un vajadzības tekstā ir prevalējošas. Lasītāja interaktivitāte ar digitālu darbu izpaužas ne vien tekstu atlasīšanā no tā, bet arī tekstu papildināšanā, atbildē uz tekstiem, pievienojot šo atbildi citu lasītāju atbildēm, kļūstot par vienu no teksta autoriem. Tomēr lasītājs digitālu darbu neuztver kā literāru darbu, nerēķinās ar to kā literāru darbu, bet kā ar informāciju par dienas jaunumiem, dažādiem faktiem un notikumiem, tāpēc, kļūstot par rakstītāju un pievienojot šai *informācijai* savu tekstu, uzskata sevi par informācijas papildinātāju jeb satura piegādātāju un pat neiedomājas, ka ir literāra

darba autors (arī vārda *literārs* nozīmes dēļ), pat autors vispār. Viņam sava autorība nav svarīga: elektroniski publicētais darbs ir viņa pašizpaušme, tomēr ne pašatzīšanas izpaušme: lielākā daļa rakstītāju neparaksta darbus ar saviem īstajiem vārdiem, bieži maina pseidonīmus jeb segvārdus, lielākajai daļai citu lasītāju paliekot anonīmi.

Attiecībā uz daļu no elektroniski publicētajiem darbiem var konstatēt, ka digitāla darba autors nav sava darba centrs un nozīmes radītājs – vienlaicīgi ar viņu darbu var radīt arī citi, kas nav autora līdzautori, jo neraksta kopā ar viņu, bet gan ir patstāvīgi autori darbā, kas jau sākotnēji radīts atvērts interaktīvām izmaiņām un nepabeigts, nepastāvīgs, maināms. Autorība kā saikne starp autoru un viņa digitālo darbu ir nedroša un nepārliecinoša, ne *dziļa*, *iekšēja*, *cieša* un *nesaraujama* kā tipogrāfiski izdotajos darbos. Digitāla darba autorība autora uzskatā transformējas līdzautorībā ar paša neizvēlētu un neaprobētu, nereti nezināmu līdzautoru – lasītāju, kurš tomēr nav līdzautors, bet gan autors, jo rada savu paša darbu.

Jēdzieniem *autors*, *darbs* un *autorība* saturs elektroniska darbā nav idents šo pašu jēdzienu saturam tipogrāfiski izdotā darbā. Tāpat arī jēdziena *lasītājs* saturs vairs neatbilst savam patlabanējam formulējumam, jo attiecībā uz elektronisku tekstu lasīšanu lasītāja jēdziens daļēji ietver arī jēdziena *autors* saturu un pārklājas ar to. Tas nozīmē, ka nepieciešami tālāki pētījumi par elektronisko darbu autorību, kā arī realitātei atbilstošu definīciju izstrāde ar to saistītajiem jēdzieniem.

Secinājumi

Izvērtējot šī promocijas darba ietvaros veiktos pētījumus par literāra darba autorības problemātiku, autore to rezultātā radušās atziņas apkopojusi sekojošos secinājumos.

1. Pamatjēdzieni literāra darba autorības sakarā - *autors*, *darbs*, *radošā darbība* un *autorība* – Latvijas Republikas Autortiesību likumā skaidroti atšķirīgi: *autora* jēdziens definēts viennozīmīgi un nepārprotami; *literāra darba* definīcija nevis formulē šo jēdzienu, bet sastāv no nekonsekventa un nenoslēgta darbu uzskaitījuma; *radošas darbības* un *autorības* jēdzienu skaidrojumi nav ietverti.
2. *Autors* pats personiski rada darbu. Autorības iegūšanai nav nepieciešama reģistrācija, darba speciāla noformēšana vai kādu citu formalitāšu ievērošana – par

darba autoru kļūst, radot darbu. Saistību ar savu darbu autors fiksē, *parakstot* darbu, izmantojot kā personas identifikācijas zīmi vārdu un uzvārdu vai pseidonīmu – pieņemtu vārdu un uzvārdu: onīmitāte vai pseidonimitāte ir autorības fiksācijas jeb nostiprinājuma divi veidi.

3. Tomēr autors personisku iemeslu dēļ var *neparakstīt* savu darbu nemaz, tā šķietami zaudējot autorību. Ņemot vērā, ka juridiski autorību zaudēt nav iespējams, šajā pētījumā *autorības iegūšanas* jēdzienam radītais dihotomiskais *autorības zaudēšanas* jēdziens ietver autora labprātīgi izvēlētu iespēju 1) darbu publicēt bez parakstīšanas – bez jebkāda vārda, izmantojot anonimitāti; 2) kļūt par slēpto, rēgu rakstnieku, pēc pasūtījuma radot darbu citai reālai personai, kura reprezentē šo darbu ar savu vārdu, 3) radīt literāru mistifikāciju, apzināti piedēvējot savu darbu citai personai. Tāpat autors var zaudēt autorību, piedzīvojot sava darba pretlikumīgu izmantojumu – plagāti. Analizējot autorības rašanos un fiksāciju, secināms, ka saskaņā ar patiesu vai iedomātu autora personību autorība tiek konstruēta apzināti un fiksēta, balstoties uz autora personisku izvēli.

4. *Literāra darba* jēdziena aprakstošais formulējums - grāmatas, brošūras, runas, datorprogrammas, lekcijas, aicinājumi, ziņojumi, sprediķi un citi līdzīga veida darbi – ar dažādu radošās darbības rezultātu uzskaitījumu, no kura katrā konkrētā gadījumā jāvispārina literāra darba jēdziens, ietver likumā nepieminēto uzskaitījuma elementu kopīgo raksturīgo iezīmi: literārie darbi ir verbāli (vārdiski), runāti vai rakstīti teksti kādā valodā. Bez tam likumā atrodamo formulējumu sašaurina jēdziena *literārs* nostabilizējusies nozīme latviski, kur literārs tiek saistīts tikai ar literatūru, t.i., literārs darbs latviski ir literatūras darbs, lai gan juridiski par literāru darbu ir jāatzīst jebkurš verbāls teksts neatkarīgi no tā uzdevuma, vērtības, izpausmes formas un veida. Tāpēc autore piedāvā sekojošu literāra darba definīciju: „Literārs darbs ir verbāls teksts, kurā strukturāli un semantiski saistīti teikumi veido vienotu jēdzienisku struktūru, vai pārveidots šāds teksts, vai šādu tekstu krājums”. Tāda definīcija ietver gan oriģināldarbus, gan atvasinātus darbus (tajā skaitā saliktus darbus), kā patlaban likumā iedalīti literārie darbi, kā arī to, ka autorības saturs var būt darba radīšana, pārradīšana vai sakārtošana.

5. Juridiski svarīgi, ka darbam nav jāatbilst oriģinalitātes kā inovācijas, unikalitātes, īpatnējības, atšķirības kritērijiem: darbam jābūt autora paša radītam, taču uz to neattiecas prasība atšķirties no citiem darbiem, būt kvalitatīvi jaunam. Literatūras

teorijā aprobēts uzskats, ka ikviens literārs darbs ir intertekstuāls ne vien attiecībā ar citiem literāriem darbiem, bet arī ar kultūru kopumā. Tomēr intertekstualitāte, imitācija, ietekmes, alūzijas neatceļ darba autorību, ja vien darbs nav klasificējams kā plagiāts.

6. Autors rada darbus, kā modeļus pielietojot žanru kodus un kārtību, transformējot tos vai no tiem atsakoties. Katrs žanrs piedāvā specifiskas stratēģijas darba organizēšanai un autorības konstruēšanai, respektīvi, žanrs oriģināldarbos un atvasinātajos darbos nosaka darba formu un daļēji arī saturu. Tāpēc piesardzīgi vērtējami viedokļi, piemēram, par autorību saliktos darbos tikai kā izpausmes formu, jo tieši saliktos darbos darba formu strikti nosaka darba žanrs. Respektīvi, katrā darba veidā autorība ietver gan darba formas, gan satura radīšanu.

7. Attiecībā uz autora darbību raksturojumu darba radīšanā likumdevējs Autortiesību likumā izvēlējies jēdzienu *radošā darbība* un atteicies no iepriekš lietotā jēdziena *radošās spējas* kā nepieņemama tā iespējamā kvantitatīva un kvalitatīva dalījuma dēļ (spējas, talants, ģenialitāte), kā arī no jēdziena *jaunrade*, kas ir cilvēka darbība, kura rada kvalitatīvi jaunas materiālās un garīgās vērtības, t.i., attiecināms uz atklājumu, izgudrojumu, inovāciju autoriem. Tāpēc nepieciešams grozījums Autortiesību likuma 5.panta 2.punktā, kurā pie aizsargājamiem atvasinātiem darbiem nosaukti „darbu krājumi (enciklopēdijas, antoloģijas, atlanti un tamlīdzīgi darbu krājumi), kā arī datu bāzes un citi salikti darbi, kas materiālu atlases vai izkārtojuma ziņā ir jaunrades rezultāts”, atsakoties vismaz no pēdējā palīgteikuma vai pārformulējot šo punktu bez jebkādiem palīgteikumiem: „salikti darbi (krājumi, datu bāzes)”.

8. Tiesība uz autorību ir viena no autora personiskajām tiesībām un aizsargā saikni starp autoru un viņa darbu, respektīvi, autorība ir saikne starp autoru un viņa darbu. Balstoties romantisma izpratnē, kas vienlaikus ir arī mūsdienu autorības izpratne, pastāv uzskats, ka darba autors kontrolē darbu, zina, ko tas nozīmē un ko ar to domājis, ka viņš tam nosprauž robežas un definē interpretācijas. Šajā autorības izpratnē autors garantē teksta nozīmes, viņam ir vara pār savu darbu, tā lietojumu un veidiem, kā to interpretē.

9. Literārs darbs rada nojausmu par to, kas ir darba autors, - ne vien reālais, bet arī iedomātais autors, kurš uztverams par darba autoru un ir reālā autora radītā konstrukcija, autora ideālais tēls. Darbs veido lasītāja priekšstatu par autora atbilstību

vai neatbilstību ideālā autora tēlam, tāpēc lasītājs darba autorību tiecas piedēvēt autoram, kurš pārliecinošāk atbilst šim tēlam. Lai gan literāru darbu atribūcijas metodes patlaban ļauj autorību noteikt visai precīzi, it īpaši, ja pieejami pietiekama apjoma teksti salīdzināšanai, arī latviešu literatūrā vērojami kļūdainas atribūcijas gadījumi vai mēģinājumi apstrīdēt autorību.

10. Autorības konceptam svarīgo sociālo uztveri, vērtējumu un atzinību pirmām kārtām var saistīt ar autora attieksmi pret savu darbu valodas izvēli. No juridiskā viedokļa nav būtiski, *kurā* valodā darbs tapis, bet no literatūras teorijas un kognitīvo zinātņu viedokļa valoda, kurā darbs uzrakstīts, ir ārkārtīgi svarīga, jo tā saistīta ar autora katalogizāciju – ievietošanu konkrētā literatūrā, kultūrā. Autors izvēlas valodu, kurā rada savus darbus, atkarībā no dzīvesvietas un valstspiederības – nacionālās identitātes, atkarībā no mācību – pasaules apguves valodas, kā arī atkarībā no autora pašreferences – priekšstata par to, uz kuru nacionālo, etnisko un sociālo grupu viņš sevi attiecina. Turklāt Latvijā autors savus darbus var rakstīt vienā no divām vai abās rakstu valodās, autorības konstruēšanā valodas izvēles jautājumam kļūstot par primāro un ņemot vērā, ka izvēle radīt darbus noteiktā valodā parasti ir galīgas valodiskas identitātes izvēle.

11. Valodas izvēle ir svarīga darba atribūcijai, jo tas, vai autors raksta dzimtajā vai kādā apgūtā valodā, arī nosaka, *kāda* ir autora valoda, viņa stils. No juridiskā viedokļa nav svarīgi, kāda ir valoda, kurā darbs radīts. No literatūras teorijas viedokļa autora idiolekts atšķir viņu no citiem autoriem un veido viņa autorības pamatu: darba atribūcijā tas ir viens no komponentiem, nosakot tā autoru.

12. Autora pašatzīšanas un sevis novērtēšanas procesā ievietojama arī savstarpējā atzīšana - autora spēja atzīt un pieņemt citu autoru darbus un sadarboties, gan izmantojot citu autoru darbus paša radītos oriģināldarbos, atvasinātos darbos un saliktos darbos, gan praktiski strādājot kopā ar līdzautoriem. Šī savstarpējā atzīšana ne vienmēr tiek atspoguļota un ne vienmēr jāatspoguļo autorībā, jo ne katrai citu autoru darbu izmantošanai vai šķietamai līdzautorībai (redaktors, cenzors, tipogrāfiski publicēta darba lasītājs) jābūt uzrādītai autorības fiksācijā.

13. Līdzautorības fenomens saistāms ar autoru radošu sadarbību, kuras rezultāts ir kopīgs literārs darbs un kopīga autorība tajā. Ar līdzautoru radītu darbu saprot darbu, ko autori radījuši, fiziski strādājot kopā vai vismaz strādājot, balstoties uz kopīgu

ieceri un ņemot vērā vienam otra ieguldījumu; iedomātā autora kopīgai konstruēšanai var būt visai noderīga praktiska vērtība kopdarba integritātes radīšanā.

14. Likumā izdalītajos oriģināldarbos autorība var nebūt monolīta, bet gan sakausēta no dažādiem elementiem, kas saistīti ar citu autoru darbiem, tāda var būt arī līdzautoru kopīgā autorība. Atvasinātajos darbos var būt gan oriģināldarba autorība (anotācijās, recenzijās, referātos), gan vienlaicīga autorība (tulkojumos), gan iekļaujošā autorība (adaptācijās, parodijās). Saliktajos darbos, kas pieskaitīti atvasinātiem darbiem, var būt gan paralēlā (izlasēs, antoloģijās), gan kolektīvā (enciklopēdijās, datu bāzēs) autorība. Respektīvi, literāru darbu iedalījums no literatūras teorijas viedokļa var neatbilst to iedalījumam no juridiskā viedokļa.

15. Uzskatam par autoru kā fizisku personu, kas pilnībā kontrolē tekstu, ir teksta īpašnieks un arī īpašnieks tā nozīmēm un interpretācijām, jo pats rada šīs nozīmes un interpretācijas un garantē tās, 20.gadsimta 60.gadu beigās tika pretstatīti uzskati par autoru kā subjektu, kam nav tādu īpašību, spēju un līdzekļu, jo autoru kontrolē ideoloģija vai viņš ir tikai valodas subjekts, atkarīgs no tās: autors vairs netiek atzīts par darba centru, no kura iziet tā nozīmes, bet darbs tiek nosaukts par melnrakstu, par īsto autoru proponējot lasītāju, - gan īpaši sagatavotu lasītāju, kurš no melnraksta lasot rada darbu. Tomēr, lasītājam šādā veidā lasot tekstu, tas fiziski nemainās: lasītājs nekļūst par līdzautoru jeb autoru, kā to jau tolaik atzinis V. Īzers sevis radītajā recepcijas/estētiskās atbildes teorijā.

16. Atšķirībā no tipogrāfiski publicēta literārā darba, kas ir lineārs un paredzēts secīgai lasīšanai, jaunās tehnoloģijas piegādā lasītājam elektroniski publicētus darbus, ko var lasīt no jebkuras vietas jebkurā secībā, kā arī izmainīt tos. Digitālam darbam nav imanentas – pašam savas, iekšēji piemītošas, tajā norobežotas un neatdalāmi ar to saistītas nozīmes. Tas ir priekšnoteikums, lai mainītos lasītāja attiecības ar literāro darbu. Lielā elektronisko platformu un digitālo darbu veidu dēļ katrā no tiem *lasīšanas darbība* ir atšķirīga, vienojoša ir iespēja lasītājam būt interaktīvam, iejaukties darbā. Tieši tas ir mainījis lasītāja funkciju un lasītāja jēdziena saturu: lasītājs neatkarīgi no piedāvāto tekstu autoru intences digitālā tekstā kā metatekstā meklē dažādus sev svarīgus tekstus, pats savieno tos un *rada savu darbu*, kļūstot par autoru, turklāt palikdams lasāmajā darbā, kurā vienlaicīgi ar šo lasītāju var atrasties daudzi citi lasītāji, kas arī tajā rada savus darbus. Tā elektroniski publicēta darba

lasītājs turpina autora funkcijas realizāciju: piešķir nozīmi digitālajam darbam. Lasītāja kā autora funkcija digitālā darbā izpaužas ne vien teksta daļu atlasē un sakārtošanā, bet arī teksta papildināšanā, atbildēs uz citu lasītāju darbību tekstā, t.i., tipogrāfiski publicētais teksts vada lasītāju, bet elektroniski publicēto tekstu vada un rada lasītājs.

17. Attiecībā uz daļu no elektroniski publicētajiem darbiem var konstatēt, ka digitāla darba autors nav sava darba centrs un nozīmes radītājs – atkarībā no darba veida vienlaicīgi ar viņu darbu var radīt arī citi, kas ir autora līdzautori vai nav līdzautori, jo neraksta kopā ar viņu, bet gan ir patstāvīgi autori darbā, kas jau sākotnēji radīts atvērts interaktīvām izmaiņām un nepabeigts, nepastāvīgs, maināms. Autorība kā saikne starp autoru un viņa digitālo darbu ir nedroša un nepārlicinoša, ne *dziļa*, *iekšēja*, *cieša* un *nesaraujama* kā tipogrāfiski izdotajos darbos. Digitāla darba autorība transformējas paralēlā autorībā vai līdzautorībā ar autora neizvēlētu, nereti nezināmu līdzautoru.

18. Jēdzieniem *autors*, *darbs* un *autorība* saturs elektroniski publicētā darbā nav idents šo pašu jēdzienu saturam tipogrāfiski publicētā darbā. Tāpat arī jēdziena *lasītājs* saturs vairs neatbilst savam patlabanējam formulējumam, jo attiecībā uz digitālu tekstu lasīšanu lasītāja jēdziens daļēji ietver arī jēdziena *autors* saturu un pārklājas ar to. Tas nozīmē, ka nepieciešami tālāki pētījumi par autorību, kā arī realitātei atbilstošu definīciju izstrāde ar to saistītajiem jēdzieniem.

Bibliogrāfija

Avoti

1. Artavs, Valdis. *Vienīgais, kas kaut ko spēj. Jubilejas izdevums*. Rīga: Jumava, 2003.
2. Aspazija. *Mana dzīve*. No: *Kopoti raksti*, 6.sēj. Rīga: Liesma, 1988.
3. Bankovskis, Pauls. *Dieva advokāts*. No: *Karogs*, 2008, Nr.5.
4. (Bauga, Anna. Sast.un literāri apstr.). *Trīs labas lietas. Latviešu tautas pasakas*. Rīga: Liesma, 1974.
5. Belogrīvs, Imants. *Intervija* 12. 01. 2009.
6. Bels, Alberts. *Saulē mērkītie*. Rīga: Preses Nams, 1995.
7. Belševica, Vizma. *Zem zilās debesu bļodas*. Rīga: Liesma, 1987.
8. Bērziņš, Māris. *Intervija* 26.09.2010.
9. Bērziņš, Māris. *Radošais process*. No: *Kultūras Diena*, 19.11.2010.
10. Bērziņš, Uldis. *Dzejas patiesība*. No: *Literatūra un Māksla*, 7.11.1985.
11. Bērziņš, Uldis. *Intervija* 26.09.2010a.
12. Bērziņš, Uldis. *Saruna ar Pastnieku*. Rīga: Neputns, 2009a.
13. Bērziņš, Uldis. *Vēstule* 24. 02. 2009b.
14. Bērziņš, Uldis. *Vēstule* 13.10.2010b.
15. Bērziņš, Uldis, Kronbergs, Juris. *Laiks*. Rīga: Zinātne; Stokholma: Memento, 1994.
16. Blaumanis, Rūdolfs. *Tālavas taurētājs*. No: *Latviešu dzejas antoloģija*, II sēj. Rīga: Liesma, 1971.
17. Borhess, Horhe Luiss. *Stāsti*. Rīga: Jumava, 2002.
18. Briedis, Leons. *Intervija* 26. 01. 2009.
19. Briedis, Leons. *Pēcjāņi*. Rīga: Liesma, 1983.
20. Briedis, Raimonds. *Vēstule* 25. 01. 2009.
21. Cīvjans, Juris. *Vēstule* 29.08.2010.
22. Cīrulis, Gunārs. *Atmiņu akordī*. Rīga: Liesma, 1987.
23. *Datorspēle „Uzcel Gaismas pili!”* 2007. Pieejams: http://www.gamedev.lv/article/uzcel_gaismas_pili [skatīts 12.12.2013]

24. Dāle, Helēna. *Intervija* 20.12.2013.
25. Dāle, Helēna. *Princeses bērnība*. Rīga: Atēna, 2014.
26. *Digitālā bibliotēka*. Pieejams: [http:// www.lnb.lv](http://www.lnb.lv) [skatīts 6.12.2013]
27. Dimiteris, Stefans Ezra. *Bezgalīgie jēriņi*. [..]: [..], 2005.
28. Dimiteris, Stefans Ezra. *Tālumā uz pleciem kāds nes pastnieku*. [..]: [..], 2004.
29. Dreika, Dagnija. *Intervija* 26.09.2010.
30. Freimane, Valentīna. *Ardievu, Atlantīda!* Rīga: Atēna, 2010.
31. Frīnss, Žaks. *Skolotājs Jāps var visu*. Tulk. Paklone, Inese. Rīga: liels un mazs, 2009.
32. Gailīte, Skaidrīte. *... un tad ienāca postītājs*. Rīga: Preses Nams, 1998.
33. Gilmora, Mērija, Devenijs, Džeimss. *Ķirzaka rakstīja tavu ēnu. Dzeja*. Tulk. Paklone, Inese, Cielēna, Māra. Rīga: Liesma, 1985.
34. Godiņš, Guntars. *Mūsu valoda ir vecāka nekā mēs. Saruna ar igauņu dzejnieku un rakstnieku Jānu Kaplinski*. No: *Latvju Teksti*, 2010, Nr.1.
35. Gregri, V.J. *Latvijas karalis jeb cilvēks, kam visi ir parādā*. Rīga: Zinātne, 1989.
36. Grīnberga, Maima. *Vēstule* 31.03. 2010.
37. Gūtmane, Margita. *Minkāns*. [Stokholma]: Atvase, 1985.
38. Gūtmane, Margita (Pēc Margitas Gūtmanes). *Minkāns raud*. No: *Latviešu valoda 1.klasei. Mazā ZĪLE. ZĪLE. ZĪLE ābecīte. Metodiskais līdzeklis komplektizdevumā ar mācību grāmatām*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005. Pieejams: http://www.zvaigzne.lv/upload/skol_gr/zile1kl-skol-gr.pdf [skatīts 7.01.2014]
39. Ģērmanis, Uldis. *Zili stikli, zaļi ledi*. [Bruklina]: Grāmatu Draugs, 1968.
40. Hānbergs, Ēriks. *Intervija* 22.01. 2011.
41. *Hiperteksts*. Pieejams: <http://www.letonika.lv/hiperteksts> [skatīts 24.01.2010]
42. Ikstena, Nora. *Dzīves svinēšana*. Rīga: Atēna, 1998.
43. Ikstena, Nora. *Esamība ar Regīnu*. Rīga: Dienas Grāmata, 2007.
44. Ikstena, Nora. *Gaismas tīkls. Scenārijs datorspēlei*. Nepubl. materiāls. [Ikšķile], 2006.
45. Ikstena, Nora. *Vēstule* 28. 02. 2009.
46. Ikstena, Nora. *Vīrs zilajā lietusmētelīti*. No: *Latvju Teksti*, 2011, Nr. 3.
47. Kaudzītes Reinis, Kaudzītes Matīss. *Mērnieku laiki*. Rīga: Liesma, 1980.
48. Kalniņš, Raitis. *Baigi ellīgs latviešu stāstnieks*. No: *Skola un Ģimene*, 1988, Nr.9.

49. Kārkliņš, J. *Latvijas preses karalis*. [Ņujorka]: Grāmatu draugs, 1962.
50. Kolmane, Ieva. *Intervija* 12. 01. 2014.
51. Kozlovs, S., Noršteins, J. *Ezītis miglā*. Rīga: ALI S, 2010.
52. Kreicbergs, Toms. *Dubultnieki un citi stāsti*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2011.
53. Kristi, A. *Slepkavība Greidžentholā*. Rīga: Nordik, 2000.
54. Kronbergs, Juris. *Vēstule* 15. 03. 2009.
55. *Kurbijkurne – soli tuvāk fantāzijai*. Pieejams: <http://www.kurbijkurne.lv> [skatīts 8.12.2013]
56. Ķuzāne, Lūcija. *Mans viedoklis par R.Staprāna lugu „Postītājs”*. (Pēc publikācijas žurnālā „Jaunā Gaita”). No: *Karogs*, 2004, Nr. 9.
57. Laganovskis, Jezups. *Pasaules atklāsmes*. Rīga: Liesma, 1987.
58. Langa, Liāna, Godiņš, Guntars. *Māka distancēties no tā, kas ved tevi būrī. Saruna ar Albertu Belu*. No: *Latvju Teksti*, 2013, Nr.2.
59. *Latviešu padomju folklorā. Izlase*. Stokholma: Memento, 1986.
60. Legzdiņa, Anita. *Vēstule* 13.04.2010.
61. *L fantāzijas & fantastikas B*. Pieejams: <http://www.lffb.lv> [skatīts 8.12.2013]
62. Liepiņš, Jānis. *Mazais profesors*. Rīga: Nacionālais medicīnas apgāds, 1999.
63. Liepiņš, Jānis. *Ķeza ar grāmatām*. No: *Grāmatas aizkulises. Apceres, dokumenti, intervijas, atmiņas*. Sast. Luginska, Rita, Viese, Saucerīte. Rīga: Sol Vita, 2002.
64. Linna, Veine. *Nezināmais kareivis*. Tulk. Grīnberga, Maima. Rīga: Dienas Grāmata, 2010.
65. Linna, Veino. *Nezināmajam kareivim*. Tulk. Spēks, Eglons. Kopenhāgena: Imanta, 1956.
66. Līvena, Laimdota. *Kā tapa Bronislavas Martuževas „Ceļu krusti.”* No: *Grāmatas aizkulises. Apceres, dokumenti, intervijas, atmiņas*. Sast. Luginska, Rita, Viese Saucerīte. Rīga: Sol Vita, 2002.
67. Līventāls, Ansis. *Miežis*. No: *Tas Latviešu Ļaužu Draugs*, 4.08.1840.
68. Līventāls, Ansis. *Vecas modes dziesmiņu un ziņģu līksmības*. [..]:[..], 1863.
69. Luginska, Rita. *Cik jautri man ir gājis...Kopā ar mūsu virtuozo zobgali Valdi Artavu*. No: *Grāmatas aizkulises. Apceres, dokumenti, intervijas, atmiņas*. Sast. Luginska, Rita, Viese, Saucerīte. Rīga: Sol Vita, 2002.
70. Matulis, Haralds. *Intervija* 28. 02. 2009.
71. Mārtuža Eva. *Balta puķe ezerā*. Rīga: Liesma, 1981.

72. Mārtuža, Eva. *Rakstītāja*. Rīga: Liesma, 1987.
73. Medne, Lienīte, Spāre, Vladis un Zvirgzdiņš, Juris. *Odu laiks. I*. Rīga: Artava, b.g. (1994).
74. Melnalksnis A. *Dziesmu kamols dzimtenei, darbam, mīlai un līgsmei*. Rīgā:[..], 1930.
75. Muktupāvela, Laima. *Cenzūra darbā, mājās un atpūtā*. No: *Karogs*, Nr.2, 2006.
76. Nesaule, Agate. *A Woman in Amber. Healing and Trauma of War and Exile*. New York: Soho Press, 1995.
77. Nesaule, Agate. *Sieviete dzintarā. Kara un trimdas radīto traumu dziedēšana*. Tulk. Beķere, Inguna. Rīga: Jumava, 1997.
78. Nesaule, Agate. *Vēstule* 08.03.2010.
79. Olivereto/ Jānis Sudrabkalns. *Trubadūrs uz ēzeļa*. Rīga: Liesma, 1984.
80. Olivereto/ Jānis Sudrabkalns. *Trubadūrs uz ēzeļa*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2013.
81. Priede, Anna. *Mūžīgā dēstīšana*. Rīga: Avots, 1982.
82. Priede, Anna. *Simts jautājumu sev pašam*. Rīga: Avots, 1985.
83. *Profesiju klasifikators*. Pieejams: <http://www.lm.gov.lv/text/80> [skatīts 4.12.2013]
84. *Profesors Kristaps Rudzītis (1899 – 1978). Atmiņu un apceru krājums*. Rīga: Zinātne, 1999.
85. Radzobe, Silvija. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011.
86. Rancāne, Anna. *Lūgšana mājai*. Rīga: Liesma, 1982.
87. Rancāne, Anna. *Vēstule* 20.11.2010.
88. Rancāne, Anna. *Zīmes*. Rīga: Zvaigzne ABC, b.g. [2006].
89. Rauds, Eno. *Atkal šie naksitrallīši*. Rīga: Sprīdītis, b.g.[1992].
90. *Redakcijas paziņojums*. No: *Karogs*, 2004, Nr. 9.
91. Repše, Gundega. *Gadsimta beigu skatiens*. Rīga: Pētergailis, 1999.
92. Roterdamas Erasms. *Muļķības slavinājums*. Tulk. Eliass, K. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.
93. Roterdamas Erasms. *Muļķības slavinājums*. Tulk. Eliass, K. Rīga: Zvaigzne, 1985.
94. Roterdamas Erasms. *Muļķības slavinājums*. Tulk. Eliass, Kārlis. Rīga: Jumava, 2008.

95. Roterdamas Erasmus. *Muļķības slavinājums*. Tulk. Eliass, Kristaps. Rīga: Zvaigzne ABC, b.g. [2008].
96. Rozītis, Juris. *Kuņas dēls. Pasaka par suņiem un latviešiem. Lasāma skaļi*. Rīga: Karogs, 1995.
97. Rozītis, Juris. *Vēstule* 24.06.2010.
98. Rušeniece, Līga. *Māra Zālīte: līdz piecu gadu vecumam uzaugu ar stāstiem par Latviju*. No: NRA, 17.12.2013. Pieejams: <http://nra.lv/izklaide/108086-mara-zalite-lidz-piecu-gadu-vecumam-uzaugu-ar-stastiem>
99. Rūmnieks, Valdis. *Anekdote*. No: *Desa dzied. Fricības un citas jocības*. Rīga: Garā pupa, 1997.
100. Rūmnieks, Valdis. *Anekdote*. No: Andersone, Gita, Ērgle, Daina, Filatova, Māra, Golubova, Vīta, Ika, Iveta. *Mazā ZĪLE. Latviešu valoda 1.klasei. Mācību grāmata*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005.
101. Rūmnieks, Valdis, Migla, Andrejs. *Intervija* 25. 02. 2009.
102. Rūmnieks, Valdis, Migla, Andrejs. *Kuršu vikingi*. Rīga: Karogs, 1998.
103. Rūmnieks, Valdis, Migla, Andrejs. *Kuršu vikingi*. Rīga: Zvaigzne ABC, b.g. [2004].
104. Ryučāns, Juoņs. *Vēstule* 13. 10. 2010.
105. Skujenieks, Knuts. *Intervija* 26.09.2010.
106. Skujiņš, Zigmunds. *Guntis Ulmanis. Momentkadri*. No: *Kopoti raksti*, 9.sēj. Rīga: Mansards, 2010.
107. Sodums, Dzintars. *Savai valstij audzināts*. No: *Kopoti raksti*, 1.sēj. Rīga: Atēna, 2001.
108. Spāre, Vladis, Zvirgzdiņš, Juris. *Intervija* 23. 02. 2009.
109. Spāre, Vladis, Zvirgzdiņš, Juris, Medne, Lienīte. *Odu laiks. Romāns divās daļās ar epilogu*. Rīga: SIA „Skarabejs”, 2009.
110. Staleidzāne, Īva. *(Pasakas variants) 27 A 560*. No: *Latviešu pasakas un teikas*, VII. Sast. Šmits, Pēteris. Rīga: Valtera un Rapas akciju sabiedrība, 1931.
111. Stankevičs, Antons. *Intervija* 7.09.2010.
112. Stankevičs, Ontons. *A muzykanti spēlej*. Rīga: Annele, 2009.
113. Stankevičs, Ontons. *Divpadsmit*. Rīga: Annele, 2004.
114. Stankevičs, Ontons. *Mēs ticējom dzeivei...* Rīga: Annele, 2001.
115. Stankevičs, Ontons. *Sirds napasadūd*. Rīga: Annele, 2007.
116. Stankevičs, Ontons. *Stygys aizputynoj*. Rīga: Annele, 2003.

117. Staprāns, Raimonds. *Postītājs*. No: *Jaunā Gaita*. 2002, Nr.229, 230.
118. *Stāstu bibliotēkas*. 2011. Pieejams: <http://www.stastubibliotekas.com> [skatīts 12.12.2013]
119. Svece, Artis. *Plaģiāts pēc autora nāves*. No: *Karogs*, 2004, Nr.8.
120. *Šalomona pavuiceišonys*. Tulk. Paklone, Inese. No: *Nomales identitātei. Rakstu krājums par Latgales kultūru, literatūru, folkloru, veltīts drukas aizlieguma atcelšanas simtgadei Latvijā un Rīgas latgaliešu biedrības „Trešō zvaigne” pastāvēšanas 15 gadiem*. Sast. Paklone, Inese. Rīga: Madris, 2005.
121. Šure, Ināra. *Vēstule* 27.01.2014.
122. Undsete, Sigrija. *Olavs, Auduna dēls*. Tulk. Mauriņa, Zenta. Rīga: Artava, 1993.
123. Undsete, Sigrija. *Ūlavs Euduna dēls*. Tulk. Mauriņa, Zenta. Rīga: Avots, 1992.
124. Vērdiņš, Kārlis. *Anotācija*. No: *Latvju Teksti*, 2013, Nr.3.
125. Viese, Saulcerīte. *Cenzūra un cenzors*. No: *Grāmatas aizkulises. Apceres, dokumenti, intervijas, atmiņas*. Sast. Luginska, Rita, Viese, Saulcerīte. Rīga: Sol Vita, 2002.
126. Zālīte, Elīna. *Dzejolis*. No: Knusle-Jankevica, Ilze. *Dzejas galvenais uzdevums – skart sirdi*. Pieejams: http://www.jelgavasvestnesis.lv/page27&news_id=9950.2010,26.09.a [skatīts 5.12.2011]
127. Zālīte, Elīna. *Dzejoļi*. No: *Zemgales vācelīte*. Jelgava: Jelgavas Latviešu biedrība, SO „Zariņš un Lejnieks”, 2010.b
128. Zālīte, Elīna. *Intervija* 5.12.2011.
129. Zālīte, Margita. *Plaģiāta formula. Intervija ar juristi Daci Ščadro*. No: *Karogs*, 2004, Nr. 8.
130. Zālīte, Māra. *Ievads Bronislavas Martuževas dzejoļu pirmpublicējumam jeb uzmetumi jau notikušas drāmas pirmajam cēlienam*. No: *Karogs*, 1990, Nr.1.
131. Zālīte, Māra. *Intervija* 26.09.2010.
132. Zālīte, Māra. *Intervija* 16.12.2013a.
133. Zālīte, Māra. *Pieci pirksti*. Rīga: Mansards, 2013b
134. Zandere, Inese. *Vēstule* 19. 02. 2009.
135. Zandere, Inese. *Vēstule* 14.01. 2011.
136. *Zelta alus sauklis*. Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=JraUIXythPg> [skatīts 20.01.2014]
137. Ziedonis, Imants, Ikstena, Nora. *Nenoteiktā bija*. Rīga: Dienas Grāmata, 2006.
138. Zirnis, Egils. *Rudu lapsu kāsis*. Rīga: Liesma, 1985.

139. Zīrnis, Egils. *Vēstule* 24. 01. 2009.
140. Zvirgzdiņš, Juris. *Intervija* 21.12.2013.
141. Žīgure, Anna. *Es stāstu par Latviju*. Rīga: Jumava, 2008.
142. Žīgure, Anna, Rislaki, Juka. *Ar Annu Žīguri un Juku Rislaki sarunājas Vita Mekša*. No: „Un es tieši gāju vārdu meklēt” (O.Vācietis). 24 sarunas ar rakstniekiem. [Rīga]: Latviešu valodas aģentūra, 2012.

Normatīvie akti

143. *Autortiesību likums*. Pieejams: www.likumi.lv/doc.php?id=5138 [skatīts 3.12.2013]
144. *Autortiesību likums*. No: *Autortiesību likums. Konvencijas*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2001.
145. *Bernes konvencija par literāru un mākslas darbu aizsardzību: LR starptautisks līgums*. No: *Latvijas Vēstnesis*, 2003, Nr.21.
Pieejams: www.likumi.lv/doc.php?id=71711 [skatīts 3.12.2013]
146. *Copyright Act (Afrikaans text signed by the State President)*. Pieejams: <http://www.legalnet.co.za/cyberlaw/CopyrightAct.htm> [skatīts 28.12.2013]

Literatūra

147. Abbott, H.Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
148. Abrams, M.H., Harpham, Geoffrey Galt. *A Glossary of Literary Terms*. Australia, Brazil, Japan, Korea, Mexico, Singapore, Spain, United Kingdom, United States: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
149. Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2006.
150. Andersen, Peter B. *Genres as Self-organizing Systems*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2000. Pieejams: citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi... [skatīts 9.12.2013]
151. Anderson, Linda. *Autobiography. Second ed.* London and New York: Routledge, 2011.
152. *Angļu – latviešu vārdnīca*. Rīga: Avots, 2007.
153. Apter, Emily. *Translation with no Original: Scandals of Textual Reproduction*. No: *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
154. *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

155. Avens, A. *Šaubas par „Mērnieku laiku” autoriem*. No: *Jaunākās Ziņas*, 5.08.1932.
156. Baklāne, Anda. *Teksta gūstekņu atbrīvošana*. No: Barts, Rolāns. *Teksta bauda*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts; Mansards, 2012.
157. Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.
158. Balodis, Kaspars. *Ievads civiltiesībās*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007.
159. Barfield, Owen. *Poetic Diction. A study in Meaning. First published by Faber and Gwyer, Ltd in 1928*. New England, Hanover: Wesleyan University Press, 1984.
160. Barry, Peter. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory. Third ed.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.
161. Barts, Rolāns. *Autora nāve*. Tulk. Skrābāne, Astra. No: *Grāmata*, 1992, Nr. 5/6.
162. Barthes, Roland. *The Death of the Author*. No: *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.
163. Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
164. Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1978.
165. Barthes, Roland. *The Preparation of the Novel*. New York: Columbia University Press, 2011.
166. Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell, 1993.
167. Bauman, Richard. *Contextualization, Tradition and the Dialogue of Genres: Icelandic Legends of the kraftaskald*. No: *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
168. Benjamin, Walter. *The Task of the Translator: An Introduction to the Baudelaire's Tableaux Parisiens*. No: *The Translation Studies Reader. Second ed.* New York, London: Routledge, 2004.
169. Benjamins, Valters. *Centrālparks*. No: Benjamins, Valters. *Illuminācijas*. Tulk. Ījābs, Ivars. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005.
170. Benjamins, Valters. *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*. No: Benjamins, Valters. *Illuminācijas*. Tulk. Ījābs, Ivars. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005.
171. Bennett, Andrew. *The Author*. London, New York: Routledge, 2005.
172. Bennett, Andrew, Royle, Nicholas. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Fourth ed.* Harlow UK etc.: Pearson/ Longman, 2009.

173. Berelis, Guntis. *Dzīvot valodā. Nora Ikstena „Vīrs zilajā lietusmēteli”*. Pieejams: <http://berelis.wordpress.com/2011/06/16/nora-ikstena-virs-zilaja-lietusmeteli/> [skatīts 11.02.2014]
174. Berelis, Guntis. *Kanons un kritēriji*. No: *Karogs*, 2009, Nr.1.
175. Berelis, Guntis. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999.gadam*. Rīga: Zvaigze ABC, 1999.
176. Bērsons, Ilgonis. *Segvārdi un segburti. Noslēpumi un meklējumi. Pirmā grāmata*. Rīga: Mansards, 2014.
177. Bērziņš, Ludis. *Latviešu tautas dziesmas*. No: *Latviešu literatūras vēsture*, 1.sēj. Rīga: Literatūra, 1935.
178. Bishop, Leonard. *Dare to be a Great Writer*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 1988.
179. Blaus, P. *Putekļi „Mērnieku laikiem”*. No: *Students*, 28.01.1927.
180. Block, Lawrence. *Spider, Spin me a Web. A Handbook for Fiction Writers*. New York: Quill William Morrow, 1996.
181. Block, Lawrence. *Telling Lies for Fun and Profit. A Manual for Fiction Writers*. New York: Quill William Morrow, 1994.
182. Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. Newhaven, London: Yale University Press, 2011.
183. Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Second ed.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
184. Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots. Why We Tell Stories*. London, New York: Continuum, 2004.
185. Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction. Second ed.* Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983.
186. Boroduška, Dace. *Latviešu rakstnieku pseidonīmi: pseidonīmu izvēles iemesli un pielietošanas tendences. Bakalaura darbs*. Nepubl. materiāls. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2000.
187. Briedis, Raimonds. *Izmaiņas padomju laikā publicētajā latviešu prozā: cenzūra un teksts (1940–1990). Disertācija filoloģijas doktora grāda iegūšanai*. Nepubl.materiāls. Rīga, 1998.
188. Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1992.
189. Bucholtz, Mary, Hall, Kira. *Locating Identity in Language*. No: *Language and Identities*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
190. Bula, Dace. *Mūsdienu folkloristika. Paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne, 2011.

191. Burke, Sean. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Third ed.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
192. Burnett, Halie, Burnett, Wit. *Fiction Writer's Handbook.* New York: Harper Perennial, A Division of Harper Collins Publishers, 1975.
193. Burt, Cyril. *Foreword.* No: Koestler, Arthur. *The Act of Creation. A Study of the Conscious and Unconscious in Sciences and Art.* New York: Laurel, 1967.
194. Cameron, Julia. *The Artist's Way. A course in discovering and recovering your creative self.* London: Pan Books, 1995.
195. Carter, Ronald. *A Language and Creativity. The Art of Common Talk.* London: Routledge, 2004.
196. Chandler, Daniel. *An Introduction to Genre Theory. Working Within Genres.* Pieejams: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre2.html> [skatīts 8.12.2011a]
197. Chandler, Daniel. *The Act of Writing. Writing Strategies.* Pieejams: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/Short/strats.html> [skatīts 8.12.2011b]
198. Cox, Ailsa. *Writing Short Stories. A Routledge Writer's Guide.* London, New York: Routledge, 2005.
199. Cruse, Alan. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics.* Oxford: Oxford University Press, 2004.
200. Cuddon, J. A. (revised by Preston, C. E.) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fourth ed.* Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
201. Currie, Gregory. *Narratives & Narrators. A Philosophy of Stories.* Oxford: Oxford University Press, 2012.
202. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Kafka: Toward a Minor Literature. Seventh printing.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
203. DeMarinis, Rick. *The Art and Craft of the Short Story.* Cincinnati, Ohio: Story Press, 2000.
204. Dietz, Adolf. *Legal Principles of Moral Rights (Civil Law).* No: *The Moral Right of the Author. ALAI Congress of Antwerp, 19 – 24 September 1993.* Paris: ALAI, 1994.
205. Dundes, Alan. *Texture, Text, and Context.* No: *Interpreting Folklore.* Bloomington: Indiana University Press, 1980.
206. Dworkin, Gerald. *Moral Rights and the Common Law Countries.* No: *The Moral Right of the Author. ALAI Congress of Antwerp, 19 – 24 September 1993.* Paris: ALAI, 1994.

207. Eaglestone, Robert. *Levinas, Translation, and Ethics*. No: *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.
208. Eco, Umberto. *Borges and My Anxiety of Influence*. No: *Umberto Eco on Literature*. London: Vintage Books, 2006.
209. Eco, Umberto. *On Style*. No: *Umberto Eco on Literature*. London: Vintage Books, 2006.
210. Egle, Kārlis. *Komentāri*. No: Rūdolfs Blaumanis. *Kopotī raksti*, 4.sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949.
211. Eliass, Kārlis. *Latvijas enciklopēdija*, 2.sēj. Rīga: SIA „Valērija Belokoņa izdevniecība”, 2003.
212. Eliass, Kārlis. Pieejams: <http://www.biblioteka.valmiera.lv/lat/piedavajam/literati/97> [skatīts 18.02.2010]
213. Flaherty, Alice. *The Midnight Disease. The Drive to Write, Writer's Block and the Creative Brain*. Boston, New York: A Mariner Book, 2005.
214. Forster, E.M. *Aspects of the novel. First published in 1927*. London: Penguin Books, 2005.
215. Frank, Thaisa and Wall, Dorothy. *Finding your writer's voice. A guide to creative fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1994.
216. Frey, N. J. *How to Write a Damn Good Novel*. New York: St. Martin's Press, 1987.
217. Frow, John. *Genre*. London, New York: Routledge, 2008.
218. Frye, Northrop. *The educated imagination*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1964.
219. Fuko, Mišels. *Kas tas ir – autors?* (Saīsināts, 1969). Tulk. Skrābāne, Astra. No: *Uz kurieni, literatūras teorija?* Sast. Ivbulis, Viktors. Rīga: Latvijas Universitātes žurnāla „Humanities and Social Sciences. Latvia” Fonds, Latvijas Universitātes Svešvalodu fakultāte, Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultāte, 1995.
220. Gardner, John. *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*. New York: Vintage Books, A Division of Random House Inc., 1991.
221. Genette, Gerard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997a.
222. Genette, Gerard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997b.
223. Geniss, Aleksandrs. *Grāmatas piemiņai*. No: *Rīgas Laiks*, 2014, Nr.2.
224. Geyer, Sunelle. *Determining Originality in Creative Literary Works. Submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Legum*.

- Pretoria: University of Pretoria, 2006. Pieejams: <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-06142006-122413/unrestricted/00front.pdf> [skatīts 11.12.2013]
225. Gitaiga, Joseph. *Intellectual Property Law and the Protection of Indigenous Folklore and Knowledge*, 1998. Pieejams: <http://www.murdoch.edu.au/elaw/issues/v5n2/githaiga52nf.html> [skatīts 16.10.2009]
226. Grants, Lāsma. *Īsas piezīmes par hiperteksta idejām Borhesa stāstos*. No: *Karogs*, 2007, nr.11.
227. Gray, Richard T. *Introduction*. No: *Inventions of the Imagination. Romanticism and Beyond*. Seattle, London: University of Washington Press, 2011.
228. Grīnfelde, Milda, Rūmnieks, Valdis. *Kāpēc es esmu Čaks?* Rīga: Liesma, 1988.
229. Grudulis, Māris. *Datorprogramma kā autortiesību objekts*. No: *Jurista Vārds*, 2003, Nr.9. Pieejams: <http://juristavards.lv/doc.php?id=71981> [skatīts 16.12.2013]
230. Grudulis, Māris. *Ievads autortiesībās*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2006.
231. Grudulis, Māris. *Kā saprast jaunrades jēdzienu autortiesībās*. No: *Jurista Vārds*, 2002, Nr.8. Pieejams: <http://www.juristavards.lv/doc.php?id=61422> [skatīts 16.12.2013] (a)
232. Grudulis, Māris. *Kā saprast jaunrades jēdzienu autortiesībās*. No: *Jurista Vārds*, 2002, Nr.9. Pieejams: <http://www.juristavards.lv/doc.php?id=61789> [skatīts 6.12.2013] (b)
233. Gudriķe, Biruta. *ELIASS Kārlis*. No: *Latviešu rakstniecība biogrāfijās. Otrais, pārstr. un papildin. izd.* Rīga: Zinātne, 2003.
234. *Guide to the Copyright and Related Rights Treaties administered by WIPO and Glossary of Copyright and Related Rights Terms*. Geneva: World Intellectual Property Organization, 2003.
235. Hamilton, Sharon. *Essential Literary Terms*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2007.
236. Hanovs, Deniss. *Cita zeme: Latgales reģions K. Ulmaņa autoritārā režīma diskursā par tautas vienotību*. No: *Latgale kā kultūras pierobeža*. Daugavpils: Daugavpils universitātes akadēmiskais apgāds „Saule”, 2008.
237. Hayles, N.Katherine. *Electronic Literature: What is it? V1.0 January 2, 2007*. Pieejams: <http://eliterature.org/pad/elp.html> [skatīts 6.12.2013]
238. Ieviņš, Pāvils. *Mērnieku laiki, izjurieši un nevalodas*. No: *Karogs*, 2004, Nr.8.
239. Iser, Wolfgang. *How to do Theory*. Malden US, Oxford UK, Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2007.
240. Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1980.

241. Īgltons, Terijs. *Marksisms un literatūras kritika*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 1/4 Satori, 2008.
242. Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. No: *The Translation Studies Reader. Second ed.* New York, London: Routledge, 2004.
243. Jegermanis, G. *ELIASS Kārlis*. No: *Latviešu rakstniecība biogrāfijās*. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts; Latvijas Enciklopēdija, 1992.
244. Joseph, John E. *Identity*. No: *Language and Identities*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
245. Kalers, Džonatans. *Literatūras teorija. Ļoti saistošs ievads*. Tulk. Matulis, Haralds. Rīga: ¼ Satori, 2007.
246. Kalniņa, Ieva E., Vērdiņš, Kārlis. *Ievads*. No: *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Kalniņa, Ieva E., Vērdiņš, Kārlis. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013.
247. Ketkar, Sachin. *Literary Translation: Recent Theoretical Developments*. <http://www.translationdirectory.com/article301.htm> [skatīts 19.03.2010]
248. Kiršentāle, Ingrīda. *Brāļi Kaudzītes*. No: *Latviešu literatūras vēsture*, II. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība, 1963.
249. Kiršentāle, Ingrīda. *Dolāru lietus pār Rīgu*. No: Gregri, J.V. *Latvijas karalis jeb cilvēks, kam visi ir parādā*. Rīga: Zinātne, 1989.
250. Klages, Mary. *Key Terms in Literary Theory*. London, New York: continuum, 2012.
251. Klaustiņš, Roberts. *„Mērnieku laiki” kā sadzīves romāns*. Rīga: Rīgas Latviešu biedrības Derīgu Grāmatu Nodaļa, 1926.
252. Koestler, Arthur. *The Act of Creation. A Study of Conscious and Unconscious in Science and Art*. New York: Laurel, 1967.
253. Kolmane, Ieva. *Poststrukturālisms*. No: *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Kalniņa, Ieva E., Vērdiņš, Kārlis. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013.
254. Kolmane, Ieva. *Redaktora rēgs*. No: *Karogs*, 2008, Nr.5.
255. Krasnā, Lelde. *Latvijas un latviešu identitātes: kultūra, izziņa un komunikācija*. No: *Psiholoģijas Pasaule*, 2005, Nr.12. Pieejams: <http://www.psihologijas pasaule.lv/raksti.php?id=365&show=802&act=read> [skatīts 16.02.2011]
256. Krasts, Viktors. *Padomju folkloras un padomju zinātne*. No: *Latviešu padomju folkloras. Izlase*. Stokholma: Memento, 1986.
257. Krūklis, I. *No „Zilēniem” līdz „Zilēniem”*. No: *Literatūra un Māksla*, 12.02.1988.
258. Kursīte, Janīna. *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne, 2002.

259. Kursīte, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999.
260. Kursīte, Janīna. *Steicisms starojošā stērķele*. No: Steiks, Jānis. *Izlase*. Sast. Vērdiņa, Jana, Rudzītis, Gatis. Rīga: Zinātne, 2003.
261. Kursīte, Janīna; Stafecka, Anna. *Latgale: valoda, literatūra, folklorā*. Rēzekne: Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2003.
262. Lasmane, Skaidrīte. *Hermeneitika*. No: *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Kalniņa, Ieva E., Vērdiņš, Kārlis. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013.
263. *Latviešu Folkloras krātuve*. Rīga: Latviešu Folkloras krātuve, 1925.
264. *Latvijas Kultūras kanons. Literatūra*.
Pieejams: <http://kulturaskanons.lv/print/lv/1/8/> [skatīts 16.12.2013].
265. *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. Rīga: Zinātne, 1972-1996.
266. *Latviešu padomju folklorā. Izlase*. Stokholma: Memento, 1986.
267. Lazdiņa, Sanita. *Latgaliešu valoda: instrumenti erozijas pakāpes noteikšanai un novēršanai*. No: *Latgalistikys kongresu materiāli. II*. Rēzekne: Rēzeknes augstskola, 2010.
268. Lazdiņa, Sanita. *Valodas Latgalē: funkcionalitāte, attieksme, nākotnes perspektīvas*. No: *Etniskums Eiropā: sociālpolitiskie un kultūras procesi*. Rēzekne: Rēzeknes augstskola, 2008.
269. Legrand, Pierre. *Issues in the Translatability of Law*. No: *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.
270. Lodge, David. *The Art of Fiction. A collection of his articles from the Independent on Sunday and the Washington Post*. London: Penguin Books, 1992.
271. Loewenstein, Joseph. *The Author's Due. Printing and the Prehistory of Copyright*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002.
272. Lord, Albert B. *The Singer of Tales. Second ed.* Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 2000.
273. Lord, Albert B. *Theories of Oral Literature and Latvian Dainas*. No: *Linguistics and Poetics of Latvian Folk Songs. Essays in Honour of the Sesquicentennial of the Birth of Kr.Barons*. Kington, Montreal: McGill-Queens University Press, 1989.
274. Luhmann, Niklas. *Social System*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
275. Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production. First published 1966*. London, New York: Routledge, 2006.

276. Manser, Martin, Curtis, Stephen. *Penguin Writer's Manual*. London: Penguin Books, 2002.
277. Markeviča, Māra. *ELIASS Kristaps*. No: *Māksla un arhitektūra biogrāfijās*. 1.sēj. Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1995.
278. Matulis, Haralds. *Ievads hipertekstā*. No: *Karogs*, 2007, Nr.11.
279. McCaw, Neil. *How to Read Texts. A Student Guide to Critical Approaches and Skills*. New York: Continuum, 2008.
280. McGurl, Mark. *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2009.
281. Meusbürger, Peter. *Milieus of Creativity: The Role and Places, Environments and Spatial Contexts*. No: *Milieus of Creativity. An Interdisciplinary Approach to Spatiality and Creativity*. Dordrecht: Springer, 2009.
282. *Modern Genre Theory*. Burnt Mill, Harlow, England: Longman, 2000.
283. Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Third ed. London, New York: Routledge, 2012.
284. Mūze, Baiba, Pakalna, Daina, Kalniņa, Iveta. *Bibliogrāfiskās norādes un atsauces. Metodiskais līdzeklis*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2005.
285. Nagy, Gregory. *Early Greek Views of Poets and Poetry*. No: *The Cambridge History of Literary Criticism, vol.1: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
286. Nagy, Gregory. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
287. Nagy, Gregory. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
288. *New Webster's Dictionary of the English Language. College Edition*. Delhi: Surjeet Publications, 1988.
289. Norgaard, Nina, Busse, Beatrix, Montoro, Rocio. *Key Terms in Stylistics*. London, New York: Continuum, 2010.
290. Ong, Walter. *Orality and Literacy*. London, New York: Routledge, 2006.
291. Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press, 2003.
292. Paklone, Inese. *Autortiesību vārdnīciņa*. No: *Autortiesības*. Sast. Paklone, Inese. Rīga: Izdevniecība AGB, 1997.
293. Paklone, Inese. *Daži līdzautorības aspekti autortiesību diskursā*. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Rakstu krājums 15*. Liepāja: LiePA, 2010a.

294. Paklone, Inese. *Elektroniskās publikācijas un autortiesības*. No: *Starptautiska konference „Latviešu grāmata un bibliotēka: 1525 – 2000”*. Materiālu krājums II. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2000.
295. Paklone, Inese. *Literāra darba autorība un autora etniskā un nacionālā identitāte*. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Rakstu krājums 16. Liepāja: LiePA, 2011a.
296. Paklone, Inese. *Literāra darba tulkotājs kā šī literārā darba autors*. No: *Daugavpils universitātes 52. Starptautiskās zinātniskās konferences tēzes*. Daugavpils: Daugavpils universitāte, 2010b
297. Paklone, Inese. *Literārs darbs latgaliski autorības aspektā*. No: *Via Latgalica. Humanitāro zinātņu žurnāls. Latgalistikas kongresu materiāli III. 3.storptautiskuo latgalistikys konference, Greifsvaļde, 2010.goda 21.-22.oktobris*. Rēzekne: Rēzeknes augstskola, 2011b.
298. Paklone, Inese. *Muzeju darbība un autortiesības*. Rīga: Muzeju valsts pārvalde, 2001.
299. Paklone, Inese. *Rīgas latgaliešu biedrības „Trešā zvaigzne” pirmie gadi*. No: *Nomales identitātei. Rakstu krājums par Latgales kultūru, literatūru, folkloru, veltīts drukas aizlieguma atcelšanas simtgadei Latvijā un Rīgas latgaliešu biedrības „Trešā zvaigzne” pastāvēšanas 15 gadiem*. Sast. Paklone, Inese. Rīga: Madris, 2005.
300. Plotnik, Arthur. *The Elements of Authorship. Unabashed advice, undiluted experience and unadulterated inspiration for writers and writers – to – be*. San Jose, New York, Lincoln, Shanghai: Authors Choice Press, 2000.
301. Plotnik, Arthur. *The Elements of Editing*. New York: McMillan, 1997.
302. Pope, Rob. *Creativity. Theory, History, Practice*. London, New York: Routledge, 2005.
303. Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London and New York: Rotledge, 2010.
304. Radzobe, Silvija. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011.
305. Reh binder, Manfred. *Urheberrecht. 16.Auflage*. Munchen: Verlag C.H.Beck, 2010.
306. Rose, Mark. *Authors and owners. The invention of copyright*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1994.
307. *Roterdamas Erasmus*. Pieejams: [http://wapedia.mobi/lv/Roterdamas Erasmus](http://wapedia.mobi/lv/Roterdamas_Erasmus) [skatīts 28.01.2010]
308. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, 2005.
309. Rozenbergs, Jānis. *Latviešu valodas stilistika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1995.

310. Rozenfelds, Jānis. *Intelektuālais īpašums*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.
311. Rozītis, Juris. *Displaced Literature. Images of Time and Space in Latvian Novels Depicting the First Years of the Latvian Postwar Exile*. No: *Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Baltic Languages*, 5. Stockholm: Stockholm University, 2005.
312. Said, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*. London: Granta Books, 1997.
313. Said, Edward W. *On Late Style*. London, Berlin, New York, Sydney: Bloomsbury, 2007.
314. Shack, Haimo. *Urheber – und Urhebervertragsrecht*. 5.Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.
315. Shay, Helen. *Writer's Guide to Copyright and Law. Second ed.* Oxford: How To Books, 2000.
316. Siikala, Anna-Leena. *Understanding narratives of the „other.”* No: *Folklore Processed. In Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992.
317. Simsons, Bārbala. *Toms Kreicbergs „Dubultnieki un citi stāsti”*. 2012-02-03. Pieejams: http://www.zvaigzne.lv/lv/grupas/ff_gramatas/publikacijas/76244-barbala_simsone_to... [skatīts 11.12.2013]
318. Sīmanis, Dāvis. *Tā nav lopbarība*. No: *Modernists*, 2014, Nr. 3.
319. Skulte, Ilva. *Mediju teorija un literatūrzinātne*. No: *Mūsdienu literatūras teorijas*. Sast. Kalniņa, Ieva E., Vērdušs, Kārlis. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2013.
320. Smiley, Jane. *13 Ways of Looking at the Novel. What to Read and How to Write*. London: Faber and Faber, 2006.
321. Smilkčiņa, Benita. *Ilūzijas un spēles. Laika zīmes 50. – 70.gadu īsprozā*. Rīga: Zinātne, 2005.
322. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Translating into English*. No: *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.
323. Stein, Sol. *Solutions for Writers. Practical Craft Techniques for Fiction and Non-fiction*. London: Souvenir Press, 2006.
324. Steiner, George. *After Babel. Aspects of language and translation*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1976.
325. Stilling, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
326. Strunk Jr., William, White, Elvin Brooks. *The Elements of Style*. Third.ed. New York: Macmillan, 1979.

327. Sutherland, John. *50 literature ideas you really need to know*. London: Quercus, 2010.
328. *Svešvārdu vārdnīca*. Sast. Andersone, Indra, Čerņevska, Ilze, Kalniņa, Inta, Nātiņa, Dina, Puriņa, Ruta, Vjaterē, Larisa. Rīga: Avots, 2008.
329. *Svešvārdu vārdnīca*. Tulk. Cepurniece, S., Gūtmanis, A., Lukstiņš, G., Strazdiņa, V., Vīlpa, R., papild. Feldhūns, Ā. Rīga: Liesma, 1969.
330. Šķilters, Jurgis. *Īpašvārdu semantika un latviešu valoda*. No: *Karogs*, 2007, Nr.4.
331. Tarkka, Lotte. *Intertextuality, Rhetorics and the Interpretation of Oral Poetry. The Case of Archived Orality*. No: *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*. Turku: Nordic Institute of Folklore, 1993.
332. *The Protection of Expressions of Folklore: The Attempts at International Level (Paper prepared by the International Bureau of WIPO)*. Pieejams: <http://www.itt.nissat.tripod.com/itt9903/folklore.htm> [skatīts 15.10.2009]
333. *The Writer's Handbook*. Boston, Massachusetts: The Writer Inc. Publishers, 1953.
334. Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
335. *Translators Through History*. [..]: John Benjamins Publishing Company, UNESCO Publishing, 1995.
336. Turchi, Peter. *Maps of the imagination: the writer as cartographer*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 2004.
337. Valeinis, Vitolds. *Poētika*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961.
338. *Vārdi (personvārdi)*. No: *Mitoloģijas enciklopēdija*, 2.sēj. Rīga: „L.E.”, 1994.
339. Verdonk, Peter. *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
340. *Vispārīgie aizrādījumi folkloras materiālu vācējiem*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Folkloras institūts, 1947.
341. Vogler, Christopher. *The writer's journey. Mythic structure for storytellers and screenwriters*. London: Pan Books, 1999.
342. Waard, de, Jan, Nida, Eugene A. *From One Language to Another. Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville, Camden, New York: Thomas Nelson Publishers, 1986.
343. Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Second ed. Harlow, England: Pearson Education/ Longman, 2001.
344. Wandor, Michelene. *The Author is not Dead, Merely Somewhere Else. Creative Writing Reconceived*. Houndmills, Basingstone, Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, 2008.

345. Weber, Samuel. *A Touch of Translation. No: Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.
346. Widdowson, Peter. *Literature*. London and New York: Routledge, 1999.
347. Wiesner, Karen. *From First Draft to Finished Novel. A Writer's Guide to Cohesive Story Building*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 2008.
348. *WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights*. Geneva: World Intellectual Property Organization, 1981.
349. Wolfreys, Julian. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. New York, 2004.
350. Woodmansee, Martha. *On the Author Effect: Recovering Collectivity. No: The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 1994.
351. Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.
352. Zapoļs, Aleksandrs. *Latviešu/ krievu dzeja. No: latviešu/ латышская dzeja, krievu/русская поэзия*. Rīga: Neputns, 2011.
353. Автономова, Наталия. *Познание и перевод. Опыт философии языка*. Москва: РОССПЕН, 2008.
354. Автономова, Наталия. *Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров*. Москва: РОССПЕН, 2009.
355. Алефиренко, Николай. *Лингво-культурология. Ценностно-смысловое пространство языка. Учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука, 2010.
356. Ауэрбах, Эрх. *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000.
357. Бабенко, Людмила. *Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа*. Екатеринбург: Деловая книга; Москва: Академический Проект, 2004.
358. Бабенко, Людмила, Казарин, Юрий. *Филологический анализ текста*. Москва: Академический Проект, 2004.
359. Барт, Ролан. *S/Z*. Москва: Академический Проект, 2009.
360. Барт, Ролан. *Нулевая степень письма. No: Барт, Ролан. Нулевая степень письма*. Москва: Академический Проект, 2008a.
361. Барт, Ролан. *Писатели и пишущие. No: Барт, Ролан. Нулевая степень письма*. Москва: Академический Проект, 2008b.
362. Бастыркин, А. И. *Криминалистическое исследование письма. Учебное пособие*. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2002.

363. Батов, В. И., Сорокин, Ю. А. *Атрибуция текста: проблема метода*. No: *Тетради переводчика. Выпуск 17*. Москва: Международные отношения, 1980.
364. Бентли, Лайонел, Шерман, Бред. *Право интеллектуальной собственности. Авторское право*. Санкт-Петербург: Юридический центр Пресс, 2004.
365. Болотнова, Нина. *Коммуникативная стилистика текста. Словарь – тезаурус*. Москва: Флинта, Наука, 2009.
366. Брандес, Маргарита. *Стилистика текста. Практический курс. 3-е издание*. Москва: Прогресс – Традиция, ИНФРА-М, 2004.
367. Бут, Уэин К., Коломб, Грегори Дж., Уильямс, Джозеф М. *Исследование. Шестнадцать уроков для начинающих авторов*. Москва: Флинта, Наука, 2004.
368. Васильев, Александр. *Интертекстуальность: прецедентные феномены*. Москва: Флинта, Наука, 2013.
369. Вайсгербер, Йоханн Лео. *Родной язык и формирование духа*. Москва: Едиториал УРСС, 2004.
370. Ведина, Тамара, Лебедева, Нина. *Тайны псевдонимов*. Москва: «Русский Язык» Курсы, Флинта, 2003.
371. *Вопросы судебно-автороведческой диагностической экспертизы*. Киев: Редакционно-издательский отдел МВД УССР, 1984.
372. Гессе, Герман. *Магия книги. Эссе о литературе*. Москва: Лимбус Пресс, 2010.
373. Глазунова, Ольга. *Синергетика творчества. Опыт анализа художественного текста*. Москва: URSS, 2012.
374. Грановский Г. Л. *Использование признаков письменной речи в криминалистической экспертизе*. Москва: ВНИИ-МВД, 1976.
375. Греймас, Альгирдас Ж., Куртье, Жозеф. *Семиотика. Объяснительный словарь теории языка*. No: *Семиотика*. Москва: Радуга, 1983.
376. Дмитриев, Валентин. *Скрывшие имя свое*. Москва: Наука, 1977.
377. Ермолаева-Томина, Людмила. *Психология художественного творчества*. Москва: Академический Проект, 2005.
378. Зенин, Сергей. *Работы о теории*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
379. Иглтон, Терри. *Теория литературы. Введение*. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
380. Ильин, Евгений. *Психология творчества, креативности, одарённости*. Москва-Санкт-Петербург: Питер, 2009.

381. *Интеллектуальная собственность. Терминологический словарь*. Москва: МО МАНПО, 2001.
382. Казарин, Юрий. *Филологический анализ поэтического текста*. Москва: Академический Проект, 2004.
383. Калмыков, Александр. *Медиалогия интернета*. Москва: URSS, 2013.
384. Карьер, Жан-Клод, Эко, Умберто. *Не надейтесь избавиться от книг!* Санкт-Петербург: Symposium, 2010
385. Комиссаров, Вилен. *Лингвистика перевода*. Москва: URSS, 2013.
386. Кундера, Милан. *Искусство романа*. Санкт-Петербург: 2013.
387. Лакофф, Джордж, Джонсон, Марк. *Метафоры, которыми мы живём*. Москва: URSS, 2007.
388. Ланн, Евгений. *Литературная мистификация*. Москва: URSS, 2009.
389. Левый, Иржи. *Искусство перевода*. Москва: Прогресс, 1974.
390. Левый, Иржи. *Теория информации и литературный процесс. Но: Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975.
391. Липчик, Делия. *Авторское право и смежные права*. Москва: Научно-издательский центр «Ладомир», Издательство ЮНЕСКО, 2002.
392. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. Москва: Издательство Московского университета, 1980.
393. Лотман, Юрий. *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2011.
394. Лотман, Юрий. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2010.
395. Лукин, Владимир. *Художественный текст. Основы лингвистической теории*. Москва: Издательство «Ось-89», 2005.
396. Маляр, Иосиф. *Псевдонимы знаменитых евреев. (За щитом псевдонима)*. Ростов на Дону: Феникс, Краснодар: Неоглори, 2009.
397. Мартин, Бронуэн, Рингхэм, Фелицитас. *Словарь семиотики*. Москва: URSS, 2010.
398. Марусенко, М. А., Бессонов, Б. Л., Богданова, Л. М., Аникин, М. А., Мясоедова, Н. Е. *В поисках потерянного автора. Этюды атрибуции*. Санкт-Петербург: Филологический факультет Санкт-Петербургского Государственного университета, 2001.
399. Маслоу, Абрахам. *Мотивация и личность*. Санкт-Петербург: Питер, 2003.
400. Мильчин, Аркадий. *Издательский словарь – справочник*. Москва: Олма – Пресс, 2003.

401. Мукаржовский, Ян. *К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского*. Но: *Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975.
402. Мукаржовский, Ян. *Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве*. Но: *Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975.
403. Мэй, Ролло. *Мужество творить. Очерк психологии творчества*. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2008.
404. Наумов, Владимир. *Лингвистическая идентификация личности*. Москва: URSS, 2009.
405. Негус, Кейт, Пикеринг, Майкл. *Креативность. Коммуникация и культурные ценности*. Харьков: Гуманитарный центр, 2011.
406. *О редактировании и редакторах. Антологический сборник – хрестоматия*. Москва: Новое Литературное образование, 2011.
407. Орехов, Андрей. *Интеллектуальная собственность. Опыт социально – философического и социально – теоретического исследования*. Москва: URSS, 2007.
408. Пиаже, Жан. *Схемы действия в усвоении языка*. Но: *Семиотика*. Москва: Радуга, 1983.
409. Райнкинг, Джеймс Э., Харт, Эндрю У., Остен, фон дер, Роберт. *Композиция. Шестнадцать уроков для начинающих авторов*. Москва: Флинта, Наука, 2009.
410. Ренд, Айн. *Искусство беллетристики. Руководство для писателей и читателей*. Москва: АСГ-Астрель, 2001.
411. Рикер, Поль. *Путь признания*. Москва: РОССПЕН, 2010.
412. Розин, Вадим. *Мышление и творчество*. Москва: Per Se, 2006.
413. Ружиейро, Винсент Р. *Мышление. Пятнадцать уроков для начинающих авторов*. Москва: Флинта, Наука, 2006.
414. Рыжакова, Светлана. *Historica Lettica. Национальная история и этническая идентичность. О конструировании и культурном реферировании прошлого латышей*. Москва: Российская Академия Наук, Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 2010.
415. Садохин, Александр. *Этнология*. Москва, Гардарики, 2006.
416. *Современный медиатекст*. Москва: Флинта, Наука, 2013.
417. Страда, Виттория. *Между романом и реальностью: история критической рефлексии*. Но: *Михаил Михайлович Бахтин*. Москва: РОССПЕН, 2010.
418. Тодоров, Цветан. *Поэтика*. Но: *Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975.

419. Годоров, Цветан. *Понятие литературы*. Но: *Семиотика*. Москва: Радуга, 1983.
420. Токарев, Григорий. *Введение в семантику*. Москва: Флинта, Наука, 2013.
421. Уеллек, Рене, Уоррен, Остин. *Теория литературы*. Москва: Прогресс, 1978.
422. Уильямс, Джозеф М. *Стиль. Десять уроков для начинающих авторов*. Москва: Флинта, Наука, 2005.
423. Фёдоров, Андрей В. *Введение в теорию перевода*. Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1953.
424. Фрезер, Джеймс. *Запретные слова*. Но: *Золотая ветвь. Исследования магии и религии*. Москва: Издательство политической литературы, 1998.
425. Фрей, Анри. *Грамматика ошибок*. Москва: URSS, 2006.
426. Фролова, Ольга. *Мир, стоящий за текстом. Референциальные механизмы поговорок, анекдота, волшебной сказки и авторского повествовательного художественного текста*. Москва: URSS, 2007.
427. Холквист, Майкл. *Услышанная неслышимость: Бахтин и Деррида*. Но: *Михаил Михайлович Бахтин*. Москва: РОССПЕН, 2010.
428. Чернявская, Валерия. *Текст в медиальном пространстве*. Москва: URSS, 2013.
429. Шершеневич, Г. Ф. *Авторское право на литературные произведения*. Казань: Типография Императорского Университета, 1891.
430. Эко, Умберто. *От Интернета к Гуттенбергу. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 года*. Pisejams: www.gagin.ru/internet/10/32.html [skatīts 15.01.2014].
431. Эко, Умберто. *Откровения молодого романиста*. Москва: АСТ: CORPUS, 2013.
432. Эко, Умберто. *Открытое произведение*. Санкт-Петербург: Symposium, 2006a.
433. Эко, Умберто. *Поиски совершенного языка в Европейской культуре*. Санкт-Петербург: Alexandria, 2007.
434. Эко, Умберто. *Роль читателя*. Санкт-Петербург: Symposium; Москва: Издательство рггу, 2005.
435. Эко, Умберто. *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе*. Санкт-Петербург: Symposium, 2006b.
436. Эко, Умберто. *Шесть прогулок в литературных лесах*. Санкт-Петербург: Symposium, 2007.

437. Энгельмейер, Петр. *Теория творчества*. Москва – Санкт-Петербург: Terra – Книжный клуб, 2009.
438. Эткинд, Ефим. *Психопоэтика*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ: 2005.
439. Якобсон, Роман. *Лингвистика и поэтика*. Но: *Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975.
440. Якобсон, Роман. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*. Но: *Семиотика*. Москва: Радуга, 1983.
441. Яусс, Ганс Роберт. *К проблеме диалогического понимания*. Но: *Михаил Михайлович Бахтин*. Москва: РОССПЕН, 2010.