



EKSTAZA UTICAJA – PLAGIJAT

Celo čovečanstvo je jedan autor, i jedan tom; kada jedan čovek umre, ne biva jedno poglavlje istrgnuto iz knjige, već prevedeno na bolji jezik; i svako poglavlje se mora tako prevesti...
Džon Don

Ljubav i krađa

Zamislimo sledeću priču: kultivisani sredovečni muškarac seća se svoje *amour fou*, koja je počela kada je, na putovanju u inostranstvu, iznajmio sobu. Kada je ugledao gazdinu ćerku, momentalno se pogubio. Ona još nije ušla u tinejdžerske godine, ali ga je njen šarm smesta opčinio. Bez obzira na godine, on se s njom zbližava. Ona na kraju umire, a pripovedač – koji ovim postaje obeležen za sva vremena – ostaje sâm. Ime devojkice upisano je u naslov priče: *Lolita*.

Autor priče koju sam opisao, Hajnc fon Lihberg, objavio je svoju pripovest o Loliti 1916, četrdeset godina pre romana Vladimira Nabokova. Lihberg je kasnije, u doba nacizma, postao jedan od vodećih novinara, a njegovo mladalačko delo je nestalo iz vidokruga. Da li je Nabokov, koji je u Berlinu boravio do 1937, svesno usvojio Lihbergovu priču? Ili je raniji tekst postojao u Nabokovu kao skriveno, nepriznato sećanje? U istoriji književnosti nije nepoznat ovaj fenomen, koji se naziva kriptomnezija. Postoji i hipoteza da se Nabokov, savršeno poznavajući Lihbergovu priču, latio umetnosti citiranja, koju je Tomas Man, i sâm majstor u toj disciplini, nazivao „višim plagijatom“. Književnost je oduvek bila lonac za topljenje u kojem se iznova prerađuju poznate teme. No, u prethodniku *Lolite* pronalazimo malo onoga čemu se divimo kod Nabokova; o ranijem delu se ni na koji način ne može zaključivati na osnovu potonjeg. Ipak, da li je Nabokov svesno pozajmljivao i citirao?

„Kada živite izvan zakona, morate eliminisati nepoštenje.“ Ovo je rečenica iz *noar* filma Dona Sigela *U stroju* (*The Lineup*; 1958), za koji je scenario napisao Sterling Silifant. Film se i danas često prikazuje u kinotekama, zahvaljujući sjajnom portretu plaćenog ubice-sociopate Elija Valaha i dugogodišnjoj, upornoj autorskoj karijeri Dona Sigela. Ipak, šta su 1958. značile te reči – Sigelu, Silifantu, njihovoj publici? I opet, šta je ta rečenica značila Bobu Dilanu kada ju je prvi put čuo (verovatno u nekom bioskopu u Grinič Vilidžu), malo je doterao i umetnuo u svoju pesmu *Apsolutno slatka Meri* (*Absolutely Sweet Marie*)? Šta sada one predstavljaju, za kulturu uopšte?

Prisvajanje je oduvek igralo ključnu ulogu u Dilanovoj muzici. Tekstopisac je zahvatao ne samo iz klasičnog holivudskog filma, nego i od Šekspira, F. Skota Ficdžeralda i *Ispovesti jakuza* Juniči Sage. Takođe je prisvojio i naslov za album *Ljubav i krađa* (*Love and Theft*; 2001) iz studije Erika Lota o poeziji minstrela. Moglo bi se zamisliti da se Dilanu dopala rezonancija naslova, u kojem emocionalna ogrešenja u potaji prate ljupkost ljubavi, što je

česta situacija u Dilanovim pesmama. Lotov naslov je, naravno, varijacija *Ljubavi i smrti u američkom romanu* (*Love and Death in the American Novel*) Leslija Fidlera, poznatog po identifikaciji književnog motiva o međuzavisnosti belog i crnog čoveka, poput Haklberi Fina i Džima, ili Ismaila i Kvikvega – što je sve serija umetnutih referenci na Dilanovo prisvajanje sopstva minstrela-dečaka. Dilanova umetnost nudi paradoks: iako je poznata po tome da ne poziva na gledanje u prošlost, u njoj je takođe enkodirano poznavanje izvora iz prošlosti za koje se možda ne bi moglo naći mesta u savremenoj kulturi. Na primer, poezija o građanskom ratu barda Konfederacije, Henrija Timroda, oživljava u lirici najnovije Dilanove ploče *Moderna vremena* (*Modern Times*). Dilanova originalnost i njegova prisvajanja tvore nešto jedinstveno.

Isto bi se moglo reći za *svaku* umetnost. To sam posebno snažno uvideo kada sam jednoga dana potražio gore navedeni citat Džona Dona. Priznajem da o toj rečenici nisam saznao na predavanju u koledžu, nego iz filmske verzije *Čering kros roud br. 84* (*84 Charing Cross Road*) sa Entonijem Hopkinsom i En Benkroft. U biblioteci sam potražio *Čering kros roud br. 84* u nadi da ću naći Donovan citat, ali nije bio naveden u knjizi. Na njega se aludira u pozorišnom komadu koji predstavlja teatarsku adaptaciju knjige, ali nije odštampan. Stoga sam ponovo iznajmio film i našao citat koji čita Entoni Hopkins, ali bez navođenja autora. Nažalost, stih je bio toliko sažet da kada sam se konačno okrenuo pretraživanju putem interneta, otkrio sam „celo čovečanstvo je jedan tom“, a ne „celo čovečanstvo je jedan autor, i jedan tom“.

Moje pretraživanje interneta u početku nije bilo ništa uspešnije nego pretraživanje po biblioteci. Mislio sam da je za kopanje po neizmernim dubinama biblioteke Jejla dovoljno nekoliko puta kucnuti po tastaturi, ali sam otkrio da većina knjiga još uvek ne postoje kao kompjuterski tekstovi. U poslednjem, očajničkom pokušaju, pretraživao sam po opciji da „svaka reč mora biti prisutna“. Tako sam konačno pronašao odlomak, ali ne unutar neke istraživačke univerzitetske biblioteke, nego na houpmejdu jedne osobe, koja je odlomak stavila prosto zato što voli Dona. Stihovi koje sam tražio preuzeti su iz „Meditacije 17“, koja se nalazi u knjizi *Molitve u neodložnim prilikama*, a za koju se ispostavilo da je nešto najpoznatije što je Džon Don napisao, jer sadrži i stih „nikada ne pitaj za kim zvono zvoni; jer ono zvoni za tobom“. Dakle, krenuo sam u istraživanje od filma, i preko knjige, pozorišnog komada i veb sajta ponovo stigao do knjige. Opet, ti stihovi su možda poznati samo zato što ih je Hemingvej stavio na naslov svoje knjige.

Književnost je dugo vremena u stanju pokradenosti, fragmentarnosti. Kada sam imao trinaest godina, kupio sam antologiju bitničke književnosti. Sa velikim uzbuđenjem sam otkrio jednog Vilijama S. Barouza, autora *Golog ručka*, odakle su navođeni odlomci u punom, blistavom sjaju. Barouz u to doba beše jedan od najradikalnijih književnih ljudi koje je svet mogao da ponudi. Od tada, ništa u čitavom književnom iskustvu nije imalo tako snažan efekat na moj osećaj za mogućnosti pisanja. Kada sam kasnije pokušavao da razumem taj uticaj, otkrio sam da je Barouz uvršćivao u svoje delo kraće odlomke iz drugih tekstova, što bi moji nastavnici nazvali plagiranjem. Neke od tih pozajmica poticale su iz američke naučne fantastike četrdesetih i pedesetih godina, čije je prepoznavanje za mene bilo dodatni šok. Ali tada sam već znao da je ova „metoda isecanja“, kako ju je on nazivao, bila od središnje važnosti za ono što je radio, te da je on doslovno verovao da je ona srodna

magiji. Kada je opisivao svoj proces, kosa na glavi mi se kostrešila – toliko opipljivo beše moje uzbuđenje. Barouz je preispitivao univerzum uz pomoć makaza i lepka, i kao autor, koga je bilo najteže podražavati, uopšte nije bio imitator.

Strepnja od zagađenja

Jednoga dana 1941, dok je sedeo na verandi svoje kuće, Madi Voters je snimio jednu pesmu za folkloristu Alena Lomaksa. Pošto je otpevao pesmu, za koju je Lomaksu rekao da se zove "Country Blues", Voters mu je ispričao kako ju je napisao. „Bio je, mislim, osmi oktobar 1938. kada sam je napravio. Krpio sam gumu na automobilu. Devojka me je maltretirala, ja sam se osećao tužno, pesma mi je prosto došla i ja sam počeo da je pevam.“ Lomaks, koji je znao za snimak Roberta Džonsona, pod nazivom "Walkin' Blues", upitao je Votersa da li postoji još neka pesma u kojoj se koristi ista melodija. „Ima jedna bluz pesma koja se isto tako svira“, odgovorio je. „Ona se čuje na pamučnim poljima i jednom prilikom ju je snimio Robert Džonson. Dao joj je ime 'Walkin' Blues'. Ja sam za tu pesmu znao pre nego što sam je čuo snimljenu. Za nju sam saznao od Sana Hausa.“ Voters u jednom dahu nudi pet različitih objašnjenja: kao „aktivni“ autor, navodi tačan datum kada ju je „napravio“. Zatim sledi „pasivno“ objašnjenje: „Pesma mi je prosto došla“. Pošto ga je Lomaks pitao za uticaje, Voters bez stida, strepnje ili uznemirenosti odgovara da je čuo Džonsonovu verziju, ali da ga ju je naučio njegov učitelj, San Haus. Usred ove složene genealogije, Voters izjavljuje da se ta pesma „čuje na pamučnim poljima“.

Bluz i džez muzičari su dugo vremena održavali „kulturu otvorenog izvora“, u kojoj su pradávni fragmenti melodija i veća muzička dela bila slobodno prerađivana. Napretkom tehnologije, ovakve mogućnosti su umnogostručene – muzičari su stekli moć da verno kopiraju zvuke, umesto da ih samo aproksimiraju putem aluzije. Na Jamajci su sedamdesetih godina King Tabi i Li „Skreč“ Peri dekonstruisali snimljenu muziku, koristeći zapanjujuće primitivne, predigitalne aparate i stvarajući tako ono što su nazivali „verzijama“. Rekombinantna priroda ovog načina proizvodnje brzo se proširila do di-džejeva u Njujorku i Londonu. Danas se putem beskonačnog, veličanstveno nečistog i fundamentalno društvenog procesa stvaraju beskonačni sati muzike.

Vizuelni, zvučni i tekstualni kolaž – koji su tokom mnogo vekova predstavljali relativno kratkoveke tradicije (cento, folk pastiši) – postaju eksplozivno centralni u nizu pokreta u dvadesetom veku: futurizmu, kubizmu, dadaizmu, *musique concrète*, situacionizmu, pop artu, aproprijacionizmu. U stvari, kolaž, kao najčešći zajednički imenitelj sa ove liste, mogao bi se nazvati *pravom* umetničkom formom dvadesetog veka, da ne spominjem dvadeset i prvi. Ali zaboravimo na trenutak hronologije, škole, pa čak i vekove. Kao što pokazuju sve brojniji primeri – muzika Igora Stravinskog i Danijela Džonstona, slikarstvo Frensis Bejkona i Henrija Dardžera, romani grupe OuLiPo i Hane Krafts (autorke koja je pokrala Dikensa iz *Sumorne kuće* kako bi napisala *Priču robinje*), kao i omiljeni tekstovi koji su poštovaocima postali problematični posle otkrića „plagiranih“ elemenata, poput romana Ričarda Kondona ili propovedi Martina Lutera Kinga starijeg – postaje očigledno da prisvajanje, mimikrija, navođenje, aluzija i sublimirana kolaboracija sačinjavaju neku vrstu *sine qua non* u činu stvaranja, presecajući tako sve forme i žanrove u sferi kulturne proizvodnje.

U sceni u sudnici iz *Simpsonovih*, serije koja je ušla u televizijski kanon, rasprava oko prava vlasništva nad animiranim likovima lčijem i Skrečijem ubrzo eskalira u egzistencijalnu debatu o samoj prirodi crtanih filmova. „Animacija se gradi na plagijatu!“, obznanjuje Rodžer Mejers mlađi, prgavi producent crtanih filmova unutar crtanog filma. „Oduzmete li nam pravo da krademo ideje, odakle ćemo da ih crpimo?“ Da nostalgичni tvorci crtanih filmova nisu pravili pozajmice iz *Mačka Frica*, ne bi postojao *Ren i Stimpi šou*; bez specijalnih božićnih izdanja Rankina/Basa i Čarlija Brauna, ne bi bilo *Saut Parka*; bez *Kamenka i Kremenka* – crtane verzije TV serije iz pedesetih *Na medenom mesecu* (*Honeymooners*) u odeći pećinskih ljudi – *Simpsonovi* bi prestali da postoje. Ako vam to ne izgleda kao značajan gubitak, razmislite onda o izvanrednoj seriji „plagijata“ koja povezuje Ovidijevog *Pirama i Tizbu* sa Šekspirovim *Romeom i Julijom* i *Pričom sa zapadne strane* Leonarda Bernstina, ili Šekspirov opis Kleopatre, skoro doslovno prenet iz Plutarhovog opisa života Marka Antonija, koji je kasnije ukrao T. S. Eliot za svoju *Pustu zemlju*. Ako su ovo primeri plagijata, onda želimo još više takvih stvari.

Većina umetnika put do svoje vokacije spoznaje kada njihov dar u nastajanju razbudi susret sa delima majstora. To će reći, umetnost je ta koja umetnike preokreće da krenu putem umetnosti. Pronalaženje vlastitog glasa nije samo proces pražnjenja i pročišćavanja sebe od reči drugih, nego i usvajanje i prihvatanje srodnosti, zajedništva i diskursa. Inspiracija se može nazvati udisanjem sećanja na nikada doživljeni čin. Invencija – moramo to skromno priznati – nije stvaranje iz ničega, nego iz haosa. Ove istine su poznate svakom umetniku, koliko god ih on potiskivao u sebi.

Šta se dešava kada aluzija biva neprepoznata? Ovo bismo mogli razjasniti malo dubljim zagledanjem u Eliotov *Pustu zemlju*. Eliotova poema je mešavina citata, aluzija i „originalnog“ pisanja, od koje se čitaocu vrti u glavi. Kada Eliot aludira na *Protalamiona* Edmunda Spensera stihom „slatka Temzo, tiho teci, dok ne ispevam pesmu“, šta je sa čitaocima kojima je nepoznata Spenserova pesma, koja inače ne spada u njegova poznatija dela? (Danas je Spenser poznat uglavnom preko Eliota.) Moguća su dva odgovora: pripisati stih Eliotu, ili kasnije otkriti izvor, posle čega se taj stih doživljava kao plagijat. Oko tog pitanja je i Eliot prilično strepeo; njegove brižljive beleške uz *Pustu zemlju* mogu se tumačiti kao simptom modernističke strepnje od zagađenja. Gledano iz tog ugla, šta bi drugo mogao da bude postmodernizam, ako ne modernizam bez strepnje?

Okružen znacima

Nadrealisti su verovali da predmeti u svetu poseduju izvesni, mada teško navodivi intenzitet čija se oštrica otupela usled svakodnevne upotrebe. Oni su nameravali da ponovo udahnu život tom uspavanom intenzitetu, da svoje umove ponovo dovedu u prisni kontakt sa stvarima koje čine njihov svet. Maksimalna Andrea Bretona „lep kao slučajni susret šivaće mašine i kišobrana na operacionom stolu“ predstavlja izraz verovanja da se pukim ređanjem objekata u neočekivanim kontekstima osnažuju njihovi misteriozni kvaliteti.

„Krizu“, koju su identifikovali nadrealisti, istovremeno su dijagnostikovali i ostali. Martin Hajdeger je držao da se esencija modernosti pronalazi u izvesnoj tehnološkoj orijentaciji koju je nazivao „uokvirivanjem“. Ova tendencija nas ohrabruje da predmete oko nas

sagledavamo po tome kako bi mogli da nam posluže ili kako bismo mogli da ih iskoristimo. Zadatak, koji je on identifikovao, bio je da pronađemo načine da resituiramo sebe *vis-à-vis* tih „objekata“, kako bismo mogli da ih posmatramo kao „stvari“ uvučene u oštar kontrast sa svojom funkcionalnošću. Hajdeger je verovao da umetnost ima veliki potencijal da otkrije „stvarivost“ objekata.

Nadrealisti su razumeli da se ovaj proces reanimacije može automatski izvesti pomoću fotografije i filma; proces stavljanja objekta unutar okvira sočiva često je bio dovoljan da stvori naboj za kojim su tragali. Opisujući taj efekat, Valter Benjamin pravi poređenje između fotografskog aparata i Frojdove metode psihoanalize. Baš kao što su Frojdove teorije „izolovale i učinile podložnim analizi stvari koje su do tada plutale neprimećene u širokoj struji percepcije“, tako se i fotografski aparat „fokusira na skrivene detalje na poznatim objektima“, otkrivajući „sasvim nove strukturalne formacije subjekta“.

Vredno je zapaziti da je na samom početku istorije fotografije niz sudskih odluka mogao potpuno da promeni pravac te umetnosti – sudovima su postavljana pitanja da li je fotografu, bio on profesionalac ili amater, neophodna dozvola pre nego što snimi i izradi svoju fotografiju. Da li fotograf *krade* od osobe ili *zgrade* koju slika, da li piratizuje nešto privatno, što ima proverenu vrednost? Te rane sudske odluke išle su u korist pirata. Baš kao što je Volt Dizni mogao da crpi nadahnuće iz *Parobroda Bila* Bastera Kitona, braće Grim ili postojanja stvarnog miša, fotograf je imao slobodu da slika, bez obaveze nadoknade prema svom izvoru. Presuđeno je da svet sa kojim se sreće naše oko kroz sočivo kamere predstavlja javno dobro, uz manje izuzetke, u kojem i mačka može da gleda u kralja.

Romansijeri takođe mogu da se zagledaju u stvari koje čine svet, iako ih ponekad zbog toga kritikujemo. Za one čije su ganglije formirane u eri pre televizije, mimetsko korišćenje ikona pop kulture u najboljem slučaju izgleda kao iritirajući tik, a u najgorem kao opasna bezličnost koja kompromituje ozbiljnost proze tako što je datira izvan platonističkog Večnog, gde bi ona trebalo da prebiva. U jednoj studentskoj radionici u kojoj sam proveo kraće vreme, izvesna siva eminencija je pokušavala da nas ubedi da bi književna priča uvek trebalo da izbegava „bilo koja svojstva pomoću kojih bi mogla da se datira“, pošto „ozbiljna proza mora biti Vanvremenska“. Kada smo mu, protestujući, spomenuli kako u njegovom čuvenom delu junaci prelaze iz jedne u drugu sobu osvetljenu električnom strujom, voze automobile i ne govore anglosaksonskim, već posleratnim engleskim – šta više, da proza koju je on sâm označio kao veliku, poput Dikensove, vrví od lokalnih, komercijalnih i vremenski usko vezanih referenci – on je svoj recept nestrpljivo korigovao, rekavši da se odnosi na one eksplicitne reference koje pripovetku datiraju u „površnom Sada“. Kada smo ga dodatno pritisli, izjavio je kako, naravno, misli na „pomodne masovne medije“. Ovde se raspao transgeneracijski diskurs.

Rodio sam se 1964, odrastao sam gledajući na televiziji Kapetana Kangaroa, spuštanje na Mesec, mnoštvo reklama, Banana splits, M.A.S.H, šou Meri Tajler Mur. Od najmlađeg uzrasta sam baratao sa rečima kao što su hanzaplast ili kseroks – imenima objekata koji su u mojoj logosferi nepromenjivi i večiti, poput „taksija“ ili „četskice za zube“. Svet je zakrčen proizvodima pop kulture i njihovim amblemima. Dok sam odrastao, bio sam preplavljen parodijama, dok su originali za mene bili misterija – recimo, pre sam čuo za grupu Mankiz nego za Bitlse, ili za Žan-Pol Belmonda nego za Hemfrija Bogarta, film *Leto '42* „pamtio“

sam po satiri iz časopisa *Mad*, iako nikada nisam pogledao taj film. I nisam jedini rođen u nekoherentnoj sferi tekstova, proizvoda i slika, u komercijalnom i kulturnom okruženju koje služi i kao dopuna prirodnog sveta i kao sredstvo za njegovo brisanje. Iako za to mesto mogu da tvrdim da je „moje“ koliko su to i trotoari i prostranstva divljine, ja u njemu ipak obitavam, a da bih imao priliku da tu uspem kao umetnik ili građanin, bilo bi dobro da mi dozvole da ga imenujem.

Razmotrimo *Posetioca bioskopa* Vokera Persija:

„Koliko sam upoznat, drugi ljudi sakupljaju uspomene na nezaboravne trenutke u svojim životima: penjanje na Partenon u svitanje, letnje veče u kojem su sreli usamljenu devojkicu u Centralnom parku i sa njom uplovili u sladak i prirodan odnos, kao što kažu u knjigama. I ja sam jednom upoznao devojkicu u Centralnom parku, ali to nije bilo vredno pamćenja. Ono što pamtim jeste kada Džon Vejn karabinom ubija trojicu u filmu *Poštanska kočija*, ili kada u *Trećem čoveku* jedno mače prilazi Orsonu Velsu, koji stoji na dovratku.

Danas, kada možemo štapićima jesti teksaško-meksičku hranu, slušati rege i na *YouTubeu* posmatrati snimak pada Berlinskog zida – odnosno, kada nam se skoro *sve* predstavlja kao đavolski poznato – ne iznenađuje što neke od najambicioznijih umetnosti pokušavaju da *od poznatog naprave neobično*. Na taj način, ponovnim oslikavanjem kako bi ljudski život zaista mogao da izgleda na drugoj strani ambisa iluzija, posredovanja, demografije, marketinga, idealizovanih mentalnih slika i privida, umetnici paradoksalno pokušavaju da u tri dimenzije obnove ono što se uzima kao ‘stvarno’, da iz različitih tokova plošnih znakova rekonstruišu nedvosmisleno okrugli svet.“

Uprkos optužbama za nedostatak estetskog ukusa ili narušavanje zaštitnih znakova, koje bi se mogle pripisati umetničkom prisvajanju medija okruženja u kojem plivamo, mnogo gora je alternativa da se od njega odstupi i zatvori u dvorac od slonovače nerelevantnosti. Okruženi smo znacima; naš je imperativ da nijedan od njih ne ignorišemo.

Monopol na upotrebu

Ideja da kultura može biti vlasništvo – *intelektualno* vlasništvo – koristi se kako bi se sve opravdalo, od pokušaja da se devojkama skautima plaćaju honorari za pevanje pesmica oko logorske vatre do parnice zbog kršenja autorskih prava, koju je zadužbina Margaret Mičel podigla protiv izdavača knjige Alis Rendal *Prohujali vihor* (*The Wind Done Gone*). Korporacije poput *Celera Genomics* prijavile su patent za gene ljudi, dok je Udruženje diskografske industrije Amerike tužilo osobe koje su skidale muziku sa interneta zbog kršenja autorskih prava, postigavši vansudsko poravnanje u vrednosti od nekoliko hiljada dolara sa optuženima, od kojih su neki imali dvanaest godina. Američko udruženje kompozitora, autora i izdavača (ASCAP) cedi novac od vlasnika prodavnica koji puštaju pozadinsku muziku u svojim objektima; studente i istraživače je sramota da polažu tekstove na fotokopir mašine. U isto vreme, većina etabliranih pisaca i umetnika uzdiže autorska prava na pije-destal prava po rođenju i zaklona, izvora hrane za njihove beskrajno lomne prakse u gramzivom svetu. Jer na kraju krajeva, plagiranje i piraterija su čudovišta od kojih smo mi, radni umetnici, naučeni da strepimo dok hodamo po šumi koja okružuje naše male rezervate poštovanja i naknade za rad.

Jedno vreme ne obeležavaju toliko ideje o kojima se raspravlja, nego ideje koje se uzimaju kao zauvek date. Karakter ere zavisi od toga čemu nije potrebna odbrana. U tom pogledu, malo nas dovodi u pitanje savremenu konstrukciju autorskih prava. Ona se uzima kao zakon, u smislu univerzalno prepoznatljivog moralnog atributa, kao što je krivični zakon i, istovremeno, kao prirodno inherentan našem svetu, poput zakona gravitacije. U stvari, ne radi se ni o jednom, ni o drugom. Pre bi se reklo da je autorsko pravo društveni pregovor u toku, koji se blago krivotvori i beskrajno revidira, i koji je nesavršen u svakoj svojoj inkarnaciji.

Tomas Džeferson je autorsko pravo smatrao nužnim zlom; on je prednost davao obezbeđivanju dovoljno podsticaja za stvaranje, odakle bi se idejama omogućilo da slobodno teku, kako je to priroda predvidela. Njegov koncept autorskih prava ustoličen je u američkom ustavu, koji Kongresu daje vlast da „promoviše napredak Nauke i korisnih Umetnosti, time što će obezbediti Autorima i Pronalazačima ograničeno vreme tokom kojeg će imati isključivo Pravo na svoja Pisana dela, odnosno Izume“. Ovo je bio čin uravnotežavanja između stvaralaca i društva kao celine; naslednici bi možda mogli da od originalne ideje naprave bolju stvar nego izvorni pronalazači.

Ali Džefersonova vizija ne samo što nije zaživela, nego su je neprestano potkopavali oni koji kulturu sagledavaju kao tržište na kojem bi sve što ima vrednost trebalo da bude u nečijem posedu. Moderni američki zakon o autorskim pravima poseduje jedno osobeno svojstvo, a to je njegovo skoro beskonačno širenje – i po obimu, i po trajanju. Bez potrebne registracije, svaki kreativni čin u opipljivom medijumu je sada podložan zaštiti autorskih prava: imejl koji pišete detetu ili njegov otisak prsta bivaju automatski zaštićeni. Prvi zakon o autorskim pravima, koji je izglasao Kongres, autorima je dodeljivao početni period od četrnaest godina, posle kojeg se on mogao obnoviti, ako je autor još uvek bio u životu. Danas se autorska prava protežu sedamdeset godina posle smrti autora. Nije veliko preterivanje reći da kad god je Mikiju Mausu pretilo da pređe u javni domen, produžavan je period trajanja autorskih prava.

No, čak iako zakon postaje sve restriktivniji, tehnologija ta ograničenja razotkriva kao bizarna i arbitrarna. Kada su se stari zakoni fiksirali na reprodukciju kao kompenzabilnu (ili kažnjivu) jedinicu, to nisu činili jer je u autorskim pravima na pravljenju kopija bilo nečeg fundamentalno invazivnog. Radilo se, zapravo, o tome da je odjednom postalo lako pronaći i prebrojati kopije, tako da su one postale korisna referentna tačka za prosuđivanje da li su autorska prava bila povređena. Međutim, u savremenom svetu, čin „kopiranja“ više nije izjednačen sa prekršajem – svaki put kada primimo, pošaljemo ili prosledimo imejl, mi stvaramo jednu kopiju – pa ga je nemoguće više regulisati ili opisati.

U bioskopima, zabavi u poslednje vreme ponekad prethodi trejler, koji stvara lobistička grupa nazvana Filmsko udruženje Amerike (*Motion Picture Association of America*), u kojem se kupovina piratske kopije holivudskog filma upoređuje sa krađom automobila ili torbice, a poznato je da, kao što nas zastrašuje nadnaslov, „Vi nikada ne biste ukrali torbicu!“ Ovo stapanje formira podsticaj da čovek prestane da misli. Kada bih vam rekao da piratski DVD ili skidanje muzike sa interneta ni na koji način nije drugačije od pozajmljivanja knjige prijatelju, moji argumenti bi bili etički praznjikavi, poput onih koje zastupa FUA. Istina leži negde u ogromnoj sivoj zoni između te dve prenaplašene pozicije. Jer kada se ukrade

automobil ili torbica, oni više nisu vlasniku na dohvatu ruke, dok prisvajanje predmeta „intelektualne svojine“ ostavlja original netaknutim. Kao što je pisao Džeferson: „Onaj ko od mene prima ideju, prima uputstvo ne umanjujući je; baš kao što onaj ko pripaljuje sveću na mome plamenu, prima svetlo ne ostavljajući me u tami“.

Ipak, industrije kulturnog kapitala, koji ne stižu profit iz stvaranja, nego iz distribucije, prodaju kulture shvataju kao igru u kojoj dobitak jedne strane podrazumeva gubitak druge. Izdavači muzičkih zapisa za mehaničke klavire plaše se izdavačkih kompanija, koje se plaše proizvođača kasetofonskih traka, koji se plaše internet prodavnica, koje se plaše svakog drugog koji bi mogao da na brz način izvuče profit iz neopipljivih i beskonačno reproducibilnih plodova umetničkog truda. Isto važi u svakoj industriji i isto se dešavalo sa svakom tehnološkom inovacijom. Džek Valenti je na skupu FUA izjavio: „Tvrdim da je video rekorder za američke filmske producente i američku publiku isto što i davitelj iz Bostona za usamljene žene“.

Jasno mišljenje ponekad iziskuje odgonetanje jezika kojim govorimo. Može se ispostaviti da „autorsko pravo“ deluje podjednako sumnjivo zbog svojih skrivenih namera kao i izrazi „porodične vrednosti“, „globalizacija“ i, zasigurno, „intelektualna svojina“. Autorsko pravo ne predstavlja „pravo“ u apsolutnom smislu; to je monopol na primenu kreativnih rezultata koji je pojedincu dodelila vlada. Onda ga tako i nazovimo – to nije pravo, nego *monopol na upotrebu* – i razmotrimo na koje načine je gramzivo širenje monopola uvek bilo protivno javnom interesu, bez obzira da li se radi o Endruu Karnegiju koji kontroliše cenu čelika ili Voltu Dizniju koji upravlja sudbinom čuvenog miša. Bez obzira da li je uživalac monopola živi umetnik ili njegov naslednik ili akcionar neke korporacije, gubitnik je zajednica, uključujući i žive umetnike koji bi mogli imati velike koristi od zdravog javnog domena.

Lepota druge upotrebe

Pre nekoliko godina, dobio sam čudan poklon, kupljen u prodavnici njujorškog Muzeja moderne umetnosti: primerak mog prvog romana, *Pištolf, uz povremenu muziku* (*Gun, With Occasional Music*), stručno isečen u obliku pištolja. Taj predmet predstavlja rad Roberta Tea, umetnika specijalizovanog za reinkarnaciju svakodnevnih materijala. Moja prva knjiga je za mene bila stari prijatelj, koji nikada nije propuštao da me podseti na stanje duha u kojem sam bio kada sam ušao u igru umetnosti i trgovine – da je ogromna privilegija kada se materijali vlastite imaginacije pretoče na police u knjižarama i u umove čitalaca (koliko god malo ih bilo). Za tri godine rada na romanu dobio sam šest hiljada dolara, mada bih u ono doba bio srećan da je objavljen bez ikakve nadoknade. Sada mi je stari prijatelj stigao u novoj formi, u kojoj ga verovatno nikada ne bih zamislio. Knjiga-pištolf nije mogla da se čita, ali zbog toga nisam mogao da se ljutim. Taj plodni duh slučajnih veza, koju je na mene preneo ovaj prisvojeni objekt – ta neobična lepota njegove druge upotrebe – beše priznanje koje kao objavljeni pisac nisam mogao da predvidim. A u svetu ima mesta i za moju knjigu i za knjigu-pištolf Roberta Tea. Čovek ne mora da bira između ta dva.

U prvom životu kreativne svojine, ako njen tvorac ima sreće, sadržaj je prodat. Pošto se okonča komercijalni život, naša tradicija takođe podržava i drugi život. Jedan dan se novine isporučuju na kućni prag, a sutradan služe da se u njih zavije riba, ili se od njih pravi

arhiva. Većina knjiga se rasproda u roku od godinu dana, ali se čak i unutar tog perioda mogu prodavati u antikvarnicama i pohranjivati u biblioteke, citirati u prikazima, parodirati u magazinima, opisivati u razgovoru, ili se iz njih mogu krasti ideje za kostime koje deca nose za Dan veštica. Granična crta između različitih mogućih primena je postepena i teško se određuje, utoliko pre kada artefakti dublje prodiru u sferu kulture i ona ih više odbacuje, utoliko pre kada oni više zaokupljaju receptivne umove, kojima su navodno namenjeni.

Aktivno čitanje je drzak napad na književni rezervat. Čitaoci su poput nomada, oni se krišom kreću poljima čiji nisu vlasnici, ali ni umetnici ne mogu da kontrolišu maštu svoje publike, baš kao što ni kulturna industrija ne može da kontroliše drugu upotrebu svojih artefakta. U klasiku dečje književnosti, *Plišani zeka* (*The Velveteen Rabbit*), staro Kljuse drži Zeki lekciju o praksi tekstualne krađe. Vrednost nove igračke ne leži u njenim materijalnim kvalitetima („ne moraš da zujiš na dodir, niti da iz tebe viri drška“), objašnjava Kljuse, već u tome kako se ona upotrebljava. „Ti nisi napravljen da budeš stvaran... Ti postaješ takav vremenom. Kada te dete duže vreme voli, ali ne samo da se igra s tobom, nego te STVARNO zavoli, tada postaješ Stvaran“. Zeka je uplašen, on shvata da potrošno dobro ne može postati „stvarno“, a da pre toga ne bude aktivno prerađeno. „Da li to boli?“, pita on. Da bi ga utešio, Kljuse mu kaže: „To se ne događa odjednom... Traje dugo vremena... Ali najčešće, kada postaneš Stvaran, najveći deo krzna ti otpadne, oči ti vise na končiću, zglobovi ti se razlabave i izgledaš veoma otrcano“. Iz perspektive proizvođača igračaka, razlabavljeni zglobovi Plišanog zeke i ispalo oko su znaci vandalizma, zloupotrebe i grubog ophođenja; za ostale, to su znaci naklonosti i ljubavi.

Umetnici i njihovi surogati koji upadaju u zamku traženja nadoknade za svaku moguću sekundu upotrebe završavaju tako što najbolje članove svoje publike napadaju zbog zločina oduševljavanja njihovim delom, kojem su se divili kao svetinji. Tužba Udruženja diskografske industrije Amerike protiv vlastitih kupaca ima podjednako malo smisla kao i ljutnja romanopisaca koji ne žele da daju autogram na korišćene primerke knjiga. A umetnici, ili njihovi naslednici, koji upadaju u zamku napadanja kolažista, satiričara i digitalnih sakupljača njihovih dela, napadaju sledeću generaciju stvaralaca zbog zločina da su bili pod njihovim uticajem, da su u svom odgovoru imali istu mešavinu opijenosti, ogorčenja, žudnje i vedrine, koja odlikuje sve umetničke nastavljače. Na taj način, svet postaje manji, čime se izdaje ono što mi izgleda kao primarna motivacija za učestvovanje u svetu kulture: težnja da se svet uveliča.

Licemerje izvora ili Disnial

Kompanija Volt Dizni je u svoj katalog uvrstila zapanjujući broj dela koja su stvorena izvan nje: *Snežanu i sedam patuljaka*, *Diznijevu fantaziju*, *Slonče Dambo*, *Bambija*, *Pesmu juga*, *Pepeljugu*, *Alisu u Zemlji čuda*, *Robina Huda*, *Petra Pana*, *Damu i skitnicu*, *Mulana*, *Uspavanu lepoticu*, *Mač kralja Artura*, *Knjigu o džungli* i, na žalost, *Planetu s blagom* (*Treasure Planet*), ostavštinu kulturnih uzoraka, koja nimalo ne bi zaostajala za Šekspirom, ili za grupom De La Soul. A Diznijev protektorat nad lobistima svojom politikom je doveo do stvaranja riznice kulturnih materijala koja podseća na Fort Nok. Na primer, umetniku Denisu Openhajmu je zaprećeno pokretanjem sudskog postupka zbog upotrebe Diznijevih likova u

skulpturi, dok je istraživaču Holu Kroford zabranjeno da upotrebi bilo koju sliku u vezi sa Diznijem – uključujući i umetnička dela Lihtenštajna, Vorhola, Oldenburga i drugih – u svojoj monografiji *Privržen Mišu: Dizni i savremena umetnost* (Crawford, *Attached to the Mouse: Disney and Contemporary Art*).

Ovaj neobičan i specifičan čin – stavljanje opšte kulture u zabran kako bi pojedinac ili korporacija mogli iz nje da crpe profit – bliski je rođak onome što bismo nazvali *imperijalnim plagijatom*, slobodnom upotrebom umetničkih dela i stilova „primitivnog“ Trećeg sveta od strane privilegovanih (i bolje plaćenih) umetnika. Setimo se samo Pikasovih *Gospođica iz Avinjona*, ili pojedinih albuma Pola Sajmona ili Dejvida Birna: čak i bez narušavanja autorskih prava, ovi umetnici su ponekad nailazili na izvesni skepticizam kada je, ekonomski rečeno, eksternalizovanje radne snage postalo previše očigledno. Takav čin ponekad ume mnogo da košta, kao što su ustanovili članovi grupe Led Cepelin posle tužbe bluz muzičara Vilija Diksona. Da bi živio izvan zakona, moraš biti pošten – možda je baš to, jednim delom, podstaklo Dejvida Birna i Brajana Inoa da nedavno pokrenu „remiks“ veb-sajt, sa kojeg lako mogu da se skinu delovi verzija dve pesme sa albuma *My Life in the Bush of Ghosts*, albuma koji se oslanja na uzorke govora različitih lokalnih jezika. Možda je to i objašnjenje zašto Bob Dilan nije odbio nijedan zahtev za korišćenjem uzorka iz njegovog dela.

Kenet Koh je jednom izjavio: „Ja sam pisac koji voli uticaje“. Bila je to simpatična ispovest, i pri tom vrlo retka. Jer za mnoge umetnike, čin kreativnosti je poput Napoleonovog nametanja vlastite jedinstvenosti univerzumu – posle mene, neka nastupi potop imitatora! Za svakog Džejmsa Džojosa ili Vudija Gatrija, Martina Lutera Kinga mlađeg ili Volta Diznija, koji su u svojim delima sakupljali sazvežđe glasova, kao da postoji neka korporacija ili književna zadužbina koja jedva čeka da začepi bocu – dugovi kulture utiču, ali nikako da isteknu. Ovakvu tendenciju bismo mogli nazvati „licemerjem izvora“. Ili bismo je mogli nazvati prema jednom od najopasnijih licemera izvora svih vremena: *Disnial*.

Poklon se ne može ukrasti

Razumljivo je da je čitalac na ivici da mi vikne: „Komunisto!“ Veliko društvo raznolikosti ne može preživeti bez intelektualne svojine. Ali ne treba previše razmišljati da bi se shvatio da postoji mnoštvo vrednosti koje termin „svojina“ ne obuhvata. A umetnička dela simultano egzistiraju u dve ekonomije: u tržišnoj ekonomiji i u *ekonomiji darivanja*.

Kardinalna razlika između poklona i razmene robe leži u tome što poklon podrazumeva ustanovljeni osećajni odnos između dvoje ljudi, dok za prodaju robe nije neophodna takva veza. Na primer, odem u gvožđaru, platim prodavcu za metalnu testeru i izađem napolje. Čoveka koji mi je prodao testeru ne moram više nikada videti. Ta nepovezanost je, u stvari, vrlina robnog modusa. Mi ne želimo da nas neko uznemirava u prodavnici, a ako prodavac počne svaki put da se raspituje o porodici, pazarićemo na drugom mestu. Jer ja sam samo došao da bih kupio testeru. No, kada je u pitanju poklon, tu se stvara veza između ljudi. Ima mnogo primera, poput bombonice ili cigarete ponuđene neznancu porred koga sedimo u avionu, nekoliko reči koje ukazuju na dobru volju među putnicima kasnovečernjeg autobusa. Ovakvim signalima se uspostavljaju najprostije veze društvenog

života, ali taj model se može proširiti i na složenije veze – na brak, roditeljstvo, mentorstvo. Ako se u ovu (suštinski neravnopravnu) razmenu polaže velika vrednost, ona degeneriše u nešto drugo.

Ipak, jedna od težih stvari jeste da se shvati kako ekonomije darivanja – poput onih koje podržavaju softver otvorenog koda – sasvim prirodno koegzistiraju sa tržištem. Upravo u ovoj dvostrukosti u umetničkim praksama moramo se identifikovati, potvrditi i ustoličiti u našim životima participanata u kulturi, bilo kao „proizvođači“ ili „potrošači“. Umetnost koja je za nas bitna – koja nam pokreće srce, oživljava dušu, razgaljuje čula, i često ohrabruje na život, kako god mi opisivali to iskustvo – prima se poput poklona. Čak i ako platimo ulaznicu za muzej ili koncert, u dodiru sa umetničkim delom do nas stiže nešto što nema veze s novcem. Dnevna trgovina u našim životima odvija se na konstantnom nivou, ali poklon prenosi višak nadahnuća koji ne može da se komodifikuje.

Doduše, i način na koji se ophodimo prema nekoj stvari može da promeni njenu prirodu. Religije često zabranjuju prodaju svetih predmeta, iz čega se implicira da se njihova svetost gubi ako se oni prodaju ili kupuju. Neprihvatljiva nam je prodaja seksa, beba, organa tela, zakonskih prava i glasova. Ideja da neke stvari nikada ne bi trebalo komodifikovati najčešće je poznata kao *neotuđivost* – koncept koji je našao izraza u čuvenoj frazi Tomasa Džefersona: „...koje je Tvorac obdario izvesnim neotuđivim Pravima...“ No, umetničko delo kao da je od neke žilavije rase: može se prodavati na tržištu i da još uvek bude umetničko delo. Ali ako je istina da se prilikom trgovine umetničkim delom ono kao poklon prenosi sa umetnika na njegovu publiku, ako bih imao prava da kažem da tamo gde ne postoji poklon, ne postoji ni umetnost, tada bi bilo moguće uništiti umetničko delo njegovim preobraćanjem u puku robu. Ja ne tvrdim da se umetnost ne može prodavati i kupovati, nego da darovani udeo u umetničkom delu postavlja izvesna ograničenja trgovini. To je razlog zašto čak i stvarno lepa, originalna i snažna reklama (kakvih ima mnogo) nikada ne može biti prava umetnost: reklama nema status poklona, odnosno nikada nije stvarno *za osobu* prema kojoj je usmerena.

Snagu ekonomije darivanja empiričari naše tržišne kulture i dalje teško razumeju. U naše vreme, retorika tržišta pretpostavlja da bi sve moglo da se kupi, proda i poseduje – da plima otuđenja svaki dan zapljuskuje sve niži bedem neotuđivosti. U teoriji slobodnog tržišta, intervencija koja sprečava pretvaranje nečega u vlasništvo smatra se „paternalističkom“ jer ona sputava slobodno delovanje građanina, koji je sada „potencijalni preduzetnik“. U stvarnom svetu, naravno, znamo da podizanje dece, porodični život, obrazovanje, socijalizacija, seksualnost, politički život i mnoge druge osnovne ljudske aktivnosti iziskuju izolovanje od sila tržišta. Štaviše, plaćanje tih stvari može da ih uništi. Možda bismo voleli da zavirimo na *Ko želi da se uda za milionera* ili na eBay aukciju najnika manekenki, ali samo da bismo učvrstili svoje gledište da su neke stvari ispod našeg standarda dostojanstva.

Izvanredna osobina ekonomija darivanja jeste da one mogu da bujaju u najneverovatnijim mestima – u potleušama, na internetu, u naučnim zajednicama, među članovima Anonimnih alkoholičara. Klasičan primer je komercijalizacija davalatstva krvi, koja obično stvara zalihe krvi manje bezbednosti, čistoće i potentnosti nego kada se krv dobija od dobrovoljnih davalaca. Ekonomija darivanja može biti superiornija kada treba da potvrdi odanost grupe izvesnim vantržišnim vrednostima.

Javna svojina

Drugi način razumevanja prisustva ekonomija darivanja – koji obitava poput duha u mašini trgovine – jeste u smislu *javne svojine*. Naravno, reč *javno* označava sve, poput ulice kojom hodamo, neba kojim piloti voze avione, javne parkove ili plaže na kojima ubijamo vreme. Javno pripada svakome i nikome, a njegovo korišćenje se kontroliše putem opšte saglasnosti. Pod onim što je javno opisuju se resursi, poput korpusa stare muzike, iz kojih inspiraciju podjednako crpe i kompozitori i folk muzičari, a ne tvorevine poput pesme “Happy Birthday to You”, od čijeg korišćenja Američko udruženje kompozitora, autora i izdavača 114 godina posle njenog komponovanja i dalje ubire rentu. Ajnštajnova teorija relativiteta je javna svojina. Tekstovi u javnom domenu su javna svojina. Tračevi o slavnim ličnostima su javna svojina. Tišina u bioskopu je javna svojina, koliko god ona bila privremena i nemoguće krhka, koju brižno čuvaju oni koji za njom žude, a koja je konstruisana kao uzajamni dar od strane onih koji je sastavljaju.

Svet umetnosti i kulture je ogromna javna svojina, mestimično natopljena zonama krajnje komercijalizacije, ali ipak dostojanstveno otporna prema opštoj komodifikaciji. Najbliža sličnost javnom vidi se u *jeziku*: menja ga svako ko ga koristi, a širi ga čak i najpasivniji korisnik. To što je jezik javna svojina ne znači da ga zajednica poseduje; pre bi se reklo da je on između ljudi, a da ga niko ne poseduje, čak ni društvo kao celina.

Doduše, skoro svaka javna svojina se može uzurpirati, podeliti, ograditi. U američku javnu svojinu se ubrajaju kako opipljive svojine, kao što su šume i minerali, tako i one neopipljive, poput autorskih prava i patenata, ključnih infrastruktura poput interneta i vladinih istraživanja, kulturni resursi kao što su emisioni etar i javni prostori. Tu su uvršteni i resursi koje plaćamo kao poreski obveznici i nasleđe od prethodnih generacija. To nije samo inventar artikala za prodaju – ovde se radi i o društvenim institucijama i kulturnim tradicijama koje nas određuju kao Amerikance i čine nas ljudskim bićima. Tek poneka invazija na javnu svojinu se sankcioniše jer nemamo više snage da duhovno budemo odani javnom sektoru. Zloupotrebe prođu neopaženo jer se krađa javne svojine uočava u treptaju, ne sagledava se kao panorama. Povremeno možemo da ugledamo bivšu močvaru kako je popločana, da čujemo za revolucionarni lek protiv karcinoma koji je sintetisan zahvaljujući dolarima poreskih obveznika, s pravima koja je farmaceutska kompanija prisvojila za sitne novce. Veća pomeranja se obično ne primećuju. Pojam *javne svojine kulturnih materijala* manje ili više je neimenovan.

Odavanje poštovanja javnoj svojini nije pitanje moralne opomene, nego praktična nužnost. Mi u zapadnim društvima prolazimo kroz period intenziviranja vere u privatno vlasništvo, na štetu javnog dobra. Moramo neprestano biti budni kako bismo sprečili uzurpacije onih koji bi da sebično eksploatišu naše zajedničko nasleđe u privatne svrhe. Takvi nasrtaji nisu primeri preduzetništva i inicijative. Oni su pokušaji da se oduzme od svih ljudi u korist njih nekolicine.

Neotkriveno javno znanje

Umetnici i intelektualci, obeshrabreni mogućnostima da budu originalni, razvedriće se kada čuju za fenomen koji je pre dvadesetak godina identifikovao Don Svanson, stručni

bibliotekar sa Univerziteta u Čikagu. On je to nazvao „neotkrivenim javnim znanjem“. Svanson je pokazao da se većiti problemi u medicinskim istraživanjima mogu u značajnoj meri rešiti kada bi se uradio sistematičan pregled naučne literature. Kada ostanu prepušteni sebi, istraživači teže da se sve više specijalizuju i odvoje od problema stvarnog sveta, koji su motivisali istraživanja i u odnosu na koje su ona relevantna. To upućuje da se takvim problemom možemo efikasno pozabaviti ne time što bi se naručila nova istraživanja, nego uzimanjem u obzir pretpostavke da najveći deo rešenja već postoji, rasut po različitim naučnim časopisima i da čeka da ga neko sabere na jedno mesto. Sâm Svanson je to učinio u slučaju Rejnoovog sindroma, bolesti koja dovodi do gubitka osećaja u prstima kod mladih žena. Njegov nalaz je izrazito upadljiv – možda čak i skandalozan – jer je ustanovljen u biomedicinskim naukama, oblasti sa neprestanom ekspanzijom.

Neotkriveno javno znanje daje nam hrabrosti da problematizujemo ekstremne tvrdnje o originalnosti, koje se pojavljuju u saopštenjima za medije i pismima izdavača i postavimo pitanje: da li je intelektualno i kreativno stvaralaštvo, koje se nudi, istinski originalno, ili smo zaboravili na preteču koja je bila vredna pažnje? Da li je za rešavanje određenih naučnih problema zaista neophodno dodatno i masovno finansiranje, ili bi jedan kompjuterski program za pretraživanje, koji bi bio kreativno primenjen, mogao brže i jeftinije da uradi isti posao? Konačno, da li naš apetit prema kreativnoj vitalnosti iziskuje nasilje i ogorčenje druge avangarde, sa otrcanim imperativom „ubijmo oca“, ili bi bolje bilo da zvanično priznamo postojanje ekstaze uticaja – i produbimo našu volju za razumevanjem zajedničkog i bezvremenog vlasništva nad metodama i motivima, koji su dostupni umetnicima?

Daj sve

Pre nekoliko godina, Filmsko društvo centra Linkoln najavilo je retrospektivu radova Darijuša Mehrdžuija, čija dela sam tada gledao sa entuzijazmom. Mehrdžui je jedan od najboljih filmskih stvaralaca Irana, i jedini koji se bavio temom ličnih odnosa u gornjoj srednjoj klasi inteligencije. Mogućnosti da se vide njegovi filmovi su – da li je to uopšte potrebno isticati – bile retke. Otišao sam u teatar Volter Rid na projekciju film *Pari*, adaptaciju Selindžerove knjige *Freni i Zoi*, da bih na vratima zatekao obaveštenje o otkazivanju predstave, pod pretnjom tužbe sudu od strane Filmskog društva. Zaista, oni su štitili Selindžerova prava. Ali zašto bi njega bilo briga to što je opskurni iranski režiser napravio omaž sa meditacijom na račun njegove heroine? Da je dopušteno prikazivanje filma, da li bi to upropastilo njegovu knjigu ili bi ga lišilo nekog novčanog dobitka? U ovom slučaju, nestalo je plodnog tla slučajnih veza, koje se protežu preko onog što se danas vidi kao jedan od najtežih međunarodnih prekršaja. Hladna, neumrla ruka književnog heroja iz moga detinjstva pružila se iz svog utvrđenja u Nju Hempširu kako bi sputala moju radoznalost.

Stoga bih izneo još nekoliko tvrdnji.

Svaki tekst koji u tolikoj meri prožima umove svih ljudi, kao što su knjige *Prohujalo sa vihorom*, *Lolita* ili *Uliks*, neizbežno prelazi u jezik kulture. Poput „mape pretvorene u pejzaž“, oni zauzimaju prostor izvan svake mogućnosti prisvajanja ili kontrole. Autori i njihovi naslednici bi parodije, izobličenja, citate i revizije trebalo da smatraju za odavanje počasti, ili barem kao cenu kojom plaćaju svoj redak uspeh.

Sličnu cenu bi trebalo da plati korporacija koja jeziku kulture nameće predstave od kojih se ne može pobeći (Miki Maus, hanzaplast).

Primarni cilj autorskih prava nije da nagradi trud autora, nego da „promoviše napredak Nauke i korisnih Umetnosti“. Da bi to postigao, autorska prava obezbeđuju autoru pravo na svoj originalan izraz, ali i ohrabruju druge da slobodno grade na idejama i informacijama koje prenosi delo. Rezultat koji se dobija nije ni nepravilan, ni nesrećan.

Savremeni koncept autorskih prava, zaštitnog znaka i patentiranja je izopačen. Zahtev za neograničenim trajanjem autorskih prava predstavlja negiranje shvatanja suštinskog aspekta kreativnog čina kao dara. Argumenti u prilog takvih zahteva su suštinski neamerički, baš kao i zahtevi za ukidanje takse na nasledstvo.

Umetnost ima svoje izvore. Njeni šegrti se napasaju na polju kulture.

Digitalno semplovanje je metod umetnost poput svih ostalih, neutralan sam po sebi.

Uprkos prekomerne zabrinutosti koja se stvara pri svakom tehnološkom zaokretu (pojava radija, interneta), budućnost će u velikoj meri ličiti na prošlost. Umetnici će ponešto prođavati, ali će nešto morati i da poklanjaju. Promena je možda uznemirujuća za one koji žude za manje dvosmislenim stanjem, ali život umetnika nikada nije bio ispunjen izvesnošću.

San o savršenoj sistematičnoj naknadi za rad je besmislen. Svoju kiriju plaćam od honorara za reči koje mi izlaze u ilustrovanim magazinima, a istovremeno ih skoro besplatno nudim osiromašenim književnim tromesečnicima, ili sasvim besplatno u intervjuu na radiju. Kolika je, onda, njihova cena? I koliko bi vredele ako bi ih, jednom u budućnosti, Dilan pretočio u pesmu? Da li bi trebalo da tako nešto onemogućim?

Bilo koji tekst je protkan citatima, referencama, odjecima, kulturnim jezicima koji ga presecaju uzduž i popreko. Citati koji sačinjavaju tekst su anonimni, teško im se ulazi u trag, a ipak su negde *već pročitani* – to su navodi bez znakova navođenja. Njihovo jezgro, duša – da odemo još dalje i kažemo supstanca, masa, aktualni i dragoceni materijal svakog ljudskog iskaza – jeste plagijat. Jer su sve ideje – u suštini – izvedene, one se svesno i nesvesno crpe iz milion spoljnih izvora i svakodnevno koriste s ponosom i zadovoljstvom, nastalih iz sujevernog verovanja da su one originalno stvorene, iako u njima nema ni trunke originalnosti, osim u blagom menjanju nijanse koju daje mentalni i moralni kalibar onoga ko ih izriče, a što se otkriva po karakterističnim frazama. Staro i novo tvore temelj svakog trenutka. Nijedno mišljenje nije ispleteno bez ova dva vlakna. Svi mi citiramo – iz nužnosti, sklonosti ili oduševljenja. Jedna neurološka studija je nedavno pokazala da su pamćenje, mašta i svest sastavljeni iz fragmenata i pastiša. Ako u vlastitom sopstvu primenjujemo tehniku *cut-and-paste*, zašto bismo to zabranjivali umetnicima?

Umetnici i pisci – i naši advokati, esnafi i agenti – isuviše često izriču implicitne tvrdnje o originalnosti koje nanose štetu ovim istinama. I mi sami, kao sitni trgovci u malim poduhvatima našeg sopstva, svojim delovanjem prkosimo sudbinskom poklonu koji su nam podarile naše privilegovane uloge. Drugačije žive ljudi koji to svoje bogatstvo tretiraju kao poklon. Ako bismo obezvređili funkciju ekonomije darivanja u našim umetničkim praksama, svoja dela bismo pretvorili u puke reklame za same sebe. Možemo se tešiti da je naša težnja za većitošću vlasničkih prava neka vrsta junačkog suprotstavljanja grabežljivim korporativnim interesima. Ali je istina da dok umetnici vuku na jednu stranu, a korporacije

na drugu, gubitnik je kolektivna javna mašta iz koje se svi mi, na prvom mestu, hranimo i čije postojanje, kao sveobuhvatne riznice, čini naše žrtvovanje vrednim.

Kao romansijer, ja sam kap u okeanu priča, list u vetrovitom danu. Vrlo brzo će me oduvati. Trenutno sam zahvalan što imam za život, te stoga moram da zamolim da jedno ograničeno vreme (onako kako je to zamislio Tomas Džeferson) poštuju moje monopol na upotrebu. Nemojte piratizovati moje knjige, nemojte krasti moje vizije. To je igra koja se zove Daj sve. Čitaoče, ti si dobrodošao u moje priče. Iako one nisu prvenstveno moje, poklanjam ih tebi. Ako biste imali sklonosti da ih uzmete, učinite to s mojim blagoslovom.

Ključ: ja je neko drugi

Ovaj ključ prethodnom eseju imenuje izvor svake rečenice koju sam ukrao, izobličio i međusobno spojio prilikom „pisanja“ (mada sam, avaj, tokom tog procesa zaboravio sve izvore). Prva primena datog autora ili govornika je obeležena crvenom bojom. Svaku pozajmljenu rečenicu sam preinačio, makar i neznatno – radi kratkoće izlaganja, doslednijeg tona, ili prosto jer sam osećao da to moram.

Naslov

Fraza „ekstaza uticaja“, koja obuhvata i ruganje na račun „strepnje uticaja“ Harolda Bluuma, pozajmljena je od usmeno izrečenih primedbi profesora Ričarda Dinsta sa Univerziteta Ratgers.

Ljubav i krađa

Od „kultivisani sredovečni muškarac...“ do „...skriveno, nepriznato sećanje“: Ove rečenice, uz izvesno prilagođavanje tona, pripadaju anonimnom uredniku ili asistentu koji je pisao promotivni tekst na koricama knjige Majkla Mara (*Maar*) *Dve Lolite* (*The Two Lolitas*). Po mom iskustvu, takvi tekstovi često nastaju u saradnji između autora i urednika. Možda to isto važi i za Mara.

Od „U istoriji književnosti...“ do „...pozajmljivao i citirao?“ preuzeto je iz Marove knjige.

Od „Prisvajanje je oduvek igralo...“ do „Ismaila i Kvikvega“. U ovom pasusu se nasumično izriče čitav niz tvrdnji, preuzetih iz intervjua koji su sa Erikom Lotom vodili Dejvid Makner i Džejson Vajthed. Navedena zapažanja nalaze se i u pitanjima, i u odgovorima. (Forma tekstualnog intervjua može se posmatrati kao forma pisanja u više glasova. Većina voditelja intervjua u njima izriču vlastite primedbe – takoreći, ciljano navodeći svedočenje intervjuisanog, čiji iskaz u konačnoj, štampanoj verziji biva blago preformulisan).

Od „To sam posebno snažno uvideo...“ do „...u stanju pokradenosti, fragmentarnosti“: Ova anegdota je prepisana, uz ispuštanje detalja o mrtvoj babi iz knjige Džonatana Rozena (*Rosen*) *Talmud i internet* (*The Talmud and the Internet*). Nikada nisam pogledao film *Čering kros roud br. 84*, niti sam na internetu tražio Donovan citat. Ja sam preko Rozena stigao do Dona, Hemingveja, vebajta i ostalog.

Od „Kada sam imao trinaest godina...“ do „...uopšte nije bio imitator“. Ovo je iz članka Vilijama Gipsona (*Gibson*) „Božje igračkice“ (*“God’s Little Toys”*) u magazinu *Wired*. Moj prvi

susret sa Vilijamom Barouzom, kada sam takođe imao trinaest godina, ne bi se mogao opisati kao epifanija. Pošto mi je otac bio slikar, koji je tokom porodičnih poseta galerijama i muzejima sa odobravanjem govorio o kolažima i tehnikama aproprijacije u vizuelnoj umetnosti (Pikaso, Klas Oldenburg, Stjuart Dejvis), bilo mi je drago kada sam otkrio da se i književnost služi istim metodama, mada time nisam bio iznenađen.

Strepnja od zagađenja

Od „Jednoga dana 1941...” do „...da se ta pesma 'čuje na pamučnim poljima'”. Siva Vaidhyanathan, *Copyrights and Copywrongs*.

Od „dugo vremena održavali...” do „...bila slobodno prerađivana”. Kembrew McLeod, *Sloboda izraza (Freedom of Expression)*. Makliod u knjizi *Posedovanje kulture (Owning Culture)* beleži da, dok piše, on mnogo sluša „staru kantri muziku, te sam jednom prilikom zapazio da šest kantri pesama dele *potpuno istu* vokalnu melodiju: *Wild Side of Life* Henka Tompsona, *I'm Thinking Tonight of My Blue Eyes* grupe Karter Femili, *Great Speckled Bird* Roja Ejkafe, *It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels* Kiti Velsa, *I'm Using My Bible for a Roadmap* Renoa i Smajlija i *Heavenly Houseboat Blues* Taunsa van Zanta. U obimno dokumentovanoj knjizi *Kantri – izvitopereni koreni rokenrola (Country: The Twisted Roots of Rock 'n' Roll)*, Nik Tošiz (*Tosches*) pokazuje da je melodija koju te pesme dele istovremeno i „prastara i britanska”. Ne postoje tragovi da li se povodom ovih prisvajanja ikada povelja neka sudska parnica.

Od „muzičari su stekli moć...” do „...putem aluzije”. Joanna Demers, *Steal This Music*.

Od „Na Jamajci su sedamdesetih godina...” do „...beskonačni sati muzike”. Gipson.

Od „Vizuelni, zvučni i tekstualni kolaž...” do „...u sferi kulturne proizvodnje”. Ovo je krađa, prepričavanje i pojačavanje pojedinih rečenica iz Makliodove knjige *Posedovanje kulture*, izuzev dela o kolažu kao umetničkoj formi dvadesetog i dvadeset prvog veka, o čemu sam čuo od režisera Krejga Boldvina kada je u najavi za predstojeći dokumentarni film *Kopiraj kriminalci* govorio u odbranu semplovanja.

Od „U sceni u sudnici...” do „...prestali da postoje”. Dave Itzkoff, *New York Times*.

Od „izvanrednoj seriji 'plagijata'...” do „...želimo još više plagijata”. Ričard Posner, kombinovano iz bloga Becker-Posner i članka u časopisu *The Atlantic Monthly*.

Od „Većina umetnika...” do „...putem umetnosti”. Ove reči, mnoge druge, potiču iz knjige Luisa Hajda (*Hyde*) *Dar (The Gift)*. Od svih knjiga koje sam plagirao, posebno vam preporučujem *Dar*.

Od „Pronalaženje vlastitog glasa...” do „...srodnosti, zajedništva i diskursa”. Semantičar Džordž L. Dilon (*Dillon*) citiran u članku Rebeke Mur Hauard „Novi abolicionizam pretvara se u plagijat” (*The New Abolitionism Comes to Plagiarism*).

Od „Inspiracija se može nazvati...” do „...nikada doživljeni čin”. Ned Rorem, pronađen na nekoliko internet sajtova posvećenih „velikim citatima”.

Od „Invencija – moramo to skromno priznati...” do „iz haosa”. Meri Šeli, predgovor *Frankenštajnu*.

Od „Šta se dešava...” do „...strepnje od zagađenja”. Kevin J. H. Dettmar, „The Illusion of Modernist Allusion and the Politics of Postmodern Plagiarism”.

Okružen znacima

Od „Nadrealisti su verovali...” do citata iz Valtera Benjamina. Kristijan Kitli (*Keathley*), *Kinofilija i istorija, ili Vetar u šumi* (*Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*), knjiga koja obrađuje fanovski fetišizam kao tajnu koja leži u srcu teorije filma. Na primer, Kitli zapaža uticaj nadrealista na film Džozefa Kornela *Rouz Hobart* iz 1936, koji prosto beleži „način na koji je sam Kornel gledao holivudski hit *Istočno od Bornea* iz 1931, kako ga je fascinirala i zaludela njegova drugorazredna zvezda”, koja se, naravno, zvala Rouz Hobart. Mislim da ovaj podatak od Kornela pravi preteču današnjih kompjuterskih prerada holivudskih proizvoda, kao što je igrica na osnovu filma *Fantomska pretnja* (*The Phantom Menace*) Džordža Lukasa, iz koje je izbačen opasni lik Džar Džar Binks; oba filma uključuju gledaočeve subjektivne sklonosti u preradi filmskog dela.

Od „Vredno je zapaziti...” do „...bez obaveze nadoknade prema svom izvoru”. Iz knjige *Slobodna kultura* (*Free Culture*) Lorensa Lesiga (*Lessig*), najvećeg javnog zagovornika reformi autorskih prava i najboljeg izvora ako želite da na brzinu radikalizujete stvari.

Od „Za one čije su ganglije formirane...” do „...transgeneracijski diskurs”. Iz eseja Dejvida Fostera Volasa „E Unibus Pluram”, preštampanog u knjizi *Tobože zabavna stvar koju nikada neću ponoviti* (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*). Nemam pojma ko je (bila) Volasova „siva eminencija”. U pasus sam umetnuo citat iz Dikensa; on mi se učinio kao prilično zanemareni autor iz loze pisaca „brendirane” proze.

Od „Rodio sam se 1964...” do „...šou Meri Tajler Mur”. Ovo su reminiscencije Marka Hoslera iz kolažnog benda *Negativland*, koje je tužila izdavačka kuća grupe U2 zbog prisvajanja pesme „I Still Haven't Found What I'm Looking For”. Iako sam morao da promenim godinu rođenja, Hoslerov kulturni meni mi je stajao saliveno, poput rukavice.

Od „Svet je zakrčen...” do „...njihovim amblemima”. Makliod.

Od „Danas, kada možemo...” do „...nedvosmisleno okrugli svet”. Volas.

„Okruženi smo znacima; naš je imperativ da nijedan od njih ne ignorišemo”. Rečenica, kojoj sam dodao reč „imperativ”, uzeta je iz romana Stiva Eriksona (*Erickson*) *Naši ekstatični dani* (*Our Ecstatic Days*).

Monopol na upotrebu

Od „...od pokušaja...” do „...neki imali dvanaest godina”. Robert Boynton, *The New York Times Magazine*, „The Tyranny of Copyright?”

Od „Jedno vreme...” do „...nije potrebna odbrana”. Lesig, *The Future of Ideas*.

Od „Tomas Džeferson...” do „...Pisana dela, odnosno Izume”. Bojnton.

„...naslednici bi možda mogli da od originalne ideje naprave bolju stvar nego izvorni pronalazači”. Ovu frazu sam našao kod Lesiga, koji citira Vaidhjanatana, koji opisuje sud koji ispisuje Učena Ruka.

Od „Ali Džefersonova vizija...” do „...u nečijem posedu”. Bojnton.

Od „Moderni američki zakon o autorskim pravima...” do „...period trajanja autorskih prava”. Lesig, *The Future of Ideas*.

Od „Kada su se stari zakoni...” do „...autorska prava bila povređena”. Jessica Litman, *Digital Copyright*.

Od „Tvrdim da je...” do „...za usamljene žene”. Ovaj citat Velentija sam našao kod Makli-oda. A sada popunite praznu liniju: Džek Valenti je za javni domen isto što i _____ za _____.

Lepota druge upotrebe

Od „U prvom životu...” do „...pravi arhiva”. Lesig.

„Većina knjiga se rasproda u roku od godinu dana”. Lesig.

Od „Aktivno čitanje...” do „...čiji nisu vlasnici”. Ovo je mešavina Henrija Dženkinsa (*Jenkins*) iz knjige *Tekstualni krivolov – Ljubitelji televizije i participatorna kultura* (*Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*) i Mišela de Sertoa (*Certeau*), koga Dženkins navodi.

Od „U klasiku dečije književnosti...” do „...znaci naklonosti i ljubavi”. Dženkins. (Da li su vlasnici prava *Plišanog zeke* pogledali u *Toy Story*? Bilo bi tu materijala za jednu parnicu.)

Licemerje izvora

Od „Kompanija Volt Dizni...” do „...nažalost, *Planetu s blagom*”. Lesig

„Imperijalni plagijat” je naslov eseja Merilin Rendal.

Od „...podstaklo Dejvida Birna...” do „...sa albuma *My Life in the Bush of Ghosts*”. Kris Dalen (*Dahlen*), *Vile* (*Pitchfork*). Istinu govoreći, toliko sam bio upio njegove reči da se ne bih ni setio da ga navedem da sam običan cut/paste novinar. Ponekad je izvan mojih sposobnosti bio napor da očuvam tačne fraze autora, mada bi se za ovakvu vrstu plagiranja teško reklo da je naporan posao.

Od „Kenet Koh...” do „...potop imitatora!” Emily Nusbaum, *The New York Times Book Review*.

Poklon se ne može ukrasti

„Poklon se ne može ukrasti”. Reči Dizija Gilespija koji je branio jednog muzičara od optužbe da kopira stil Čarlija Parkera. „Poklon se ne može ukrasti. Ptica čitavom svetu polanja svoju muziku – ko može da je čuje, može da je ima.”

Od „Veliko društvo raznolikosti...” do „...intelektualne svojine”. Lesig.

Od „A umetnička dela...” do „...brak, roditeljstvo, mentorstvo”. Hajd.

Od „Ipak, jedna od težih...” do „...koegzistiraju sa tržištem”. Dejvid Bolijer, *Silent Theft*.

Od „Umetnost koja je za nas bitna...” do „...prodaju ili kupuju”. Hajd.

Od „Neprihvatljiva nam je...” do „...izvesnim neotuđivim Pravima...” Bolijer, parafraza Meri Džejn Radin (*Jane Radin*) iz knjige *Osporena roba* (*Contested Commodities*).

Od „No, umetničko delo...” do „...izvesna ograničenja trgovini”. Hajd

Od „To je razlog...” do „...prema kojoj je uperena”. Volas.

Od „Snagu ekonomije darivanja...” do „...izvesnim vantržišnim vrednostima”. Bolijer, kao i sociolog Voren O. Hagstrom, koga Bolijer parafrazira.

Javna svojina

Od „Ajnštajnova teorija...“ do „...su javna svojina“. Lesig

Od „To što je jezik...“ do „...društvo kao celina“. Majkl Njuton (*Newton*), u časopisu *London Review of Books*, prikaz knjige *Eholalijs – o zaboravljanju jezika* (*Echolalias: On the Forgetting of Language*) Danijela Heler-Rouzena (*Heller-Roazen*). Parafraze prikazivača knjiga su još jedna skrivena forma kolaborativne kulture; kao strastveni čitalac novinskih prikaza, u situaciji sam da mnogo znam o knjigama koje nikada nisam pročitao. Citiraću Jana Martela, koji govori kako su ga optužili za imperijalno plagiranje u svojoj knjizi *Pijev život*, za koju je dobio Bukerovu nagradu: „Pre desetak godina, pročitao sam prikaz Džona Apdajka u časopisu *New York Times Review of Books* [sic]. U njemu se govorilo o romanu brazilskog pisca Moasira Škljara (*Scliar*). Zaboravio sam naslov, a Džon Apdajk je učinio nešto još gore: on je očigledno mislio da knjiga, u celini, nije vredna pamćenja. Njegov prikaz – od onih deskriptivnih, koji čine da postanete sumnjičavi – odisao je ravnodušnošću. Ali jedna stvar me je tu pogodila: pretpostavka... Ah, kakve divne stvari bih mogao da uradim s takvom pretpostavkom“. Nažalost, niko nije uspeo da locira Apdajkov prikaz u časopisu.

Od „U američku javnu svojinu...“ do „...za sitne novce“. Bolijer

Od „Odavanje poštovanja...“ do „...praktična nužnost“. Bolijer

Od „Mi u zapadnim društvima...“ do „...štetu javnog dobra“. Džon Sulston, dobitnik Nobelove nagrade za mapiranje ljudskog genoma.

Od „Moramo neprestano biti...“ do „...u korist njih nekolicine“. Hari Truman, govor na otvaranju nacionalnog parka Everglejds. Iako nekome krađa predsednika može izgledati kao vrhunska uobraženost, ja smatram da je krajnja sramota to što uopšte nisam prisvojio Trumanove staložene rečenice. Jer kao što je rekla pesnikinja Merijen Mur: „Ako je nešto rečeno na *najbolji* način, možeš li ti to bolje reći?“ Murova je priznala da gaji sklonost da uvršćuje rečenice iz dela drugih ljudi, uz objašnjenje: „Još uvek ne mogu da se oslobodim te hibridne metode sastavljanja“.

Neotkriveno javno znanje

Od „...intelektualci, obeshrabreni mogućnostima...“ do „...da uradi isti posao?“ Stive Fuller, *The Intellectual*. Ima nečeg borhesovskog u Fulerovim uvidima, poput koncepta skladišta znanja koje pasivno čeka da ga sakupe budući istraživači, što upućuje na „Vavilonsku biblioteku“ i „Kafku i njegove prethodnike“.

Daj sve

Od „...jedan od najboljih filmskih stvaralaca Irana...“ do „...meditacijom na račun nje-gove heroine“. Amy Taubin, *Village Voice*; iako sam, zapravo, ja bio taj koji se razočarao ispred teatra Volter Rid.

Od „Primarni cilj...“ do „...ni nepravičan ni nesrećan“. Sandra Day O'Connor, 1991.

Od „...budućnost će u velikoj meri...“ do „...ponešto prodavati“. Arhivista filmova otvo-renog izvora Rik Prelinger, citiran kod Makloda.

Od „Promena je možda uznemirujuća...” do „...ispunjen izvesnošću.” Makliod.

Od „...protkan citatima...” do „...bez znakova navođenja”. Rolan Bart

Od „Njihovo jezgro...” do „...karakterističnim frazama”. Mark Tven, u utešiteljskom pismu Helen Keler, koja je bila izložena neprijatnim optužbama za plagiranje (!). U stvari, u njenom delu je bilo podsvesno zapamćenih fraza; imajući u vidu njenu specifičnu situaciju, njeno pisanje može da se razume kao neka vrsta alegorije o „konstruisanosti” prirode umetničke percepcije. Tvenov citat sam našao u već spomenutoj Vaidhjanatanovoj knjizi *Copyrights and Copywrongs*.

Od „Staro i novo...” do „...Svi mi citiramo”. Ralf Valdo Emerson. Svi ovi momci zvuče isto!

„Drugačije žive ljudi koji to svoje bogatstvo tretiraju kao poklon”. Hajd.

Od „...ja sam kap...” do „...oduvati”. Ovo je preuzeto iz pesme “Til I Die” grupe Bič Bojs, koju je napisao Brajan Vilson. Prvu avanturu sa dopuštanjima za korišćenje stihova iz pesama imao sam u drugom romanu, kada sam svome junaku pokušao da stavim u usta sledeće stihove: “There’s a world where I can go and/ Tell my secrets to/ In my room/ In my room”.¹ Pošto sam saznao koliko bi to koštalo, urednik mi je predložio da ih zamenim sledećim, koji su u javnom domenu: “You take the high road/ I’ll take the low road/ I’ll be in Scotland before you”.² Ova kapitulacija me je stalno nervirala, pa sam u narednim britanskim izdanjima knjige bez dozvole stavio stihove Brajana Vilsona. *Okean priča (Ocean of Story)* je naziv zbirke pripovedaka Kristine Stid (*Stead*).

Sol Belou je, u pismu prijatelju koji se uvredio što je pisac u prozi upotrebio izvesne detalje iz ličnog života, napisao: „Ovo je igra koja se zove Daj sve. Ustupam ti uz dobrodošlicu sve činjenice o meni. Poznaješ ih i ja ti ih poklanjam. Ako imaš snage da ih uzmeš, imaš moj blagoslov”. Nisam mogao sebe da nateram da sačuvam piščevu „snagu”, koja je u novom kontekstu delovala arogantno, iako je to sigurno elegantnija fraza. Sa druge strane, bilo mi je drago što sam prizvao sugestiju kako je dar, o kojem se govori, lak za nošenje.

Ključ ključa

Naravno, nisam ja izmislio pojam kolažnog teksta. Valter Benjamin je u nedovršenom *Projektu Arkada* nameravao da uvrsti brojne isprepletene citate. Ostali prethodnici su roman Grejama Roula (*Rawle*) *Dnevnik fotografa amatera (Diary of an Amateur Photographer)*, čiji je tekst sakupljen iz fotografskih magazina i kolažni roman Eduarda Paolocija (*Paolozzi*) *Kex*, sastavljen iz krimi romana i novinskih isečaka. Od domaćih autora, veoma dugujem poslednjim esejima Dejvida Šildsa (*Shields*), u kojima su blisko isprepleteni i stopljeni različiti navodi, kao i razgovorima sa urednikom Šonom Hauom i arhivistom Pamelom Džekson. Prošle godine, Dejvid Edelstin je u magazinu *New York* napisao satirični tekst o slučaju plagiranja Kavija Visvanatana (*Viswanathan*) tako što je sačinio skoro potpuno plagiranu kolumnu u kojoj osuđuje njene postupke. Edelstin je nameravao da ironičnim primerom pokaže kako se brikolaž poput njenog lako pravi i kako je potpuno bezvredan. Iako je ver-

¹ Postoji svet u koji mogu da odem i/ ispričam sve svoje tajne/ u mojoj sobi/ u mojoj sobi. (*Prim. prev.*)

² Ti kreni drumom/ a ja ću šumom/ i biću u Škotskoj pre tebe. (*Prim. prev.*)

zija „kreativnog kopiranja“ Kavi Visvanatan prilično loša, ne slažem se sa Edelstinovim zaključcima.

Fraza *Je est un autre*, sa svojom namerno rogobatnom sintaksom, pripada Arturu Rembou. Prevođena je kao „Ja je drugo“ ili „Ja je neko drugi“, kao u ovom odlomku iz Remboovih pisama.

Jer ja je zaista neko drugi. Ako truba može da se razbudi na zvuk limenog orkestra, nije to njena greška. Meni se to čini očiglednim: posmatram i osluškujem kako mi se razmotavaju misli, onda zamahnem gudalom i iz dubina počinje da izvire simfonija.

Da stare budale nisu otkrile *lažni* značaj ega, ne bismo danas morali da pometemo milione skeleta koji od pamtiveka gomilaju plodove svog jednookog intelekta, tvrdeći za sebe da su – zamislite – autori!

Izvornik: Jonathan Lethem, "The Ecstasy of Influence", Harper's, februar 2007, str. 59–71.

*(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)*