
Lektury

Widma plagiatu. Lowes – Irzykowski – Eliot

Maciej Jakubowiak

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 2, S. 191–210

DOI: 10.18318/td.2016.2.10

Wprowadzenie

Modernistyczne dyskusje dotyczące statusu poezji, jej relacji do tradycji oraz oryginalności jako znamienia twórczości, nieuchronnie mierzą się z problemem wpływu i naśladownictwa. Nowoczesny imperatyw bezwzględnej innowacyjności konfrontuje się z krytyczną świadomością nieuchronnego uwikłania aktu poetyckiego w językowe zapośredniczenie, skazującego na powtórzenie. Drugi element tej dialektycznej relacji jest niezrędko problematyzowany za pomocą symptomatycznej figury widma, nawiedzającego oryginalny akt twórczy, a wraz z nim – samostanowiącego autora. Widma plagiatu, zagrażające nie tylko literackiej oryginalności, ale przede wszystkim władzy podmiotu nad językiem, prowokują do zróżnicowanych strategii egzorcyzmowania – wypierania bądź zawłaszczania ich efektów. Strategie te chciałbym przeanalizować tutaj na trzech przykładach: książki amerykańskiego literaturoznawcy Johna Livingstona Lowesa *The Road to Xanadu*, koncepcji dialektyki historycznej Karola Irzykowskiego oraz teorii poezji T.S. Eliota.

Artykuł powstał w ramach grantu badawczego „Literatura nowoczesna i prawo autorskie”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02796.

Maciej Jakubowiak

– literaturoznawca, krytyk, doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Zajmuje się związkami prawa autorskiego z literaturą nowoczesną. Interesuje się teoriami krytycznymi i filozofią literatury. Jego teksty można znaleźć m.in. w „Tekstach Drugich”, „Tygodniku Powszechnym”, „Wielogłosie”, „Dwutygodniku”, „FA-arcie”. Pochodzi z Żor. Kontakt: maciej@jakubowiak.eu

W analizowanych tekstach widmo nie występuje w roli figury centralnej, organizującej myślenie i argumentację autorów. Pojawia się raczej sporadycznie, jako element konstelacji obejmującej takie pojęcia jak tradycja, dziedzictwo, przeszłość, naśladownictwo czy wreszcie plagiat. Jednak figura widma, dokonująca swoistego upodmiotowienia wcześniej wymienionych pojęć – a więc sprawiająca, że tradycja przestaje być pasywnym rezerwuarem materiału literackiego i staje się aktywnym elementem procesu twórczego, oddziałującym zarówno na podmiot autorski, jak i na tekst – pozwala zrozumieć, jakie są istotne stawki prowadzonej argumentacji.

Tym, co sprawia, że widmo nawiedza modernistyczny dyskurs dotyczący stosunku do tradycji, jest jego – jak powiada Derrida w *Widmach Marksa*, które posłużą tutaj za teoretyczną ramę do myślenia o widmie – anachroniczny charakter. Nieuchronnie wiąże się ono z przeszłością, z tym, co odeszło i przestało być obecne. To odejście nie ma jednak w przypadku widma charakteru definitywnego. Przeszłość przekształca się bowiem w rodzaj dziedzictwa, którego nie można odrzucić¹, koniecznego spadku, który wpływa na konstytucję zarówno współczesności, jak i podmiotu. „Radykalna i konieczna heterogeniczność dziedzictwa”² sprawia, że zostaje naruszona ich tożsamość („teraz to teraz”, „ja to ja”). Konsekwencją tego naruszenia jest, jak powiada Derrida, „nie-współczesność żywej obecności z samą sobą”³, a zatem także nietożsamość podmiotu.

Nawiedzenie przez widmo nie oznacza jednak prostego podporządkowania zdesynchronizowanej odtąd współczesności przez jakąś substancjalnie pojmowaną przeszłość. Widmowe zjawianie się tej ostatniej (odróżniającej się od silnej obecności) sprawia, że zostaje zakłócona przede wszystkim sama zasada źródłowości. Jak pisze Derrida: „Powtórzenie i pierwszy raz, ale także powtórzenie i ostatni raz, jako że jednostkowość każdego pierwszego razu czyni z niego zarazem ostatni raz. Za każdym razem jest to samo zdarzenie, pierwszy raz jest ostatnim razem. Całkowicie innym”⁴. Nie istnieje „pierwszy raz”, który nie byłby już powtórzeniem, co oznacza, że nie istnieje też przeszłość, która nie byłaby już widmem. Ale dotyczy to także współczesności

1 Zob. J. Derrida *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. P. Kamuf, Routledge, New York–London 1994, s. 24.

2 Tamże, s. 18.

3 Tamże, s. xviii.

4 Tamże, s. 10.

(i osadzonego w niej podmiotu), o której nie sposób dłużej myśleć, na *stricte* nowoczesny sposób, jako o źródle (oryginalnego gestu estetycznego czy autonomicznego stanowienia politycznego)⁵.

W tak zarysowanej perspektywie staje się jasne, że widmo, które pojawia się – choć niekonsekwentnie – w interesującym mnie tutaj modernistycznym dyskursie literackim, stanowi symptom naruszenia samej możliwości oryginalnego aktu twórczego. Widmo plagiatu, z którym na różne sposoby, jak zobaczymy, radzą sobie Lowes, Irzykowski i Eliot, nieuchronnie wiąże się także z – by tak rzec – plagiatowością samego widma⁶.

Jeśliby zrezygnować na chwilę z widmowej siatki pojęciowej, można by ten problem sformułować inaczej: wyzwaniem dla modernistycznego dyskursu literackiego jest nie tylko wyznaczenie granicy między oryginalną twórczością a plagiatowym powtórzeniem, ale także – a może przede wszystkim – świadomość tego, że plagiat jest nie do uniknięcia. Ujęcie analizowanych tekstów w teoretyczną ramę osnutą wokół widma, usprawiedliwione dodatkowo pojawianiem się w nich samej tej figury, pozwala z większą wyrazistością, niż gdybyśmy ograniczyli się do obiektywizujących pojęć tradycji czy dziełnictwa, dostrzec, o co toczy się w nich gra. A stawka wydaje się dla nowoczesnego dyskursu artystycznego podstawowa: możliwość współczesnego i tożsamego podmiotu, stanowiącego źródło oryginalnych aktów twórczych.

Lowes – powracające wyparte

W swojej wpływowej książce *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination* (opublikowanej po raz pierwszy w 1927 roku)⁷, która stała się przedmiotem krytyki T.S. Eliota jako jeden z najlepszych przykładów krytyki genetycznej⁸, amerykański literaturoznawca John Livingston Lowes podejmuje się identyfikacji i analizy wszystkich możliwych źródeł dwóch poematów

5 Zob. J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2007, s. 27.

6 Por. wykorzystanie Derridiańskiej widmontologii dla analizy dyskursu prawnoautorskiego w: P.K. Saint-Amour *The Copyrights: Intellectual Property and the Literary Imagination*, Cornell University Press, Ithaca–London 2003, s. 121–158.

7 J.L. Lowes *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Dyer Press, Alcester 2013, wydanie elektroniczne. Wszystkie kolejne cytaty z książki Lowesa podaję za tym wydaniem.

8 Zob. T.S. Eliot *The Frontiers of Criticism*, w: tegoż *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London 1986, s. 108.

Samuela Taylora Coleridge'a: *Rymów o sędziwym marynarzu* (*The Rime of the Ancient Mariner*) i *Kubla Chana* (*Kubla Khan*). Wykorzystując osobiste notatniki Coleridge'a oraz inne źródła historyczne, a także przeczesując tysiące stron książek, które Coleridge mógł przeczytać, Lowes usiłuje pokazać nie tylko, jakie są źródła wyobraźni i pracy literackiej poety, ale również, w jaki sposób przekształcił je on w swoim pisarstwie.

Główne założenie Lowesa – że Coleridge nie tylko nie pracował w izolacji, ale również że jego poematy są poważnie zadłużone wobec wcześniejszych tekstów – oraz jego metoda śledzenia i identyfikowania źródeł stawiają jednocześnie trudne wyzwanie przekonaniu badacza, że Coleridge faktycznie był geniuszem i oryginalnym poetą. Aby pogodzić te dwa, zdawałoby się, przeciwstawne stanowiska, Lowes strukturyzuje materiał, na którym pracuje, w szczególny sposób, ujmując go w ramy skonstruowanej przez siebie teorii pracy twórczej.

Choć badacz precyzyjnie identyfikuje znaczną liczbę źródeł, z których czerpał Coleridge, jednocześnie kategoryzuje je, używając figur, które zaprzeczają samej możliwości jednoznacznej identyfikacji. Lowes określa źródła m.in.: „przepastnym i cienistym zgromadzeniem obrazów” („the vast and shadowy concourse of images”), „surowym materiałem” („raw material”), „surową materią poezji” („the raw stuff of poetry”), „niezborną, chaotyczną i pstrą mieszaniną” („the incongruous, chaotic, and variegated jumble”). Lowes używa także figury, którą wynajduje w średniowiecznych i wczesnonowożytnych opisach nieznanymi łądów: „ta sfera, w której cząstki topią się w falach gorąca” („that zone in which the elements melt with fervent heat”). Nie jest zaskakujące, że ta kolonialna metafora staje się użyteczna dla usprawiedliwienia przywłaszczeń dokonywanych przez Coleridge'a. Stanowią one bowiem chaotyczny i nieukształtowany zbiór dostępny dla kogoś – choć nie każdego – kto jest zdolny przekształcić je w dzieło sztuki.

Pogodzenie obecności w poezji Coleridge'a licznych zapożyczeń z pojęciem geniusza wymaga także stworzenia odpowiedniej figury autora. W pierwszym odruchu Lowes przywiązuje wielką wagę do pamięci poety, mającej rzekomo zdolność przechowywania każdego okruszka informacji i obrazów, jaki do niej trafia. Jak to ujmuje Lowes: „Słowem, mamy, do czynienia z jedną z najniezwyklejszych pamięci, o jakich istnieją zapisy, wypełnioną łupami wszytkożernej lektury i obdarzoną ponadto niemal niesamowitą zdolnością skojarzeń”⁹. Autor funkcjonuje w tym ujęciu jako archiwum

9 J.L. Lowes *The Road to Xanadu...*

totalne, przechowujące obfity wybór produkcji kulturowej przeszłości oraz – co nie mniej ważne – umożliwiające błyskawiczny dostęp do dowolnego ze zgromadzonych w nim elementów.

Ale figura ta okazuje się dla Lowesa niewystarczająca, szczególnie dlatego, że nie wyjaśnia jeszcze, w jaki sposób możliwy jest proces twórczy. Archiwum tłumaczy bowiem samą tylko dostępność materiału, nic jednak nie mówi o mechanizmach jego przetwarzania. Lowes wprowadza więc pojęcie nieświadomości lub, jak woli badacz, „Studni” („the Well”). Stanowi ona dynamiczną – w odróżnieniu od statycznego, wyłącznie receptywnego archiwum – strukturę, która nie tylko przechowuje, ale także kombinuje ze sobą, jak ujmuje to Lowes, „chwytliwe cząstki” („hooked atoms”) tekstów i obrazów. I dopiero te kombinacje, opierające się na, nierzadko odległych, asocjacjach i substytucjach – które można by porównać do pracy marzenia sennego w ujęciu Freuda, choć Lowes nigdy wprost nie nawiązuje do psychoanalizy – prowadzą do powstania oryginalnych utworów. Figura „Studni” jest niezbędną szczególnie z jednego powodu: gwarantuje ona, że praca przywłaszczzeń znajduje swoje usprawiedliwienie w wytwarzaniu unikalnych obiektów, różniących się znacząco od tych, na podstawie których powstały. Niesie ona jednak ze sobą również fundamentalne niebezpieczeństwo. Oryginalność „Studni” nie jest w sposób konieczny zależna od woli podmiotu, gdyż jest efektem procesów dokonujących się poza jego kontrolą. To właśnie w tym momencie romantycznemu geniuszowi zaczynają zagrażać widma.

Wydobywające się ze „Studni” słowa i obrazy charakteryzują się, powiada Lowes, cytując Coleridge’a, „cienistym pół-bytem”. Zjawiając się u progu świadomości, mogą dopiero zostać przekształcone, w poetyckim geście, w pełnoprawne – i ontologicznie ustabilizowane – zjawiska. W innym miejscu Lowes opisuje, w jaki sposób Żyd Wieczny Tułacz – pierwowzór postaci sędziwego marynarza – „nawiedzał granice świadomości [poety – przyp. M.J.], czekając na przejście w stronę światła”.

Nie chodzi tu jednak, jak mogłoby się wydawać, o figurę pracy pamięci, z której wspomnienia wydobywają się najpierw jako nieokreślone obrazy, które dopiero świadomość dookreśla i stabilizuje. W innym bowiem miejscu Lowes – analizując szczegóły współpracy Coleridge’a z Williamem Wordsworthem, który według pierwotnego założenia miał być współautorem poematu – stwierdza, że uwolnione za sprawą tego drugiego poety skojarzenia załapały świadomość Coleridge’a, a w konsekwencji „opętały poemat” („took possession of the poem”). W innym natomiast miejscu badacz twierdzi, że Wordsworth zdał sobie sprawę, że „duchy, które sam przywołał, obrały sobie

Coleridge'a za pana, a nie jego". Występująca tutaj metaforyka „opętania” i panowania nad duchami zdradza, że między podmiotem i tradycją zachodzi relacja władzy, kwestią otwartą pozostaje natomiast, kto tę władzę będzie sprawował. Z jednej strony to same widma dążą do opanowania poematu, z drugiej – poeta podejmuje wysiłek, skuteczny (Coleridge) bądź nie (Wordsworth) – aby nad nimi zapanować.

To właśnie dodatkowy stopień twórczej aktywności: świadomość – stanowi właściwą przestrzeń pracy artystycznej, odpowiedzialną za organizację unikalnych kombinacji wytwarzanych w „Studni”. Jak powiada badacz: „Surowy materiał, na którym pracuje wyobraźnia, jest drugorzędny w ocenie charakteru jego [poety – przyp. M.J.] osiągnięcia. Zawdzięcza ono swoją jakość, niczym cud bądź mozaika, mierze syntetyzującej kontroli, jaką sprawuje sama zdolność twórcza”¹⁰. Uprzywilejowanie przez Lowesa władzy świadomości prowadzi jednocześnie do wyparcia – wyegzorcyzmowania – upodmiotowionych widm tradycji, domagających się współudziału w akcie twórczym.

W efekcie powstaje kompletna teoria procesu twórczego, składająca się z trzech faz: po pierwsze, czytania i przyswajania istniejących tekstów, po drugie, kombinowania ich przez nieświadomą pracę, po trzecie, organizowania wyniku fazy drugiej w dzieło sztuki. Jak podkreśla Lowes, konsekwencją tej teorii jest niemożliwość myślenia o geniuszu jako tworzącym *ex nihilo*: „Dzieło czystej wyobraźni nie jest czymś stworzonym przez szczególny wy czyn z niczego i zawieszonym, bez jakiegokolwiek zakotwiczenia, w niewyczuwalnym eterze świata wizji. Żadna koncepcja bardziej nie sprzeciwia się prawdzie”¹¹. Nie oznacza to jednak, że pojęcie geniuszu zostaje utracone. Nie jest on już wprawdzie bogiem tworzącym światy w nicości, ale staje się raczej „magnesem” przyciągającym „kupkę żelaznych opiłków”. Jego praca polega już nie na czystej kreatywności i innowacyjności, ale na fortunnym re kombinowaniu istniejącego materiału. A „fortunne” w tym wypadku oznacza, że poetyckie praktyki przyswajania zostają usprawiedliwione przez ich wynik. Jednocześnie praktyka poetycka polega na zamazywaniu wszelkich śladów łączących nowe dzieło z przyswojonymi tekstami.

Wszystkie te kwestie stają się kluczowe w ostatnim rozdziale *The Road to Xanadu*, gdzie Lowes konfrontuje się z poglądami, według których dwa analizowane poematy stanowią efekt uzależnienia Coleridge'a od opium. Jeśli argument taki byłby zasadny, osłabiałoby to znaczenie Coleridge'a jako

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

twórcy oraz – co nawet ważniejsze – mogłoby prowadzić do wniosku, że to nie sam autor ma największe znaczenie, ale warunki i wpływy krzyżujące się w arbitralnym punkcie, mogącym, choć niekoniecznie, nazywać się Samuel Taylor Coleridge. Dla Lowesa opium stanowi tutaj figurę wszelkich zagrożeń dla silnego pojęcia autora, uruchamianych przez samą pracę analityczną badacza. Nie chodzi więc w gruncie rzeczy o zdezawuowanie poglądów innych historyków literatury, ale o opanowanie skutków własnej metodologii. W konsekwencji jednak, używając całej dostępnej sobie mocy argumentacyjnej, aby udowodnić, że uzależnienie Coleridge'a nie stanowiło istotnego czynnika twórczego, Lowes osłabia – by nie powiedzieć: unieważnia – swoją własną pracę badawczą.

Irzykowski – dialektyka spirali

Znany z radykalizmu w odniesieniu do pojęć oryginalności i naśladownictwa Karol Irzykowski w opublikowanym w 1907 roku tekście *Włącz w swoje korzenie!* poddawał krytyce skłonność ówczesnej literatury polskiej do wykorzystywania historycznych wzorców oraz konstruowania mitologii źródła, opierającej się na figurach naiwnego mieszkańca wsi lub tatrzańskiego górala. Najogólniej mówiąc, chodzi tu o indukowany doświadczeniem nowoczesności resentyment, właściwy zdaniem krytyka nie tylko kulturze polskiej, ale również m.in. syjonistycznemu projektowi politycznemu, opartemu na tęsknocie „do swych lat dziecięcych, do swego miejsca urodzenia”¹². W opinii Irzykowskiego tego rodzaju skłonności mają charakter wyłącznie reakcyjny i w istocie nie służą niczemu innemu, jak tylko unikaniu konfrontacji z istotnymi problemami współczesności. W toku tej krytycznej diatryby Irzykowski wskazuje na jedyne jego zdaniem dopuszczalne uzasadnienie nawiązywania do przeszłości: „Wracanie do źródeł może mieć tylko ten jedyny sens, że te źródła służą za przykłady, mające pośrednio oddziaływać na ocknienie się jednostronnie zaciętrzewionej twórczości. [...] Każde cofnięcie się w tył historii powinno mieć na celu tylko nabranie nowego rozpędu do wzięcia przeszkody”¹³.

Krytyk odrzuca takie myślenie o źródłach, które byłoby równoznaczne z odzyskiwaniem pierwotnego zamysłu czy pierwotnej obecności. Przeszłość

12 K. Irzykowski *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 421.

13 Tamże, s. 418-419.

może stanowić wyłącznie przykład, że możliwa jest wciąż odnawiana i nakierowana na przyszłość – oryginalność. Jednocześnie autor przestrzega przed biernym stosunkiem do historii, która stanowi gotowe źródło naśladownictwa:

Byłoby rzeczą smutną, gdyby właśnie to, co ma nas napełnić otuchą i odwagą do nowych czynów oryginalnych, obezwładniło naszą oryginalność i wprzęgło nas w jarzmo naśladownictwa – bo te stare epoki są zaczajonymi upiorami, które nas wabia, aby się w nas kontynuować, aby żyć naszym kosztem, kosztem naszych własnych możliwości. Mamyż zamieszkiwać cudze ruiny czy sami tworzyć coś takiego, co by kiedyś jako ruina imponowało naszym następcom i hipnotyzowało ich? Mamyż być naśladowcami czy naśladowanymi? Niech ruiny nie zamieniają nas w kamienie, lecz mówią: na was kolej! [wyróż. – M.J.]¹⁴

Istotne są tutaj dwa momenty: po pierwsze, stawką konfrontacji z upiorami historii jest, zdaniem Irzykowskiego, emancypacja. Krytykowi chodzi przede wszystkim o ukonstytuowanie podmiotowości niezależnej od wpływów przeszłości i tradycji, samostanowiącej i wychylonej w przyszłość – słowem: nowoczesnej. Po drugie, wyraźny jest w takim obrazie historii mechanizm konfliktu pokoleń, w ramach którego każde z nich ustanawia własny paradygmat, aby wyemancypować się od pokoleń przeszłych, a zarazem zniewolić pokolenie przyszłe (które z kolei samo będzie musiało się wyemancypować itd.) Dlatego alternatywa, jaką zarysowuje Irzykowski, to albo być „naśladowcami”, albo „naśladowanymi”.

W późniejszym o trzy lata tekście *W kształt linii spiralnej* Irzykowski wprost nawiązuje do swoich wcześniejszych poglądów, wprowadzając do nich znaczące korekty. Tutaj krytyk też wyraźnie stawia kulturze polskiej zarzut naśladownictwa: „to, że my naśladowujemy już samo naśladowanie, że nawet pomysły do naśladownictwa i wzory czerpiemy od obcych, tak że zagranica uczy nas nawet rodzimości i oryginalności!”¹⁵. Analizując to zagadnienie, wskazuje Irzykowski na problem naśladownictwa nieuświadomionego, wynikającego z głębokiego uwewnętrznienia i przepracowania wzoru: „[...] gotowe dzieło tak imponuje i owłada wyobraźnią, że staje się wzorem i celem, nie jest to już

¹⁴ Tamże, s. 419.

¹⁵ Tamże, s. 451.

jednak proste plagiatowe naśladownictwo symptomów, lecz proces głębszy i bardziej organiczny. Chodzi tu o szlachetny eksperyment, by wcielić w siebie wszystko to, co jest pożądania godnym, i tak urósć, by przebyć szkołę, na której końcu ukaże się droga do własnej twórczości”¹⁶. Naśladowanie okazuje się tutaj koniecznym momentem wypracowywania własnej indywidualności i własnego idiomu artystycznego. Pomysł ten w swoich zasadniczych zrębach nie różni się od opisu relacji do przeszłości z *Włazą w swoje korzenie!*. I tutaj konfrontacja z upiorami przeszłości ma służyć wyłącznie wyemancypowaniu się od nich, ustanowieniu własnej, autonomicznej podmiotowości. Drobną korekta, którą wypracowuje Irzykowski, polega na tym, że teraz to odniesienie do przeszłości okazuje się konieczne. Jak pisze krytyk:

Przedtem skłonny byłem uważać każde „nawiązywanie” za bezpłodny powrót do pewnego punktu na obwodzie koła i wyobrażałem sobie, że twórczość dzisiejsza powinna bez oglądania się na przeszłość wypełniać sobie właściwe, swoiste zdania, zaś przykłady z przeszłości mają być dla niej chyba tylko zachętą do oryginalności we własnym zakresie. Temu też dałem wyraz w poprzedniej rozprawie. Lecz szatańska dialektyka może zakwestionować i tę zbyt ostrożnie izolującą oryginalność [...] Linia dalszego rozwoju twórczości kulturalnej nie powraca wprawdzie do opuszczonych „wątków” i nie przecina ich, ale przechodzi obok nich kształtem linii spiralnej. Któż bowiem wie, czy jednym z jej swoistych zadań nie jest właśnie uporanie się z balastem pamięci, z niebezpieczeństwem różniczkowania się postulatów życiowych. Naiwna zachłanność neoistów niech nikomu nie zbrzydza chęci uporania z tymi przeszkodami, które są zarazem swoistym materiałem.¹⁷

Stosunek do przeszłości nie polega tym samym na biernym naśladowaniu czy kontynuowaniu (na tym polegały „neoizm”) historycznych wzorców, ale raczej na ich przepracowywaniu, dokonującym się w trybie koniecznego rozminięcia, *misreading*, umożliwiającego zaistnienie niezbędnej dla oryginalności – różnicy. Stawką tego dialektycznego stosunku do historii (skądinąd pod wieloma względami przypominającego późniejsze koncepcje Waltera Benjamina) jest jednak opanowanie tej różnicy. Jak bowiem stwierdza Irzykowski: „Dziś nawet rewolucji nie można robić ani przeżyć naiwnie, gdyż

16 Tamże, s. 453.

17 Tamże, s. 464.

zaraz się narzucają przykłady z przeszłości, asocjacje, porównania [...] mylnie uważa się za linię kołową to, co jest właśnie linią spiralną, tj. wyrafinowaniem racjonalistycznym, ale nie uświadomionym. Chodzi mi o to, żeby ono było uświadomione”¹⁸. Proste powtórzenie historii nie jest już możliwe właśnie z tego względu, że zawsze już rozpoznaje samo siebie jako powtórzenie (dlatego rewolucji nie można przeżyć naiwnie). Krokiem koniecznym, aby od przeszłości się wyemancypować, jest zdaniem Irzykowskiego rozpoznanie nie tylko statusu powtórzenia, ale również zdanie sobie sprawy z nieuchronnej różnicy w to powtórzenie wpisanej. Takie zapośredniczenie historii „po linii spiralnej” przeciwstawia Irzykowski zjawisku „ordynarnego, ale najczęstszego małpiarstwa”, czyli po prostu plagiatu, polegającego w tym kontekście, jak się zdaje, na świadomym i celowym powtarzaniu wzorów z przeszłości bez elementu różnicy.

Jak komentuje Wojciech Głowala: „Tłumaczy ona, ta zasada [spiralnego rozwoju – przyp. M.J.], również rzekomą wieczność różnych problemów, postaw ludzkich, zjawisk artystycznych. W gruncie rzeczy jedno pozostaje absolutnie stałe – sama energia, z jaką wartość się przemienia”¹⁹. Powtórzenie z różnicą okazywałoby się z tej perspektywy formułą postępu, którego Irzykowski pozostawał konsekwentnym wyznawcą i który dzięki zasadzie spiralności dawałoby się obronić, mimo niemożliwego do zaniegowania istnienia powtórzeń i naśladownictw. „W tym sensie – powiada Ryszard Nycz – myślą się ci, którzy przeczą istnieniu jakiegokolwiek postępu w sztuce; nie ma bowiem ani wiecznych powrotów do tych samych wzorców, które nie zmieniałyby ich zarazem w pewien sposób (vide „twórczość przetwórcza”) – ani wiecznych odkryć, których nie wchłonęłaby historia literatury”²⁰.

Artur Królicza wskazuje na wpisane w tę formułę wyzwanie: „Dla tej nowej treści znaleźć trzeba nowe formy wyrazu, nazwać je, przede wszystkim zaś dostrzec. Intelktualne zadanie, które stoi przed ludźmi kultury, to «rozciągnięcie» owej dziejowej spirali, a więc realizowanie idei postępu”²¹. Związany

18 Tamże, s. 461-462.

19 W. Głowala *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1972, s. 77.

20 R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 175.

21 A. Królicza *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Wydawnictwo UO, Opole 2000, s. 42.

z postępowaniem imperatyw oryginalności, „permanentnej wynalazczości form”, według sformułowania Nycza²², nie ulegałyby w tym świetle zakwestionowaniu. Świadome rozpoznanie różnicy wpisanej w historyczne powtórzenie stawałoby przed twórcami nawet większe trudności, wynikające z konieczności wyemancypowania się od historycznych wzorców w celu stworzenia czegoś prawdziwie nowego.

Wbrew pozornie koncyliacyjnemu wobec przeszłości wydzwiękowi koncepcji spiralnego rozwoju, uzasadnia ona w istocie postulat oryginalności absolutnej, coraz trudniejszej z każdym nawrotem historycznej spirali. Stąd też wynika radykalny ton, z jakim Irzykowski krytykuje plagiat naiwny i nieświadomy, wynikający z nieznamomości tego, co już było. Wprowadzanie w obieg, sugeruje krytyk, fałszywej oryginalności, która skrywa tylko powrót tego, co było, jest o tyle niebezpieczne, o ile skazuje nas na podporządkowanie „upiorom przeszłości”. Tym też tłumaczą się wzrastające wymogi dotyczące oryginalności (oraz powiększający się zakres definicji plagiatu): coraz większe jest bowiem archiwum, które prawdziwie oryginalny twórca musi przewyciężyć, aby sprostać wymogom teraźniejszości oraz – co nawet ważniejsze – przyszłości.

Jeśli oryginalność polega na przewyciężaniu przeszłości, to nieuchronnie skazana jest ona na pewien rodzaj naśladownictwa – wprowadzającego, co prawda, różnicę, ale wciąż naśladownictwa. Dlatego też w *Plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce z 1922 roku* – tekście, który rozwija wcześniejsze koncepcje krytyka, dodając im retorycznej radykalności – Irzykowski przyznaje pewne miejsce plagiatowi, jak go nazywa, twórczemu. „Plagiat jest dobry tylko wtedy, gdy się staje szkołą oryginalności”²³ – powiada Irzykowski, wskazując jednocześnie na element tymczasowości i przewyciężenia niezbędny dla zaakceptowania literackich przywłaszczeń, bo i „szkoła oryginalności” to jeszcze nie oryginalność. Podobnie jak dzieje się w przypadku stosunku do przeszłości w modelu „linii spiralnej”, relacja twórcy do obcych wpływów musi mieć charakter dialektycznego przepracowania. W przytoczonym sformułowaniu Irzykowskiego plagiat bowiem nie staje się „budulcem” oryginalności, ale właśnie – jej szkołą. Sama oryginalność polega natomiast na uwolnieniu się od wpływów, które jednak nie może się dokonać bez ich

22 R. Nycz *Język modernizmu...*, s. 178.

23 K. Irzykowski *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 41.

rozpoznania²⁴. Prawdziwa oryginalność – w odróżnieniu od tej fałszywej, która jako nowe przedstawia to, co stare – powstaje przez odniesienie do plagiatu w tym sensie, że biorąc go pod uwagę, może go też świadomie odrzucić. Oryginalność może polegać również na inwencyjnym wynajdywaniu wzorów z przeszłości – takich wzorów, które uległy zapomnieniu, a przez to niepostrzeżenie mogą powrócić pod szyldem nowości²⁵. Zadaniem oryginalnego twórcy jest identyfikowanie takich uśpionych residuów przeszłości i ich przewyciężanie.

Sama jednak możliwość oryginalnego gestu twórczego, uwarunkowana przepracowaniem przeszłości, nawet jeśli prowadzi do wyemancypowania się od jej wpływów, z konieczności musi zawierać w sobie także elementy tego, co odrzuca. Oryginalność w świetle dialektyki postępu „w kształt linii spiralnej” nie jest bowiem prostą negacją, ale raczej Heglowskim *Aufhebung*²⁶ – zniesieniem, zachowującym w sobie elementy tego, co znosi. Z tego powodu nawet najbardziej radykalnie oryginalny gest nie może uwolnić się od plagiatu. Plagiat okazuje się nie tylko etapem przejściowym („szkoła oryginalności”) w drodze do oryginalności, ale również – i przede wszystkim – warunkiem jej możliwości. Jak pisze Jakóbczyk: „Wtórność nie ma zatem charakteru przypadkowego, incydentalnego, lecz, mówiąc najkrócej, strukturalny”²⁷.

Irzykowski zdaje sobie z tego sprawę, kiedy powiada: „Wiadomo, że bez skojarzeń z twórczością poprzedników żadna twórczość nowa obejść się nie może – pogłos jest podstawą wrażeń estetycznych”²⁸. Choć dla Irzykowskiego uwarunkowanie oryginalności przez plagiat jest tylko momentem wstępnym, okazuje się jednak, że stawia ono także granice możliwościom literackiej oryginalności. Krytyk pisze: „Nowatorem językowym można być tylko do pewnej granicy, póki działa kontrastowe tło języka dotychczasowego, po czym, po kilku próbach nonsensolalii, nawet najbardziej lewicowy dadaista

24 Por. K. Irzykowski *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 14.

25 Por. K. Irzykowski *Pisma rozproszone 1897-1922*, red. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 644.

26 Na problem stosunku Irzykowskiego do Hegla wskazuje: A. Królicza *Postawa wychowawcy a postawa klerka...*, s. 42.

27 J. Jakóbczyk *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005, s. 116.

28 K. Irzykowski *Pisma rozproszone 1897-1922*, s. 646.

wraca wygłodzony i znudzony”²⁹. Jeśli zatem oryginalność bez dialektycznego odniesienia do przeszłości nie może być prawdziwa, to nie może ona też być bez niego skuteczna. Jak komentuje Nycz: „Każde wartościowe – a także bezwartościowe – dzieło literackie usytuowane jest w tym prymarnym kontekście wypowiedzeniowym, któremu z jednej strony zawdzięcza dzieło swe powstanie oraz możliwość zrozumienia, a który, z drugiej strony, sam zawdzięcza dziełu innowacyjnemu odkrycie nowych możliwości artykulacji językowej”³⁰.

Oznacza to jednak również, że emancypacja od upiórów przeszłości, a tym samym uniknięcie plagiatu, są nie tylko trudne, ale po prostu – niemożliwe. Widmo plagiatu, którego nie sposób odegnąć, tłumaczy również histeryczne gesty ponawiane przez Irzykowskiego w *Plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce*, zmierzające do wyegzorcyzmowania go z każdego zakątka twórczości literackiej. Stopniowo rozszerzając zakres definicji plagiatu, aby nie ominąć nawet najmniejszych jego przejawów, Irzykowski ujawnia jednocześnie jego wszechobecność. Jeśli bowiem plagiat dotyczyć może nawet jednego słowa bądź przecinka³¹, to oznacza to, że jest on nieusuwalnym składnikiem życia literackiego. Na tym tle konsekwentna wiara Irzykowskiego w możliwość oryginalności, równoznacznej z emancypacją, okazuje się tyleż gorliwa, co niepewna.

Eliot – emancypacja medium

W okresie pracy nad *Ziemią jałową* Eliot rozwija w esejach „bezosobową teorię poezji” (*impersonal theory of poetry*), która stanowi zarazem próbę zapanowania nad nawiedzającymi nowoczesność widmami. W szczególności będą mnie tutaj interesować dwa teksty: *Tradycja i talent indywidualny* z 1917 roku oraz esej o XVII-wiecznym dramaturgu Philipie Massingerze z roku 1920. Konstrukcja obu tych tekstów jest podobna: najpierw Eliot porusza problematykę relacji z tradycją, by następnie przejść do zagadnienia emocji i wrażliwości, stanowiących podstawę ekspresji poetyckiej. Te dwie kwestie dotyczą w istocie tego, *jak i co* się wyraża w poezji.

29 K. Irzykowski *Słoń wśród porcelany...*, s. 101.

30 R. Nycz *Język modernizmu...*, s. 179.

31 K. Irzykowski *Pisma rozproszone 1897-1922*, s. 643.

W *Tradycji i talencie indywidualnym* Eliot dokonuje krytyki obowiązującego jego zdaniem współcześnie paradygmatu nowości, który w powstających dziełach nakazuje szukać przede wszystkim tego, co nowe – odróżniające się od tradycji, a więc właściwe tylko autorowi, esencjalnie z nim związane. Odcinając się od tego stanowiska, Eliot postuluje przemyślenie charakteru relacji między twórcą i tradycją: „Przystępując do poety bez takiego przesądu, odkryjemy często, że najlepsze i najbardziej indywidualne części jego dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność”³². W drugiej części eseju natomiast dopowiada: „[...] w moim bowiem rozumieniu poeta posiada nie jakąś osobowość do wyrażania, ale swoiste medium, które osobowością nie jest, lecz tylko medium, w którym wrażenia i przeżycia łączą się sposobami osobliwymi i nieprzewidywanymi”³³. Przedstawiona tu formuła indywidualności jest jednak co najmniej paradoksalna. W jaki bowiem sposób poeta miałby zaznaczać swoją indywidualność, jeśli to „zmarli poeci” przez niego przemawiają, a przez to on sam zostaje sprowadzony do roli „medium”?

Dystansując się od prymatu nowości, Eliot dużo uwagi poświęca dowartościowaniu tradycji jako podstawowemu planowi, na którym rozgrywa się praca literacka. Tradycja jest bowiem tym, co kształtuje terażniejszość, nie należy zatem wyłączyć do zamkniętej przeszłości, ale pozostaje nieustannie obecna: „zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w terażniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący”³⁴. To poczucie „jednoczesności” (*simultaneity*) przekracza nie tylko granice polityczne (literatura europejska i literatura ojczysta), ale i czasowe (od Homera po współczesność). Jest to zarazem wyraz świadomości ponadpartykularnej czy – jak w innych miejscach powiada Eliot – uniwersalnej, która przekracza swoje lokalne uwarunkowania, rozpoznając swoją pozycję jako konsekwencję wielowiekowych procesów kulturowych, toczących się w ramach całej kultury Zachodu.

32 T.S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. M. Niemojowska, w: tegoż *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak, Kraków 1998, s. 25.

33 Tamże, s. 31. Tłumaczenie zmienione. Helena Pręczkowska tłumaczy angielskie *medium* jako „ośrodek”, tracąc jego spirytystyczne konotacje.

34 Tamże, s. 25.

Takie ujęcie tradycji redefiniuje również relacje, jakie zachodzą między indywidualnym podmiotem i tradycją. Ta ostatnia nie jest już tylko martwą przeszłością, która pozostaje poza zasięgiem podmiotu, ale w każdej chwili aktualizuje się, stwarzając sam podmiot i kulturę, w której on funkcjonuje. Oznacza to jednak, że nie stanowi ona osobnego przedmiotu – mogącego podlegać wyobcowaniu czy zawłaszczeniu – ale realizując się w podmiocie, pozostaje dla niego w całości dostępna.

Dowartościowanie tradycji prowadzi jednak Eliota do zakwestionowania samej zasadności myślenia o podmiocie jako odrębnej, autonomicznej jednostce. Charakteryzując poetę, który świadomie poddaje się oddziaływaniu przeszłości, pisze: „W konsekwencji takie życie jest ciągłym wyrzeczeniem się swojego aktualnego «ja» na rzecz czegoś, co jest więcej warte. Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości”³⁵. Wątek zanikania indywidualności był zresztą obecny już w rozprawie doktorskiej Eliota, na co zwraca uwagę Louis Menand, pisząc: „[...] jest to szczególna odmiana generalnego pytania postawionego przez radykalny ontologiczny relatywizm jego dysertacji: jeśli każda rzecz jest wyłącznie funkcją jej postrzeganych relacji do każdej innej rzeczy, jaki sens ma dla nas mówienie – tak jak zwykliśmy to robić – o odrębnym charakterze przedmiotów”³⁶. Założenie, że podmiot jest nie tylko ustanowiony przez tradycję, ale stanowi również jej najzupełniej bierny produkt, zmierza do zanegowania jednostkowości, a tym samym również do zakwestionowania samej możliwości pracy twórczej.

Eliot nie wyciąga jednak tak daleko idących konsekwencji i zachowuje w swojej koncepcji miejsce zarówno dla pracy twórczej, jak i dla nowości, istotnie je jednak przeformułowując. Sytuując poetę w kontekście tradycji, Eliot powiada: „Kiedy nowe dzieło powstanie, dzieje się coś, co przytrafia się i w stosunku do wszystkich dzieł artyzmu dawniej powstałych. Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmieniony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego (rzeczywiście nowego) dzieła sztuki”³⁷. Relacja współczesnego dzieła sztuki do przeszłości polegałaby więc na jego wejściu w dotychczasową idealną strukturę i przekształceniu jej w całość o zmienionym charakterze. Jednak w cytowanym passusie

35 Tamże, s. 28.

36 L. Menand *Problems About Texts*, w: T.S. Eliot's „*The Waste Land*”, ed. H. Bloom, Chelsea House Publishers, New York 2007, s. 111.

37 T.S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*, s. 26.

symptomatyczne pozostaje nawiasowe wtrącenie („rzeczywiście nowego”), które sugeruje istnienie niewypowiedzianego wprost rozróżnienia na to, co „nowe”, i to, co „rzeczywiście nowe”. To pierwsze stanowiłoby nowość pozorna, będącą efektem spaczonych przyzwyczajęń publiczności poszukującej nowości w każdym powstającym tekście. Tymczasem to, co „rzeczywiście nowe”, byłoby niemal cudownym wyłomem w opisywanej przez Eliota strukturze oddziaływania tradycji; czymś w niej zapośredniczonym, ale jednocześnie ją przekształcającym.

Eliot podtrzymuje jednak to rozróżnienie także w odniesieniu do kryteriów, które wyznacza dla pracy krytycznej. Charakteryzując sytuację poety mierzącego się z przeszłością, pisze: „Uświadomi sobie również, że w pewnym sensie sądzony będzie wedle kryteriów przeszłości. Powiadam, sądzony wedle nich, nie bynajmniej przykrawany: nie, że jest taki albo gorszy, albo lepszy w porównaniu z umarłymi; i z pewnością nie powinien być oceniony kryteriami nieżyjących krytyków. Będzie to osąd, porównanie, w którym każdy element mierzony będzie miarą drugiego”³⁸. W ujęciu Eliota „rzeczywista nowość” byłaby efektem skonfrontowania się z tradycją, „w którym każdy element mierzony będzie miarą drugiego”.

We wcześniejszym o trzy lata eseju o Philipie Massingerze – w którym Eliot znajduje doskonały przedmiot dla zilustrowania swoich przekonań dotyczących relacji wobec przeszłości i znaczenia twórczego gestu dla przyszłości – pada słynne zdanie: „Niedojrzali poeci imitują; dojrzali poeci kradną”³⁹. Warto jednak przytoczyć dłuższy fragment eseju, w którym to rozróżnienie nabiera szerszego znaczenia:

Zwróćmy się najpierw do równoległych cytatów z Massingera i Shakespeare’a, zestawionych przez Cruickshanka w celu podkreślenia zadłużenia Massingera. Jednym z najpewniejszych testów jest to, w jaki sposób poeta pożyczka. Niedojrzali poeci imitują; dojrzali poeci kradną; źli poeci oszpecają to, co biorą, dobrzy poeci przemieniają to w coś lepszego lub przynajmniej odmiennego. Dobry poeta włącza to, co skradł, w całość uczucia, które jest wyjątkowe, zupełnie odmiennie od tego, z czego zostało wydarte; zły poeta wrzuca to w coś, czemu brakuje spójności. Dobry poeta będzie zwykle pożyczka od autorów odległych w czasie, obcych w języku lub odmiennych w zainteresowaniach. Chapman pożyczka od Seneki;

38 Tamże.

39 T.S. Eliot *Philip Massinger, w: tegoż Selected Essays*, Faber & Faber, London 1948, s. 206.

Shakespeare i Webster od Montaigne'a. Dwóch wielkich następców Shakespeare'a, Webster i Tourneur, w swoich dojrzałych pracach nie pożyczali od niego; jest on im zbyt bliski, aby móc im w ten sposób posłużyć.⁴⁰

Eliot używa w tym fragmencie w charakterystyczny sposób metaforyki związanej z własnością (zadłużenie, pożyczać, kraść), przeplatając ją z pojęciami krytyki literackiej (imituje), aby opisać dwa rodzaje zależności, jakie poeta może realizować w swojej twórczości. Złego bądź niedojrzałego poetę charakteryzują zapożyczenia, które nie stają się częścią nowej spójnej całości, a jego stosunek do przeszłości pozostaje bierny: wraz ze sformułowaniami przeszłych twórców przejmuje on również wrażliwość, która je umożliwiła, która jednak nie zostaje w nowym dziele przeformułowana. W kategoriach z eseju *Tradycja i talent indywidualny* działalność złego poety zaliczałaby się więc co najwyżej do pozornej nowości, która nie jest w stanie przekomponować gmachu tradycji, gdyż całkowicie mu się podporządkowuje. Tymczasem dobry poeta – kradnie. Ta metafora sugeruje działalność poetycką, która polegałaby na przerwaniu pierwotnego stosunku własności i całkowitym przejęciu – a następnie udoskonaleniu bądź przeniesieniu w odmienny kontekst użycia – tego, co kradzieży podlega. Z tego też powodu kradzież nie może, zdaniem Eliota, dokonywać się wśród „bliskich”, gdyż różnica niezbędna do tego, aby zapożyczenie okazało się fortunną kradzieżą, nie jest w tym wypadku odpowiednio duża. Tym bowiem, co ostatecznie decyduje o jakości poezji powstającej przez zapożyczenia, jest jakość poprzedzającego wyrażenie uczucia – struktury wrażliwości, stanowiącej podstawę twórczości i zarazem znamię twórcy oraz jego czasów.

Nieco później, komentując jedno z dokonanych przez Massingera zapożyczeń, Eliot pisze: „Jest to, po stronie Massingera, raczej echo niż imitacja czy plagiat – podstawowa, ponieważ najmniej świadoma forma zapożyczenia”⁴¹. W tym miejscu Eliot uzupełnia wcześniej zaproponowaną metaforykę o pojęcie echa – zapożyczenia nieświadomego, świadczącego w symptomatyczny sposób o uzależnieniu twórcy od wcześniejszych autorów⁴², oraz o pojęcie plagiatu, łączonego z imitacją, a więc praktyką właściwą złym poetom.

40 Tamże, s. 206-207.

41 Tamże, s. 207.

42 Komentując frazę „Immature poets imitate; mature poets steal”, George W. Nitchie twierdzi: „przypuszczalnie powinniśmy dodać, że dojrzały poeta nie zawsze jest świadomy kradzieży w tym samym momencie, w której się ona dokonuje” (G.W. Nitchie *Eliot's Borrowing: A Note*, „The

Sam Eliot już w 1950 roku przyznawał się do skłonności do przywłaszczenia sobie sformułowań innych autorów. Komentując fragment z *Kwiatów zła* Baudelaire'a zawierający pochwałę nowoczesnego miasta, powiada Eliot: „Ja wiedziałem, co to znaczy, bo ja to przeżyłem, zanim zrozumiałem, że chcę owo przeżycie zamienić w [moje własne – przyp. M.J.] wiersze”⁴³. Eliot znajduje usprawiedliwienie dla „kradzieży” w twórczym przekształcaniu przywłaszczonego materiału. Dowartościowując świadomą praktykę zapożyczenia, czyni z niej jednocześnie właściwy sposób ustanawiania „rzeczywistej nowości” – twórczego odnoszenia się do tradycji, przy jednoczesnym przekształcaniu jej spójnej struktury.

Kradzież stanowi jednocześnie strategię emancypacji wobec nawiedzających poezję widm. Nie negując ich wpływu na praktykę twórczą, Eliot wypracowuje taki model, w którym to podmiot zyskuje nad nimi władanie. Ustawiając się w pozycji medium, pozornie biernego przekaznika głosów z przeszłości, w istocie kontroluje on sposoby ich przejawiania się i stwarza warunki możliwości własnej autonomii.

Podsumowanie

Analizowane przykłady modernistycznego dyskursu literackiego ukazują paradoksalne umiejscowienie widma, które jest – jak zauważa Derrida – na Freudowski sposób niesamowite: jednocześnie obce i swojskie⁴⁴. Jako heterogeniczny głos z przeszłości narusza ono autonomię podmiotu i czasową strukturę współczesności, lecz aby mogło to czynić, musi odnosić się do tego, co dla współczesnego podmiotu najbardziej swoje. Widmo zatem nie zjawia się w trybie jakiegos rodzaju następstwa, ale jest już strukturalnie wpisane w, zawsze niepewną, konstytucję podmiotu.

Z tego powodu widma nie można ujmować w ramach prostej chronologii oddzielającej przeszłość od terażniejszości. Naruszając strukturę czasowości, sprawia ono raczej, że to, co powraca, jest zarazem – według sformułowania

Massachusetts Review” 1965 no. 2, s. 404). Amerykański krytyk prześlepia tym samym istotne znaczenie zastosowanej przez Eliota metaforyki, w ramach której kradzież, aby była fortunna, musi być dokonywana świadomie i z pełną premedytacją.

43 T.S. Eliot *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, w: tegoż *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak, Kraków 1998, s. 89. Uzupełnienie moje. Przekład Magdy Heydel, pomijając końcowe słowa „on my own account”, nie ujawnia tej plagiatorskiej skłonności poety.

44 J. Derrida *Specters of Marx...*, s. 125.

Derridy – tym, co nadchodzi⁴⁵. Dlatego też stanowi zagrożenie dla progresywnego ruchu nowoczesnego podmiotu, grożąc tym, że tego, co nowe, nie sposób będzie odróżnić od tego, co minione.

Analizowane przykłady wyznaczają trzy strategie „egzorcyzmowania”⁴⁶ widma, które zawsze jest widmem plagiatu. *The Road to Xanadu* Lowesa pokazuje, w jaki sposób wyparcie tego, co zostaje rozpoznane jako naruszenie autonomii podmiotu, prowadzi do nieuchronnego powrotu wypartego. Amerykański literaturoznawca, usiłując pogodzić ze sobą uwolniony przez swoją metodologię wpływ widm z romantyczną koncepcją geniuszu, wikła się w sprzeczności, które zmuszają go ostatecznie do wycofania ze swojego stanowiska. Irzykowski postępuje o krok dalej i buduje koncepcję – w wielu punktach zbieżną z teorią twórczego procesu Lowesa – dialektycznego stosunku do przeszłości, mającego prowadzić do pełnej emancypacji – zarówno na planie indywidualnym (oryginalnego aktu twórczego), jak i zbiorowym (autonomii narodu). Krytyk przesłepia jednak nieuchronne uwikłanie każdego momentu emancypacji w strukturę zależności wobec tego, od czego emancypacja się dokonuje. A im mocniej podtrzymuje przekonanie o możliwości ustanowienia pełnej autonomii, tym bardziej odsłania nieuchronność nawiedzenia.

Na tym tle strategia Eliota wydaje się najskuteczniejsza. Wykonując podstępny ruch podporządkowania podmiotu widmom przeszłości, przekształcając go w pasywne medium, zarazem konstruuje dla niego warunki możliwości pełnej emancypacji, polegającej jednak nie na wygnaniu widma, jak w przypadku Lowesa, czy jego przewyciężeniu, jak u Irzykowskiego, ale na przejęciu kontroli nad sposobami jego przejawiania się. W ten sposób można wytłumaczyć historycznoliteracki paradoks polegający na zajęciu przez twórcę postulującego depersonalizację poezji dominującej pozycji w literaturze anglojęzycznej XX wieku. „Nie można go zapomnieć – pisze o widmie Derrida – trzeba o nim pamiętać, ale zapominając o nim w wystarczającym stopniu”⁴⁷.

45 Tamże, s. 48.

46 Por. tamże, s. 59.

47 Tamże, s. 137.

Abstract

Maciej Jakubowiak

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Spectres of Plagiarism: Lowes – Irzykowski – Eliot

This article problematizes the figure of the spectre as it appears in the context of Modernist debates on influence, plagiarism and originality in poetry. Jakubowiak analyses theoretical essays by Karol Irzykowski and T.S. Eliot as well as John Livingstone Lowes's *The Road to Xanadu*. In these texts the spectre does not play the role of a central figure – in fact it appears rather sporadically. And yet, its presence allows us to reformulate problems of influence and imitation and expressively to reconstruct nuanced strategies regarding these phenomena. Jakubowiak's theoretical framework is Jacques Derrida's *The Spectres of Marx*, with a particular focus on aspects highlighted by Derrida, such as the notions anachronism and muddled origins activated in the title.

Keywords

spectres, plagiarism, Modernism, T.S. Eliot, Karol Irzykowski, John Livingstone Lowes, genetic criticism