

[odczytania]

# Tomasz Swoboda: Plagiat przez antycypację

Wpiszmy w wyszukiwarkę słowo „plagiat” wraz z nazwiskiem wybranego pisarza z tak zwanego kanonu. Ile stron się wyświetliło? Ile niezbitych dowodów na to, że Tomasz Mann, Marcel Proust, Fiodor Dostojewski i Jarosław Iwaszkiewicz w paru miejscach swojego dzieła przepisali, może nieznacznie modyfikując, czyjeś teksty? Ile sugestii, że wiele innych fragmentów tych dzieł również zawiera niedozwolone (?) zapożyczenia, których wykazanie jest tylko kwestią czasu? A jeśli to wszystko prawda, jakie ma to znaczenie dla rozumienia procesu historycznoliterackiego? Przecież nie takie, że wszystkich pisarzy, przy których podobne wątpliwości się pojawiają, powinniśmy uznać, bo ja wiem, za literackich oszustów, przestępców, tajnych współpracowników, a tym samym – wykreślić z historii literatury, a przynajmniej z jej kanonu.

tajni  
plagiatorzy

## Plagiat

Słowo „plagiat” pochodzi z greckiego *plagios* – krzywy, ukośny. Plagiatorem nazywano kogoś, kto przywłaszczał sobie czyichś niewolników, porywacza dzieci<sup>1</sup>. Określenie nie miało, rzecz jasna, zastosowania w literaturze i sztuce – nie dlatego, że plagiatów nie popełniano, lecz właśnie dlatego, że popełniano je powszechnie, a w pewnym sensie nawet zalecano. Jak wiemy, wszystkie poetyki klasyczne i klasycystyczne, czyli mniej więcej do przełomu XVIII i XIX wieku, opierają się na pojęciu *mimesis*, rozumianym różnie, ale także jako naśladownictwo: natury, jak również starożytnych czy też szerzej – wszelkich dobrych wzor-

1 J. Fux, *Le postmoderne et la question du plagiat littéraire*, „Revista de Letras” 2011, n° 2, s. 68.

ców. Dopiero romantyzm wprowadza koncept oryginalności jako pozytywną wartość estetyczną, a wraz z nim ideę, że literatura powstaje z rzeczywistości albo sama z siebie, a nie z wcześniejszej literatury. W paradygmacie tym tkwimy właściwie do dziś, niejako na przekór logice, bo skoro tekstów przybywa w tempie lawinowym, to równie szybko ubywa możliwości napisania czegoś, czego jeszcze nie napisano.

Tym sposobem biblioteka Babel się zapełnia, a raczej – tym sposobem odkrywamy jej kolejne półki i regały. Ale przecież nieuchronność plagiatu nie jest jedynym powodem, dla którego zjawisko to istnieje. Według prawnej definicji skomponowanie tekstu identycznego z innym tylko dlatego, że w języku zabrakło już kombinacji słów, nie mogłoby zresztą zostać uznane za plagiat, gdyż ten zakłada intencję jego popełnienia. Zastanawiając się nad owymi intencjami, Jacques Finné przywołuje tak różnorodne pobudki, jak kusząca łatwość „tworzenia”, żądza sławy połączona z brakiem talentu, brak czasu, ale też poprawienie dzieła nieudanego i utrwalenie dzieła zagrożonego unicestwieniem, czego najbardziej znanym przykładem jest *Cichy Don* Szołochowa<sup>2</sup>.

Niezależnie od przyczyn, intencji bądź ich braku, przebiegu procesu twórczego i jego rezultatów, wydaje się mimo wszystko, że szeroko rozumiany plagiat w literaturze powinniśmy uznać za osobliwy, swoiście alternatywny, ale jednak, paradoksalnie, do pewnego stopnia uprawniony sposób pisania, w którym zasadniczą rolę odgrywa pamięć – pamięć autora i pamięć czytelnika. Autora – bo według logiki biblioteki Babel zapomnienie staje się warunkiem *sine qua non* rozumianego tradycyjnie tworzenia. Czytelnika zaś – bo tylko od jego pamięci zależy, czy to, co moglibyśmy nazwać paktem antyplagiatowym (ja udaję, że piszę coś, czego jeszcze nikt nie napisał, a ty udajesz, że jeszcze tego nie czytałeś), ma w ogóle szansę zafunkcjonować.

Proces plagiatowania został w interesujący sposób sproblematyzowany przez francuską grupę Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle – Warsztat literatury potencjalnej). Tworząc bądź odkrywając struktury – matematyczne, algebraiczne – pozwalające na tworzenie tekstów literackich *ad infinitum*, pisarze ci podeszli do kwestii plagiatu na modłę ludyczną, lecz zarazem wnioski, jakie płyną z tej strategii dla teorii literatury, są jak najbardziej poważne. W pewnym sensie oulipijscy proponują literacki odpowiednik sztuki konceptualnej, gdyż liczy się dla nich nade wszystko wymyślona formuła, zamysł, odkrycie, którego celem jest stworzenie pewnej możliwości, potencjalności, a finalny efekt w postaci tekstu pozostaje do pewnego stopnia kwestią drugorzędną – co

rozstrzyga  
intencja

oulipijscy

2 Zob. J. Finné, *Des mystifications littéraires*, Paris 2010.

nie przeszkodziło powstaniu w ramach grupy takich arcydzieł, jak *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca.

Kwestię plagiatu postawił zaś współzałożyciel Oulipo, matematyk François Le Lionnais: „Zdarza się nam odkryć, że jakaś struktura, którą uważaliśmy za absolutnie oryginalną, została już odkryta bądź wymyślona w przeszłości, czasem nawet zamierzchłej. Naszym obowiązkiem jest uznać taki stan rzeczy, określając owe teksty «plagiatami przez antycypację»”<sup>3</sup>. Jeszcze mocniej wybrzmiewa ironia, a raczej autoironia Marcela Bénabou w książce *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (Dlaczego nie napisałem żadnej z moich książek), której tytuł jest parafrazą *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Jak napisałem niektóre z moich książek) Raymonda Roussela<sup>4</sup>. Snując refleksję nad swoją niemocą twórczą, Bénabou tłumaczy ją tym, że wszystkie książki, które miał zamiar napisać, zostały już, niestety, napisane przez innych, których nazywa, jakże by inaczej, plagiatorami przez antycypację. Wreszcie Jacques Roubaud nie pozostawia złudzeń co do miejsca Oulipo w historii literatury: „Literatura powszechna – należy to przypominać na każdym kroku – pełna jest plagiatorów przez antycypację względem Oulipo. Jednakże ich dzieła, zbyt często tworzone w mniej lub bardziej jawnej niezajomości zasad oulipijskich, zawierają poważne niedoskonałości”<sup>5</sup>.

W ostatnich latach koncepcję plagiatu przez antycypację podjął francuski psychoanalityk i teoretyk literatury Pierre Bayard, który zasłynął przeznaczonym także na polski esejem *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*. Ten miłośnik stosowania logicznych paradoksów do dzieł literackich najpierw opowiedział w jednej z prac o utworach, w których pisarzom udało się przewidzieć własną przyszłość<sup>6</sup>, a następnie spróbował przedstawić historię literatury tak, jakby niektórzy z autorów inspirowali się tym, co mogliby przeczytać, gdyby żyli dłużej. Zatytułowana po prostu *Le Plagiat par anticipation*<sup>7</sup>, praca ta uznaje za plagiat przez antycypację istniejący tekst, który plagiatuje tekst jeszcze nienapisany, a także tekst plagiatowany przez tekst wcześniejszy. Wyznacznikami tego zjawiska mają być według Bayarda: oczywiste podobieństwo między tekstami, dysonans plagiatującego fragmentu względem reszty dzieła i innych dzieł z epoki, utajenie procederu, a także, rzecz jasna, czasowa inwersja. Jako klasyczne przykłady takiej opartej na plagiacie relacji podaje autor

po  
nazwiskach

3 Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris 1973, s. 23.

4 M. Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris 1986.

5 J. Roubaud, *Vers une oulipisation consécutive de la littérature*, „La Bibliothèque Oulipienne”, vol. 3, Paris 1990, s. 87.

6 P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris 2005.

7 Idem, *Le Plagiat par anticipation*, Paris 2009.

między innymi Sofoklesa i Freuda, Woltera i Conan Doyle’a, a także – przechodząc częściowo na obszar sztuk plastycznych – Fra Angelico i Jacksona Pollocka, które to podobieństwo odnalazł Bayard dzięki opisiowi Georges’a Didi-Hubermana<sup>8</sup>.

Najbardziej wymownym przykładem jest chyba jednak ten cytat: „Zastanawiał się, skąd brało się to wrzenie dawnego życia, które już wielokrotnie, choć nie tak wyraźnie jak dziś, odczuwał i spostrzegał. Zawsze istniała jakaś przyczyna tych nagłych ewokacji, przyczyna prosta i materialna, najczęściej jakiś zapach. Ileż to razy suknia mijanej kobiety nikłym tchnieniem jakiejś esencji budziła w nim wspomnienie zatartych już wydarzeń! Na dnie starych flakoników perfum znajdował nierzadko cząsteczki własnej egzystencji; wszystkie błędzące zapachy – ulic, pól domów, mebli, te przykre i te przyjemne, ciepła woń letniego wieczoru i ta chłodna wieczoru zimowego – wszystkie one budziły w nim dalekie wspomnienia, zupełnie jakby skrywały w sobie martwe, acz zabalsamowane zjawiska, niczym aromaty, którymi konserwuje się egipskie mumie”<sup>9</sup>. W tekście tym wszystko – nagle uruchomienie mechanizmu pamięci, szereg skojarzeń, a nawet rytm zdania – przywodzi na myśl scenę z Proustowską magdalenką. Tyle że autorem tego tekstu jest Guy de Maupassant i jest on o dobre ćwierć wieku wcześniejszy od *W stronę Swanna*. Co to oznacza? Zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, a także stosownie do sugestii z początku niniejszego tekstu, należałoby powiedzieć, że Proust popełnił plagiat wobec Maupassanta. Pierre Bayard podważa jednak pozorną oczywistość tego wniosku, podnosząc choćby to, że Maupassant nie należał do pisarzy najczęściej przez Prousta czytanych, i należy wątpić, że autor *Poszukiwania* znał jeden z mniej znanych utworów mistrza naturalizmu. A nawet jeśli czytał i rzeczywiście popełnił coś w rodzaju plagiatu – świadomego bądź mimowolnego – w niczym nie zmienia to faktu, że to drugi tekst, czyli magdalenka, wyzwała jak gdyby w tekście pierwszym, czyli Maupassancie, tekst trzeci: materialnie identyczny z pierwszym i zarazem odmienny, gdyż słyszymy w nim przede wszystkim Proustowską magdalenkę, która w chronologicznym porządku wydarzeń przyjdzie na świat znacznie później. Innymi słowy: tekst Maupassanta nie istniałby bez tekstu Prousta, a tym samym trudno z tej perspektywy zdobyć się na twierdzenie, że to Maupassant jest autorem tego tekstu.

Można by, oczywiście – tak jak to czyni Hélène Maurel-Indart<sup>10</sup> – uznać koncept plagiatu przez antycypację za mnożenie bytów ponad miarę

magdalenka  
Maupassanta

8 Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 16–17.

9 G. de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris 1889, s. 115.

10 H. Maurel-Indart, *Le précurseur dépossédé*, „Acta Fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/revue/document4889.php> (dostęp: 18.02.2016).

i uznać go za fantazyjną formę prekursora. Przypomnijmy, że tę ostatnią kwestię sproblematyzował Jorge Luis Borges w szkicu *Kafka i jego prekursorzy*, stawiając tezę, wedle której każdy pisarz tworzy swoich prekursorów, a jego dzieła zmieniają nasze postrzeganie przeszłości, jak również przyszłość literatury. Jako dowód na taki właśnie przebieg historii przytacza kilka z nieskończonej – jak twierdzi – liczby prekursorów Kafki i kafkowskich epizodów w literaturze<sup>11</sup>. Tyle że sprowadzenie plagiatu przez antycypację do prekursorstwa umniejsza rangę pamięci czy wręcz całkowicie usuwa ją z pola widzenia historii i teorii literatury. A przecież owa historia i teoria nie mogą nie brać pod uwagę czytelnika – jego lektur i doświadczeń – i to czytelnika rozumianego dwojako: po pierwsze, jako czytelnik realny, po drugie, jako pewna instancja historycznoliteracka, suma lektur danej wspólnoty czytelniczej, recepcyjny odpowiednik arcyczytelnika Riffaterrea<sup>12</sup>. Taka historia literatury byłaby historią swoiście paranoiczną, podobną do owego wariata, który oskarżył Woltera o plagiat, gdyż w zakończeniu listów stosował on tę samą formułkę, co rzeczony wariat<sup>13</sup>. Historyk literatury nieuznający plagiatu przez antycypację czytałby Sofoklesa, udając, że nie było Freuda, podczas gdy – jak zwraca uwagę Bayard – to przecież dzięki Freudowi Edyp staje się edypalny.

pisarz tworzy  
prekursorów

Tak, to nic innego, jak intertekstualność, choć może właściwszym słowem byłaby tu „interlekturowość”, gdyż idzie tu raczej o relacje między odczytaniem niż między samymi tekstami. Bo przecież – jak zauważa w dyskusji nad książką Bayarda jeden z krytyków – nigdy nie czytamy tylko jednego tekstu, lektura zawsze zakłada lektury od niej wcześniejsze<sup>14</sup>. Poszerzeniu ulega zatem pojęcie tekstu, które musi zacząć obejmować również teksty wcześniejsze i późniejsze, a także ich interpretacje. Ewentualnie, posuwając tę logikę do skrajności, moglibyśmy powtórzyć za Jacquesem Petitem: „tekst nie istnieje”<sup>15</sup>. Modyfikację musi też przejść instancja autorska, którą trafnie ujął Michel Schneider: „Pisarz to ktoś, kto plagiatuje, parodiuje, tworzy pastisze i z tego materiału komponuje książki, które nie przypominają innych i sprawiają wrażenie, że wzorce są kopią, a przyszłe książki będą musiały być do nich podobne”<sup>16</sup>. Cała literatura zaś staje się nie zbiorem chronologicznie uporządkowanych

inter-  
lekturowość

11 J. L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Dalsze dociekania*, Warszawa 1999, s. 156–160.

12 Zob. M. Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 219–253.

13 Za: J. Finné, op. cit., s. 53.

14 F. Pennanech, *L'histoire n'existe pas*, „Acta fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/acta/document4925.php> (dostęp: 18.02.2016).

15 L. Hay, „Le texte n'existe pas”. *Réflexions sur la critique génétique*, „Poétique” 1985, n° 62, s. 146–158.

16 M. Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris 1985, s. 72.

tekstów, lecz raczej przestrzenią, siecią, biblioteką (Babel), w której wszystkie teksty są ze sobą powiązane i wzajemnie się przekształcają. Wszystkie – zarówno te już istniejące, jak i te jeszcze nienapisane. Jak bowiem zwraca uwagę Laurent Zimmermann, odwołujący się do teorii światów możliwych, pisarze dysponują pamięcią przez antycypację: różnica między faktyczną biblioteką a wirtualną zanika, gdyż teksty możliwe istnieją na płaszczyźnie logicznej – piszący znajduje się przed dziełem, które aktualnie tworzy, i zarazem przed innymi dziełami, dziełami możliwymi, spośród których wybiera i realizuje tylko to jedno, nie unieważniając jednak pozostałych<sup>17</sup>.

## Kopia

Do teorii światów możliwych należałoby tu dodać powiązaną z nią wizję czasu jako mapy czy też czasu jako przestrzeni. W odniesieniu do literatury pisała o tym w tomie *Szybko i szybciej* Barbara Zielińska. Powołując się na współczesną fizykę, podkreślała między innymi, że „przeszłość i przyszłość istnieją realnie, obywając się bez jakiegokolwiek przepływu”, „wydarzenia z przeszłości i przyszłości istnieją jednocześnie”, poczucie upływu czasu zaś „jest zjawiskiem neurofizjologicznym, nie fizycznym”<sup>18</sup>. Innymi słowy, linearne wyobrażenie czasu jest według fizyki konstruktem ludzkiego umysłu, uproszczeniem, ułatwieniem i zafałszowaniem, które ma nam pozwolić rozsądnie funkcjonować w przestrzeni rozpiętej po prostu między tym, co nam znane, a tym, co niewiadome.

Zjawisko plagiatu przez antycypację skłania, rzecz jasna, do tego, aby owo zafałszowanie podważyć, a w każdym razie uczynić problematycznym. Ale być może jeszcze silniej niż Maupassant piszący Proustem przemawia w tym zakresie to, co wydarzyło się w 2016 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi, a o czym tak pisał Łukasz Zaremba w towarzyszącej temu wydarzeniu gazecie: „Nagle pojawienie się przedwojennego, paryskiego salonu Gertrudy Stein w Muzeum Sztuki w Łodzi w pierwszej chwili może budzić zdziwienie – wystąpi ono zwłaszcza u tych widzów i krytyków, którzy przywiązali się do klasycznej geografii, koncepcji czasu linearnego i wyobrażenia o jednoznacznej wartości oryginału”<sup>19</sup>. Salon Gertrudy Stein z paryskiego mieszkania pisarki przy Rue de Fleurus 27, w którym

czas jako  
mapa

<sup>17</sup> L. Zimmermann, *Précurseur ou plagiaire par anticipation?*, „Acta fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/revue/document4892.php> (dostęp: 18.02.2017).

<sup>18</sup> B. Zielińska, *Czas jako mapa. Zastyganie czasu w literaturze*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1996, s. 171–172.

<sup>19</sup> Ł. Zaremba, *Salon-Fiction, czyli idolatria na opak*, w: *Salon de Fleurus*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 1.

po raz pierwszy w historii zawisły obok siebie płótna Cézanne'a, Picassa i Matisse'a, zaistniał „po raz pierwszy na nowo” w 1992 roku w Nowym Jorku. Nie jest to już jednak salon z oryginalnymi meblami i oryginalnymi dziełami sztuki. Ale nie są to również kopie udające oryginały, chcące stworzyć złudzenie obcowania z prawdziwym salonem Stein. Na obrazach wiszących w Łodzi widniała wyraźnie zapisana data powstania: 2015. Jasne jest, że nie chodziło o prostą rekonstrukcję, o skansenowate, tandetne odtworzenie mitycznej przestrzeni na potrzeby tych, którzy nie mogli zwiedzić jej w Paryżu.

salon  
Stein

Wystawa zatytułowana *Salon de Fleurus* była raczej metawystawą, stawiającą problem wystawy jako takiej, ale również instytucji muzealnej, kolekcji i kolekcjonowania, a także – co jest powodem jej przywołania w niniejszym tekście – oryginału i kopii, ich statusu i wzajemnej relacji. We wspomnianej gazecie wystawowej kuratorzy zamieścili też teksty Waltera Benjamina. Tyle że chodzi o teksty z tomu *Recent Writings*, opublikowanego w 2013 roku, a zawierającego eseje napisane przez niemieckiego filozofa (przypomnijmy: zmarłego w 1940 roku) na przełomie XX i XXI wieku... W jednym z tych esejów, zatytułowanym *O kopii*, pseudo-Benjamin stawia tezę, zgodnie z którą „kopia mogłaby być [...] powodem krótkiego spięcia w historii sztuki. Zamiast ciągnąć się w porządku chronologicznym, sugerującym zarówno rozwój, jak i postęp, historia sztuki mogłaby stać się pętlą, jeśli dwa identyczne formalnie obrazy (oryginał i kopia) występowałyby w dwóch różnych punktach na linii odwzorowującej bieg historii”<sup>20</sup>. Podobnie jak w wypadku plagiatu przez antycypację, dochodziłoby tu do swoistego odwrócenia porządku czasowego, z tą tylko różnicą, że relacja między dziełami nie opiera się na podobieństwie, lecz na odwzorowaniu. To niezupełnie to samo.

pseudo-  
Benjamin

A jednak sytuacja ta pozwala sobie wyobrazić coś na kształt „kopii przez antycypację”. Na ten trop naprowadza kurator łódzkiej wystawy: „Kopia nie ma autora, choć zwykle przyczynia się do kreowania zarówno figury autora, jak i aury oryginalnego dzieła. Salon w pierwszym rzędzie przypomina zatem o tym, że kanonizacja i muzealizacja sztuki nowoczesnej zasadza się tyle na fetyszyzacji oryginałów, ile na cyrkulacji kopii. Zatem – Benjamin z 2002 roku uzupełnia nieco Benjamina z roku 1936, autora *Dzieła sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* – to właśnie niezliczone reprodukcje (przede wszystkim reprodukcje techniczne) stanowią warunki istnienia oryginałów jako obiektów wyjątkowych, pojedynczych, właściwych i pożądaných. Zwracają również uwa-

20 W. Benjamin, *O kopii*, przeł. M. Świerkocki, w: *Salon de Fleurus*, s. 3.

gę na to, że nowoczesna krytyka, a zwłaszcza historia sztuki, opierają się na kopiach, że wiedza nowoczesnej historii sztuki – nie tylko o sztuce nowoczesnej – jest w znacznej mierze wiedzą o reprodukcjach<sup>21</sup>. Zaremba nie mówi tego wprost, ale idąc za myślą Benjamina z jego klasycznego tekstu, moglibyśmy dopowiedzieć – znów wyostrzając nieco pierwotną (oryginalną) tezę – że tym, co autentyczne i żywe, gdyż będące w nieustannym obiegu, dotykane i oglądane, jest reprodukcja (kopia). Dla powszedniego odbiorcy oryginał, jako niedostępny, nie ma większego znaczenia, podobnie jak w wypadku pisarskich manuskryptów, wygodnie ukrytych w zaciszu muzealnej rezerwy, gdyż z powodzeniem zastępują je – występując publicznie – wersje drukowane i elektroniczne. Dokładnie tak, jak pisał Benjamin: dzieło sztuki powstaje od razu z myślą o byciu zreprodukowanym, skopiowanym, gdyż to kopia stwarza oryginał – bez niej jest on tylko pustą, niezaktualizowaną potencjalnością.

Paradoks ten rozwija na gruncie literatury *Podróż zimowa* Georges'a Pereca. Bohater tego króciutkiego opowiadania – w nieskończoność rozwijanego przez innych członków Oulipo<sup>22</sup> – znajduje w bibliotece przyjaciół tomik niejakiego Hugona Verniera, w którym rozpoznaje całe fragmenty późniejszych od niego wierszy francuskich mistrzów z końca XIX stulecia. Okazuje się, że poetyckie arcydzieła z tej epoki są owocem plagiatu popełnionego na zaginionym, zapomnianym autorze. Jednakże idea plagiatu czy też kopii przez antycypację pozwala uwolnić Rimbauda, Verlaine'a i Mallarmégo od oskarżeń o plagiat. Jest dokładnie odwrotnie – to Hugo Vernier skopiował nienapisane jeszcze przez nich wiersze. Oni sami zaś musieli być świadomi, na czym polega bycie autorem. Być może po tym zresztą poznajemy wielkich pisarzy. Takich jak Borges, takich jak Pierre Menard: „Nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego ambicją, godną podziwu, było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes<sup>23</sup>. Borges i Perec sugerują, że powtórzyć czyjś tekst znaczy stać się prawdziwym autorem, a tym samym relegować poprzednika do statusu fabrykanta kopii przez antycypację. Losy ich bohaterów nie są zbieżne: Pierre Menard nie kończy swojego dzieła, jego głos – trochę jak u Harolda Blooma – nie był dość silny, by zagłuszyć głos Cervantesa i uczynić z jego *Don Kichota* kopię przez antycypację. Z kolei Perecowski

21 Ł. Zaremba, op. cit., s. 2.

22 G. Perec / Oulipo, *Podróże zimowe*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2016.

23 J. L. Borges, *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993, s. 187.



Hugo Vernier przepada na śmietniku historii jako plagiator przez antycypację najznakomitszych poetów drugiej połowy XIX stulecia.

Obaj pisarze podchodzili do problemu kopii i jej paradoksów wielokrotnie. Perec w *Kondotierze* przedstawia egzystencję kopisty na modłę *doloroso*, czyniąc z Gasparda Wincklera melancholijną figurę nowoczesności, jakże bliską mieszkańcom kamienicy opisanej w *Życiu instrukcji obsługi*<sup>24</sup>. Borges w przywoływanej już – i stanowiącej nieustanne tło niniejszych rozważań – *Bibliotece Babel* uzmysławia zaś konsekwencje kombinatoryki dla funkcjonowania literatury. Opisana przez niego biblioteka – jeśli uznać ją za twór wirtualny – jest właściwie kopią przez antycypację wszystkich powstających realnie książek. Istotę tego zjawiska wyłuszcza Borges, swoim zwyczajem, w przypisie: „Wystarczy, żeby jakaś książka była możliwa, aby istniała. Wykluczone jest tylko to, co jest niemożliwe. Na przykład: żadna książka nie jest jednocześnie schodami, choć niewątpliwie istnieją książki, które rozważają i przeczą, i wykazują taką możliwość, i inne, których budowa odpowiada budowie schodów”<sup>25</sup>. Ale i samą koncepcję Borgesa można uznać za kopię przez antycypację maszyny algorytmicznej, zdolnej stworzyć gigantyczną, ale jednak ograniczoną, skończoną liczbę tekstów. Miniaturę takiej maszyny sfabrykowali już, oczywiście, oulipijczycy w osobie Raymonda Queneau jako autora *Stu tysięcy miliardów wierszy* – gdyż tyle właśnie pozwala wygenerować poetycki mechanizm oparty na dziesięciu izomorficznych sonetach. Co jest tu oryginałem, a co kopią?

przypis  
Borgesa

Myszę o tym wszystkim, przyglądając się portretowi mężczyzny w czarnym kapeluszu, stworzonemu w ramach projektu *The Next Rembrandt*<sup>26</sup>. Obraz ten został „namalowany” w 2016 roku przez program komputerowy, który przez wiele miesięcy poddawał analizie wszystkie istniejące płótna mistrza z Lejdy, by ostatecznie wygenerować dzieło pod każdym względem – tematycznym, kolorystycznym i kompozycyjnym – odpowiadające jego manierze, lecz niebędące kopią żadnego z tych, które znamy. W świetle tego dokonania pojęcie kopii przez antycypację zaczyna nabierać zupełnie nowego znaczenia. Być może wszyscy wielcy twórcy okażą się wkrótce taką właśnie kopią maszyn i programów bliskich sztucznej inteligencji, zdolnych do produkcji arcydzieł na zamówienie. Kto oprze się pokusie przeczytania nowej powieści Prousta? Kto pogardzi od dawna poszukiwanym *Mesjaszem*? Nie obawiajmy się – rozwój technologii sprawi, że nie trzeba będzie czekać, tak jak na Rembrandta, aż kilka miesięcy.

The Next  
Rembrandt

24 G. Perec, *Kondotier*, przeł. M. Chrobak, przedmowa C. Burgelin, Kraków 2014.

25 J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, s. 224.

26 Zob. [www.nextrembrandt.com](http://www.nextrembrandt.com).