

---

## Plagiat jako przechwycenie

---

Marek Zaleski

---

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 4, S. 35–51

---

DOI: 10.18318/td.2023.4.3 | ORCID: 0000-0002-9418-4095

Tekst ten został ogłoszony jako referat na konferencji „Narracje o tworzeniu – opowieści artystów. W stronę historii historii tworzenia”, UJ, 24-26 października 2022 roku.

**P**lagiat jest zmorą każdego piszącego. W naszej kulturze literackiej kondycja plagiatora jest pożałowania godną kondycją oszusta i skazuje na utratę dobrego imienia. Plagiat stanowi wrogie przejęcie cudzej własności, pogwałcenie obowiązujących norm, w najlepszym razie jest wypadkiem przy pracy, choć bywa też prowokacyjną arcyliteracką transgresją i są dziś także tacy, którzy popełniają go jawnie i rozmyślnie, jak brytyjski pisarz Stewart Home czy amerykański poeta Kenneth Goldsmith, całkiem serio potraktowany przez Marjorie Perloff w jej głośnej książce *Unoriginal Genius*. Te ostatnie przykłady zapraszają jednak, by potraktować je jako szczególne gesty literackie: od czasów, gdy kategoria autorstwa i praw autorskich zaczyna być respektowana (ich waga, zdaniem badaczy, ustala się w XVIII wieku), a zwłaszcza od kiedy romantycy intronizowali kategorię nowatorstwa i przesądzi o nowoczesnym rozumieniu procesu twórczego, plagiatowanie uznajemy za jego fałszowanie i karygodną parodię. Oskarżenia były i są wysuwane z różnych powodów. Chodzi o przejęty cudzy pomysł albo partie

---

**Marek Zaleski** – literaturoznawca, profesor emeritus w Pracowni Antropologii Literatury Instytutu Badań Literackich PAN. Ostatnio opublikował książkę *Intensywność i rzeczy pokrewne* (Warszawa 2021).

tekstu (niekiedy obszerne, ale częściej pojedyncze zdania będące kryptocytatami, niekiedy pojedyncze metafory), a zatem o rzeczy, które nie wszędzie były i są inkryminowane przez prawo autorskie i penalizowane przez sądy. Dzisiaj w Stanach Zjednoczonych pomysły, tytuły, drobne fragmenty tekstu (na przykład nieopisane kryptocytaty) nie są objęte prawem autorskim (ale w Polsce już są!). Choć i tam ich przejmowanie jest uznawane za naganne i stają się one powodem wysuwanych oskarżeń oraz postępowania sądowego.

Kiedy wrzucimy do przeglądarki hasło „plagiat”, znajdujemy legion pisarzy, których nazwiska nic nam nie mówią, bądź nazwiska tych, którzy są znani jedynie lokalnie, ale oprócz nich pojawiają się nazwiska literackich *celebrities*. Znajdziemy tam Lawrence’a Sterne’a (skądinąd uznanego dziś za nowatora), Samuela T. Coleridge’a (kompulsywnego plagiatora tropiącego plagiaty), Alfreda Tennysona, Oscara Wilde’a, Harta Crane’a, T.S. Eliota, Paula Celana, Evelyną Waugh, Vladimira Nabokova (jako autora *Lolity*), Williama Burroughsa, Thomasa Pynchona, Iana McEvana, Grahama Swifta, D.J. Thomasa, autora głośnego *Białego hotelu*, W.G. Sebald, Boba Dylana, bądź co bądź laureata Nagrody Nagród, a i Zbigniewa Herberta (jako autora rozdziału o budowniczych katedr) ... Nie wspominam tu o twórcach doby średniowiecza, gdy kategoria autorstwa nie była jeszcze znacząca, oraz o autorach renesansowych ceniących sobie gest alegacji i sztukę imitacji literackiej. Od rzymskiego poety Marcjalisa (I wiek n.e.), skarżącego się na tych, którzy kradną jego wiersze, historia literatury powszechnej jest także historią plagiatu. Na pytanie, dlaczego autorzy popełniają plagiaty, nie ma jednej dobrej odpowiedzi. Przyczyn może być wiele, a i motywacje mogą być tak różne, że odpowiedź okazuje się tyleż banalna, co wielce skomplikowana. Kiedy jednak mowa o meandrycznych głębiach procesu twórczego (wyrażenie „meandryczne głębie” zdaje się ryzykowną kontaminacją, ale w przypadku procesu twórczego mamy do czynienia z czymś takim na każdym kroku – to „ciemność i magia”, powiada Gombrowicz w rozmowach z Dominikiem de Roux), kiedy więc mowa o procesie twórczym, warto może je postawić. Czy nie jest tak, że w odniesieniu do plagiatu metafora „łyżki dziegciu” czasem okazuje się równie zasadna do metafory „drożdży”? Plagiat stwarza nam, czytelnikom literatury (literatury, bo nie czytelnikom plagiatowanych rozpraw akademickich), sytuację paradoksalną: wtrąca w pomieszanie, ponieważ jest przykładem perwersyjnego użycia języka. Perwersyjnego jak sama literatura, która wywołuje fikcję komunikacji, buduje porozumienie i jednocześnie je utrudnia, a czasem wręcz je uniemożliwia. Zarazem pragnienie porozumienia i rozumienia uprawia w ruch, rozjątrza je do granic. Skradziona metafora czy zdanie są jak

przeszczepiona cudza tkanka, zrastająca się z naszym własnym ciałem, jak udana transfuzja albo jak alchemiczna transmutacja. Są nieledwie znakiem przynależności; dotyczy to zwłaszcza wstępujących do pisarskiej konfraterni. Nikt nie osiągnie nigdy niczego, jeśli jego wczesne lektury nie przeciekną do jego pierwszych tekstów – przyznaje Thomas Mallon, autor klasycznej książki *Stolen Words*<sup>1</sup>. Znalezienie własnego głosu, jak o tym pisał T.S. Eliot, jest poprzedzone nie tylko gestem wyboru własnej tradycji, ale nierzadko przyjęciem filiacji. „Odurzanie się pamięcią nigdy niespełnionego czynu można uznać za inspirację. Inwencja, co trzeba przyznać pokornie, nie polega na tworzeniu z pustki, lecz z chaosu”<sup>2</sup> – chaosu, który próbujemy uporządkować, powiada Jonathan Lethem. Inwencja była kiedyś nierozzerwalnie związana z terminowaniem u poprzedników.

W łacińskiej, a następnie w renesansowej retoryce termin *inventio* odnosi się do bajki lub opowieści i dosłownie oznacza nie wynalazek, ale odkrycie czegoś, co już istnieje, tak jak istnieje pradawny mit lub legenda. Sama kompozycja opowieści (*dispositio*) i jej stylistyczne wyłożenie (*elocutio*) były terenem, na którym geniusz autora, karmiony przez wielkich mistrzów, mógł z nimi rywalizować, sycony myślą o ulepszeniu oryginałów

– zauważa autor artykułu *The Death of the Plagiarist*<sup>3</sup>. Podobnym terminowaniem jest innowacja, która – na co wskazuje jej etymologia – jest też reminiscencją. Innowacja, o czym nie tylko etymologia, ale i tradycja rozumienia tego pojęcia zaświadcza, była pojmowana jako rodzaj heretyckiego nowinkarstwa, a jeszcze wcześniej nie jako synonim inwencyjności czyli twórczości, lecz alternatywnego wykorzystania rzeczy już wymyślonych i funkcjonujących<sup>4</sup>. Plagiat etymologicznie pochodzi od słowa *plagium*, oznaczającego porwanie, uprowadzenie, przechwycenie. Rzecz jednak w tym, że – jak

---

1 T. Mallon, *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*, Harcourt, New York 1989, s. 123.

2 J. Lethem, *The Ecstasy of Influence: A Plagiarism*, „Harper’s Magazine” 1 lutego 2007, <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/> (20.09.2022).

3 S. Lobanov-Rostovsky, *The Death of the Plagiarist*, „Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities” kwiecień 2009, t. 14, nr 1, s. 33 (powołując się na książkę Marilyn Randall *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit, and Power*, University of Toronto Press, Toronto 2001, s. 32-33).

4 Por. J. Frazer, *Etymology of Innovation*, <https://www.disruptorleague.com/blog/2014/04/29/etymology-of-innovation/> (10.09.2022).

słusznie zauważa cytowany przed chwilą Jonathan Lethem – także każda lektura jest przecież byciem przychwyconym i porwanym: słyszymy głosy odległych i zmarłych szepczących nam do ucha i jesteśmy u nich w niewoli. Pisać to walczyć o podmiotowość zagrożoną przez ten głos, zmieniać się z czytelnika jako obiektu, na który te słowa padają, w podmiot mówiący własnym głosem. Ale między słowem cudzym i słowem własnym granica jest trudna do wyznaczenia.

„Cytuję innych tylko po to, aby lepiej cytować siebie”, powiada Montaigne, by usprawiedliwić swoje liczne akty plagiatu. A dopuszcza się ich, powodowany niemożnością przemówienia z takim samym autorytetem co ci „znakomici autorzy”, w których pismach widzi odbicie własnych myśli. Montaigne cytuje i w ten sposób ustanawia siebie w owym akcie cytowania, a sam jest cytowany z kolei przez tych, którzy przychodzą później, i jak my odnajdują własne umysły w jego umyśle<sup>5</sup>.

Jerzy Jarzębski podobnie tłumaczy obfitość kryptocytatów w debiutanckim tomie opowiadań Gombrowicza: młody autor powodowany jest właśnie raz skrytą, innym znowu razem parodiowaną Montaigne’owską potrzebą alegacji.

Po co zazwyczaj pisarzowi Wielcy Antenaci? Po to, by po stopniach pomnikowych dzieł, jakie stworzyli, samemu wdrapać się na Parnas. Obojętne więc, czy się u poprzedników zapożycza „pozytywnie” (to znaczy wykorzystuje ich fabuły, bohaterów, artystyczne rozwiązania jako materię własnych utworów), czy im zaprzecza (budując na przykład parodie ich tekstów, dyskutując z nimi), dzieła zastane pełnią w jego własnych dziełach funkcję zasadniczo konstruktywną: kośćcem parodii jest ostatecznie parodiowany utwór – niezależnie od stopnia zjadliwości, z jaką podchodzi autor do wyśmiewanego wzorca<sup>6</sup>.

Takie naśladownictwo nie musi być jedynie przypadłością debiutantów. Kryptocytat może być znakiem afiliacji rozumianej jako inkorporacja albo zabieg katapultowania siebie w uniwersum kultury, w literacki kosmos. Cytat

5 S. Lobanov-Rostovsky, *The Death of the Plagiarist*, s. 33. I tutaj autor sygnalizuje swoje zapożyczenie u Marilyn Randall.

6 *Zachwyca – nie zachwyca*. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim o *Ferdydurke*, <http://hamlet.edu.pl/oferdydurke> (30.09.2022).

będący dla Benjaminina, jak powiadają badacze, znakiem wyrwania czegoś z kontekstu, znakiem katastrofalnej nieciągłości historii, jest zarazem gestem afiliacji<sup>7</sup>. Cytat istnieje w izolacji, samodzielnie, choć podstemplowany znakiem swej literackości, co nie znaczy, że jest uszanowany jako fragment oryginalnego tekstu – nie jest, bo staje się już czymś innym, znaczy już inaczej. Można też powiedzieć, że funkcjonuje jako zdanie przechwycone: włączone bez cudzysłowu i przypisu do własnego tekstu, jest niczym eksponat kolekcjonera, eksponat ze zbioru, o którym ten dobrze wie, że nigdy nie będzie kompletny, a jednak pozostaje cenny, skoro jest namiastką nostalgicznie przeżywanego całości, czyli Literatury – niedosiężnej, wszelako pod postacią owego cytatu jako jej *pars pro toto* stającej przecież jakąś obecnością. Tym samym taki przewłaszczony cytat okazuje się przechodnią oznaką tajemnego bractwa, magicznym talizmanem zabranym w daleką podróż, biletem wstępu do miejsca, w którym odbywa się obcowanie literackich świętych. Prawda: cudzym biletem wstępu, a nawet – zgoda! – komuś skradzionym, ale ten dług spłaci się wszak kiedyś z nawiązką! Psychoanalitik tutaj dostrzegłby wywodzące się z nerwicy narcystycznej natręctwo: wymuszone na sobie kompulsywne zachowanie dyktowane przez *Schicksalzwang*, przymus losu, napędzający – jak ją nazywa Freud – nerwicę przeznaczenia<sup>8</sup>.

I dalej: przechwycenie może być także tłumaczone jako złożenie hołdu, gest adoracji. Jak już o tym była mowa, gest alegacji był ukłonem wobec podziwianego poprzednika. Dziś taki gest nie spotyka się ze zrozumieniem zwłaszcza we wspólnocie akademickiej, gdzie plagiat – niezależnie od tego czy popełniony intencjonalnie, czy też nie – jest pasożytnictwem w przeciwieństwie do naśladownictwa, z którym oswoili nas nie tylko literaccy, ale i akademicy epigoni. Zarówno pisarze, jak i jeszcze bardziej od nich podatni na frustrację akademicy nie czują takiej wrogości do swoich epigonów – w przeciwieństwie

7 Por. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 524. Jak zauważa Kang Dong Ho, „Benjamin zrywa z konwencjonalnym rozumieniem cytatu, czyli z ideą, że powinniśmy szanować oryginalny tekst i chronić otaczający go kontekst semantyczny”. Takie „wyrwanie” może być i jest gestem politycznym, rewolucyjnym. Natomiast „powiedzenie, że tekst składa się z cytatów [albo samych cytatów – jak wiemy, napisanie takiego tekstu było marzeniem Benjaminina – M.Z.], należy rozumieć jako stwierdzenie, że nie obejdzie się on bez przyswojenia sobie własnej inności. Innymi słowy, należy go rozumieć jako nieuniknione wyznaczenie: to obszar poza granicami intencji” (jak rozumiem, intencji autora tekstu, z którego został zaczerpnięty); Kang Dong Ho, *Quote-tekst*, <https://nabillerakorea.com/2020/02/28/quote-text/> (5.10.2022).

8 J. Laplanche, J.-B. Pontialis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 149 i 171.

więc do banalnego naśladownictwa, zdaniem ludzi akademii, plagiatu „nie można uznać za formę pochlebstwa, podobnie jak stalkingu za wyraz pełnego szacunku podziwu... Taki zabieg to w istocie wrogi akt podszywania się, a nie hołdu”<sup>9</sup>. Jednak jego interpretacja jako hołdu właśnie i dzisiaj nie jest rzadkością. Primo Levi w listownej rozmowie z Johnem Felstinerem o „swojej” Celanowskiej metaforze w jednej z „pieśni partyzanckich” powiada tak: „«Ukradłem» ten obraz z *Todesfuge* Celana... Ale, jak pan wie, w literaturze granica między kradzieżą a hołdem jest zatarta”, a gdzie indziej pisze, że nosi w sobie ten wiersz, jak „przeszczep”<sup>10</sup>. Dodajmy, że wdowa po Ivanie Gollu zarzuciła wcześniej Celanowi, iż w tym właśnie wierszu metaforę „czarne mleko” zabrał z jednego z niemieckojęzycznych wierszy jej męża<sup>11</sup>.

Przechwycenie może być wreszcie rozumiane całkiem odwrotnie: jako mord na literackim ojcu, zbrodnia z premedytacją. Chcemy zaleczyć lęk przed wpływem, popełniając akt literackiego kanibalizmu: rozpuszczamy ciało literackiego ojca w retorcie naszego tekstu<sup>12</sup>. To on staje się naszym plagiatorem: przez antycypację. O plagiacie „przez antycypację” pisał u nas Tomasz Swoboda<sup>13</sup>. Swoboda cytuje jednego z teoretyków grupy OuLiPo:

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>14</sup>.

- 
- 9 W. Kaminer, *Word Crimes and Misdeameanors*, „The Wilson Quarterly” 2007, t. 31, nr 2, s. 86.
- 10 J. Felstiner, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, przeł. M. Tomal, M. Tomal, Austeria, Budapeszt–Kraków 2010, s. 464.
- 11 Por. Ch. Ricks, *Allusion to the Poets*, Oxford University Press, Oxford–New York 2002, s. 225; J. Felstiner, *Paul Celan*, s. 110.
- 12 Skądinąd Harold Bloom w słynnej książce *Lęk przed wpływem* i w innych swoich tekstach utrzymuje, że plagiatorem może być krytyk-akademik, ale nie może nim być pisarz, i że po Szekspirze plagiatowość jest naturalną kondycją piszących.
- 13 Por. T. Swoboda, *Deformacje nowoczesności*, Oficyna, Łódź 2021. Tu dokonuję plagiatu z siebie, pisałem już bowiem o tym w szkicu *Niewystygły fajerwerk*, będącym recenzją z książki Swobody („Literatura na Świecie” 2022, nr 5/6). Warto dodać, że zaprzysięgły orędownik ścigania najmniejszych oznak literackiego plagiatu, Thomas Mallon, unieważnia kategorię autoplagiatu: „Żaden z piszących nie chciałby, żeby jego słowa prowadziły jedynie niepokażne bądź chwilowe życie”; tenże, *Stolen Words*, s. 140.
- 14 T. Swoboda, *Deformacje nowoczesności*, s. 211. Kolejne cytaty z OuLiPowców i samego Swobody pochodzą z tejże książki. W nawiasie podaję numer strony.

Komizm tego stwierdzenia Swoboda traktuje serio i nie jest to wyłącznie wyraz jego sympatii dla przewrotności OuLiPo. „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 nieznanomości zasad OuLiPijskich, zawierają poważne niedoskonałości”, powiada cytowany przez Swobodę Marcel Bénabou, autor tłumaczonej również na język polski książki zatytułowanej *Dlaczego nie napisałem żadnej z moich książek*. Zgrywa i ironia to nie jedyne powody, dla których ten z pozoru szalony pomysł warto potraktować serio. Eksperyment, jak dowodzi etymologia, to przecież wywodzenie nieznanego ze znanego; słowo „oryginalność” odsyła do korzeni – do *origines*. Swoboda w swoim tekście powołuje się na francuskich teoretyków literatury, „uznających za plagiat przez antycypację istniejący tekst, który plagiaturuje tekst jeszcze nienapisany, a także tekst plagiutowany przez tekst wcześniejszy” (s. 221). Wymownym tego przykładem jest mało znane opowiadanie Maupassanta, który „plagiaturuje” jeden z najbardziej znanych fragmentów *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta – słynną „magdalenkę”. Pomyślmy tylko: tekst Maupassanta nie zostałby uznany za znaczący w ten sposób, gdyby nie Proust! To właśnie Proust czyni go doniosłym, a nawet przydaje mu nowe znaczenia; dopowiem, że robi to w zgodzie z logiką podsunietą przez Claude’a Lévi-Straussa, który powiada: „Mówi się: «z dwóch rzeczy jedna», a to zawsze jest ta trzecia”<sup>15</sup>. Wywód Swoboda można uznać za świetne wyłuszczenie tej prawidłowości:

Nawet jeśli Proust czytał Maupassanta i rzeczywiście popełnił coś w rodzaju plagiatu – świadomego lub mimowolnego – w niczym nie zmienia to faktu, że to drugi tekst, czyli magdalenka, wyzwala 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 posiada dla nas sens nadpisany przez Prousta, a tym samym z tej perspektywy trudno zdobyć się na twierdzenie, że dziś dla nas Maupassant jest autorem tego tekstu (s. 212).

Rozumowanie to można uznać za karkołomne, a koncept plagiatu przez antycypację – za fantazyjne wyobrażenie o prekursorze. Tyle że – jak powiada

15 C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, Opus, Łódź 1994, s. 148.

Swoboda – w ten sposób negujemy istnienie intertekstualnej pamięci czytelników, którzy projektują na czytane teksty to, co potem objawiła w nich przyszłość: „Historia literatury nieuznająca plagiatu przez antycypację czytałyby Sofoklesa, udając, że nie było Freuda, podczas gdy – jak zwraca uwagę Bayard – to przecież dzięki Freudowi Edyp stał się edypalny”, i dodaje: „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” (s. 211). W tym miejscu warto przypomnieć to, co o „preposternej” naturze dzieł sztuki pisze holenderska badaczka kultury Mieke Bal<sup>16</sup>. Pozorna niedorzeczność złożenia *pre* i *post* (*preposterous*, czyli niedorzeczny właśnie) wydobywa paradoks obecny w każdym akcie lektury. Czytany tekst okazuje się bowiem tworem przyszłości nie mniej niż przeszłości, a to dlatego że chronologia w naszym czytaniu – jak zresztą i w naszym rozumieniu – jest odwrócona: to, co późniejsze, poprzedza to, co wcześniejsze. Historia literatury biegnie więc nie z przeszłości do teraźniejszości, lecz z teraźniejszości do przeszłości. Czy nie świetny przykład logiki plagiatu przez antycypację stanowi rozprawa doktorska o Szekspirze jako sukcesorze Eliota, nad którą pracuje Percy, bohater kampusowej powieści Davida Lodge’a *Mały światek*?

W próbach osądu i rozstrzygnięcia, czy kryptocytat ma charakter plagiatu, czy jest raczej rozpoznawalną aluzją literacką bądź też czy powstałe tu „trzęcie” znaczenie w tekście usprawiedliwia nieprawe użycie zapożyczenia, przywołane przed chwilą słowo „intertekstualność” staje się słowem kluczem. W tym miejscu dwie krótkie ekspozycje. Oto Tomasz Mann w liście do Theodora Adorna na okoliczność pracy nad powieścią, którą wyda wkrótce pod tytułem *Doktor Faustus*, pisze o trwożącej i zawstydzającej jego samego własnej predylekcji do „sztuki «wyższego» odpisywania”, i co więcej, gdzie indziej używając w tym kontekście – jak o tym możemy przeczytać u Małgorzaty Łukasiewicz – „jeszcze innych określeń z dolnego rejestru: «zwędzony fragment», «przemycenie» (w liście do Adorna), «ściągnięte» (w liście do syna), jakby z lubością wyznaczając sobie miejsce pośród swawolnych psotników”<sup>17</sup>. Mann w owym liście do Adorna pisze o „zasadzie montażu”, której hołduje: o tym, że nie tylko cudze pomysły czy opisy rozmaitych faktów i zdarzeń, lecz także fragmenty cudzych tekstów i dokumentów z różnych zresztą dziedzin

16 Por. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

17 M. Łukasiewicz, *Jak być artystą. Na przykładzie Tomasza Manna*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 195.



„wkleja” i „zaciera kontury”, tak że nieraz można mówić o „bezczelnej kradzieży”. Mann deklaruje (i słycać przecież w jego słowach niewywołane echo słów Benjamina):

W tej książce, która i tak skłania się ku zasadzie montażu, nie cofnę się przed żadnym zapożyczeniem, żadnym sięgnięciem po cudze dobro, aby skorzystać z jego pomocy, w przekonaniu, że to zapożyczenie, podpatrzenie mogłoby doskonale pełnić wewnątrz kompozycji samodzielnią funkcję, wieść symboliczny własny żywot – a jednocześnie p o z o s t a ć n i e t k n i ę t y m [wyróżnienie – M.Z.] w swoim macierzystym krytycznym miejscu. Pragnąłbym, aby Pan podzielił ten pogład<sup>18</sup>.

Dodać trzeba, że przynajmniej gdy chodzi o sprawy związane z techniką komponowania – kierując się przezornością, a może za poradą Adorna, nie wiem, ale jedną z tych hipotez zapewne można łatwo sprawdzić – Mann zamieścił na końcu swej powieści stosowną notę. Roztropnie, gdyż Arnold Schönberg, rozwścieczony tym, że autor *Doktora Faustusa* przechwyił i strywalizował jego teorię muzyki atonalnej, groził mu procesem sądowym.

Witold Gombrowicz przynajmniej w swoich dwóch pierwszych książkach, o czym piszą Jerzy Jarzębski i Janusz Margański, chętnie wplatał w tekst cytaty bądź kryptocytaty z klasyków literatury i filozofii, czyniąc je elementem gry literackiej (część z nich usunął w kolejnych wydaniach)<sup>19</sup>. Niektóre sygnalizował, jak (do dziś niezlokalizowany?) cytat (co suponuje Jarzębski) z Chateaubrianda w opowiadaniu *Dziewictwo*, wyróżniony w druku kursywą, inne opisał cudzysłowem, jeszcze inne pozostawił bez oznaczenia: mając charakter „skrzydlatych zdań” bądź ich parafraz, jako rozpoznawalne i odsyłające do źródła, tego nie wymagały. Ale jak podkreśla Margański, pojawiają się kolejne, zwykle kilkuwyrazowe – nieoznaczone, wtopione w tekst jako mowa narratora lub postaci, są trudno rozpoznawalne jako cudze słowa. Zapewne do dziś pozostają „pustymi aluzjami”. Małgorzata Łukasiewicz w tekście o cudzych słowach w utworach Tomasza Manna powiada: „jeśli rozpoznaliśmy u Manna

18 T. Mann, *Listy 1937-1947*, przeł. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 602-607.

19 Por. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1982, s. 272-274; J. Margański, *Co zrobić z cytatami u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 86-109 (dalsze cytaty z obu autorów w nawiasie, z podaniem strony). Dodam jeszcze, że z niektórych kryptocytatów, jak o tym mówi Jarzębski w rozmowie z Zawadzkiem, w kolejnych wydaniach Gombrowicz zrezygnował. Być może obawiając się, że są zbyt natrętnymi zapożyczeniami i mogą posłużyć jako zarzut naśladownictwa.

tysiąc ukrytych cytatów, to nic nie stoi na przeszkodzie domniemaniu, że jest tam drugi tysiąc, których nie rozpoznaliśmy” (s. 215). U Gombrowicza – co pokazuje Margański – cytaty, kryptocytaty i parafrazy nader często okazują się przestrzenią istotnych mediacji znaczeń i jedną z przyczyn pracy tekstu, w której konstytuują się jego sensy, owe wspomniane tu przeze mnie „trzecie” znaczenia. U Manna podobnie. Ale, co zdaniem Łukasiewicz istotne, „gra z cudzą mową niezbędna jest do tego, by samemu przemówić” (s. 215). Gombrowicz, jak pisze Margański, „w szczególnie sposób problematyzuje” w swoim tekście cudze słowa i „eksponuje mechanizm ich «oswajania», asymilacji, tematyzując tym samym ich obcość” (s. 87). Ale nie zawsze: „Sygnały cytowania pojawiają się okazjonalnie, są lub ich nie ma, i próżno byłoby szukać jakiejś reguły ich stosowania” (s. 89). O tym, czy dany fragment tekstu jest właśnie cytatem, wnosimy z „przestrzeni intertekstualnych relacji, w której sytuuje się tekst” (s. 109). Taki sam wniosek można wysnuć z rozważań Łukasiewicz, która zauważa, że prowadząc swoje gry, Mann sprawia, iż „znikają ramy tekstu” (s. 204). Znika więc też ów ktoś będący autorem słów tekstu.

Na okoliczność toczzonej w „Times Literary Supplement” dyskusji o plagiacie Linda Hutcheon przypomina, że wprawdzie intertekst nie jest źródłem dzieła literackiego, ale jest jego bazą tożsamościową<sup>20</sup>. Również o tym, że intertekstualność tekstu jest konstatowana i ustalana przez czytelnika, zatem to on o niej rozstrzyga. Podobnie powiadają inni: „plagiat jest w oku czytelnika”<sup>21</sup>. Wyrok należy więc do lokalnych wspólnot interpretacyjnych. Intencja autora zostaje wyeliminowana przez literaturoznawców jako kryterium niepewne i bałamutne, ale czy zawsze? Christopher Ricks uznaje Celana za winnego plagiatu (za sprawą owej inkryminowanej metafory, «schwarze milch»)<sup>22</sup>, uchyla natomiast identyczny zarzut wysunięty wobec ukochanego poety, T.S. Eliota, któremu poświęcił kawał swego akademickiego życia<sup>23</sup>.

20 L. Hutcheon, *Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, And Intertext*, „English Studies in Canada” czerwiec 1986, t. 12, nr 2, <https://muse.jhu.edu/pub/79/article/695160/pdf> (20.09.2022).

21 M. Randall, cyt. za: S. Lobanov-Rostovski, *The Death of the Plagiarist*.

22 Ch. Ricks, *Allusions to the Poets*, Oxford University Press, Oxford–New York 2002, s. 225. „To ma-taczenie” – pisze o próbach obrony poety podjętych przez uczestników dyskusji.

23 Ukoronowaniem krytycznoliterackich działań Ricksa na tym polu było dokonane wraz z Jimem McCue dwutomowe wydanie *The Poems of T.S. Eliot*, t. 1: *Collected & Uncollected Poems* (1311 stron); t. 2: *Practical Cats & Further Verses* (667 stron), Faber, London 2015, z drobiazgowymi, a nawet pedantycznymi adnotacjami do tekstów poety.

I nie chodzi tu o którąś z metafor z *Ziemi jałowej*, poematu, który w pierwodruku z roku 1922 (w angielskim „The Criterion” i prawie równolegle w amerykańskim „The Dial”) ukazał się bez towarzyszących mu przypisów (słynną notą z przypisami opatrzył książkowe wydanie poematu dopiero dwa miesiące później, kiedy pojawiły się głosy o plagiacie). Chodzi o coś innego. Oddajmy głos samemu Eliotowi cytowanemu w książce Ricksa, który w wywiadzie z sierpnia 1961 roku powiada:

w jednym z moich wczesnych wierszy [*Cousin Nancy* – M.Z.] użyłem bez cudzysłowu sformułowania „armia niezmiennego prawa” z wiersza George’a Mereditha i pewien krytyk oskarżył mnie o bezwstydną plagiat, o kradzież tego zdania. Podczas gdy, oczywiście, chodziło o to, że czytelnik powinien rozpoznać, skąd pochodzi, i skonstrastować go z duchem i znaczeniem mojego własnego wiersza<sup>24</sup>.

Ricks nie protestuje wobec takiej wykładni i argumentuje, że to metafora w stylu Eliotowskich metafor. Wszyscy pamiętamy stanowisko Eliota: kiedy przychodzi do obcowania z wielkimi poprzednikami, „[d]ojrzali poeci kradną, niedojrzali naśladowują”. Pozostawało ono, jak w książce *Nieuchronność plagiatu* pisze Maciej Jakubowiak, w doskonałej zgodzie z literackim programem autora *Ziemi jałowej*.

Z tekstów Rolanda Barthes’a, Michaela Rifaterre’a, Julii Kristevej, Michela Foucaulta można wysnuć twierdzenie, że intertekstualność jest kondycją ontologiczną tekstu literackiego. Takie stanowisko to literaturoznawcza *doxa*, przywoływana oczywiście w dyskusji na temat plagiatu. Justin Clemens, powołując się na słowa Barthes’a o „cytatach bez cudzysłowu”<sup>25</sup>, zwraca uwagę, że na gruncie tak rozumianej ontologii tekstu literackiego nietrudno uznać, iż kondycja plagiatu jest nieuniknioną kondycją ontologiczną: są tylko

24 *The Bed Post: A Miscellany of The Yorkshire Post*, red. K. Young, Macdonald, London 1962, s. 43-44, cyt. za: C. Ricks, *Allusions to the Poets*, s. 219.

25 Justin Clemens w artykule *The Uses of Plagiarism* (cyt. za: [https://www.academia.edu/4492522/The\\_uses\\_of\\_plagiarism](https://www.academia.edu/4492522/The_uses_of_plagiarism), 20.09.2022) przywołuje zdanie Barthes’a z eseju *Freedom of Writing*: „Cytaty, z których konstruowany jest tekst, są anonimowe, nie do odzyskania, a jednak już wcześniej zostały przeczytane: to cytaty bez cudzysłowów” (R. Barthes, *Rustle of Language*, przeł. R. Howard, University of California Press, Berkeley 1989, s. 49). Skądinąd „cytaty bez cudzysłowu” to idea z tekstu Waltera Benjamin’a: „W pracy tej powinna zostać do perfekcji rozwinięta sztuka cytowania bez cudzysłowów. Jej teoria najściślej wiąże się z teorią montażu” (tenże, *Pasaże*, s. 503).

cudze słowa, słowa innych, i nieodwracalna gra między tymi, którzy pamiętają, i tymi, którzy zapominają o tej sytuacji. Badacz pisze o tym, że profesorowie tropią plagiaty, a zarazem afirmująco zajmują się kulturą masową będącą królestwem emancypacyjnego plądrowania treści kultury wysokiej. „Każemy czytać studentom Borgesa, który w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* powiada, że dosłowna kopia *Don Kichota* jest «nieskończenie bogatsza» niż «oryginał», i zarazem ścigamy plagiaty”. Autor tekstu *The Uses of Plagiarism* jednak poprzestaje raczej na prezentowaniu cudzych stanowisk, aniżeli sam je zajmuje. Robi to natomiast Piotr Michałowski w recenzji z *Nieuchronności plagiatu* Macieja Jakubowiaka:

Skrajne stanowisko, sugerujące, że cała literatura nie jest niczym innym jak ciągiem plagiatów, ponieważ w każdym dziele dałby się odnaleźć wpływ innego dzieła, a cała kultura polega na różnych formach naśladownictwa i przetwarzania, wydaje się jednak parodią dyskursu prawn-autorskiego, gdyż prowokacyjnie doprowadza go do absurdu i mogło być postrzegane jako sianie zamętu albo wręcz chuligaństwo intelektualne<sup>26</sup>.

Jako skrajne, bo uchylające zarówno pojęcie plagiatu, jak i kryterium oryginalności, kwalifikuje również rozumowanie, którego literacką ekspozyturą jest stanowisko Borgesa, „kreatora monstualnych dystopijnych alegorii wszechwiedzy architektu wyczerpującego wszystkie możliwości ludzkiej myśli i wyrażania”. Wizja „absolutnej kompletności archiwum Wszechświata” jako „parodystyczna hiperbola”? Michałowski ma potężnych sojuszników. W jego sądzie słyhać echo szyderstwa ojca nowoczesnej wiedzy naukowej Francisa Bacona, który napominał, że „sięganie po hiperbolę sprawdza się może w miłości, ale nie gdzie indziej”. Cóż, skoro sensaci i intelektualni chuligani również znajdują poparcie z uniwersyteckich katedr: „Tylko przesada jest prawdziwa”, powiadają autorzy *Dialektyki oświecenia*<sup>27</sup>, i można uznać, że nie są w swoim sądzie odosobnieni, gdyż absolutna kompletność archiwum świata wydaje się konceptem całkiem mocnym również w dzisiejszej filozofii. Tu znowu zagląda mi w oczy widmo autoplgiatu, chcę bowiem odwołać się do przytoczonego przez siebie – tyle że na inną okoliczność – rozumowania Haydena White’a, który wykładając swoją filozofię „zdarzenia”, odwołuje się

26 P. Michałowski, *Nieuchwytność nieuchronnego plagiatu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 217-228.

27 T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 136.

do myślenia Alaina Badiou. Otóż White zwraca uwagę, że jeśli byt jest tym wszystkim, z czym mamy do czynienia, nie można doń dodać niczego nowego. Zatem żadne zdarzenie (a takim zdarzeniem jest przecież także tekst literacki) – rozumiane jako erupcja czegoś pochodzącego spoza owej totalności – nie może mieć miejsca. Tymczasem wydarzenia w świecie dzieją się wszak nieustannie! Sytuację opisywaną zwrotem „wydarzenia zdają się mieć miejsce” można potraktować jako wydarzenie, choć przynależy ona bardziej do naszej świadomości aniżeli do tego, co poza nią. Jak zatem możliwe jest wydarzenie? – zapytuje White i idąc tokiem rozumowania filozofa, powiada, że wydarzenia mają miejsce, ponieważ istnieje rozziw pomiędzy bytem a naszą o nim wiedzą. Wydarzenie zachodzi wtedy, gdy do naszej wiedzy o bycie udaje nam się dodać coś nowego, odsłonić nowy jego aspekt, poznać nową o nim prawdę. Stanowi ono szok dla naszego systemu wiedzy. W rzeczywistości – jak utrzymuje Badiou – nowy fragment wiedzy o bycie jest tylko pozornie czymś nowym, tak jak odkrycie kiedyś w matematyce nieznanych wcześniej liczb pierwszych. One zawsze istniały, czekając na swoje odkrycie. Nie wiem, czy podobne rozważania i wnioski, jakie można z nich wyciągnąć, dadzą się zakwalifikować jako sianie zamętu intelektualnego, i czy tak je kwalifikować warto. Zresztą przestają one być dziełem ludzi samotnie rozmyślających nad stanem świata, a stają się produktem algorytmów stworzonych przez komputery w nie tylko dziś naukowych laboratoriach<sup>28</sup>. Plagiator jest dla nas oszustem, bo jego postępek stoi w oczywistej sprzeczności z ciągle panującym przekonaniem, że wszelka nowość naszej wiedzy ma charakter autorski. Tymczasem nasza wiedza zaczyna być produkowana – coraz bardziej zespołowo! – w laboratoriach, których wyposażenie stanowi ekstensję człowieka coraz bardziej wyemancypowaną spod jego władzy. Komputer o megagigamocy obliczeniowej i Chatbot GPT zdolne są wygenerować odpowiedź nie tylko na wiele pytań, które potrafimy im zadać, lecz także potrafią wyprodukować każdy tekst, jakiego sobie zażyczymy, a może nawet wszystkie teksty, jakie dają się napisać. Biblioteka Babel zatem już istnieje w przepastnym laboratorium-archiwum świata. To koncept oparty na nietzscheańskim micie wiecznego powrotu, ale czy prawdziwy? Jak dotąd ci, którzy prognozują rozwój sztucznej inteligencji, ciągle wskazują na obecność czynnika ludzkiego jako czegoś, czego niczym zastąpić się nie da. Ale nawet mając ten argument na względzie, trudno nie uznać, że zmiany, o jakich mowa, pracują na rzecz

---

28 M. Jakubowiak, *Plagiatorzy*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7082-plagiatorzy.html> (1.10.2022).

erozji instytucji autorstwa. Żywiolowy rozwój tekstualności dostępnej w sieci internetowej skłonił wspomnianą już wcześniej wybitną krytyczkę poezji doby postmodernizmu do określenia piszącego współcześnie poety mianem „nieoryginalnego geniusza” jako autora „wiersza-cytatu”<sup>29</sup>.

Z jednym wszakże w końcu wypada się zgodzić. Nieprzekładalność języków, w jakich toczy się rozmowa o plagiacie, jest powodem, dla którego „filozofia i literaturoznawstwo sporu z prawem wokół autorstwa nie zakończą zapewne do końca świata, krytykując wytrwale kolejne akty normatywne i projekty ich modyfikacji”<sup>30</sup>. My, literaturoznawcy, traktujemy plagiat jako akt zawłaszczenia nie tylko treści, lecz także sposobu jej prezentacji, i co w tym wszystkim nie jest rzeczą ostatnią, przywłaszczenie sobie cudzej tożsamości<sup>31</sup>. Ale z tożsamością jest jak z pogodą. I co to znaczy sprostać wymogowi bycia sobą? Pracowicie odgrywamy swoje najprawdziwsze i najlepsze wersje siebie samych, ale są one często skonfliktowane, tak jak wartości, które uznajemy za własne. Autentyczne, a nawet tylko autonomiczne ego jest narcystyczną iluzją, wariacją na temat figury Mistrza<sup>32</sup>: to nie ja, lecz porządek symboliczny jest autonomiczną władzą i jeśli można mówić o autentyczności, to jedynie o autentyczności porządku symbolicznego. Czyli ja to ktoś inny. Z kolei prawnicy, którzy piszą prawo autorskie, działają w innym niż literaturoznawcy reżimie epistemicznym. Nie lokują swoich aktów w grząskiej przestrzeni sensu i moralności (sztuka interpretacji prawnej nie jest tym samym co sztuka interpretacji literaturoznawczej), ale w porządku znaczeń prawa jako urządzenia dyskursywnego zapewniającego przejrzyste funkcjonowanie instytucji, tj. społeczeństwa. Działają nie tyle w imię sensu jego funkcjonowania, ile w imię jego bezkolizyjności i optymalizacji. Trzeba jednak zauważyć, że i literaturoznawcy jako ludzie uniwersytetu i akademii – laboratoriów produkujących

29 M. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago 2010. Zwróciła na to moją uwagę Marta Baron-Milian.

30 P. Michałowski, *Nieuchwytność nieuchronnego plagiatu*, s. 226. Jest to teza recenzowanej przez niego książki Jakubowiaka.

31 Urażona duma (dobry rodzaj narcyzmu) nie jest w tym wszystkim rzeczą nieistotną: „W przeciwieństwie do większości złodziei plagiator nie dąży do posiadania, ale do stania się tym, którego okrada: jest to zbrodnia z podziwu, naśladownictwa i edypalnego niepokoju. Plagiat jest formą kradzieży tożsamości, opartą na pomyleniu przyjemności czytania z pracą pisania” – pisze Sergei Lobanov-Rostovsky w *The Death of the Plagiarist*.

32 Por. J. Lacan, *Écrits: A Selection*, przeł. A. Sheridan, Tavistock Publications, London 1977, s. 306–307. Por. też *Autonomous ego*, w: *No Subject – Encyclopedia of Psychoanalysis*, [https://nosubject.com/Autonomous\\_ego](https://nosubject.com/Autonomous_ego) (1.10.2022).

wiedzę – rozmawiając o plagiacie, pozostają w dwóch trudno dających się pogodzić porządkach: stoją jedną nogą, tą retoryczną, na gruncie literaturoznawstwa, które po zwrocie poststrukturalistycznym zaślubiło się literaturze, drugą zaś – tą z krwi i kości – na gruncie instytucji będącej fabryką wiedzy. A tu wymogiem instytucjonalnym jest, by wiedza miała charakter autorski, budowała konsensus w sprawie rozumienia dyskursu naukowego i nie podkopywała zaufania do ludzi nauki, nie pozwalała nieuczciwie awansować... Dopowiem od razu: tu, w naszej wspólnotcie, nie może być inaczej. Niemniej pisarze, prawnicy i literaturoznawcy działają w rozłącznych światach i nic tego nie zmienia. Czasami jednak komunikować się muszą, co bywa powodem wielkich nadziei, ale też rozczarowań i nieporozumień, a nawet dramatów. Na razie jesteśmy wspólnotą konwersacyjną, która sławiąc „dobrze zrobiony tekst” zawierający warstwy palimpsestowych powtórzeń<sup>33</sup>, sama sobie intertekstualności wzbrania. Po laboratorium literaturoznawcy chodzi anioł z mieczem, sprawdzając przypisy. Powiem więc – odwołując się do terminów zmarłego niedawno Bruno Latoura – że literaturoznawstwo godzi się na to, by uznawać siebie za „literaturę techniczną”, ale kochając się beznadziejnie w „literaturze nietechnicznej”<sup>34</sup>, skrycie cierpi z tego powodu.

A teraz koda. Pisząc o plagiacie, nie sposób plagiatu nie popełnić. O plagiacie napisano już wszystko. Jeden z autorów kończy swój tekst zdaniem: „Jestem autorem wszystkich napisanych tu zdań”, i wykazuje jego performatywną sprzeczność jako zdania jednocześnie prawdziwego i fałszywego<sup>35</sup>. Mógłbym zrobić to samo. Sam napisałem wszystkie swoje zdania, tam zaś, gdzie cytuję bądź parafrazuję innych, skwapliwie to zaznaczam. Ale przecież

33 Por. R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania, albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 34-50.

34 „Artykuł, który nie ma przypisów – czytamy u Latoura – jest jak dziecko idące ulicą nocą bez opieki w wielkim mieście, którego nie zna: jest samo, zagubione, wszystko może mu się przytrafić. Inaczej z pracą obfitującą w przypisy. Atakowanie jej oznacza, że krytyk musi osłabić każdą z pozostałych prac lub przynajmniej będzie zagrożony koniecznością takiego działania, podczas gdy atakowanie nagiego tekstu znaczy, że czytelnik i autor są tej samej wagi: stoją twarzą w twarz. Różnica w tym momencie między literaturą techniczną a nietechniczną nie polega na tym, że jedna dotyczy faktów, a druga fikcji, ale na tym, że ta druga gromadzi pod ręką tylko kilka zasobów, a ta pierwsza wiele zasobów, nawet z miejsc odległych w czasie i przestrzeni”; Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientist and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1987, s. 33. Nie jestem przekonany, że Latour ma rację w tym, co pisze o literaturze (jako twórczości „nietechnicznej”) – wydaje mi się, że jest dokładnie na odwrót.

35 J. Lethem, *Ecstasy of Influence*.

moja wiedza jako autora tego tekstu powstała z przeczytanych tekstów (wielu przecież nie udało mi się tu zacytować). Czy mój tekst przynosi więc jakieś *novum*? Tu przywołam cytat z Pascala zaczerpnięty z tekstu Pawła Mościckiego o myśli autora *Społeczeństwa spektaklu*, dla którego termin „przechwycenie” jest kluczową metaforą twórczości świadomej siebie. Pascal o swoim pisaniu tak mówi do czytelnika:

Niech mi nikt nie mówi, że nie powiedziałem nic nowego: rozmieszczenie treści jest nowe; kiedy się gra w piłkę, obaj gracze grają tą samą piłką, ale jeden mierzy nią lepiej. To tak samo, jakby mi ktoś powiedział, że posługuję się starymi słowami. Jak gdyby te same myśli nie tworzyły przez odmienny układ innej treści, tak samo jak te same słowa tworzą przez swój układ inne myśli<sup>36</sup>.

Teraz już nie pozostaje mi nic innego, jak poddać w tej kwestii mój niepowściągliwie intertekstualny tekst osądowi czytelników.

---

36 P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana i Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 75. Warto może dopowiedzieć, że *détournement*, czyli właśnie przechwycenie, „samo już stanowi «przechwycenie», pochodzi bowiem z języka policyjnego i oznacza deprawowanie nieletnich”, „w nowym układzie wykorzystuje stary sens poszczególnych elementów, nakładając na siebie jego dwa możliwe znaczenia”. W przechwyceniu chodzi więc o wywołanie u odbiorcy uczucia *déjà vu*, dzięki któremu nowy sens nie tylko będzie mógł się pojawić, ale również oddziaływać na zastany system skojarzeń i relacji znaczeniowych (por. s. 78-79). Debord zajmował się wizualnością, ale w odniesieniu do literatury równie dobrze można mówić o chęci wywołania wrażenia *déjà lu*, z tą samą funkcjonalnością.



## Abstract:

---

**Marek Zaleski**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Plagiarism as an Interception*

The author scrutinizes mechanisms of the psychology of creativity compared with the issues of literary agency that lead writers to commit plagiarism and that make literary plagiarism a well-established phenomenon in culture, according to many – even inevitable. The second important reflection considers what distinguishes literary from academic plagiarism in the institutional positioning of literary and academic creativity.

## Keywords

---

plagiarism, influence, *allegatio*, intertextuality