

## Plagiat, mistyfikacja, parodia, pseudonim. O kilku sposobach „ukrywania autor(stw)a” w międzywojniu – rekonesans

Prezentowany artykuł poświęcony został sposobom (rzeczywistego lub pozornego) ukrywania faktycznego autorstwa tekstu, które stosowali pisarze okresu dwudziestolecia międzywojennego. Klasycznie rozumiana sygnatura autorska (imię/imiona i nazwisko) jest elementem zewnętrznym wobec tekstu, jej złożenie (opatrzenie dzieła własnym podpisem) byłoby zaś naturalnym, pozbawionym głębszej refleksji teoretycznej, sposobem wskazania „twórcy dzieła, tego, kto powołał je do istnienia: obmyślił i wykonał”<sup>1</sup>. Ta standardowa sytuacja podlegała jednak niezliczonym modyfikacjom, które utrudniały (a nawet uniemożliwiały) precyzyjne i pewne określenie atrybucji. Pisarze podejmowali bowiem rozmaite gry i eksperymenty, wysyłały sygnały, które myliły odbiorców i nie pozwalały niezwłocznie zidentyfikować autora<sup>2</sup>. Sygnatura autorska stawała się nierzadko metatekstem, wchodzącym w relację z utworem, zwracała na siebie uwagę czytelników, była dla nich wyzwaniem bądź sygnałem porozumienia, wpływającym na recepcję dzieła. Funkcją taką pełniły przede wszystkim pseudonimy, którymi twórcy – z przyczyn ideowych, politycznych, społecznych, obyczajowych, towarzyskich, estetycznych lub jakichkolwiek innych – zastępowali imienne oznaczenie autorskie<sup>3</sup>. Pseudonimy były chętnie stosowane także przez pisarzy polskiego międzywojnia, a dla niektórych spośród nich obmyślanie i stwarzanie takich oznaczeń stawało się autonomicznym aktem twórczym.

Bardziej złożone przykłady ukrywania autorstwa pojawiają się, gdy faktyczny twórca dzieła przypisał je osobie trzeciej. Rzekomy autor może być postacią realnie istniejącą lub fikcyjną, wykreowaną przez mistyfikatora, przedstawiającego własny utwór jako cudzy. Warunkiem udanej mistyfikacji staje się przyjęcie perspektywy odbiorcy, dostosowanie do czytelnicych oczekiwań do własności stylu naśladowanego autora<sup>4</sup>. Mistyfikacja literacka<sup>5</sup> jest bowiem – jak zauważa Dobrosława Świerczyńska – szczególnym rodzajem stylizacji, w której twórca cały swój utwór stylizuje na tekst cudzy, starannie ten fakt

<sup>1</sup> Słownik terminów literackich, pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 51 (hasło *Autor*).

<sup>2</sup> Pojęcie autora może oczywiście ulegać dodatkowym komplikującym zróżnicowaniom. Jak zauważył Henryk Markiewicz, „autorstwo może być zbiorowe, autor może wykonywać instrukcje i pomysły innych osób, wytwarzać komunikat na ich użytek, wcielać w swą wypowiedź teksty innych autorów, dosłownie i w przeróbce, programować działanie komputera produkującego teksty” (H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 73).

<sup>3</sup> Zob. D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, Warszawa 1999 oraz *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, pod red. E. Jankowskiego, t. 1–4, Wrocław 1994–1996.

<sup>4</sup> D. Świerczyńska, *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 162–164.

<sup>5</sup> Mistyfikacja literacka nazywana była niejednokrotnie apokryfem, unikam jednak tego terminu ze względu na możliwe niejasności, spowodowane religijnymi konotacjami tego wyrazu.

zacierając<sup>6</sup>. Cel autora mistyfikacji określić można zatem jako udane naśladownictwo. Zamiar imitacyjny zbliża tę praktykę literacką do grupy tekstów zaliczanych przez Gérauda Genette'a do „literatury drugiego stopnia”, przede wszystkim pastiszy i parodii. Oba wymienione typy (hiper)tekstów naśladowczych (opozycyjnych wobec transformujących) różnią się od siebie obecnością (lub brakiem) intencji satyrycznej<sup>7</sup>. Pastisz definiowany jest bowiem jako naśladowanie pozbawione komizmu, parodia zaś (w terminologii Genette'a nazywana szarżą<sup>8</sup>) – jako pastisz satyryczny, którego klasycznymi przykładami były tak popularne w międzywojniu utwory *à la manière de*<sup>9</sup>. Twórcy parodii udawali, że są one dziełem naśladowanych pisarzy (znajomość wzorca była więc warunkiem odbioru), dbali jednak o takie nasycenie dzieł (czyli „wyolbrzymienie cech charakterystycznych wzorca w naśladowaniu komicznym”<sup>10</sup>), by parodystyczny charakter utworów został przez czytelników rozpoznany<sup>11</sup>. Parodia nierozpoznana nabiera bowiem – wbrew intencjom autorskim – znamion mistyfikacji (zjawiska tego doświadczył w latach 30. pewien wybitny krytyk literacki).

Szczególnym rodzajem gry z pojęciem autora są plagiaty<sup>12</sup>. Umieszczona przy tekście sygnatura autorska ponownie nie wskazuje na faktycznego twórcę utworu, tym razem jednak dochodzi do świadomego i utajonego przywłaszczenia sobie cudzego dzieła (lub jego fragmentu)<sup>13</sup>. Zakres pojęcia plagiatu w kulturze literackiej podlegał historycznym zmianom, zależnym od obowiązujących w danym okresie literackich (a także prawnych) norm. W okresie międzywojnia normy te zacieśniały się, a kilku znanych pisarzy

<sup>6</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>7</sup> Zob. *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 374 (hasło *Parodia*) oraz s. 376–377 (hasło *Pastisz*). W praktyce historyczno- i krytycznoliterackiej oba te gatunki okazują się bardzo do siebie zbliżone i nie zawsze udaje się jednoznacznie określić, czy dany tekst jest parodią, czy pastiszem. Trudności takich przypiszań może przywoływana w niniejszym tekście antologia *Niam niam* (będąca w dodatku mistyfikacją literacką). Jej autorzy nie wykazywali intencji satyrycznej wobec naśladowanej poezji murzyńskiej (pastisz), ale przyświecał im zamiar wykpienia zaniżania do egzotyku, powszechnego w ówczesnej krytyce i publiczności literackiej.

<sup>8</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 31. W tekście takim „widoczna maniera stylu parodiowanego zostaje ośmieszona za pomocą przesadnego wzmocnienia zastosowanych środków stylistycznych” (ibidem). Określenie „parodia” rezerwuje Genette dla innych praktyk hipertekstualnych.

<sup>9</sup> Sam Genette podkreśla, iż „czysto tekstualne rozróżnienie między pastiszem i szarżą pozostaje dość chwiejne lub subiektywne”, opozycja między nimi ma zaś często charakter pragmatyczny, metatekstowy lub ideologiczny (ibidem, s. 97).

<sup>10</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>11</sup> Géraud Genette podkreśla, iż „prawdziwy autor pastiszu chce być rozpoznany – i oceniony – jako taki. Autor apokryfu tego nie chce. Chce zniknąć” (ibidem, s. 177).

<sup>12</sup> Ciekawym elementem teoretycznych rozważań na temat plagiatu jest złożony problem jego intertekstualności. Według Manfreda Pfistera „plagiat według (...) kryteriów strukturalnej korespondencji z pierwotnym tekstem oraz wyrazistości odniesienia do jednego konkretnego tekstu jest intensywnie intertekstualny, natomiast według kryterium komunikatywności, podobnie jak według kryterium referencjalności, odznacza się słabą intertekstualnością, gdyż wprawdzie autor jest aż nadto świadomy zależności od tekstu pierwotnego, ale nie tylko nie jest jego intencją, by tę zależność uświadomił sobie także odbiorca, lecz co więcej, wszelkimi środkami stara się temu zapobiec” (M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 205).

<sup>13</sup> Nieodzownym składnikiem pojęcia plagiatu jest intencja autora, który procedurę tego dopuszcza się celowo, z premedytacją. Jeżeli przyjęcie elementów cudzego utworu dokonane zostało bez świadomego zamiaru, trudno mówić o plagiacie, a raczej – o reminiscencji (zob. H. Markiewicz, *Z dziejów plagiatu w Polsce* [w:] idem, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 178).

było oskarżanych o ich przekroczenie. Właśnie od tych historii proponuję rozpocząć podróż przez życie literackie dwudziestolecia międzywojennego, rozpatrywane pod kątem „problemów z autor(stw)em”.

## Pod pręgierzem opinii

„Muszę zaznaczyć, że po niemiecku nie umiem, że Grimma nawet po polsku nie czytałem, że za tematy do moich opowiadań posłużyły mi słyszane w dzieciństwie bajki od niańki oraz wiejskich chłopaków, częstych towarzyszy zabaw”<sup>14</sup>

– tymi słowami prezes Polskiej Akademii Literatury Wacław Sieroszewski odpierał w 1937 roku zarzuty postawione mu na łamach poznańskiego „Orędownika”. Oskarżenia dotyczyły daleko idących zbieżności między jedną z baśni braci Grimm a opowieścią *Inwalidzi*, zamieszczoną w wydanym przez Sieroszewskiego tomie *Bajek*<sup>15</sup>. Autor demaskatorskiego artykułu, przedrukowanego następnie przez stołeczne „Prosto z mostu”, w następujący sposób relacjonował swe wrażenia z lektury *Inwalidów*:

„Bajkę czytam po raz pierwszy w życiu, a jednak w miarę czytania stwierdzam, że nie jest mi ona obca. »Znam, znam, zanadto dobrze znam« i wiem już jak się skończy. Dalibóg, przecie to Grimm, autentyczny Grimm, którego bajki zna prawie na pamięć każde dziecko z niemieckiej tawy szkolnej. Zdawałoby się że to tłumaczenie, albo przynajmniej opracowanie. Nic podobnego. Nigdzie, w całej książce pana prezesa ani słowa o tym. Bajki wydane jako najzupełniej oryginalny oryginał pana Wacława Sieroszewskiego”<sup>16</sup>.

Podpisany pod artykułem T.Z. Hernes zakwalifikował utwór Sieroszewskiego jako „kniepską kopię oryginału”, różniącą się od niemieckiej baśni jedynie drobnymi elementami, „nawiasem mówiąc mało wartościowymi i nic nie znaczącymi”<sup>17</sup>. Zarzuty te (nie pierwsze w pisarskiej karierze Sieroszewskiego<sup>18</sup>) doczekały się repliki ze strony obwionego, który wskazywał na ludowe, wspólne dla różnych narodów, źródła napisanych przez siebie baśni. Argumentacja prezesa PAL nie została przyjęta z należytą powagą. „Prosto z mostu” kpięco komentowało:

„Jeśli bajka Grimma (...) dostała się do *Bajek Sieroszewskiego* drogą via opowiadanie niańki, podziwiać należy zarówno znakomitą pamięć niańki, jak i nie mniej znakomitą pamięć Sieroszewskiego, które sprawiły, że nawet drobne szczegóły z bajki Grimma, przekazane zostały tak dokładnie”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Przegląd prasy. Źródła bajek Sieroszewskiego, „Prosto z mostu” 1937, nr 38, s. 5.

<sup>15</sup> Bajki Wacława Sieroszewskiego, opatrzone ilustracjami autorstwa Zofii Strzeżńskiej, zawierały pięć opowieści: *Przygoda tygrysa, W ruinach, Inwalidzi, Dary Wiatru Północnego, Wilk Żelazny*. Książka była kilkakrotnie wznowiana, między innymi w 1984 roku.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Już w 1929 roku Piotr Grzegorzczuk podnosił problem zależności między powieścią Sieroszewskiego *Zamorski diabeł* a opublikowanym w Rosji dziennikiem autorstwa Pawła Piaseckiego, opisującym losy naukowo-handlowej ekspedycji w środkowych Chinach (P. Grzegorzczuk, Źródło »Powieści chińskich« Wacława Sieroszewskiego, „Ruch Literacki” 1929, nr 9. Przedruk [w:] *Oryginalność utworów W. Sieroszewskiego*, „Prosto z mostu” 1937, nr 39, s. 4). Kwestię tę w ostrym tonie komentował także redagowany przez Aleksandra Wata „Miesięcznik Literacki” (*Mimochoodem*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 3. Przedruk w: A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 5: *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 180–186).

<sup>19</sup> Przegląd prasy. Źródła bajek... op. cit.

Hernes postulował zaś desygnowanie do Akademii niani prezesa i przekonywał, że – pomimo wyjaśnień Sieroszewskiego – zarzut plagiatu nie traci mocy, ponieważ „plagiator jest ten, kto dosłownie powtarza opowiadanie niani, nie podając jej jako autorki i podpisując utwór swoim nazwiskiem”<sup>20</sup>.

Dyskusja wkrótce wciągnęła w swą orbitę kolejnych przedstawicieli życia literackiego. Głos w sprawie zabrał Antoni Słonimski, który przyznając, iż „powoływanie się na nianię nie przysparza powagi prezesowi Akademii”<sup>21</sup>, usprawiedliwiał jednak poczynania Sieroszewskiego naturalną u bajkopisarzy (od Ezopa i Fedrusa, przez La Fontaine’a, po Kryłowa i Krasickiego) tendencją do sięgania po zbliżone motywy fabularne. Skamandryta nazywał „głupim” i „demagogicznym” oskarżenie wysunięte wobec autora *Dwunastu lat w kraju Jakutów*, podkreślał także polityczny charakter ataku narodowców na piśsudczyka Sieroszewskiego („wiadomo, że u nas, jeśli się kogoś zwalcza, każdy chwyt jest dozwolony”). Bezzasadność zarzutów o plagiat wykazał natomiast w obszernym artykule profesor Julian Krzyżanowski. Autor *Studiów porównawczych z pogranicza literatury i folkloru* wymieniał rozmaite typy zależności obecnych w kulturze literackiej, wydobywał specyfikę twórczości ludowej („[...] twory folklorystyczne powtarzają się z różnymi drobnymi odchyleniami, stale wykazując obecność swych składników podstawowych [...]”<sup>22</sup>) i uzasadniał słuszność postępowania Wacława Sieroszewskiego. Konkluzją ekspertyzy Krzyżanowskiego było stwierdzenie, iż:

„omawiane »bajki« Sieroszewskiego są przeróbkami bajek ludowych, opracowanymi przez pisarza metodą powszechnie stosowaną w jego epoce, i to przeróbkami przenoszącymi wątki bajkowe w dziedzinę noweli czy powiastki moralnej, wszelkie więc oskarżenia autora o plagiat nie mają tu najmniejszej podstawy”<sup>23</sup>,

a także uznanie wysuwającego te zarzuty Hernesa za „ignoranta, który zna przypadkiem zbiór Grimmów i poczytuje go za jedyne źródło bajek”.

Relacjonowana powyżej polemika była kolejną w międzywojniu publicystyczną batalią dotyczącą kwestii plagiatu rzekomo popełnionego przez znanego pisarza. Szczególnie druga połowa lat 30. obfitowała w takie debaty. W ostatnich tygodniach 1936 roku ofiarą posądzeń o „świadome, utajone przed czytelnikiem, a naruszające aktualne normy literackie, przejęcie cudzej własności intelektualnej”<sup>24</sup> padł inny akademik, Wincenty Rzymowski. Na łamach „Prosto z mostu” opublikowano tekst Andrzeja Witowskiego (Jana Mosdorf), poświęcony łudzycemu podobieństwu książek Rzymowskiego oraz Bertranda Russella. Autor artykułu zatytułowanego ironicznie *Bertrand Russel* [tak w oryginale – dopisek P.S.] *plagiator* zastanawiał się, który z pisarzy „bezwstydnie przepisał cały ustęp od drugiego”:

<sup>20</sup> Oryginalność utworów W. Sieroszewskiego, „Prosto z mostu” 1937, nr 39, s. 4.

<sup>21</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 36, s. 5. Przedruk [w:] idem, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2004, s. 189.

<sup>22</sup> J. Krzyżanowski, *Tropiciele plagiatu*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 41, s. 2.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Definicja plagiatu sformułowana przez Henryka Markiewicza, *Z dziejów plagiatu w Polsce*, op. cit., s. 178. Kilka przykładów domniemych międzywojennych plagiatów przytoczonych przez profesora Markiewicza zostało szerzej omówionych w niniejszym artykule.

„Książka p. Rzymowskiego wyszła grubo wcześniej niż tłumaczenie Russela, co najmniej o 6–8 tygodni. Nie wiem kiedy Russel pisał swój angielski pierwowzór, ale mógł, bestia, do polskiego przekładu wcielić genialne myśli Rzymowskiego, aby zabłysnąć w ich blasku (...) Nie można dopuścić, aby Anglicy wyzyskiwali na modłę kolonialną naszych rodaków. Gorzej niż na modłę kolonialną (...) Panu Rzymowskiemu za perły jego myśli Bertrand Russel nie przestał nawet marnych 500 złotych, co więcej, nie wymienił nawet, zazdrościł zapewne powodowany, jego nazwiska. Schował je, skonfiskował, aby błyszczeć cudzym blaskiem. Zaś rozsiani po globie ziemskim Anglosasi uważają Russela za wielkiego pisarza, nie chcąc nic wiedzieć o wielkości pana Rzymowskiego”<sup>25</sup>.

Trzy tygodnie później, już bez elementów persyflażu, zarzucono polskiemu publicyście skopiowanie obszernych fragmentów artykułu Jeana Prévosta *L'Angleterre existe* („połowa artykułu akademika literatury [...] odwalona jest z francuskiego tygodnika”):

„»Odwalanie« artykułów z prasy zagranicznej, zdarza się, niestety, naszej prasie (zwłaszcza prowincjonalnej). Robią to przeważnie bezimienni, szarzy, zaorani, zaharowani, źle płatni dziennikarze od t.zw. »michałków«. Ale od publicysty, podpisującego się pełnym imieniem i nazwiskiem, od publicysty, który – jedyny spośród dziennikarzy polskich – powołany został do Akademii, wymagać chyba można czegoś więcej. Po prostu – własnej myśli, a nie tłumaczenia z francuskiego i to w dodatku tłumaczenia tandetnego”<sup>26</sup>.

Broniący się przed oskarżeniami Rzymowski pisał o „bandyckiej napaści” tygodnika Stanisława Piaseckiego<sup>27</sup>, waga zarzutów skłoniła jednak Polską Akademię Literatury do powołania sądu koleżeńkiego w celu rozpatrzenia sprawy. W składzie tej instytucji znaleźli się Tadeusz Zieliński (przewodniczący), Karol Irzykowski, Juliusz Kleiner, Bolesław Leśmian i Jerzy Szaniawski<sup>28</sup>. Ostatecznie publicysta zmuszony został do złożenia rezygnacji i opuszczenia Akademii.

Relacjonowane powyżej dyskusje w dużej mierze toczyły się na łamach dwóch opiniotwórczych tygodników końca międzywojnia: „Wiadomości Literackich” i konkurującego z nimi „Prosto z mostu”<sup>29</sup>. W sporach dotyczących oryginalności utworów Rzymowskiego i Sieroszewskiego tygodnik Stanisława Piaseckiego zajmował stanowisko wyraźnie krytyczne, udostępniając swe łamy adwersarzom wymienionych pisarzy oraz podkreślając wagę omawianego problemu dla całościowej oceny twórczości akademików („Nie jest chyba obojętne dla oceny pisarza, czy jest on pisarzem oryginalnym,

<sup>25</sup> A. Witowski [J. Mosdorf], *Bertrand Russel plagiatorem*, „Prosto z mostu” 1936, nr 47, s. 1. Fakt opublikowania tekstu Mosdorfa pod pseudonimem potwierdza popularność tej formy sygnatury autorskiej w międzywojniu (zagadnienie to poruszone będzie w dalszej części artykułu).

<sup>26</sup> *Dalsze źródła publicystyki akademika Rzymowskiego*, „Prosto z mostu” 1936, nr 50, s. 4.

<sup>27</sup> W. Rzymowski, *Bandycka napaść*, „Prosto z mostu”, „Kurier Poranny” 1936, 8 XI.

<sup>28</sup> H. Markiewicz, op. cit, s. 208.

<sup>29</sup> Małgorzata Szpakowska ocenia, iż „»Prosto z mostu« w jakimś stopniu było klonem pisma Grydzewskiego. Zdecydowanie bardziej siermiężnym (gorszy papier, mało wyszukana oprawa graficzna, nieciekawy układ kolumny), ale wydawanym według zbliżonej formuły: magazyn kulturalno-społeczny z szerokim obszarem zainteresowań, z podobnymi stałymi rubrykami i w gruncie rzeczy tym samym adresatem” (M. Szpakowska, *Wiadomości Literackie – prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, s. 436). Oba pisma skierowane były do odbiorców inteligentnych, zorientowanych we współczesnym życiu kulturalnym. Kluczem do sukcesu „Prosto z mostu” stało się wypełnienie znanej i aprobowanej przez czytelników formy tygodnika literackiego wyrazistą treścią, znacząco odmienną ideowo od lewicowo-liberalnej (charakterystycznej dla „WL”).

czy też tylko utalentowanym przerabiaczem<sup>30</sup>). „Wiadomości Literackie” zdawały się znacznie przychylniejsze wobec atakowanych twórców. Czasopismo Mieczysława Grydzewskiego opublikowało zarówno obszerne wyjaśnienie problemu naśladownictwa w literaturze autorstwa Juliana Krzyżanowskiego, jak i felietony Antoniego Słonimskiego, dystansujące się wobec problemu oraz podkreślające polityczny wymiar oskarżeń („Nie zamierzam bronić akademika Rzymowskiego w tej sprawie, ale forma nagonki i zaciętrzewienie polityczne, z jakim łączą się ataki [...], zaczyna przechylać moją sympatię na stronę atakowanego”<sup>31</sup>). Złożoną problematykę plagiatu, rozumianego jako „przekroczenie ustalonych zwyczajów i tradycji literackich”<sup>32</sup> usiłował natomiast na łamach „Wiadomości” teoretycznie uporządkować Jerzy Stempowski.

Nie wydaje się jednak, aby na podstawie „spraw Sieroszewskiego i Rzymowskiego” można było wysnuć generalizujące wnioski dotyczące stosunku obu pism (i związanych z nimi środowisk) do zjawiska plagiatu. „Prosto z mostu” potrafiło bowiem zamieścić – co prawda w ramach kolumny satyrycznej *Lajkonik* – wiersz usprawiedliwiający brak oryginalności poetyckiej powszechnością zjawiska „wplywów i zależności”:

„Pisze kto może, ściągga kto może,  
Z tego wyrazik, z tamtego zdanie.  
I jak tu znaleźć talent, mój Boże...  
Jak tu oceniać, mój panie?

Ale, poeto J.K. Winnicki,  
wpływow się wstydzić nie trzeba.  
Cóż, że z Tuwima jest to »a gdyby«,  
że z Słonimskiego ta »zieleni nieba«?

Oni skąd mogli także ściągali,  
ściągali tak aż »dosyta«...  
W sztuce są sztuczki, panie Winnicki...  
(przepraszam, Weinbaum się czyta)<sup>33</sup>.

Natomiast Słonimski już w 1929 roku wytropił zastanawiające podobieństwo fragmentów zamieszczonej w „Świecie” korespondencji Stefana Krzywoszewskiego z kongresu prawa autorskiego oraz artykułu Paula Moranda, opublikowanego w „Les Annales”. Skamandryta komentował wówczas, ironicznie oceniając wartość literackich dokonań autora *Pani Chorążyny*:

<sup>30</sup> *Oryginalność utworów ...*, op. cit., s. 4.

<sup>31</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 51, s. 5. Przedruk w: idem, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, s. 107. Juliusz Krzyżanowski pisał z kolei: „ryzykowne jest pociąganie do odpowiedzialności pisarza za głupstwa, popełnione przezeń na arenie politycznej; niepodobna też brać na serio tych wszystkich pretekstów, do których ucieka się publicystyka polityczna, aby załatwić porachunki z pisarzem, pretekstów, z których najnowszy, brutalnie stosowany na prawo i na lewo, nosi nazwę plagiatu” (J. Krzyżanowski, op. cit., s. 4).

<sup>32</sup> J. Stempowski, *Zagadnienie plagiatu*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 52, s. 5.

<sup>33</sup> J. Piotrowski, *Dosyta*, „Prosto z mostu” 1938, nr 9, s. 10.

„Mała rzecz a wstyd. I po co to? Czy nie można było podać źródła albo troszkę inaczej ubarwić i spitrasić ten ustęp? Wiemy wszyscy, że p. Krzywoszewski nie jest plagiatorem. *Głuszec, Walka, Rusalka* i inne jego dzieła na pewno nie są ściągnięte z Paul Moranda. Paul Morand jest bardzo zdolny literat (...) Aby zdobyć myśl oryginalną, p. Krzywoszewski sięga do cudzej głowy. Dobrze to o nim świadczy. Mówię to bez żartu. Taki brak zaufania do własnego umysłu dowodzi jednak pewnego krytycyzmu. Żałować tylko należy, że tak późno wziął się do tych pożyczek i że robi je tak niezręcznie. Nieładnie wypadło, że akurat zaczął od opisu wycieczki na kongres prawa autorskiego”<sup>34</sup>.

Julian Tuwim zaś ośmieszał Zygmunta Ipohorskiego, narodowego dziennikarza i poetę („wstawionego” publiczną napaścią na Antoniego Słonimskiego), zestawiając wiersz adwersarza *Pierwszy śnieg* z własnymi *Dwoma wiatrami*:

„Ciągle, aż do znudzenia, słyszę od pp. Ipohorskich, że wiersze moje są »obce«, »przepojone duchem semickim«, »ziejące...« (nie pamiętam czym, ale czymś tam podobno zieją), »przesiąknięte materializmem«, »poczęte z mściwego ducha Talmudu« itp. – aż tu nagle młody narodowo-radykalny poeta z pisma »ABC« tak się tą żydowską poezją przejął, że ją naśladuje w sposób aż śmiesznie niewolniczy. Więc aż tak głęboko trafiły jadowite ziarna żydowskiego zasiewu, że młody poeta polski nie potrafił znaleźć własnej formy, własnego naczynia, do którego mu śnieg pada, lecz z żydowskich musi korzystać?”<sup>35</sup>.

Wypada zauważyć, że obaj skamandryci nie szermowali jednak pojęciem plagiatu. Słonimski, choć przekonany, iż „plagiat to rzecz szkaradna i co gorsza – bardzo głupia”, swoje uwagi do „zapożyczeń” Krzywoszewskiego z Moranda podsumował opinią, że „krzywdą nikomu się nie stała”, a „znacznie szkodliwsze z punktu widzenia interesów literatury jest podawanie fałszywych wiadomości własnych niż zapożyczanie prawdziwych”<sup>36</sup>. W opinii Tuwima poczynania Ipohorskiego zasługują raczej na miano „wpływu, nieświadomego przejęcia się wierszem”<sup>37</sup> (choć po latach autor *Kwiatów polskich* wspominał będzie, iż „Słonimskiego bił w cukierni/ Plagiografoman Ipohorski”<sup>38</sup>).

Opisywane polemiki przekonują, że tematyka plagiatu była w okresie międzywojennym przedmiotem gorącej dyskusji uczestników życia literackiego (za jej początek uznać można pracę Wacława Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze* z 1921 roku). Kwestie dopuszczalności zapożyczeń w tekstach dziennikarskich czy historycznych (wykorzystanie źródeł przez autora powieści historycznej) oraz specyfiki twórczości baśniopisarskiej poddane zostały w końcu lat 30. głębszej refleksji. Niewątpliwie dyskutanci uwikłani byli w bieżące spory ideowe i zarzut popełnienia plagiatu traktowany był jako sposób na moralne skompromitowanie przeciwnika. Wydaje się również, że pojęcie plagiatu bywało w międzywojniu niejednokrotnie używane w sposób

<sup>34</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 29, s. 4. Przedruk [w:] idem, *Kroniki tygodniowe 1927–1931*, Warszawa 2001, s. 125.

<sup>35</sup> J. Tuwim, *Wiatr i śnieg*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 5, s. 6. Podobieństwa obu utworów, zarówno pod względem tematyki, jak i rytmu, układu rymów, melodii wiersza itp., były rzeczywiście uderzające.

<sup>36</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 29, s. 4. Przedruk [w:] idem, *Kroniki tygodniowe 1927–1931*, op. cit., s. 124–125.

<sup>37</sup> J. Tuwim, op. cit.

<sup>38</sup> Idem, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1967, s. 129.

nieprecyzyjny i nadmiernie szeroki. Już na początku lat 20. Karol Irzykowski, wskazujący na zbyt daleko – jego zdaniem – posunięte naśladownictwo przez futurystów polskich rosyjskiego futuryzmu, z upodobaniem używał pojęcia „plagiatowości” (*Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*). Zarzuty Irzykowskiego uderzały w awangardowych poetów (szczególnie waloryzujących oryginalność swej twórczości), którzy inspirowali się literackimi pomysłami Majakowskiego i Siewieranina („przekrącił siewiereżę”<sup>39</sup> – pisał o Jasińskim Tuwim), sądzę jednak, że powołujący się na Hebbla autor *Słonia wśród porcelany* stawiał nie całkiem uzasadniony znak równości pomiędzy „niedostateczną oryginalnością” a „plagiatem”. Trudno jednak bagatelizować fakt, że takie wypowiedzi krytyka także przyczyniały się do wzrostu świadomości w kwestii prawa autorskiego oraz uwrażliwiały na problem oryginalności dzieła literackiego.

### Mystyfikatory i parodyści

Plagiat w swej skrajnej, czystej formie polega na podpisaniu własnym nazwiskiem cudzego tekstu (zazwyczaj plagiatujący decydują się na przejęcie fragmentów tekstu bądź określonego układu fabularnego). Zjawisko odwrotne – opatrzenie swojego tekstu cudzym podpisem – nazywane bywa literacką mistyfikacją, definiowaną jako „świadome wprowadzenie w błąd publiczności literackiej”<sup>40</sup> co do czasu i okoliczności powstania tekstu bądź jego autorstwa. Autorzy takich utworów, kierujący się najrozmaitszymi pobudkami (od chęci zdobycia sławy i pieniędzy po zamiary polemiczne wobec ustalonych przekonania<sup>41</sup>), kreowali postać autora (anonimowego, fikcyjnego lub realnie istniejącego) i sugerowali odbiorcom autentyczność prezentowanego tekstu<sup>42</sup>. Mistyfikacje przysparzały wiele trudności historykom literatury, spierającym się, który z braci Szymonowiców był autorem *Roksolanek*<sup>43</sup>, lub roztrząsającym problem autentyczności listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej<sup>44</sup>. Tak spektakularnych przypadków nie odnajdziemy w międzywojniu, choć humorystyczna mistyfikacja Emila Zegadłowicza i Edwarda Kozikowskiego (rzekomych tłumaczy i redaktorów, a *de facto* autorów pastiszowej *Antologii poezji murzyńskiej*)<sup>45</sup>

<sup>39</sup> Idem, Sprawozdanie z książki Brunona Jasińskiego „*But w butonierce*”, „*Szczutek*” 1921, nr 26 [cyt. za:] K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 2009, s. 61.

<sup>40</sup> *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 314 (hasło *Mystyfikacja literacka*). Podobną definicję przytacza Henryk Markiewicz, *Mystyfikacje i fakszerstwa literackie w Polsce* [w:] idem, *Zabawy literackie dawne i nowe*, op. cit., s. 71. Dobrośława Świerczyńska nazywa mistyfikację „tekstem literackim (lub paraliterackim), który w wyniku zastosowanych wobec niego zabiegów dotyczących stylu, języka, fabuły, tytułatury, adresu wydawniczego, niekiedy kwestii technicznych ma (lub może) wprowadzić w błąd odbiorcę” (D. Świerczyńska, *Mystyfikacja literacka*, op. cit., s. 154).

<sup>41</sup> Przegląd przyczyn skłaniających pisarzy do mistyfikacji prezentuje Dobrośława Świerczyńska, *Mystyfikacja literacka*, op. cit., s. 167–169.

<sup>42</sup> Por. ibidem, s. 162–164.

<sup>43</sup> Polemiki wokół problemu autorstwa *Roksolanek* przypomniał Henryk Markiewicz, *Kto jest autorem?...: przegrody polskich filologów*, Kraków 2005, s. 69–77.

<sup>44</sup> Ten ostatni przypadek należałoby właściwie uznać za fakszerstwo literackie ze względu na „domniemanie złej woli falsyfikatora zmierzającego do celów pozaartystycznych (...). Fakszerstwo literackie jest etycznie nagannym oszustwem, mistyfikacja może być tylko zabawą” (H. Markiewicz, *Mystyfikacje i fakszerstwa literackie w Polsce*, s. 71–72).

<sup>45</sup> *Niam niam: antologia poezji murzyńskiej*, tłum. E. Kozikowski i E. Zegadłowicz, Wadowice 1923. Inspiracją dla powstania tego tomu mogła być *Anthologie nègre*, opracowana przez Blaise’a Cendrarsa (Paris 1921).



wprowadziła w błąd kilku cenionych literaturoznawców (choćby Juliusza Kleinera)<sup>46</sup>. Teatralną Warszawę poruszyła z kolei mistyfikacja Tadeusza Konczyńskiego, który – udając początkującego dramaturga – wystawił swą sztukę *Zburzenie Jerozolimy* na konkurs organizowany przez Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej. Utwór Konczyńskiego został następnie wystawiony przez Arnolda Szyfmana w Teatrze Polskim. Tę udaną mistyfikację komentował w jednej z *Kronik tygodniowych* Antoni Słonimski:

„Dla świata literackiego wszystko to wyglądało dość prosto. Szyfman nigdy nie grywał sztuk Konczyńskiego i gdyby mu Konczyński zwyczajnie złożył sztukę, pewnie by tak samo jak wszystkie inne sztuki tego autora odrzucił również *Zburzenie Jerozolimy*. Konczyński postąpił więc sztukę jako autor nieznaną. Trick się udał, bo Szyfman zaczął opowiadać po mieście, że ma bardzo ciekawą sztukę nieznanego autora. Gdy się okazało, że autorem jest Konczyński, trudno już było wycofać się z dobrej opinii o sztuce. Sztuka poszła i zrobiła kłapę. Szyfman nabrał się po raz drugi, bo sztuka była kiepska”<sup>47</sup>.

Bardziej interesujące od tych nielicznych prób mistyfikatorskich wydaje się jednak znamienne dla międzywojennej twórczości satyrycznej zjawisko powstawania tekstów o charakterze pastiszu lub parodii *à la manière de*<sup>48</sup>. Ich autorzy nie zamierzali bynajmniej wprowadzać czytelników w błąd (przynajmniej teoretycznie), mieli natomiast na celu „świadome podrobienie manieri stylistycznej konkretnego autora”, polegające na „celowym wyostrzeniu cech znamiennej naśladowanego sposobu wypowiedzania się, który dzięki temu ukazuje się w postaci ostentacyjnie wyrazistej”<sup>49</sup> (efektu tego starannie unikali mistyfikatory, nadmierne zagęszczenie cech charakterystycznych naśladowanego stylu grozić mogło ujawnieniem rzeczywistego autorstwa<sup>50</sup>).

Taki parodystyczny charakter miał publikowany na łamach „Cyrulika Warszawskiego” cykl *Nieznane rękopisy pisarzy polskich*, grupujący teksty „odnalezione” przez Jarosława Iwaszkiewicza i Antoniego Słonimskiego. Utwory autorstwa skamandrytów stanowią dowcipną imitację stylu dawnych (Eliza Orzeszkowa) oraz współczesnych (Julian Tuwim, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Winawer, Maria Jehanne Wielopolska, Ferdynand Antoni Ossendowski, Waclaw Grubiński, wreszcie sami Słonimski i Iwaszkiewicz) polskich pisarzy. Imitacyjne chwytły współpracowników „Cyrulika” odnosiły się do zagęszczonych właściwości dzieł parodiowanych twórców – cech stylistycznych i tematycznych,

<sup>46</sup> H. Markiewicz, *Mystyfikacje i fałszerstwa...*, op. cit., s. 100–101. Publikację tę wyczerpująco analizuje Dorota Wojda, *Przyrządzenie wizerunku Murzyna w antologii „Niam niam” Edwarda Kozikowskiego i Emila Żegadłowicza, „Przeźrzenie Teorii”* 2013, nr 19, s. 77–94 (tam także informacja o antologii Cendrarsa). Autorka określa *Niam niam* jako „performans wymierzony przeciwko pisarstwu awangardy, zwłaszcza futurystów” (ibidem, s. 92).

<sup>47</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 7. Przedruk [w:] idem, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, op. cit., s. 277–278. Sprawę przypomina Henryk Markiewicz, *Mystyfikacje i fałszerstwa...*, op. cit., s. 82.

<sup>48</sup> Ten typ tekstów należałoby zaliczyć do satyry literackiej, a więc takiej, która „ośmiesza konwencje i normy literackie lub indywidualne style pisarskie” (T. Stępień, *O satyrze* [w:] idem, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002, s. 33).

<sup>49</sup> *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 377 (hasło *Pastisz*).

<sup>50</sup> D. Świerczyńska, op. cit., s. 163. Podobnie Genette pisze o fałszyfikacji jako naśladowaniu przezroczystym, które powinno „zawierać te same cechy stylistyczne co oryginał (...), ani mniej, ani więcej i w tej samej proporcji” (G. Genette, op. cit., s. 95).

rozpoznanych, uogólnionych i potraktowanych jako model do naśladowania<sup>51</sup>. Obecność w tym cyklu należałoby chyba interpretować jako wyraz nobilitacji twórczości poszczególnych pisarzy, których teksty Iwaszkiewicz i Słonimski musieli uznać za wystarczająco ciekawe i literacko wartościowe (choć także manieryczne), aby pokusić się o stworzenie ich parodii. Dla zobrazowania satyrycznej metody, którą postużyli się twórcy *Nieznanych rękopisów* warto przywołać w tym miejscu choćby fragment utworu przypisanego Marii Wielopolskiej. Parodystyczne zabiegi Iwaszkiewicza dotyczyły przede wszystkim cech charakterystycznych twórczości autorki *Pani El* (modernistycznego estetyzmu, secesyjności i parnasizmu), przy okazji satyryk kpił nieco z arystokratycznych pretensji pisarki:

„...nasycone purpurą ręce składając, niby na porcelanowych ołtarzach barokowe madonny, w krąg przypominający japońskie farfury, Dolores i Agnes weszły do pozłocistej komnaty podobnej do tej, w której koronowano ongi królów Francji i gdzie Joanna Święta (moja patronka) rozmawiała tajemnie z biskupem z Fiorawenny, tym, który usynowił przodka mojego, jaki się wybrał z uprzejmą wizytą do kwieciami płonącej Italii. (...) Dolores rozplatała, to znów splatała miękkie i złote grzywy włosów, rozwijając je z wonnych obroży piżmowych bursztynów, jakie podobno za króla Zygmunta wyrabiała w Krakowie Barbara Parcianka, ale Agnes przytrzymała ją za ręce i rzekła głosem, podobnym do śpiewu św. Cecylii, pod której wezwaniem pisała moja ciotka Colonna-Walewska, choć w gardle złamał się jej ten dźwięk:

– Mów.

Ale Dolores zajęta była myciem swej piersi w miksturze z sześciu uncji oślej uryny i tłuczonych szmaragdów, co jej przynosiło szczęście<sup>52</sup>.

Podobne zabawy literackie cieszyły się w międzywojniu (i później) znaczną popularnością, celowali w nich Julian Tuwim czy Artur Maria Swinarski. Tworzenie takich komicznych naśladowań wynikało z chęci żartobliwego uwypuklenia literackich własności wzorca oraz udowodnienia własnej warsztatowej sprawności (niekiedy służyło także ukrytej polemice z parodiowanym autorem – nasycenie zapewniało wówczas skuteczność krytyczną<sup>53</sup>). Teksty te nie posiadały raczej charakteru konstruktywnego (w rozumieniu zaproponowanym przez Michała Głowińskiego, piszącego o parodii konstruktywnej<sup>54</sup>), nie były też próbą zmylenia czytelników, którzy mieliby nie rozpoznać imitacyjnego charakteru utworów i przypisać ich rzeczywiste autorstwo Witkacemu, Wielopolskiej czy Ossendowskiemu. Przed takim nieporozumieniem (zagrożającym sukcesowi artystycznemu parodii) chroniła zresztą publikacja w tygodniku satyrycznym, który wielokrotnie twórczo wykorzystywał literaturę (na przykład do komentowania bieżących wydarzeń politycznych).

<sup>51</sup> Zob. G. Genette, op. cit., s. 91.

<sup>52</sup> (J. Iwaszkiewicz), *Nieznane rękopisy pisarzy polskich (Maria Jehanne Wielopolska. Renesansowe dogressy)*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 7, s. 6. Tytuł „odnalezionego” dzieła pisarki nawiązywał do jej powieści *Faunessy*, opublikowanej w 1913 roku.

<sup>53</sup> G. Genette, op. cit., s. 177.

<sup>54</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 83. Przedruk [w:] idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–33. Pojęcie to wykorzystuje Głowiński także przy omawianiu twórczości Witolda Gombrowicza.

Konfuzję odbiorców wywołał natomiast tekst *Druciarze*, opublikowany już na łamach „Wiadomości Literackich”. Utwór ten – jedna z trzech *Parodii literackich* autorstwa Jana Emila Skiwskiego<sup>55</sup> – „udawał” poświęcony tematyce obyczajowej felieton Tadeusza Boya-Żeleńskiego (publikującego wówczas artykuły, które wkrótce złożą się na tom *Nasi okupanci*). Tekst Skiwskiego zawierał cytaty z bulwersującego listu otrzymanego rzekomo od „wychowawca jednego z najbardziej konserwatywnych, prowadzonych w duchu religijnym i tradycyjnym zakładów wychowawczych na prowincji”, opatrzone „autorskim” komentarzem:

„Kiedy występowałem przeciwko niedorzecznym i okrutnym prawom, karzącym ludzi za uprawianie miłości zgodne z ich przyrodzonym popędem, obrzucono mnie stekiem wyzwisk, nie szczędząc żadnej obelgi, a jakaś pobożna dusza życzyła mi na »laurce« z niezapominajkami wiecznego potępienia. Ale kiedy zidiociały brutal każe chłopcom o instynktach większościowych przypatrywać się swym amorom z gęsią i chłopcy najzupełniej słusznie przeciwko temu protestują – traktuje się to jako niedopuszczalne wtrącalstwo w prywatne życie nauczyciela. Prywatne życie? Zapewne. A któż to zawsze podnosi rwetes, ilekroć powiedzieć, że życie płciowe jest prywatną sprawą człowieka?”<sup>56</sup>.

Imitacja stylu, konstrukcji oraz problematyki felietonów Boya okazała się na tyle wiarygodna<sup>57</sup>, że wielu czytających tygodnik uznało parodię Skiwskiego za autentyczne dzieło autora *Dziewic konsystorskich*. Już w kolejnym numerze redakcja „Wiadomości” zmuszona była zamieścić wyjaśnienie następującej treści:

„Wobec nieporozumień, jakie mogłyby wywołać umieszczone w poprzednim numerze »Wiadomości Literackich« parodie stylu Dostojewskiego, Chestertona i Boya-Żeleńskiego, podkreślamy, że wszystkie są pióra J.Em. Skiwskiego”<sup>58</sup>.

Tłumaczenia te nie odniosły prawdopodobnie pożądanego skutku, skoro w kolejnym tygodniu głos zabrał Boy-Żeleński, pragnąc osobiście rozprawić się z „dalszymi echem nieporozumień”:

---

<sup>55</sup> Skiwski współpracował z „Wiadomościami” w latach 1929–1933 (po zakończeniu okresu publikowania w „Myśli Narodowej” i „Tęczy”). Na łamach tygodnika Mieczysława Grydzewskiego krytyk kilkakrotnie pisał o Boyu-Żeleńskim (już w 1929 roku opublikował obszernie studium *Problemata Boya*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 11, s. 1–2), okazując mu uznanie, ale także polemizując z autorem *Brzozowników*. Skiwski krytycznie pisał o rzekomo proponowanym przez Boya „życiu ułatwionym” i przeciwstawiał mu własną koncepcję „życia heroicznego” (J.E. Skiwski, *Życie ułatwione*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 47, s. 2), bronił jednak Żeleńskiego przed zmasowanymi atakami narodowej prawicy i komunistycznej lewicy.

<sup>56</sup> J.E. Skiwski, *Parodie literackie*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18, s. 2. Kilkaściami miesięcy później Skiwski ponownie „wcielił się” w Boya, publikując fragmenty artykułu napisanego przez autora *Brzozowników* na okoliczność otrzymania przez Literackiej Nagrody Nobla (podobny zabieg dotyczył także Irzykowskiego i Stonimskiego) (idem, *Kultura polemiczna*, „Pion” 1933, nr 5, s. 9).

<sup>57</sup> Oto, dla porównania, fragment opublikowanego w „Kurierze Porannym” felietonu Boya *Sztuki niegrane*: „Kiedy, swego czasu, ogłosiłem felieton pt. *Bunt młodzieży*, otrzymałem wiele listów. Wiele wprost od uczniów, ale i od starszej młodzieży, powołującej się na niedawne przeżycia i wspomnienia. Nie pamiętam czegoś równie przynębiającego jak wrażenie tych listów; czegoś tak smutnego, tak brutalnego (...) Wiem, że sporo osób bierze mi za złe poruszanie pewnych tematów. To nie nadaje się do dziennika. W istocie jedna jest tylko rubryka w dziennikach, w której mówi się o wszystkim bez ostonek: rubryka kryminalna. Ale może właśnie dlatego jest ona tak obfita, że w innych rubrykach bywa tyle fałszu i przemilczeń?” (T. Boy-Żeleński, *Sztuki niegrane*, „Kurier Poranny” 1930, nr 339. Przedruk [w:] idem, *Pisma*, t. XV: *Nasi okupanci*, Warszawa 1958, s. 317–319).

<sup>58</sup> „Wiadomości Literackie” 1931, nr 19, s. 4.

„W nr. 383 »Wiadomości Literackich« ukazały się *Parodie literackie* pióra p. J. Em. Skiwskiego, który za przedmiot swej żartobliwej imitacji obrał trzech pisarzy: Dostojewskiego, Chestertona i mnie. Mimo, że ten charakter zamieszczonych pod wspólnym nagłówkiem utworów zdawał się aż nadto jasny, wiele osób, czytających nie dość uważnie »Wiadomości Literackie« wzięło parodię pt. *Druciarze* za mój utwór oryginalny, co oczywiście jest dla mnie bardzo niemiłe i wręcz szkodliwe (...) Wobec tego jeszcze raz pragnę stwierdzić, że utwór pt. *Druciarze* nie jest moim utworem, ale parodią (żartobliwym naśladowaniem w stylu francuskim *à la manière de...*) pióra świetnego krytyka p. J. Em. Skiwskiego”<sup>59</sup>.

Oświadczenie Boya nie zakończyło jednak sprawy, po kolejnych dwóch tygodniach wypowiedział się jeszcze Skiwski, przypominając zamieszczone w *Słowniku wyrazów obcych* Michała Arcta definicje pojęć „parodia” i „trawestacja”. Krytyk żartobliwie podsumował zamieszczenie, którego stał się mimowolnym sprawcą: „Rozumiem teraz, że moje dalsze losy zależą wyłącznie od Arcta, od tego, jak rozejdzie się jego *Słownik*”<sup>60</sup>. Skiwski mimowolnie został zatem mistyfikatorem, bowiem wyraziste sygnały „kontraktu pastiszowego”<sup>61</sup>, które umieścił obok swego tekstu, zostały przez odbiorców przeoczone lub zlekceważone.

## Pseudonim niejedno ma imię

Najbardziej typowym sposobem „ukrycia autorstwa” wydaje się posłużenie przez pisarza pseudonimem, rozumianym jako „celowe oznaczenie autorstwa tekstu literackiego czy paraliterackiego (...) w sposób różniący się od aletonimu, tj. nazwiska prawnie obowiązującego”<sup>62</sup>. Także w tej dziedzinie twórcy międzywojenni (choć w przeciwieństwie do poprzedników, niezmuszani zazwyczaj przyczynami politycznymi) wykazywali się niezrędko znaczną pomysłowością. Efekt całkowitego zakonspirowania – i odhumanizowania – osiągnęli wówczas redaktorzy pisma „Zaczyn”, sygnujący swoje teksty cyframi<sup>63</sup>. Wypada jednak zauważyć, że decyzja o użyciu pseudonimu nie zawsze musiała być jednoznaczna z chęcią uniemożliwienia identyfikacji rzeczywistego autora. Trudno bowiem przypuszczać, by czytelnicy humoreski *Wyprawa na Bimbabuja*, zamieszczonej na łamach „Przeglądu Sportowego” w 1924 roku, nie powiązali pseudonimu jej autora (G. Tel) z osobą redaktora naczelnego pisma Ferdynanda Goetla<sup>64</sup>. Trudny do rozszyfrowania nie był także (i raczej nie miał taki być) żartobliwy, metatekstualny pseudonim „Emilencja”, którym Emil Zegadłowicz opatrzył swój antyklerykalny *List pasterski*, drukowany w „Dwutygodniku Literackim” w roku 1931. Mniej jednoznaczny wydaje się przypadek

<sup>59</sup> Korespondencja. *Parodia a rzeczywistość*, »Wiadomości Literackie» 1931, nr 20, s. 6.

<sup>60</sup> Korespondencja. *Arct jako pacyfista*, »Wiadomości Literackie» 1931, nr 22, s. 6.

<sup>61</sup> „Kontraktem pastiszowym” – na wzór słynnego „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a – nazywa Gérard Genette sygnalizowaną przez autora pastiszu, a uprzedzającą odbiorcę formułę „to jest tekst, w którym lks naśladuje lgreka” (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, s. 94).

<sup>62</sup> D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, op. cit., s. 209.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>64</sup> Informacja zamieszczona w: F. Goetel, *Dzieła wybrane*, t. 2: *Opowiadania*, oprac. K. Polechoński, Kraków 2005, s. 429. Goetel posłużył się w tym przypadku kontrakcjonimem, czyli pseudonimem powstałym poprzez skrócenie lub ściągnięcie nazwiska (definicja za: D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, op. cit., s. 208).

Romana Dmowskiego, publikującego swą powieść *Dziedzictwo* pod aliofiktonimem<sup>65</sup> Kazimierz Wybranowski. „Znacząca” forma nazwiska mogła sugerować jego pseudonimowy charakter, jednak polityk najwyraźniej pragnął uniknąć rozpoznania, skoro napisał dla „Gazety Warszawskiej” (już pod swoim nazwiskiem) recenzję powieści Wybranowskiego<sup>66</sup>. Na anonimowości z pewnością zależało pracującemu w ambasadzie RP w Kopenhadze Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, który ważny dla siebie artykuł publicystyczny *Mitologia Niemiec współczesnych*<sup>67</sup> (stanowiący rodzaj rozliczenia z własnymi fascynacjami ideą paneuropejską i idealistycznym mistycyzmem Stefana Georgego) opublikował w „Wiadomościach Literackich” jako Kazimierz Bazar<sup>68</sup>. Intencje mistyfikujące miał również Witold Gombrowicz, drukujący – mało ambitną w zamierzeniu – powieść popularną *Opętani* (łączącą cechy powieści sensacyjnej, kryminalnej i gotyckiej) pod pseudonimem Zbigniew Niewieski. Trudno natomiast o takie zamiary posądzać pisarzy, którzy przez większość literackiej kariery posługiwali się jednym pseudonimem, z czasem funkcjonującym niemalże jako przybrane nazwisko (Jan Lechoń – Leszek Serafinowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy, Ostap Ortwin – Oskar Katzenellenbogen czy Jan Brzechwa – Jan Wiktor Lesman, który jednak teksty prawnicze podpisywał nazwiskiem rodzowym)<sup>69</sup>. W niektórych wypadkach posłużenie się specyficzną formą autorskiej sygnatury (quasi-pseudonimem) mogło dezorientować odbiorców, nawet jeśli nie pragnął tego twórca – gdy Kazimiera Iłłakowiczówna swój debiutancki tom poetycki *Ikarowe loty* z 1911 roku podpisała „I.K. Iłłakowicz”, wielu czytelników (między innymi Stefan Żeromski i Andrzej Niemojewski) pewnych było, że utalentowany autor jest młodym mężczyzną. Świadomie męskim pseudonimem (pseudoandronimem<sup>70</sup>) posługiwała się natomiast Anna Frenkiel, która dla potrzeb kariery scenicznej używała pseudonimu Maria Morska, a artykuły publicystyczne publikowała w latach trzydziestych na łamach „Wiadomości Literackich” jako Mariusz Dawn.

---

<sup>65</sup> Aliofiktonim to pseudonim zbudowany na wzór nazwy osobowej, ale posiadający dodatkowe walory semantyczne (D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, op. cit., s. 207).

<sup>66</sup> H. Markiewicz, *Mistyfikacje i fakszertwa...*, op. cit., s. 75.

<sup>67</sup> K. Bazar, *Mitologia Niemiec współczesnych*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 15, s. 1. Pseudonimem tym Iwaszkiewicz posłużył się także przy pisaniu szkicu Stefan George („Wiadomości Literackie” 1934, nr 8, s. 3) oraz tłumaczeniu tekstu Joachima von Helmersena *Liryk i poeta. Rozmowa imaginacyjna* („Skamander” 1936, z. 71–73, s. 262–266). O utworze tym pisze Marek Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010, s. 73.

<sup>68</sup> Korzystanie z pseudonimu przez pisarzy tworzących teksty prasowe nie było zjawiskiem wyjątkowym. Melchior Wańkowicz swoje artykuły dziennikarskie podpisywał niejednokrotnie jako Jerzy Łuzyc (czyli tak jeszcze przed pierwszą wojną światową), pseudonim ten rozszyfrował w polemice z autorem *Opierzonej rewolucji* Antoni Słonimski (*Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 1, s. 6). Jarosław Iwaszkiewicz już w międzywojniu używał pseudonimu Eleuter, którym w przyszłości sygnować będzie między innymi *Listy do Felicji*.

<sup>69</sup> Odmienny był przypadek Brunona Jasińskiego – Wiktora Zysmana. Charakter pseudonimu literackiego posiadało jedynie imię „Bruno” (choć debiutanckie wiersze opublikowane na łamach pisma „Formiści” w roku 1920 podpisał poeta jeszcze imieniem „Wiktor”), nazwisko przyszłego autora *Buta* w butonierze zmieniono zostało urzędowo, gdy miał on zaledwie siedem lat. Kwestie te wyjaśnia Krzysztof Jaworski, op. cit., s. 21–25.

<sup>70</sup> D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, op. cit., s. 209.

Wśród najchętniej posługujących się pseudonimami twórców dwudziestolecia wska-  
zać trzeba przede wszystkim Juliana Tuwima i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego<sup>71</sup>.  
Wyróżnia ich nie tylko imponująca liczba używanych pseudonimów, lecz także funkcja,  
jaką pełniły w ich artystycznych działaniach. Wydaje się, że właśnie ci dwaj poeci naj-  
pełniej wykorzystywali możliwości stwarzane przez pseudonim, który „nie tylko nazywa,  
identyfikuje osobę autora (...), ale może mieć jeszcze dodatkowe znaczenia i funkcje  
zarówno w stosunku do autora, jak i do sygnowanego tekstu”<sup>72</sup>. Pseudonimy wybierane  
przez Gałczyńskiego i Tuwima wchodzą zatem w relacje z ich biografią lub z tematyką  
utworu (a czasem z jednym i drugim – pseudonim Madame Ickiewicz, którym Tuwim  
sygnował poświęconą „sprawie brzeskiej” balladę *Kosteż*, był aluzją do nazwiska autora  
pierwowzoru, ale mógł również odnosić się żydowskiego pochodzenia samego Tuwima).  
Obaj poeci traktowali wymyślanie pseudonimów jako element gry z czytelnikiem i rodzaj  
twórczości artystycznej (ale także zabawy); wykorzystywali dowcip językowy, kalambur  
i grę słów (Arjostofanes, Schyzio-Frenik, Zbrodnia i Kara-kuliambro, Il de Fons), a także  
estetyczny kontrast (Roch Pekiński<sup>73</sup>, Alcybiades Kminek). Wiele spośród tych pseudo-  
nimów wykorzystanych zostało tylko raz (na przykład pseudonimem Mieczysław Zenon  
Trzcziński w 1923 roku sygnował Gałczyński swój poetycki debiut<sup>74</sup>), do niektórych twórcy  
niejednokrotnie na przestrzeni lat powracali (pseudonim Karakuliambro towarzyszył au-  
torowi *Listów z fiołkiem* ponad dwadzieścia lat – od czasów „Cyrulika Warszawskiego”  
prawie do końca życia). Ogromna jest także formalna różnorodność tych pseudonimów  
– znajdując się wśród nich choćby akronimy (k.i.g), poliglony (Herod the King), allonimy  
(Bogusław X xiążę szczeciński), aliofiktonimy (Ikacy Ikacewicz). Ich dobór często uzależ-  
niony był od typu tekstu, na przykład – jak zauważa Katarzyna Braszczok – „akronimami  
Gałczyński sygnował głównie drobniejsze prace w czasopiśmie, zwłaszcza w »Cyruliku  
Warszawskim«, »Drodze« i w »Prosto z Mostu«: artykuły, felietony, korespondencje, małe  
formy prozaiczne”<sup>75</sup>. Funkcjonalne zróżnicowanie używanych pseudonimów wydaje się  
istotne zwłaszcza w twórczości Tuwima, wyraźnie dbającego o oddzielenie odgrywanych  
ról (poeta liryczny, satyryk, autor tekstów piosenek)<sup>76</sup>. Podobne motywacje kierowały

<sup>71</sup> O pseudonimach używanych przez obu poetów pisze Dobrosława Świerczyńska, *ibidem*, s. 190–192. Li-  
stę pseudonimów Tuwima sporządził także Mariusz Urbanek, *Tuwim. Wylężniony bluźnierca*, Warszawa 2013,  
s. 63; pseudonimy autora *Balu u Salomona* omawia Katarzyna Braszczok w artykule *Funkcje literackie pseudo-  
nimów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, <http://kigalczynski.republika.pl/prace/braszczok.html> (data dostępu  
23.02.2015).

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>73</sup> Pseudonim ten używany był przez poetę jeszcze w okresie łódzkim. Jak stwierdza Mariusz Urbanek, Tuwim  
„podpisywał się (...) pseudonimem Roch Pekiński, żeby nie drażnić nauczycieli” (M. Urbanek, *op. cit.*, s. 31).

<sup>74</sup> Pseudonim ten, którym Gałczyński opatrzył wiersze *Wiatr w zaułku* oraz *Szturm*, był zapewne wyrazem hołdu  
dla zmarłego przed dwoma laty na szkarlatynę młodszego brata poety, Mieczysława Zenona. Tuwim również użył  
nietypowego i mającego znaczenie osobiste pseudonimu, sygnując swój poetycki debiut. Jego wiersz *Prośba*,  
opublikowany w 1912 roku na łamach „Kurieru Warszawskiego”, oznaczony był inicjałami St.M., odnoszącymi  
się do ukochanej poety, niedawno poznanej Stefanii Marchwiówny (M. Urbanek, *op. cit.*, s. 27).

<sup>75</sup> K. Braszczok, *Funkcje literackie pseudonimów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*.

<sup>76</sup> Marta Wyka podkreśla, że „poprzez twórczość Tuwima da się przeprowadzić linię dzielącą ją wyraźnie na sa-  
tyrę i wiersze liryczne”, natomiast taki zabieg jest niemożliwy w przypadku dzieł Gałczyńskiego (M. Wyka, *Wstęp*  
[w:] K.I. Gałczyński *Wybór poezji*, Wrocław 1982, s. 38).

zapewne także Antonim Słonimskim, który swe wczesne teksty satyryczne i recenzje podpisywał jako Pro-rok, podczas gdy dział recenzji teatralnych w „Wiadomościach Literackich” sygnował dwuznacznym kryptonimem<sup>77</sup> as (złożonym z inicjałów, ale także związłe charakteryzującym autora).

Posłużenie się przez autora tekstu pseudonimem stanowi samo w sobie rodzaj mistyfikacji. Szczególnym rodzajem mistyfikującego użycia pseudonimu bywa wykreowanie fikcyjnej, obdarzonej własną indywidualnością postaci, funkcjonującej w roli autora. W wileńskiej prasie („Żagary”, potem „Kurier Wileński”) przez blisko osiem lat ukazywały się teksty podpisane przez Arona (później Ariela) Pirmasa, który był postacią zmyśloną. Pod nazwiskiem Pirmasa liczne i różnicowane utwory literackie, eseje, reportaże i tłumaczenia publikowali Józef Maśliński, Czesław Miłosz, Stefan Zagórski, Jerzy Putrament, Aleksander Rymkiewicz i inni żagaryści. Literackim debiutem Arona Pirmasa były zamieszczone jeszcze w „Żagarach” tłumaczenia wierszy Koźmy Prutkowa<sup>78</sup> (wybór ten był niewątpliwym sygnałem dla czytelnika dotyczącym fikcyjnego statusu Pirmasa). Mistyfikacja podtrzymywana była przez kilka lat, a jej elementem stały się także autobiograficzne wypowiedzi Pirmasa, polemiki, w których brał udział, czy też rysunek Maślińskiego przedstawiający grono biesiadujących żagarystów<sup>79</sup>. Kreacja postaci Pirmasa miała charakter humorystyczny (jego pisarstwo „mieści się znakomicie w kręgu zachowań zabawowo-cyganeryjnych twórców wileńskiej awangardy”<sup>80</sup>) oraz polemiczny (wyśmiewanie antysemityzmu i nietolerancji), ale nieobca była jej także tonacja poważna („Pirmas całkowicie na serio zajmował się zagadnieniami odmiennych etnicznie kultur”<sup>81</sup>). Różnicowanie gatunkowe i stylistyczne publikacji wynikało prawdopodobnie z mnogości autorów podpisujących pseudonimem „Aron Pirmas” teksty, których nie chcieli publikować pod własnymi nazwiskami. Kolektywonim ten pozwalał bowiem twórcom pod nim ukrytym na znaczną swobodę wyrazu, zapewne dlatego tak chętnie i przez długi czas był przez wilnian używany. Naśladowców tego (skądinąd nienowego) pomysłu w przyszłości także nie braknie, wystarczy wspomnieć „postaci” Genowefy Szturchaniec (pod tym nazwiskiem pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka) czy też Marianny Świeduchowskiej, powołanej do życia przez Marcina Świetlickiego i Grzegorza Dyducha.

\*\*\*

---

<sup>77</sup> Jako kryptonim rozumiem pseudonim złożony z pierwszych liter imienia i nazwiska, „inicjały użyte jako podpis pod tekstem” (*Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 264).

<sup>78</sup> T. Bujnicki, Aron Pirmas – „amalgamat Żyda i Litwina” [w:] *Wilno literackie na styku kultur*, pod red. T. Bujnickiego i K. Zajac, Kraków 2007, s. 303. Artykuł ten zawiera rekonstrukcję „dorobku literackiego” Pirmasa.

<sup>79</sup> J. Maśliński, *Obiad „Kalumnii Literackiej”*, „Kurier Wileński” 1936, nr 1. Reprodukacja w: E. Pasierski, *Miłosz i Putrament. Żywoty równoległe*, Warszawa 2011.

<sup>80</sup> T. Bujnicki, op. cit., s. 305.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 307. W przypadku Arona Pirmasa nastąpiło zatem połączenie, wskazywanych przez Dobroslawę Świerczyńską, cech utworów przypisywanych postaciom zmyślonym (D. Świerczyńska, *Mistyfikacja literacka*, op. cit., s. 165).

Międzywojenne „gry z autor(stw)em były bogate i zróżnicowane. Szczególną inwencją twórcy tego okresu wykazali w dziedzinie kreowania i wykorzystywania pseudonimów literackich. Praktyki te pozbawione były zazwyczaj motywacji o charakterze politycznym, ich celem nie było zatem ukrycie tożsamości autora w obawie przed represjami ze strony władzy. Tworzenie pseudonimów stawało się wielokrotnie rodzajem odrębnej działalności artystycznej (Tuwim, Gałczyński), wymagającej od odbiorców umiejętnej interpretacji, osadzonej w kontekście biografii autora lub tematyki opatrzonego taką sygnaturą utworu. Twórcy międzywojenni upodobali sobie także parodię literacką (bardziej chyba niż mistyfikację), naśladując (z intencjami zarówno ludycznymi, jak polemicznymi) charakterystyczne idiomy pisarskie swych kolegów po piórze. Ta literacka zabawa sprawiała pisarzom wiele przyjemności, nie zawsze jednak właściwie odczytywali ją czytelnicy, zdezorientowani nieczytelnością autorskiej sygnatury. Wiele uwagi i zainteresowania wzbudzała także problematyka plagiatu, która doczekała się interesujących ujęć teoretycznych, sprowokowanych demaskatorskimi ujawnieniami licznych „zapożyczeń” w twórczości uznanych pisarzy epoki (Sieroszewski, Rzymowski). Lata międzywojenne przyniosły zatem twórczą kontynuację długiej tradycji eksperymentów literackich związanych z kategorią autorstwa. Nowa sytuacja, w której znalazła się literatura w niepodległym państwie, nie sprowokowała zerwania z dotychczasowym dorobkiem w tej dziedzinie, przeciwnie – międzywojennie dopisało do niej kolejny, bardzo interesujący rozdział.

**Summary**  
**Plagiarism, Mystification, Parody, Pseudonym.**  
**The Ways of „Concealing the Author” in the Interwar Period**  
**– An Overview**

The article concentrates on the strategies of hiding the authorship of a literary text in the interwar period. Many writers were interested in textual games and experiments that did not allow readers to identify the author right away. The strategies under discussion include: plagiarism (conscious and concealed appropriating another person’s work), mystification (signing a text with another person’s surname), parody (imitating the style of another author) and pseudonym (signing a text with a name different from one’s own). The examples have been taken from selected works by Wacław Sieroszewski, Wincenty Rzymowski, Stefan Krzywoszewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Emil Skiński, Ferdynand Goetel, Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński and others.

**Keywords:** literary mystification plagiarism, writer’s pseudonyms, literary parody, the interwar period, Polish literature.