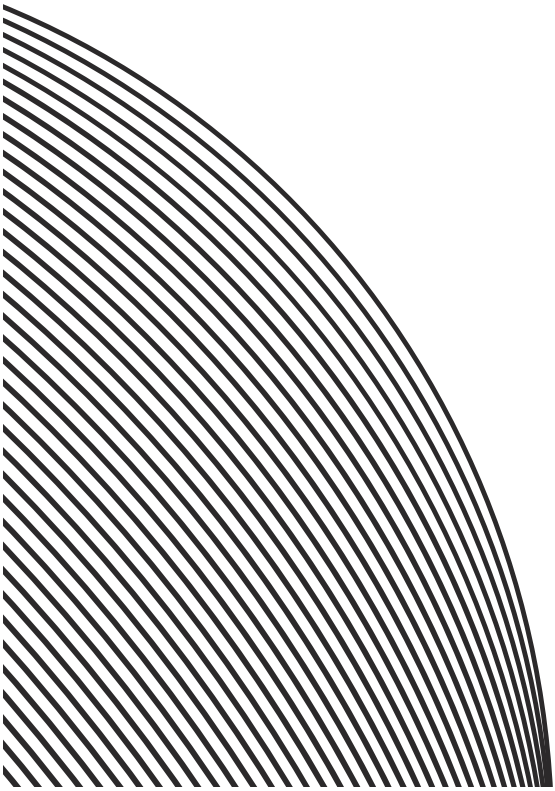
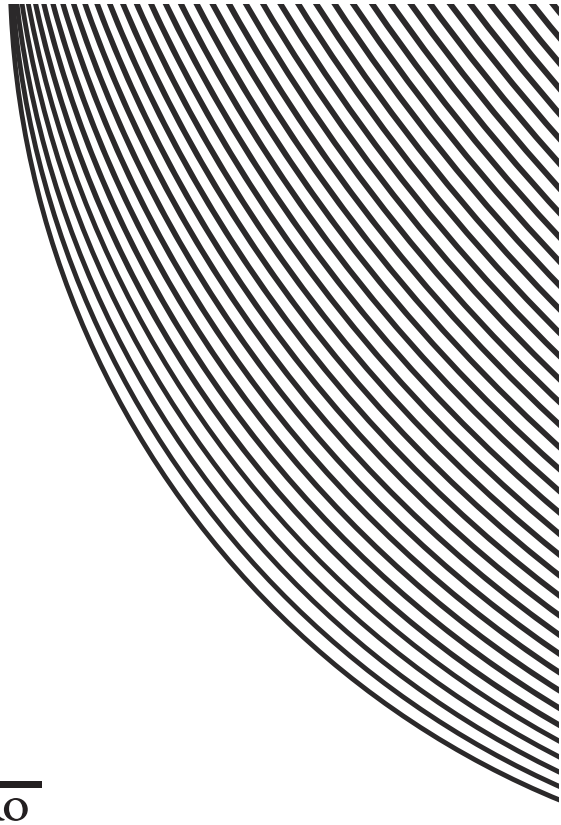
Sąd nad literaturą

Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku





FRO
NE
SIS

Iwona Przybysz

Sąd nad literaturą

Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku

Lublin 2023

episteme
WYDAWNICTWO

FRO
NE
SIS

RECENZJA
prof. dr hab. Tadeusz Budrewicz, prof. dr hab. Bogdan Mazan, prof. dr hab. Tomasz Sobieraj
SKŁAD, ŁAMANIE Wiaczesław Krysztal | STUDIOFORMAT.PL
PROJEKT OKŁADKI Szymon Strużyński | STUDIOFORMAT.PL
copyright by Iwona Przybysz 2023
copyright by Wydawnictwo Episteme 2023
płatne ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza”
isbn 978–83–67843–07–2
episteme Solna 4/9, 20–021 Lublin | 728 352 141 | wydawnictwoepisteme.pl
druk „elpil” ul. Artyleryjska 11, 08–110 Siedlce

Spis treści

Wstęp 11

CZĘŚĆ PIERWSZA
Konkurs jako fenomen życia literackiego i kulturowego

Rozdział I. Konkursy w dziejach literatury i kultury 35
1.1. Funkcje konkursów w kulturze 36
1.1.1. Funkcja ludyczna 36
1.1.2. Funkcje: paramecenacka i kontrolna 39
1.2. Wybrane przejawy konkursowości w kulturze europejskiej 42
1.2.1. Starożytność – między *sacrum* a *profanum* 42
1.2.2. *Certame coronario* (1441) – konkurs jako stymulant kultury 45
1.2.3. Konkurs jako narzędzie odnowy kultury – Akademia Arkadyjska 46
1.2.4. Instytucjonalizacja konkursów – narodziny akademii . . . 47
1.3. Konkursy w Polsce 49
1.3.1. Popisy szkolne i konkursy uniwersyteckie 50
1.3.2. Konkursy naukowe 52
1.3.3. Konkursy i parakonkursy literackie 59

Rozdział II. Kariera konkursów w drugiej połowie XIX wieku 69
2.1. Dramat 70
2.1.1. Pierwsze próby – lata 60. XIX wieku 71
2.1.2. Lata 70. XIX wieku – idea stałego konkursu dramatycznego 77
2.1.3. Różnorodność i niestałość – od lat 80. XIX wieku do początku XX wieku 82
2.2. Rozprawy naukowe, popularnonaukowe i tematyczne 84
2.3. Literatura dziecięca, młodzieżowa i ludowa 90
2.4. Wielkie prozy. Powieść 92
2.5. Małe prozy. Felieton i humorystyka 95
2.6. Poezja 99

Rozdział III. Po co ogłaszać konkursy? 105
3.1. Konkurs jako zachęta dla autorów 106
3.1.1. Konkursy jako zachęta dla młodych 108
3.1.2. Konkursy dla wszystkich 112
3.1.3. „Etatowi" laureaci 114
3.2. Konkurs jako narzędzie wzmocnienia literatury 115
3.3. Konkurs jako narzędzie arbitrażowe 116
3.4. Konkurs jako paliwo napędowe dla prasy 119
3.5. Konkurs jako narzędzie debaty narodowej 121
3.6. Przeciw konkursom 124
3.6.1. Sztuczne ograniczenie? 124
3.6.2. Narzędzie gry o wpływy 127
3.6.3. Wykorzystywanie autorów 131

Rozdział IV. Kształtowanie reguł organizacyjnych 139
4.1. Przedmiot i zakres 140
4.2. Skład komisji 146
4.3. Komunikacja z uczestnikami i osobami zainteresowanymi 153
4.4. Przebieg obrad 156
4.5. Rozstrzygnięcie 157
4.5.1. Przesunięcie terminu 157

4.5.2. Warunki przyznania nagród 161
4.6. Nagrody 167
4.6.1. Rodzaje 167
4.6.2. Wysokość nagród pieniężnych 169
4.7. Tajemnica konkursowa 172

CZĘŚĆ DRUGA

Przykłady konkursów literackich w warszawskim życiu kulturalnym drugiej połowy XIX wieku

Rozdział V. *Homo novus* między młotem reklamy a kowadłem krytyki. Sprawa *Alberta, wójta krakowskiego* 183
5.1. Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego 186
5.2. Promocja zwycięzcy 189
5.2.1. Pasowanie na wieszcza 190
5.2.2. Przecieki z obrad 192
5.2.3. Poznawanie bohatera sezonu 196
5.2.4. Kreacja wizerunku laureata. 199
5.2.5. Reklama poza światem prasy. Deklamacja Józefa Kotarbińskiego 204
5.2.6. Punkt kulminacyjny – sprawozdanie końcowe 205
5.3. Zrzucanie z piedestału 213
5.3.1. Poziomy krytyki 214
5.3.2. Czy nagroda dla *Alberta* skrzywdziła *Larika*? 224
5.3.3. Kozłowski przerywa milczenie 227
5.4. *Albert, wójt krakowski* a wiarygodność konkursów 234
5.5. Ulotna sława i nauczka na przyszłość 238

Rozdział VI. Czy każdy może być krytykiem? Plebiscyty „Tygodnika Ilustrowanego” 243
6.1. Pierwsza próba. Konkurs na wiersz o kobiecie autorstwa kobiety (1886) 245
6.1.1. Reguły organizacyjne 245
6.1.2. Obraz kobiety według Konopnickiej i Cybulskiej 247
6.1.3. Pierwszy zwiastun powodzenia 252

6.2. Poszukiwanie porozumienia. Konkurs na nowelę (1886) 257
6.2.1. Dylematy epoki w nowelach konkursowych 258
6.2.2. Manipulacja w białych rękawiczkach? Przypadek L. Blumentala 266
6.2.3. Nowa skala sukcesu 268
6.3. Zerwanie nici porozumienia. Konkurs na humoreskę (1887) . . . 271
6.3.1. Humoreska jako gatunek literacki 272
6.3.2. Z wielkiej chmury mały deszcz 275
6.3.4. Zamknięcie w wieży z kości słoniowej 280
6.4. Na huśtawce opinii 284

Rozdział VII. Autonomia twórcy wobec listy wymagań. *Księżniczka* Zofii Urbanowskiej jako „owoc spadły z drzewa konkursowego” . . . 291
7.1. Organizacja i przebieg konkursu 293
8.1.1. Patronka konkursu 293
7.1.2. Literatura dziecięca i młodzieżowa po 1864 roku 295
7.1.3. Zamówienie na powieść 297
7.1.4. Dylematy komisji i niespełnione oczekiwania 302
7.1.5. Laureatka przed wygraną 303
7.2. *Księżniczka* wobec programu konkursowego 308
7.2.1. Protagonistka 308
7.2.2. Wzór dojrzałej kobiety i inne modele osobowe 310
7.2.3. Dziedzictwo Pauliny Krakowowej 315
7.2.4. Przemiana charakteru i cnota męstwa 319
7.3. Rozbrajanie bomby. Recepcja *Księżniczki* 321
7.3.1. Próby reklamy 322
7.3.2. Kłopotliwa geneza 327
7.3.3. Wierność wymogom konkursowym 328
7.3.4. Artyzm a dydaktyzm 332
7.3.5. Polemika merytoryczna 335
7.3.6. Dla kogo jest *Księżniczka*? 337

Rozdział VIII. Konkurs jako diagnoza kondycji literatury. *Panienka* Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej 345
8.1. Kobiety laureatki 346
8.1.1. Piśmiennictwo kobiet w krytyce i historii literatury 347
8.1.2. Partycypacja kobiet w konkursach w krzywym zwierciadle 349
8.1.3. Zaangażowanie kobiet w konkursy literackie 352
8.1.4. Wzlot i upadek Marii Rodziewiczówny 357
8.2. Konkurs „Kuriera Codziennego” 361
8.3. Ratowanie honoru *Panienki* 364
8.4. Recepcja *Panienki* 367
8.4.1. Protagoniści 367
8.4.2. Przestrzeń 374
8.4.3. Debiutantka *contra* krytyka 377
8.4.4. Kwestia kobieca 381
8.4.5. Utrwalanie szlachetnej tendencji 384
8.4.6. Kapitulacje recenzenckie 396

Rozdział IX. Kto się boi nowych prądów? Drugi jubileuszowy konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego” 403
9.1. „Kurier Warszawski” jako organizator konkursów 407
9.1.1. Pierwszy konkurs dramatyczny (1891–1893) 409
9.1.2. Organizacja drugiego konkursu dramatycznego 414
9.2. Sprawozdanie, czyli jaki dramat być nie powinien? 416
9.2.1. Sceniczność, czyli co wolno w Warszawie 417
9.2.2. (Nie)moralność. Dziedzictwo Dumasa i Sardou 419
9.2.3. Pesymizm. Wpływ Ibsena 423
9.2.4. Swojskość i obcość 425
9.3. Sztuki wystawione przez Teatr Rozmaitości 427
9.3.1. Dramat ludowy, ale nie dla ludu. *Familia* Andrzeja Niemojewskiego 428
9.3.2. Warszawski *Dom lalki* czy wielka demoralizacja? *I co teraz*? Edwarda Grabowieckiego 440

9.4. Dramaty nieodegrane 450
9.5. Z Warszawy do Krakowa. *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego . . 453
9.5.1. Burzliwe dyskusje 454
9.5.2. Premiera krakowska 457
9.5.3. Anatomia cyganerii 459
9.5.4. *W sieci* jako sztuka konkursowa 465

Zakończenie **471**

Podziękowania **483**

Bibliografia **485**

Indeks nazwisk **515**

Wstęp

Obecność, skala i społeczny odbiór różnego typu konkursów jest jednym z tych zjawisk życia literackiego i kulturalnego charakterystycznych dla ziem polskich w drugiej połowie XIX wieku, które – mimo ich wagi w kształtowaniu obrazu kultury epoki – nigdy nie stały się przedmiotem głębszej refleksji badawczej. Dzieje się tak, pomimo że fenomen ten obejmował właściwie wszystkie obszary życia naukowego, literackiego, kulturalnego, a nawet społecznego – w takim stopniu, że w prasie epoki odnaleźć można głosy wskazujące na pojawienie się mody na konkursy[1], a nawet określające cały XIX wiek stuleciem „elektryczności, pary i konkursów literackich"[2]. Ich ekspansji sprzyjało uznanie ich za narzędzie służące nie tylko wspieraniu

[1] Zob. np. H. Lew, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 52, s. 595 [inc. „Proszeni jesteśmy o pomieszczenie następujących akapitów…"]; [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1900, nr 48, s. 523 [inc. „Nic na świecie nie ma stałego…"].

Trudności z ustaleniem tożsamości felietonistów „Przeglądu Tygodniowego" wynikają z natury tej rubryki. *Echa warszawskie* stanowiły zbiór kilkunastu komentarzy, a każdy z nich poświęcony był jednej sprawie. Mimo że autorem każdego „echa" była inna osoba, rubryka ukazywała się anonimowo, aby utrzymać w odbiorcach wrażenie jednomyślności redakcji. Obecnie autorstwo felietonów można ustalić na podstawie zachowanych w Bibliotece Publicznej Miasta Stołecznego Warszawy oraz Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego egzemplarzy z adnotacjami korektorskimi. Nie zawsze jednak są one zapisane na tyle wyraźnie, by umożliwić pewną weryfikację tożsamości autorów poszczególnych *Ech*. Zob.: B. Bobrowska, *Adolf Dygasiński jako współautor „Ech warszawskich" – rubryki felietonowej „Przeglądu Tygodniowego"* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria I. Studia, rewizje, konteksty*, red. naukowa i wstęp A. Janicka, Białystok 2015, s. 151–161.

[2] Fulgentio [F. Reinstein], *Artykuł wstępny*, „Kolce" 1888, nr 22, s. 170. Pisownia cytatów z publikacji wydanych przez 1918 rokiem została zmodernizowana zgodnie z regułami

rywalizacji twórców, lecz także zastąpieniu trwałych instytucji życia kulturalnego, naukowego i społecznego, a nawet prowadzeniu debaty publicznej. W badaniach jednak problem ten omawiany jest raczej na marginesie innych kwestii, najczęściej związanych z interpretacją tekstów literackich czy biografią twórców. Brakuje zatem całościowego obrazu skali konkursów literackich na ziemiach polskich.

Stąd też tematem niniejszej książki stanie się konkurs literacki, czyli przedsięwzięcie, którego celem jest nabór, selekcja i nagrodzenie najlepszych utworów według kryteriów wyznaczonych przez specjalne organy (komisje konkursowe, komitety sędziowskie bądź – mówiąc językiem epoki – sądy konkursowe). To ostatnie określenie, wpisujące się w retorykę prawniczą (obok określania rozstrzygnięć konkursów mianem „wyroków"), stanowi szczególny sygnał dotyczący postrzegania zadań konkursów w kulturze drugiej połowy XIX wieku. Wybranie najlepszego utworu literackiego postrzegane było bowiem jako legitymizacja wartości artystycznej danego tekstu, a także pośrednio i jego autora. Sprawiało to, że „wyrok" konkursowy stawał się na poziomie symbolicznym wskazaniem kierunku, w którym (zdaniem sędziów) powinna dążyć literatura. Późniejsze stopniowe osłabianie się roli konkursów w życiu publicznym epoki mogło zaś być postrzegane także jako świadectwo przemiany modelu krytyki jako instytucji narzucającej gusta czytelnicze.

Konkursy literackie w drugiej połowie XIX wieku charakteryzowały się kilkoma cechami, świadczącymi o ich szczególnym charakterze. Jedną z nich był a p r i o r y c z n y c h a r a k t e r, sprawiający, że konkurs wyprzedzał aktywność literacką uczestników, najpierw poprzez narzucenie im reguł, które dzieło miało spełniać, a następnie nagrodzenie utworów powstałych w wyniku tych działań. Odróżnia to konkursy od nagród literackich, których celem jest wyróżnienie dzieł już obecnych na rynku. Chociaż w drugiej połowie XIX wieku możemy zaobserwować istnienie obu tych form wsparcia twórców (co więcej, oba w epoce określane były wspólnym mianem konkursów[3]),

współczesnej polszczyzny. Do zasad tych – tam, gdzie było to konieczne – dostosowana została również pisownia tytułów tych tekstów.

[3] W tym miejscu należy jednak zastrzec, że pojęcie konkursu w drugiej połowie XIX wieku obejmowało szerszy niż współcześnie zakres zjawisk – poza konkursami *sensu stricto* i nagrodami mianem tym określano czasem w epoce także ankiety (jak np. „konkurs stulecia" z 1900 roku, będący w rzeczywistości sondażem „Kuriera Warszawskiego" służącym

aprioryczne konkursy wyróżniają się jako narzędzie służące do wywierania bezpośredniego wpływu na kształt rynku wydawniczego, co odzwierciedla się także w ich liczbowej dominacji nad nagrodami.

Innym wyróżnikiem konkursów dziewiętnastowiecznych jest ich p r o f e s j o n a l i z a c j a, którą należałoby utożsamiać z postawą nie tyle uczestników (w których gronie obok literatów zawodowych mogli znajdować się amatorzy), ile składu sędziowskiego. Mimo pojawiających się prób włączenia odbiorców do oceny dzieł, w zdecydowanej większości za ich selekcję i ocenę odpowiedzialna była specjalna komisja. W jej skład wchodzić mogli pisarze, krytycy literaccy i teatralni (w konkursach dramatycznych), a także specjaliści (np. pedagodzy w konkursach na utwór dla dzieci i młodzieży czy aktorzy w konkursach dramatycznych).

Niezbędnym warunkiem do uznania przedsięwzięcia za konkurs, odróżniającym go od popisów czy turniejów poetyckich, jest również j a s n o i w y r a ź n i e w s k a z a n a n a g r o d a dla najlepszego utworu bądź dla kilku najlepszych spośród nadesłanych. Może ona przybrać różnoraką postać – w drugiej połowie XIX wieku najczęściej stosowano nagrody pieniężne, chociaż nie oznacza to zaniku rzeczowych premiów (jak np. złote medale, pamiątkowe figurki czy albumy). Inną formą wyróżnienia była publikacja utworów na koszt organizatora. Często towarzyszyła nagrodom pieniężnym, lecz mogła być stosowana również samodzielnie – przede wszystkim w przypadku utworów zajmujących dalsze lokaty, ale także w konkursach organizowanych przez mniejsze podmioty (np. czasopisma o zasięgu lokalnym). Dominacja nagród pieniężnych wynikała z przyjęcia jako jednej z prymarnych funkcji konkursu wsparcia literatów i artystów.

Niniejsza książka stanowi propozycję rekonesansowego podejścia do instytucji konkursów literackich[4]. Choć zatem nie będzie miała charakteru

---

wskazaniu najważniejszych osiągnięć polskiej nauki i kultury mijającego wieku (zob. I. Przybysz, *Spojrzenie wstecz jako lekarstwo na lęk przed przełomem wieków. „Kurier Warszawski" i jego „konkurs stulecia"*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe" 2020, nr 4, s. 49–68) czy „konkurs cnoty" przeprowadzony przez „Gazetę Polską" w 1900 roku, który stawiał sobie za zadanie podniesienie poziomu moralnego społeczeństwa poprzez rozgłaszanie i nagradzanie czynów poświęcenia i miłosierdzia.

[4] Określam konkursy mianem instytucji życia literackiego za Krzysztofem Dmitrukiem, definiującym instytucję jako zespół ludzi mających wspólny cel, dysponujących określoną aparaturą działania, których tryb działań został ustalony w sposób sformalizowany, a następnie

kompletnej monografii, można ją czytać jako mapę pewnej całości ograniczonej widełkami czasowymi i geograficznymi. Jej celem jest zarysowanie obrazu konkursów literackich (przede wszystkim organizowanych w Warszawie, choć kontekstowo przywoływać będę także konkursy poza zaborem rosyjskim) w zakresie ich liczebności, zróżnicowania oraz społecznego odbioru. Chociaż dyskusyjną kwestią pozostaje bowiem wpływ, jaki konkursy wywarły na kształt literatury (np. poprzez rozwinięcie repertuaru scenicznego, wprowadzenie na rynek nowych autorów czy rozwiązanie ważnych problemów społecznych bądź naukowych), nie sposób przejść obojętnie obok ciągłego powrotu do ich organizacji oraz rozszerzania się ich zakresu. Zachodzenie tego procesu i jego dynamika pozwalają przypuszczać, że implikowana rola konkursów literackich wykraczać miała poza ich wpływ na kształt rynku literackiego, przyczyniając się do ich wyniesienia do roli organu pobudzającego rytm dyskusji intelektualnych i kulturalnych epoki.

Materiał badawczy stanowią teksty udostępniane na łamach prasy. Decyzja o ograniczeniu się do tego właśnie materiału wynika z chęci odzwierciedlenia roli, jaką prasa odgrywała w życiu kulturalnym epoki. W XIX wieku prasa może być uznawana za jedyny środek masowego przekazu, docierający do stale rozszerzającego się grona odbiorców, a tym samym wywierający istotny wpływ na opinię publiczną[5]. Sprawiało to, że stawała się znakomitym środkiem do rozpowszechnienia idei konkursów poprzez zamieszczanie informacji na temat kolejnych inicjatyw i kształtowanie za pośrednictwem komentarzy, kronik i felietonów opinii publicznej na ich temat. Jednocześnie chcąc zaznaczyć, że nie ograniczam się wyłącznie do inicjatyw organizowanych bezpośrednio przez prasę, używam w tytule tej książki formuły „konkursy na łamach prasy", wskazującej na zmienność i wariantywność pozycji czasopism wśród organów organizujących konkursy (obok np. instytucji naukowych, stowarzyszeń czy prywatnych ofiarodawców). Podkreślam w ten sposób również, że właśnie materiały udostępniane na łamach prasy stanowią

utrwalony (zob. K. Dmitruk, *Pojęcie zespołu instytucji literackich w mieście* [w:] *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974, s. 309–310). Formalizacji nie należałoby przy tym rozumieć jako trwałości, ale raczej jako tendencję do odnawialności formy organizacyjnej.

[5] Zob. J. Myśliński, *Uwagi o prasie polskiej przełomu XIX i XX w. jako źródle historycznym*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1974, z. 1, s. 8.

współcześnie najważniejsze źródło wiedzy na temat wielu konkursów. Nawet w przypadku przedsięwzięć nieorganizowanych przez czasopisma prasa epoki chętnie przedrukowywała ogłoszenia wstępne, prezentowała informacje o przebiegu obrad, umieszczała ogłoszenia końcowe (a czasem nawet także wyciągi ze sprawozdań) i komentowała wyniki poszczególnych konkursów, nierzadko dzieląc się też z czytelnikami nieoficjalnymi informacjami (np. sugestiami dotyczącymi tożsamości uczestników). To właśnie pozwala uczynić z prasy epoki soczewkę, przez którą przyglądać się będę zjawisku ekspansji konkursów literackich.

Przedmiotem moich refleksji będą dokumenty rejestrujące przebieg konkursów literackich. Do tej kategorii zaliczam ogłoszenia wstępne, w których zakreślano wymagania wobec uczestników, oraz sprawozdania końcowe[6], służące wyjaśnieniu reguł oceny oraz podaniu opinii na temat dzieł nagrodzonych lub wyróżnionych, albo takich, które z jakiegokolwiek powodu zostały uznane za godne wspomnienia. Mniejsze znaczenie będą miały techniczne doniesienia z obrad, informujące np. o zmianach składu komisji czy postępach w lekturze prac, odpowiedzi na listy czytelników, a także nieoficjalne wypowiedzi sędziów zawarte np. w prowadzonych przez nich kronikach felietonowych czy wspomnieniach. Chociaż wszystkie te dokumenty stanowią element strategii komunikacyjnej między organizatorami a osobami zainteresowanymi przebiegiem konkursu (uczestnikami, krytyką czy publicznością literacką), te dwa pierwsze typy postrzegać można jako najważniejsze instrumenty wywierania wpływu na odbiorców. Pozwala to także na przynajmniej częściową rekonstrukcję modelu odbioru tekstów konkursowych[7].

Równie ważnym typem dokumentów będą teksty, które nie powstały w kręgu osób związanych z organizatorami konkursu. Mowa tu głównie

[6] Wyróżnić można dwa rodzaje dokumentów końcowych. Pierwszym z nich było krótkie ogłoszenie wyników, ograniczające się najczęściej do podania nazwisk laureatów (oraz – tam, gdzie stosowano tę kategorię – osób wyróżnionych) lub wskazania, że do rozstrzygnięcia nie doszło. Drugim zaś było szczegółowe sprawozdanie końcowe. Ten drugi typ dokumentów będzie stanowił szczególny przedmiot mojej uwagi, gdyż stanowił istotny element komunikacji komisji z uczestnikami oraz obserwatorami konkursów.

[7] Taki sposób lektury wpisuje się w teorię stylów odbioru Michała Głowińskiego, w której teksty metaliterackie o strukturze dyskursywnej postrzegane są jako narzędzie umożliwiające rekonstrukcję dziejów metod komunikacji literackiej oraz stylów odbioru właściwych dla danej epoki. Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru* [w:] tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1997, s. 119–120.

o recenzjach nagrodzonych lub wyróżnionych utworów, które odczytywać można jako próbę weryfikacji słuszności werdyktu poprzez porównanie wymogów zakreślonych przez organizatorów do ich realizacji bądź sprawdzenie, czy tekst rzeczywiście można uznać za godny wyróżnienia. Nie do pominięcia jest również wpływ nagród na zainteresowanie krytyki dziełami konkursowymi, którego skutkiem była stosunkowo duża liczba ich recenzji. Wielopłaszczyznowość ta przyczynia się również do zniuansowania postrzegania roli wyróżnienia w recepcji dzieła literackiego.

Nie sposób zapomnieć także o komentarzach prasowych, najczęściej zamieszczanych w rubrykach felietonowych lub artykułach wstępnych. Te teksty, choć niemal zawsze powstające przy okazji konkretnych inicjatyw, nie musiały ograniczać się do analizy utworów przesłanych na konkurs, ale mogły także odnosić się do zasadności istnienia samej instytucji oraz komentować konkretne rozwiązania organizacyjne. Stąd też mogą być one postrzegane jako próba stworzenia narracji alternatywnej wobec przekazów komisji oraz głos społecznej (choć nieraz subiektywnej i wyraziście sprofilowanej) kontroli instytucji konkursu.

Podstawowym przedmiotem analiz są artykuły publikowane na łamach prasy warszawskiej. Większość tych periodyków przejmowała rolę komentatora konkursów bądź ich organizatora, dlatego analiza tekstów tam zamieszczanych pozwoli na przynajmniej częściowe zakreślenie obrazu dynamiki tego zjawiska w warszawskim życiu literackim i kulturalnym. Chcąc odzwierciedlić zróżnicowanie sposobów ujmowania problematyki konkursów na łamach prasy, sięgam zarówno do dzienników (np. „Kurier Warszawski", „Kurier Codzienny" czy „Gazeta Polska"), jak i tygodników („Przegląd Tygodniowy", „Tygodnik Ilustrowany", „Prawda", „Głos", „Wędrowiec"), a nawet miesięczników (np. „Biblioteka Warszawska" czy „Ateneum"). Wykorzystuję przy tym czasopisma skierowane do szerszego grona odbiorców, ale i takie, które współcześnie określilibyśmy mianem specjalistycznych, czyli np. prasę kobiecą (np. „Tygodnik Mód i Powieści", „Świt" czy „Bluszcz") czy czasopisma dla dzieci i młodzieży (np. „Przyjaciel Dzieci")[8].

[8] Cennym źródłem informacji były dla mnie – zwłaszcza na początkowym etapie prac – materiały z kwerend prasowych zespołu badawczego pod kierownictwem Stanisława Frybesa, rejestrujące ślady recepcji rozmaitych fenomenów życia literackiego – w tym konkursów – na łamach prasy warszawskiej (więcej na ten temat zob. S. Frybes, *Badania nad życiem literackim*

Koncentrując się na kategorii warszawskości, nie stosuję sztywnego podziału geograficznego, nieuwzględniającego dynamiki zjawisk rozgrywających się poza Warszawą jako miejscem rozkwitu życia literacko-kulturalnego. Podążam za wskazaniami Bogdana Mazana, definiującego pojęcie „pozytywizmu warszawskiego" jako kręgu nieograniczonego do publicystów, dziennikarzy i literatów działających na terenie Warszawy[9], ale obejmującego również pisarzy sympatyzujących z twórcami warszawskimi i podzielającymi ich liberalno-demokratyczne poglądy (jak np. Marię Konopnicką czy Elizę Orzeszkową)[10]. Pozytywizm warszawski stanowił kategorię głównie kulturową, a jedynie częściowo geograficzną. Istotną rolę w tej koncepcji odgrywa prasa warszawska, traktowana jako rejestratorka i interpretatorka bieżącego życia społecznego i kulturalnego, dominujące narzędzie wpływu na odbiorców oraz ważny organ opiniotwórczy[11]. Skupienie się na konkursach organizowanych na terenie Warszawy służyć ma uchwyceniu nie tyle dychotomii przestrzennej między nią (a szerzej także i zaborem rosyjskim) a Galicją czy Poznańskiem, ile splotu czynników instytucjonalnych, kulturowych i społecznych, przyczyniających się do umocnienia instytucji konkursów literackich właśnie w tym kręgu.

Koncentracja na prasie warszawskiej wiąże się także z marginalizacją materiału z prasy prowincjonalnej[12]. Decyzja ta wynika przede wszystkim

---

a historia literatury epoki pozytywizmu [w:] *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim 2. połowy XIX wieku. Studia*, red. S. Frybes, Wrocław 1983, s. 28). Kartoteki rejestrujące wyniki tych badań przechowywane są obecnie w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku na Wydziale Polonistyki UW (w formie papierowej i elektronicznej). Do uzyskania kompletności rezultatów niezbędne jednak było również podjęcie własnych kwerend prasowych, możliwych szczególnie dzięki digitalizacji niemal wszystkich najważniejszych czasopism epoki.

[9] Zob. B. Mazan, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 127.

[10] Zob. tamże, s. 132.

[11] Zob. tamże, s. 43–46.

[12] Nie umniejszam znaczenia badań nad życiem literackim prowincji w kształtowaniu wiedzy na temat zjawisk kulturalnych na ziemiach polskich. Jak wskazuje Dorota Plucińska, literatura prowincjonalna, funkcjonująca na styku integracji wartości charakterystycznych dla centrum i zachowania właściwych sobie regionalnych cech, tworzy szczególny kontekst dla funkcjonowania kultury w ośrodkach centralnych (zob. D. Plucińska, *Literatura na prowincji. Granice, formy, konteksty: przykład Edwarda Kupiszewskiego*, Pułtusk 2010, s. 10–13). Decyzja o pominięciu przeze mnie prasy prowincjonalnej wynika przede wszystkim ze specyfiki prowincjonalnego życia prasowego i kulturalnego, którą omawiam w dalszych partiach książki.

z dysproporcji liczbowej pomiędzy tytułami publikowanymi w Warszawie a czasopismami wychodzącymi od lat 70. XIX wieku w Kaliszu[13], Płocku[14], Radomiu[15] czy Kielcach[16], przyczyniającej się do większego zróżnicowania tematycznego, ideologicznego i formalnego prasy warszawskiej. Znaczący wzrost liczby wydawanych tytułów w Warszawie (z 18 w 1864 roku do 71 w 1885 roku)[17] przyczynił się do stworzenia jej obrazu jako centralnego ośrodka kulturalnego zaboru rosyjskiego (i to mimo wzrostu znaczenia ośrodków z głębi państw zaborczych, jak np. Petersburga)[18]. Marginalizacja życia kulturalnego prowincji, wynikająca z niechęci władz carskich do idei integracji mniejszych ośrodków z resztą kraju, w połączeniu z problemami materialnymi wydawców periodyków prowincjonalnych oraz panującą na tych terenach „atmosferą partykularza"[19] (jak określa ten fenomen Ewa Paczoska), przyczyniała się do zmniejszenia znaczenia prowincji w życiu kulturalnym zaboru rosyjskiego. Stanowi temu sprzyjała także postawa prasy warszawskiej, ograniczającej postulowany zakres działań periodyków prowincjonalnych do

[13] Najważniejszym czasopismem kaliskim był ukazujący się od 1870 roku „Kaliszanin"; oprócz tego na terenie tego miasta wychodziły również „Gazeta Kaliska" (od 1893 roku) czy „Kurier Kaliski" (od 1905 roku). Zob. E. Polanowski, *Życie literackie Kalisza 1870–1907*, Warszawa 1987, s. 58–80.

[14] Na terenie Płocka w drugiej połowie XIX wieku nigdy nie wychodziło naraz więcej niż jedno czasopismo (w latach 1876–1888 ukazywał się „Korespondent Płocki", a w latach 1898–1904 – „Echa Płockie i Łomżyńskie"). Zob. B. Konarska-Pabiniak, *Życie kulturalno-literackie Płocka w 2. połowie XIX w.*, Płock 1994, s. 9.

[15] Poza próbami organizacji życia prasowego w Radomiu w latach 70. XIX wieku najważniejszym czasopismem ukazującym się w tym mieście była „Gazeta Radomska" (1884–1917). Ruch wydawniczy w Radomiu ożywił się po 1905 roku, czego przejawem było pojawienie się takich czasopism jak „Głos Radomski" czy „Kurier Radomski". Zob. J. Dzieniakowska, *Radomskie czasopiśmiennictwo przełomu XIX i XX wieku jako wyraz aktywności społecznej i kulturalnej miejscowej inteligencji* [w:] *Rozwój prowincji naszej. Życie społeczno-kulturalne ośrodków lokalnych ziem polskich w dobie popowstaniowej 1864–1914*, red. M. Adamczyk, A. Notkowski, Kielce–Warszawa 1993, s. 270–281.

[16] Mowa tutaj przede wszystkim o „Gazecie Kieleckiej", przejmującej ważną rolę w propagowaniu haseł pozytywistycznych. Zob. J. Adamska-Czerw, *„Gazeta Kielecka" w dobie pozytywizmu* [w:] *Rozwój prowincji naszej…*, dz. cyt., s. 293–301.

[17] Zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, dz. cyt., s. 8–9.

[18] Zob. J. Maciejewski, *Geografia kulturalna Polski drugiej połowy XIX w. (1864–1914)* [w:] *Rozwój prowincji naszej…*, dz. cyt., s. 27.

[19] E. Paczoska, *Głos z prowincji. Prasa prowincjonalna Królestwa Polskiego drugiej połowy XIX wieku o literaturze* [w:] *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku. Część II. Studia*, red. S. Frybes, Wrocław 1987, s. 125.

rejestracji wydarzeń regionalnych[20]. Z perspektywy badań nad obecnością konkursów literackich w drugiej połowie XIX wieku stan ten odzwierciedlałby się w niewielkim zainteresowaniu prasy prowincjonalnej ich organizacją.

Skupienie się na warszawskich pismach nie oznacza oczywiście eliminacji tekstów publikowanych w innych czasopismach, zwłaszcza tych spoza zaboru rosyjskiego. Artykuły w nich zamieszczane przywoływać będę jednak raczej kontekstowo – przede wszystkim wtedy, kiedy bezpośrednio odnosiły się do konkursów omawianych w tej książce. Nie sposób bowiem zapomnieć o tym, że konkursy literackie do pewnego stopnia służyły wzmacnianiu antagonizmów międzyzaborowych, czego świadectwem mogą być m.in. oskarżenia wobec niektórych komisji o uprzywilejowywanie dzieł lokalnych artystów bądź sugerujące, że tekst nagrodzony na terenie danego zaboru nie może liczyć na popularność poza jego granicami.

Choć na fenomen konkursu literackiego patrzę przede wszystkim z instytucjonalnego punktu widzenia, istotny będzie dla mnie także wpływ konkursu na pozycję jego uczestnika na rynku literackim. Badanie tych zagadnień uzupełniać będzie refleksja nad analizami nagrodzonych lub wyróżnionych dzieł, pisanymi przez krytyków z pełną świadomością ich konkursowej genezy. Dzięki niej będę starała się wskazać, w jaki sposób świadomość wyróżnienia lub nagrodzenia dzieła wpływać mogła na proces jego odbioru, a także pośrednio i na pozycję jego autora.

Charakter tej książki odbija się na jej strukturze. Tom ten składa się z dwóch części. Zadaniem pierwszej z nich jest przedstawienie rozwoju i znaczenia instytucji konkursu literackiego na ziemiach polskich ze szczególnym uwzględnieniem Warszawy oraz zaboru rosyjskiego, druga zaś, mająca charakter studiów przypadków, prezentuje zjawiska życia literackiego związane z organizacją i przebiegiem wybranych konkursów.

W rozdziale I zarysowuję kontekst czasowy i geograficzny przejawów rywalizacji, agonu czy konkursu w historii. Wybór konkursów organizowanych od starożytności do pierwszej połowy XIX wieku ma służyć wskazaniu funkcji, jakie mogły pełnić w kulturze, a także dynamiki ich rozwoju w polskich warunkach. Zadaniem mozaiki zarysowanej w tym rozdziale będzie

[20] Zob. tamże, s. 126; E. Polanowski, dz. cyt., s. 66–67.

także wskazanie elementów tych przedsięwzięć, które przeniknęły do tradycji konkursów w drugiej połowie XIX wieku.

Rozdziały II, III i IV oscylują wokół konkursów literackich i naukowych organizowanych od lat 60. XIX wieku do 1914 roku. Decyzja ta wynika z chęci podkreślenia dynamiki ich rozwoju na ziemiach polskich, która nie zawsze odpowiada rytmowi procesów historycznoliterackich wyznaczanych przez syntezy epoki. Abstrahując od postępującej wśród historyków literatury i kultury niechęci wobec sztywnych granic epok[21], wynikającej z chęci docenienia indywidualnego charakteru procesów (uprzywilejowującego – jak wskazuje Grażyna Borkowska – wyższość przestrzennych i tematycznych koncepcji historycznoliterackich nad tymi temporalnymi[22]), należy pamiętać, że na pojawienie się tego zjawiska znaczący wpływ miały czynniki związane z formułowaniem nowych postulatów w dyskursie krytycznoliterackim i naukowym, przede wszystkim związanych z ekspansją programu pozytywistycznego, ale także czynniki pozaliterackie, wynikające np. z pojawienia się nowych podmiotów na rynku artystycznym, rozwoju prasy czy postępującej instytucjonalizacji życia kulturalnego. Sprawia to, że procesy, które doprowadziły do wzrostu znaczenia konkursów literackich na ziemiach polskich, datować można już od lat 50. i 60. XIX wieku[23]. Dlatego przekraczam cezurę 1864 roku jako datę symbolicznie wyznaczającą granicę między pierwszą a drugą połową XIX wieku. Za górną granicę przyjmuję zaś początek XX wieku,

[21] Zob. E. Paczoska, *Progi i mosty. Kod temporalny w historiach literatury*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2021, nr 11, s. 13–27. Jak zwraca uwagę badaczka, nie sposób mówić o problemach związanych z sensem stawiania cezur historycznoliterackich bez pytania o sens i kształt historii literatury (na ten temat zwłaszcza zob. H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 5–21; T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993). W kontekście okresu przełomu między romantyzmem a pozytywizmem warto zwrócić uwagę np. na fundamentalną rozprawę Janusza Maciejewskiego oraz najnowsze propozycje badawcze. Zob. J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971; *Literatura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, red. U. Kowalczuk, D.W. Makuch, D.M. Osiński, Warszawa 2019.

[22] Zob. G. Borkowska, *O historii polskiej literatury w kontekście nie tylko polskim. Kilka pytań, co nienowe* [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. nauk. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2018, s. 284.

[23] Zob. C. Gajkowska, *Konkursy literackie* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 427.

kiedy zaobserwować można dwa współistniejące zjawiska – wyhamowanie ilościowe konkursów w większości dziedzin i postępującą ich krytykę, wynikającą z poczucia wyczerpania się ich formuły.

Rozdział II poświęcony jest analizie obecności konkursów literackich i naukowych w zaborze rosyjskim, rozpatrywanych z perspektywy poszczególnych działów piśmiennictwa. Prześledzę w nim dynamikę rozwoju liczbowego i jakościowego konkursów na różne typy tekstów, a także pozycję, jaką wśród ich organizatorów zajmowała prasa. W rozdziale III analizuję zaś teksty krytyczne i publicystyczne stawiające postulaty w zakresie celów i zadań konkursów. Przedmiotem mojej refleksji są argumenty podawane za organizacją konkursów (najczęściej wskazujące na odmienne funkcje, jakie mogły pełnić w życiu literackim i kulturalnym) oraz te optujące za rezygnacją z ich przeprowadzania. Przegląd argumentów z jednej i drugiej strony pozwoli na wskazanie miejsca, jakie stawiano konkursom wśród instytucji życia kulturalnego. Część tę wieńczy rozdział, w którym odtwarzam proces kształtowania się reguł organizacyjnych konkursów, przede wszystkim dotyczących celu i przedmiotu zawodów, składu komisji, wysokości nagród, terminu rozstrzygnięcia, doboru grupy docelowej, metod służących zapewnieniu uczciwości oceny, a wreszcie zasad premiowania i wyróżniania, w tym warunków, kiedy można było odstąpić od rozstrzygnięcia.

W części drugiej ograniczam zakres czasowy do lat 80. i 90. XIX wieku, wskazując na szczególne zagęszczenie w tym czasie liczby konkursów, którego pośrednim skutkiem była ich różnorodność genologiczna. Innym, nie mniej istotnym czynnikiem jest zachodząca w tym czasie stabilizacja pozycji konkursów jako instrumentu życia literackiego i kulturalnego. W związku z tym przedmiotem refleksji w rozdziale V jest analiza wypowiedzi wokół dramatu *Albert, wójt krakowski* Stanisława Gabriela Kozłowskiego – zwycięzcy konkursu im. Wojciecha Bogusławskiego (1886)[24]. Dzieje recepcji tego tekstu można podzielić na dwie fazy, z których każda związana jest z wpływem konkursu na odbiór dramatu. W fazie początkowej zarówno tekst Kozłowskiego, jak i on sam stali się przedmiotem kampanii promocyjnej, zapoczątkowanej przez nieoficjalne wypowiedzi osób związanych z komisją, a zwieńczonej

[24] Wszędzie tam, gdzie nie wskazano inaczej, data podawana w nawiasie obok nazwy konkursu oznacza datę jego rozstrzygnięcia.

entuzjastyczną opinią zawartą w sprawozdaniu końcowym. Działania te skutkowały zwiększeniem się oczekiwań wobec dzieła, co następnie – po jego publikacji – przyczyniło się do nawiązania drugiej, negatywnej dyskusji. Co ważne, podstawowym argumentem stojącym za krytyką tekstu Kozłowskiego okazał się jego status jako laureata, odbierany jako gwarancja jakości. Dlatego też zawiedzenie oczekiwań w związku z dramatem przedstawiane było także jako porażka komisji. Sprawia to, że recepcja *Alberta, wójta krakowskiego* może być postrzegana jako świadectwo widzenia hierarchii i relacji pomiędzy autorami, recenzentami a sądami konkursowymi.

Rozdział VI skoncentrowany jest na przedstawieniu konsekwencji modyfikacji zwyczajowych reguł organizacji konkursów, służącej zburzeniu tradycyjnego obrazu relacji między reprezentującą krytykę komisją a publicznością. Omawiam w nim trzy konkursy „Tygodnika Ilustrowanego" z lat 1886–1887, w których czytelnicy dopuszczeni zostali do decydowania o wynikach. Przejawiało się to w przyjęciu formuły częściowego plebiscytu, która przyczyniła się do symbolicznego nadania odbiorcom statusu arbitra pomocniczego. Namysłowi poddam zarówno pierwsze dwa konkursy z 1886 roku (na wiersz o kobiecie napisany przez kobietę oraz nowelę), które zostały uznane za udane, jak i konkurs na humoreskę z 1887 roku, ujawniający zburzenie iluzji harmonii między redakcją a czytelnikami. Sposoby wykorzystywania przez „Tygodnik Ilustrowany" zaangażowania czytelników, a także reakcja krytyki na ten ruch stają się punktem wyjścia do refleksji nad relacją między podmiotami nadawczymi a odbiorcami życia kulturalnego oraz miejsca konkursów w tym układzie sił.

Celem rozdziału VII jest refleksja nad możliwością realizacji funkcji kontrolnej konkursów literackich, której przejawem są próby wywierania wpływu na kształt dzieła czy jego przesłanie ideowe. Ponieważ strategia ta najwyraźniej uwidaczniała się w konkursach na utwory pełniące funkcje użytkowe (jak np. teksty naukowe i popularnonaukowe, literatura dla ludu czy literatura dla dzieci i młodzieży), kwestię tę przeanalizuję na przykładzie konkursu na powieść dla dorastających dziewcząt im. Pauliny z Radziejowskich Krakowowej (1885). Przyjrzenie się zwycięskiej powieści (czyli *Księżniczce* Zofii Urbanowskiej) w kontekście wymagań zakreślonych przez organizatorów, a także analiza sposobu, w jaki wymuszone w ten sposób

strategie nadawcze stosowane przez autorkę odebrane zostały przez krytykę, pomóc może w zakreśleniu roli, jaką konkursy mogły odgrywać w procesie wywierania wpływu na kształt piśmiennictwa.

W dwóch ostatnich rozdziałach przenoszę refleksję do lat 90. XIX wieku, kiedy można zaobserwować zwiększenie się liczby konkursów (przede wszystkim dramatycznych czy powieściowych) w warszawskim życiu literackim i kulturalnym. Jest to jednocześnie okres intensyfikacji refleksji nad ich celem oraz wskazania ich miejsca w krajobrazie kulturowym. Jednym z jej przejawów była polemika wokół powieści *Panienka* Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej (zwyciężczyni konkursu „Kuriera Codziennego" z 1897 roku), którą omawiam w rozdziale VIII. Utwór ten, niewyróżniający się na tle literatury swojego czasu, postrzegany być może jako punkt wyjścia do odpowiedzi na pytanie, czy konkursy mogły promować utwory nowatorskie, czy służyły raczej podtrzymaniu literackiego *status quo*. Zwracam tu także uwagę na zjawisko zwiększenia się udziału kobiet w konkursach oraz postrzeganie tej kwestii w epoce.

Zwieńczenie książki stanowi rozdział poświęcony historii drugiego jubileuszowego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego" zorganizowanego we współpracy z Teatrem Rozmaitości (1898). Konkurs ten jest punktem wyjścia do analizy relacji między podmiotami życia kulturalnego (zwłaszcza prasą a dyrekcją teatralną), a także specyfiki warszawskiego środowiska teatralnego. Zarówno dyskusje wokół sztuk wystawionych w Teatrze Rozmaitości, tj. *Familii* Andrzeja Niemojewskiego oraz *I co teraz?* Edwarda Grabowieckiego, jak i kontrowersje związane z niedopuszczeniem na deski *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego umożliwiają wgląd w specyfikę warszawskiego środowiska krytycznego i teatralnego – przede wszystkim na płaszczyźnie stosunku do dramatu modernistycznego, ale także dystansu wobec prób popularyzacji tragedii chłopskiej.

Książka ta ma za zadanie zapełnić lukę badawczą, jaką jest brak monografii czy prac przekrojowych przedstawiających rozwój konkursów literackich na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku lub choćby ich wykazu. Z artykułów, które na przestrzeni lat próbowały uzupełnić te braki, należałoby wskazać na zapoznany i prezentujący po części metodologię rejestracji sekwencyjnej tekst Mieczysława Rulikowskiego z 1947 roku, skoncentrowany

na fenomenie konkursów dramatycznych[25], oraz hasła ze *Słownika literatury polskiego oświecenia* (Andrzeja Krzysztofa Guzka) i *Słownika literatury polskiej XIX wieku* (Cecylii Gajkowskiej), nieograniczające się już do konkretnej domeny literatury.

Artykuł Rulikowskiego[26] przydaje się dzisiaj przede wszystkim ze względu na (niekompletne, choć obszerne) zestawienie laureatów konkursów dramatycznych organizowanych we wszystkich zaborach w latach 1852–1939. Dobrym punktem wyjścia do dalszych badań może być także wybór wypowiedzi krytycznych na temat sensu organizacji konkursów oraz wyników poszczególnych inicjatyw, choć poważną wadą tekstu jest brak przypisów czy bibliografii. Ambicje Rulikowskiego nie ograniczały się jednak do stworzenia suchego spisu. Pionierska próba uchwycenia roli tego fenomenu w kulturze literackiej XIX i początku XX wieku miała służyć weryfikacji, w jakim stopniu konkursy dramatyczne mogły odgrywać rolę instrumentu pobudzającego rozwój życia teatralnego. Ich ekspansja powiązana zostaje w tekście z sytuacją polityczną na ziemiach polskich, wymuszającą przejęcie inicjatywy przez instytucje prywatne, uprzywilejowujące teatr jako rodzaj literacki ważny dla „sprawy narodowej"[27]. Autor pozytywnie odnosi się do zaangażowania sędziów w wypełnianie swoich obowiązków, ale zwraca uwagę na przypadki przedwczesnego łamania tajemnicy konkursowej, zaburzające obiektywność oceny[28].

Wnioski wypływające z artykułu, sprowadzające się do odpowiedzi na pytanie o wpływ konkursów na życie teatralne epoki, można jednak uznać za co najmniej trudne do obrony. Rulikowski sprzeciwia się określaniu roli konkursów jako narzędzia stymulującego rozwój dramaturgii, rozumiejąc to pojęcie dosłownie jako zachęcanie twórców do pisania. Zasadność tej tezy usiłuje wykazać, przywołując przykłady twórców, którzy tworzyli dramaty obok właściwej działalności pisarskiej czy krytycznej[29]. Trudno jest jednak uznać to za wiążący argument, gdyż badacz nie uwzględnia innych czynników

[25] Mimo że współcześnie stosuje się raczej termin „konkurs dramaturgiczny", w odniesieniu do przedsięwzięć organizowanych w XIX i na początku XX wieku konsekwentnie stosować będę używaną w epoce formułę „konkurs dramatyczny".

[26] Zob. M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne*, „Twórczość" 1947, z. 10, s. 96–120.

[27] Zob. tamże, s. 108.

[28] Zob. tamże, s. 110–111.

[29] Zob. tamże, s. 118–119.

zachęcających autorów do uczestnictwa w konkursach, takich jak np. pobudki materialne czy chęć (anonimowej, a zatem bezpiecznej) konfrontacji z krytyką. To sprawia, że choć pod względem faktograficznym studium Rulikowskiego może być pomocne także dzisiaj, to na poziomie ogólnych rozstrzygnięć wymaga zniuansowania.

Z nowszych prób syntezy wyróżniają się wspomniane hasła Guzka[30] i Gajkowskiej[31]. Mogą one stanowić początek poszukiwań badawczych dzięki zarysowaniu w nich najważniejszych tendencji genologicznych, czasowych, a także (zwłaszcza u Gajkowskiej) geograficznych. Oba hasła wychodzą z odmiennych założeń metodologicznych. Guzek koncentruje się przede wszystkim na formalnych wyróżnikach omawianych inicjatyw, wskazując na zróżnicowanie instytucji organizujących konkursy w oświeceniu oraz rozpiętość tematyczną tych przedsięwzięć. Z kolei dla Gajkowskiej podstawowym układem odniesienia pozostają relacje na płaszczyźnie geograficznej[32].

Forma hasła słownikowego nie pozwala jednak badaczom na wystarczające zarysowanie obrazu sytuacji. Przykładowo w haśle ze *Słownika literatury polskiej XIX wieku* uwagi o znaczeniu konkursów literackich rozpoczynają się od stwierdzenia, że: „Grały […] ważną rolę, ponieważ przyczyniły się do rozwoju literatury i życia teatralnego"[33]. Tę tezę jednak, odnoszącą się do środowiska teatralnego, badaczka rewiduje, kiedy – za Rulikowskim – stwierdza,

---

[30] Zob. A.K. Guzek, *Konkursy literackie i naukowe* [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 240–244.
Pojęcie „oświecenie", rozumiane jako nazwę epoki historycznoliterackiej i kulturowej, zapisuję małą literą. Od tej reguły odstępuję jedynie w zapisie tytułów niektórych publikacji, których autorzy zdecydowali się na wybór wielkiej litery.

[31] Zob. C. Gajkowska, dz. cyt., s. 424–429.

[32] Na marginesie należy wspomnieć, że o ile tekst Guzka nie zawiera większych usterek faktograficznych (choć formuła hasła wymusiła na nim uproszczenia np. w opisie Akademii Mariańskiej z 1753 roku, omówionej w podrozdziale 1.3.3. niniejszej książki), o tyle Gajkowskiej nie udało się ustrzec nieścisłości. Pomyłki zdarzają jej się zarówno na poziomie ogólnym (kiedy np. badaczka stwierdza, że konkursy będące wynikiem mecenatu rządowego czy instytucjonalnego zaczęły być organizowane dopiero w latach 90. XIX wieku, zapominając choćby o sieci relacji łączącej krakowskie konkursy dramatyczne w latach 70. XIX wieku czy o przejęciu patronatu nad konkursem dramatycznym zapoczątkowanym przez Jana Aleksandra Fredrę przez Warszawskie Teatry Rządowe w 1875 roku), jak i szczegółowych ustaleń (kiedy np. badaczka przestawia miejscami laureatów dwóch warszawskich konkursów dramatycznych z 1859 i 1860 roku).

[33] C. Gajkowska, dz. cyt., s. 428.

że konkursy dramatyczne nie mogły spełnić takiego zadania, gdyż nie wprowadziły na scenę wielu młodych autorów. Tymczasem wątpić można w zasadność mierzenia stopnia pobudzenia ruchu scenicznego wyłącznie na tej podstawie, gdyż pojęcie „ożywiania sceny" było rozumiane w epoce szerzej, jako np. zasilenie repertuaru oryginalnymi utworami czy wprowadzenie różnorodności gatunkowej. Badaczka nie uwzględnia też rynkowych uwarunkowań środowiska teatralnego, które sprawiały, że konkurs miał być użytecznym narzędziem nie tylko dla autorów, lecz także dla organizatorów. Niewystarczające okazują się też tezy dotyczące innych konkursów niż dramatyczne:

> Konkursy literackie na utwory prozatorskie, historyczne i naukowe, związane z literaturą stawiały sobie inne cele (np. popularyzację literatury i historii Polski, krzewienie oświaty, kształtowanie postaw i wzorcowych postaci poprzez odpowiednie utwory literackie)[34].

Pod pozornie ogólną uwagą badaczka wybiera jedynie konkursy na dzieła naukowe, popularnonaukowe i utwory o charakterze utylitarnym, pomijając inicjatywy, które nie spełniają tych założeń (np. konkursy „Kuriera Warszawskiego" z 1886 roku i „Kuriera Codziennego" z 1897 roku na powieści o tematyce współczesnej, konkursy felietonistyczne czy poetyckie). Ponadto brakuje także prób wywnioskowania, w jakim stopniu konkursy te miały szansę na spełnienie tak postawionych zadań.

Poza próbami syntezy znacznie częściej spotkać się z można z rozprawami koncentrującymi uwagę na przykładach konkretnych inicjatyw. Analizy te mają różnorodny charakter. Zdecydowanie najczęstszym typem, a jednocześnie najmniej interesującym, są wzmianki o nagrodzeniu lub wyróżnieniu danego utworu, bez wykorzystania tej informacji do interpretacji tekstu[35].

---

[34] Tamże, s. 429.

[35] Zob. np. M.J. Olszewska, *„Tragedia chłopska". Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa 2001, s. 135; A. Krukowska, *Kanon, kobieta, powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010, s. 6; M. Dajnowicz, *Polish writers and their influence on women's public activity: a case study of Józefa Kisielnicka and Eliza Orzeszkowa*, „Respectus Philologicus" 2015, vol. 27, no 32, s. 45; P. Próchniak, *„Sprawa czysta, jak łza". O „Nauczycielce" Tadeusza Micińskiego* [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 507–508; D.M. Osiński, *Konstantego Marii Górskiego lektura Oświecenia*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2017,

Rozszerzoną wersję tej strategii stanowiłyby publikacje, w których autorzy przedstawiają szczegóły wybranego konkursu, tj. warunki wstępne, przebieg obrad (tam, gdzie jest to możliwe) czy uwagi na temat dzieła zawarte w sprawozdaniu końcowym[36]. Omówienie to służy jednak zarysowaniu kontekstu do analizy dzieł, a uwagi ważne dla badacza tej instytucji życia literackiego pojawiają się w nich rzadko i mimochodem. Zastosowanie takiej strategii przyczynia się do traktowania konkursów literackich jako incydentalnych form życia literackiego i kulturalnego, utrudniając możliwość myślenia o nich w charakterze systemowym.

Nie oznacza to oczywiście, że nie ma prac, które przy okazji analizy poszczególnych inicjatyw starałyby się także formułować ogólniejsze wnioski. Jednym z najbardziej satysfakcjonujących poznawczo przykładów jest historia udziału Michała Bałuckiego w konkursach dramatycznych opracowana przez Annę Sobiecką[37]. Badaczka przygląda się dziejom dramatów konkursowych Bałuckiego, zarówno tych nagrodzonych czy wyróżnionych, jak *Pracowici próżniacy* czy *Flirt*, jak i tych, które poniosły klęskę, jak np. *Gdzie szczęście (Rodzina Dylskich)* czy *Piękne słówka (Po śmierci cioci)*, odwołując się do opinii na ich temat w sprawozdaniach, recenzji teatralnych czy informacji pozakulisowych z korespondencji pisarza. Sobiecka zwraca szczególną uwagę na różnice w odbiorze dramatów na poziomie geograficznym, przede wszystkim w kontekście krytycznych opinii krytyki warszawskiej wobec łagodniejszej, a nierzadko entuzjastycznej oceny recenzentów galicyjskich. Podporządkowanie refleksji perspektywie rozwoju i upadku reputacji twórczości Bałuckiego nie przeszkadza jej również w sformułowaniu ważnych wniosków dotyczących organizacji i postrzegania konkursów dramatycznych w epoce, a zwłaszcza w latach 70. XIX wieku, kiedy można mówić o kumulacji konkursowej aktywności Bałuckiego. Sobiecka trafnie zwraca uwagę na rolę, jaką konkursy dramatyczne mogły odgrywać w procesie materialnego wsparcia

R. 7, s. 122; A. Jarosz, *Szlachta kresowa w komediach obyczajowych Aleksandra Mańkowskiego*, „Kwartalnik Opolski" 2019, z. 2/3, s. 119–120.

[36] Zob. np. P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, Opole 1973, s. 13; M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski. Biografia*, t. 1, Warszawa 1987, s. 142–144, 175–176; B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego. „Niewinni", „Ojciec Makary", „Piękna". Zarys monograficzny*, Łódź 1991, s. 8–12, 22–24.

[37] Zob. A. Sobiecka, *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006, s. 12–69.

twórców, zarazem umniejszając ich potencjał jako narzędzia zmiany repertuaru. Cenne są także uwagi dotyczące konfliktów interesów (jak w przypadku tzw. konkursów Koźmianowskich, organizowanych od 1875 roku w Krakowie po przejęciu dyrekcji teatrów przez Stanisława Koźmiana, w których dyrektor miał tendencję do obsadzania komitetu pracownikami odpowiedzialnymi za dobór sztuk na scenę teatru krakowskiego[38]) i patologii życia teatralnego.

Do rzadkości należą teksty poświęcone konkretnym konkursom literackim. Taką próbę podejmuje Marek Dybizbański w rozdziale *Tragedii polskiej drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* poświęconym krakowskiemu konkursowi dramatycznemu z 1875 roku[39]. Instytucja ta pozostaje jednak dla badacza niemal wyłącznie punktem wyjścia do analiz konkursowych dzieł, czyli przede wszystkim zwycięskiego *Króla Mieczysława II* Adama Bełcikowskiego i nagrodzonego drugą nagrodą *Dramatu bez nazwy* Ludwiki Plater-Broel, ale i wyróżnionej *Althei* Felicjana Faleńskiego oraz zaleconych do grania *Niewinnych* Aleksandra Świętochowskiego. Do sprawozdania Dybizbański odwołuje się podczas prób przybliżenia treści odznaczonego trzecią nagrodą *Wesela zdobywcy, czyli Attyli wodza Hunów* Elżbiety Bośniackiej, jednak czyni tak ze względu na niedostępność tego tekstu. Dramaty konkursowe interesują Dybizbańskiego przede wszystkim jako odzwierciedlenie dynamiki rozwoju tego obszaru literatury w latach 70. XIX wieku, w której obok siebie stanęły teksty reprezentujące domagające się zastosowania odrębnych kategorii opisu wzorce tragedii[40]. Konkurs jest przedstawiany jako przestrzeń konfrontacji odmiennych podejść do dramatu, ale raczej na zasadzie przypadku. Dlatego też, choć wartość tego rozdziału jako rekonstrukcji tendencji w dramaturgii polskiej lat 70. XIX wieku pozostaje nie do przecenienia, czytelnik zainteresowany funkcjonowaniem tej instytucji życia literackiego nie będzie mógł czerpać z tej analizy pożytku.

Inną strategię proponuje Tadeusz Budrewicz jako autor tekstu o dziejach konkursu poetyckiego „Tygodnika Ilustrowanego" z 1913 r. z okazji rocznicy

[38] Zob. tamże, s. 30–31.

[39] Zob. M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 294–316.

[40] Tamże, s. 294.

śmierci księcia Józefa Poniatowskiego[41]. Badacz analizuje okoliczności ogłoszenia konkursu oraz interpretuje nagrodzone wiersze, wskazując na konkurs jako jeden z przejawów sytuowania postaci Poniatowskiego wobec tradycji narodowej oraz budowania wspólnoty śródziemnomorskiego kręgu kulturowego. Konkurs traktowany jest przez Budrewicza jako instrument narodowej propagandy, ale także narzędzie diagnostyczne, umożliwiające zbadanie gotowości poetów (przede wszystkim – jak sugeruje badacz – nieprofesjonalistów) do zaangażowania się w ten proces. Studium to, choć może stanowić cenny krok w stronę postrzegania konkursów jako instytucji wpisującej się w określoną tradycję kulturową, ma jednak charakter przyczynkowy.

Badania nad pozycją konkursów w życiu literackim drugiej połowy XIX wieku wymagają wykroczenia poza metodologię literaturoznawstwa. Cenną matrycę stanowić będą dla mnie zatem m.in. badania z historii życia literackiego, prasoznawstwa, socjologii i antropologii literatury czy kulturoznawcze. Bardzo ważny punkt odniesienia będzie dla mnie stanowić także nurt rozwijających się – po pierwszej eksplozji w latach 70. i 80. XX wieku[42] – badań nad historią krytyki literackiej[43]. Wykorzystanie tych narzędzi niezbędne jest zarówno do interpretacji wypowiedzi omawiających konkursowe dzieła, jak i sprawozdań konkursowych, zawierających elementy dyskursu

---

[41] Zob. T. Budrewicz, *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim (1913)* [w:] *Książę Józef Poniatowski w kulturze i edukacji*, red. nauk. Z. Budrewicz, T. Budrewicz, M. Chrobak, Kraków 2014, s. 82–100.

[42] Zob. np. *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974; T. Lewandowski, *Cezary Jellenta – estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1894*, Wrocław 1975; Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Poznań 1975; *Badania nad krytyką literacką. Studia. Seria 2*, red. J. Sławiński, K. Dybciak, Wrocław 1984; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

[43] Zob. np. *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej" 1*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2010; *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej" 2*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012; T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Kraków 2014; K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015; *Polska krytyka literacka w XIX i XX wieku*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2016; *Polska krytyka teatralna XIX wieku. Postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017; *Krytyka (literacka, teatralna, filmowa…) między 1864 a 1939 rokiem*, red. P. Czarnecka, U. Kowalczuk, M. Krzyżanowska, Warszawa 2019; A. Sobiecka, A. Podstawka, *Krytyka teatralna i krytycy. Studia o krytyce drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Słupsk 2021.

krytycznoliterackiego. Konkursy, jako narzędzie stawiające sobie za cel zachęcanie autorów do twórczości zgodnie z zakreślonymi wymaganiami, tworzyły sytuację spotkania autorów z instancjami krytycznymi, a werdykty oraz ich uzasadnienia odczytywać można jako dokumenty postulatywne w zakresie kształtu literatury. Istotną rolę odgrywać będą także badania z historii prasy, obejmujące zarówno prace przekrojowe[44], jak i monografie konkretnych czasopism[45].

Konkursy literackie postrzegać należy jednak przede wszystkim jako instytucję życia literackiego, definiowanego przez Janinę Kulczycką-Saloni jako „całokształt warunków społecznych, w których literatura powstaje i w których funkcjonuje"[46]. Wśród zjawisk tworzących jego całokształt badaczka wymienia: mecenat, rynek wydawniczy, prenumeratorów i czytelników, krytykę literacką, teatr, formy wspólnoty literackiej (odczyty, wieczorki poetyckie, stowarzyszenia literackie), a także konkursy i nagrody literackie[47]. Wszystkie te instytucje, w znacznej części niesformalizowane, działające nieraz nielegalnie lub na granicy legalności, umożliwiały przetrwanie i popularyzację literatury i kultury w języku polskim. Takie traktowanie konkursów przyczynia się

---

[44] Zob. np. *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. Z. Kmiecik i in., Warszawa 1976; Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971; tenże, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, Wrocław 1989; J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1989.

[45] Zob. np. Z. Kmiecik, *„Kraj" za czasów redaktorstwa Erazma Piltza*, Warszawa 1969; Z. Kmiecik, *„Gazeta Świąteczna" za czasów redaktorstwa Konrada Prószyńskiego „Promyka" (1881–1908)*, [Warszawa] 1973; M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski redaktor „Prawdy"*, Wrocław 1974; M. Zawialska, *„Świt" Marii Konopnickiej. Zarys monograficzny tygodnika dla kobiet*, Wrocław 1978; Z. Kmiecik, *Czasopismo „Ateneum" (1876–1901) oraz jego oblicze społeczne i naukowe*, Wrocław 1985; Z. Anculewicz, *„Kurier Warszawski" w latach 1821–1868*, Olsztyn 1997; W. Hendzel, *„Głos" (1886–1894): literatura, krytyka, teatr*, Opole 2000; Z. Anculewicz, *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego" w latach 1868–1915*, Warszawa 2002.

[46] J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 11. Nawiązując do tych teorii oraz do badań nad życiem literackim epoki, zdaję sobie sprawę z ograniczeń tego nurtu, na jakie wskazywał Krzysztof Dmitruk, tj. z niebezpieczeństwa sprowadzenia procesów literackich do mechanizmów, jakie zachodzą w życiu politycznym czy towarzyskim oraz wynikającego z tego zaciemnienia obrazu relacji między globalnymi systemami społecznymi a podsystemem literackim (zob. K. Dmitruk, *Współczesne polskie koncepcje kultury*, Warszawa 1990, s. 301–303). Wykorzystuję jednak osiągnięcia tych badaczy nie tylko jako źródło ustaleń faktograficznych, lecz także aby wskazać na wielowymiarowy wpływ, jaki konkursy wywierały na uczestników życia literackiego (zob. tamże, s. 303).

[47] J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 11.

do konieczności ich opisu w łączności z całym systemem literackim epoki poprzez wpisanie ich w działalność instytucji prasowych i teatralnych czy odniesienie ich do form wsparcia twórców stosowanych w epoce.

Myśląc o konkursie jako zjawisku życia literackiego drugiej połowy XIX wieku, analizować go będę jednak raczej z perspektywy literaturoznawczej niż socjologicznoliterackiej (używając tego pojęcia na wzór leksemu 'historycznoliteracki'). Podążam tutaj za rozróżnieniem Janusza Sławińskiego, który zauważa, że badania życia literackiego z perspektywy historycznoliterackiej i socjologicznej[48], choć wychodzą z tego samego rdzenia i mogą obejmować podobny zakres zjawisk, prowadzą do innych wniosków. Ogląd socjologa literatury na życie literackie ma za zadanie doprowadzić do odpowiedzi na pytania o pozycję pisarza w hierarchii społecznej, a także o wybory czytelnicze, traktowane na równi z innymi formami spędzania czasu wolnego. Innego zestawu pytań wymaga perspektywa literaturoznawcza, wymagająca uwzględnienia sposobu wyrażania się społecznego miejsca pisarza w tekstach literackich[49]. To rozgraniczenie przekłada się również na sposoby patrzenia na rolę konkursów w życiu literackim. Socjologa literatury będą one interesowały jako wyraz próby przejęcia przez instytucje życia publicznego oraz prasę funkcji mecenatu artystycznego i związanej z tym kontroli nad literaturą. Będzie on zatem zastanawiał się nad wpływem wyróżnienia w konkursie na postrzeganie autora (np. poprzez pojawianie się lub zwiększenie

[48] Oddzielną kwestią pozostaje relacja pomiędzy socjologią życia literackiego a socjologią literatury, która pozostaje dyscypliną o nie zawsze ściśle zdefiniowanym obszarze badawczym. Zob. np. S. Żółkiewski, *Problemy socjologii literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1, s. 1–30; R. Zimand, *Pułapki socjologii literatury* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 9–28; E. Krawczak, *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I Philosophia-Sociologia" 2001, z. 4, s. 47–56; L. Stetkiewicz, *Szkice z „ziemi niczyjej" czyli z socjologii literatury*, Toruń 2009, s. 10–27.

[49] J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 31. Koncepcja Sławińskiego stanowi jednak jedynie jeden z możliwych sposobów postrzegania przedmiotu badań socjologii literatury. Różnice te można oddać, idąc za typologią Andrzeja Mencwela, poprzez wprowadzenie podziału badań socjologii literatury na empiryczne (czyli te wskazywane przez Sławińskiego) i spekulatywne (zajmujące się śledzeniem „wewnętrznych mechanizmów literatury w terminach działań społecznych", czyli np. relacji między pisarzem a czytelnikami czy kształtowaniem się określonych konwencji literackich). Zob. A. Mencwel, *Wstęp* [w:] *W kręgu socjologii literatury Antologia tekstów zagranicznych. Tom I. Stanowiska*, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1980, s. 6.

liczby wydań jego dzieł czy analizę ilościowego zainteresowania czytelników jego utworami), pozostawiając niemal na uboczu wpływ wyróżnienia na jego ścieżkę literacką.

Kwestii tych nie wyłączam ze swojej orbity, jednak narzędzia socjologiczne będą pełnić funkcję wspomagającą. Chociaż istotną rolę będzie odgrywać pytanie, w jakim stopniu nagroda lub wyróżnienie wpływały na pozycję autora, będę odtwarzać obraz tego zjawiska nie za pomocą ilościowych analiz, ale rekonstrukcji obrazu pisarza w krytyce literackiej epoki. Teksty będące przedmiotem moich refleksji potraktuję jako zapis świadomości relacji między instytucjami życia literackiego a literaturą zarówno na płaszczyźnie liczbowej, jak i konstrukcji dzieła literackiego czy jego tematyki. Pozwoli to na przynajmniej częściową odpowiedź na pytanie o pozycję konkursów wobec innych instytucji życia literackiego oraz ich wpływ na rynek i wartość artystyczną tekstów powstających w ich ramach.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Konkurs jako fenomen życia literackiego i kulturowego

ROZDZIAŁ I

Konkursy w dziejach literatury i kultury

Konkursy, agony czy turnieje niemal od zawsze stanowiły ważny element kultury. Ulegały one jednak rozmaitym przemianom, zarówno pod względem formuł organizacyjnych, jak i przypisywanych im celów. Ewolucja ta może być rozpatrywana jako konsekwencja zmian sposobów postrzegania sztuki w społeczeństwie. Dlatego też nie sposób wypowiadać się na temat wielowymiarowości istnienia konkursów w drugiej połowie XIX wieku bez prześledzenia historii konkursu jako formy życia kulturalnego.

Celem niniejszego wyboru nie jest jednak zebranie wszystkich przedsięwzięć, które wpisywałyby się w definicję konkursu literackiego przyjętą we wstępie. Skoncentruję się tutaj na procesie zmiany funkcji przypisywanych konkursom, turniejom i pokrewnym przedsięwzięciom. Oznacza to, że obok konkursów oficjalnych, o ściśle określonej strukturze, przywoływać będę przedsięwzięcia mniej sformalizowane, a nawet takie, które należałoby postrzegać jako zabawę. Wspominane będą również inicjatywy, które nie spełniają wyznaczników konkursu literackiego, takie jak np. popisy szkolne czy towarzyskie turnieje literackie. Nie uwzględniam jednak okolicznościowych laurów poetyckich i odznaczeń przyznawanych przez instytucje państwowe lub uczelnie. Wyróżnienia te, choć nie zawsze przybierały charakter aposterioryczny (tj. nie musiały pełnić funkcji podsumowania kariery artystycznej), stanowią raczej wyraz chęci wpisania się instytucji życia publicznego w krąg podmiotów wspierających sztukę bez wywoływania konkurencji między

pisarzami[1]. Nie odwołuję się także do rozumienia pojęcia „konkursu" czy „turnieju" jako areny agonizacji (czyli sporu pomiędzy artystami o wyższość na arenie twórczej)[2].

Szczególne miejsce zajmie prześledzenie historii konkursów z perspektywy polskiej. Chociaż jest ona znacząco krótsza niż np. w kulturze włoskiej czy francuskiej, a wiele inicjatyw krajowych wypływało z inspiracji obcymi wzorcami, przedsięwzięcia okołokonkursowe oraz pełnoprawne konkursy organizowane na ziemiach polskich postrzegać można jako świadectwo ewolucji kultury oraz roli, jaką miała ona sprawować w rozwoju społeczeństwa. Nieprzypadkowo wiele tych przedsięwzięć przypadało na epokę oświecenia, w której wzrastała świadomość roli literatury jako narzędzia wspierającego rozwój narodu. Ten element do pewnego stopnia przetrwał także w wieku XIX, choć zmiana warunków politycznych oraz przemiany rynku literackiego wymusiły jego realizację za pomocą odmiennych środków.

1.1. Funkcje konkursów w kulturze

1.1.1. Funkcja ludyczna

Konkursy wpisywać można, idąc za teorią gier i zabaw, w szerszy fenomen agonu czy rywalizacji, stanowiący jeden z przejawów ludycznego wymiaru kultury. Na kwestię tę po raz pierwszy zwraca uwagę Johann Huizinga

[1] Odmienną praktykę stosuje np. John Flood w bibliografii poetów odznaczonych przez władców Świętego Cesarstwa Rzymskiego, łączący tradycję wyznaczania konkursów poetyckich i indywidualnych laurów, które należałoby postrzegać jako jeden z przejawów mecenatu. Zob. J. Flood, *Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-biographical Handbook*, vol. 1, Berlin–New York 2006, s. iiv-lxii.

[2] Takie rozumienie „turnieju literackiego" wykorzystuje Ewa Łukaszyk, opisując rywalizację (poetycką i erotyczną) poetów andaluzyjskich Ibn Zajduna i Ibn Abdusa o względy Wallady bint al-Mustakfi (994–1087/1091) – córki kalifa, patronki salonu literackiego oraz poetki. Spór, początkowo rozgrywający się między panami, zmienia trajektorię, kiedy swoje umiejętności poetyckie ujawnia także Wallada, przejmując inicjatywę w relacji z Ibn Zajdunem. Kiedy zaś Ibn Zajdun zostaje przyłapany na zdradzie, a Wallada wiąże się z Ibn Abdusem, poetycki agon przeistacza się w trójkąt przepełniony trójstronnymi inwektywami i wzajemnymi oskarżeniami. Zob. E. Łukaszyk, *Wokół Wallady. Poezja i miłość w Al-Andalus w XI wieku* [w:] *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, red. E. Łukaszyk, K. Wierzbicka-Trwoga, Warszawa 2016, s. 23–32.

w klasycznej rozprawie *Homo ludens* z 1933 roku (wydanie polskie 1967)[3], a koncepcję tę rozwija Roger Caillois w pracy *Gry i ludzie* z 1958 roku (przetłumaczonej na język polski w 1997 roku).

Huizinga rozszerza rozumienie pojęcia zabawy, definiując ją jako swobodne działanie, znajdujące się poza główną sferą aktywności człowieka, rozgrywające się w określonym czasie i przestrzeni, mające powtarzalny charakter oraz sprecyzowane reguły, a jednocześnie zakładające element oczarowania uczestników oraz widzów i silnie łączące się z poczuciem napięcia wynikającego z niepewności wyniku[4]. Elementy tak rozumianej zabawy Huizinga dostrzega w niemal wszelkich przejawach kultury – od tych oczywistych, jak zawody sportowe czy popisy, przez rytuały religijne i magiczne, aż po procesy sądowe czy literaturę. W jego koncepcji zabawa nie wyklucza bowiem powagi, ale wynika ze świadomości podmiotu wykonującego czynności niesprowadzające się wyłącznie do podtrzymania swojej egzystencji. Tak widziany wymiar ludyczny pozwala na odróżnienie człowieka od zwierzęcia, czyniąc zabawę fundamentem kultury (oczywiście tam, gdzie przybiera ona wymiar wspólnotowy[5]). Na tym tle szczególną wagę zyskują konkursy, agony oraz przedsięwzięcia, których istotę stanowi współzawodnictwo.

W koncepcji Huizingi nie każda zabawa o charakterze współzawodniczym ma jednak charakter kulturotwórczy. Zdaniem badacza sam element rywalizacji czy napięcia, obecny np. w grach hazardowych, nie udziela się znacząco widzom, a tym samym nie przykłada się do tworzenia wspólnoty. Dopiero w zawodach, w których zwycięstwo zależy od umiejętności fizycznych lub intelektualnych gracza, zabawa zmienia swoją rangę: „Im bardziej zabawa przydatna jest dla wzmożenia intensywności życia jednostki czy też grupy, tym bardziej wznosi się w sferę kultury"[6]. Jednocześnie przedsięwzięcia

[3] Jak jednak zwraca uwagę Magdalena Banaszkiewicz, dyskurs wokół tej problematyki narodził się już w starożytności (tu zwłaszcza należałoby uwzględnić Arystotelesowską kategorię *homo ridens*, tj. człowieka śmiejącego się, czy Platońską koncepcję człowieka jako przemyślanej zabawki w rękach boga, a zabawy jako czynności pozwalającej na zaskarbienie sobie jego przychylności). Zob. M. Banaszkiewicz, *Zabawa – i co z tego wynika?* [w:] *Kultura zabawy*, red. T. Paleczny, R. Kantor, M. Banaszkiewicz, Kraków 2012, s. 8–11.

[4] Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 20–28.

[5] Zob. tamże, s. 80.

[6] Tamże, s. 82.

o charakterze rywalizacyjnym wpisują się w definicję zabawy także dlatego, że ich rezultat ma znaczenie wyłącznie w obrębie gry. Wygrana jednego zawodnika i przegrana innego liczą się, kiedy uczestnicy i widzowie przyjmują reguły rozgrywki, nadając jej tym samym odpowiednią rangę[7].

Inne podejście proponuje Caillois, który wprowadza cztery kategorie gier: *agon* (czyli takie, w których przeważa element współzawodnictwa), *alea* (gry losowe, zasadzające się na przypadku), *mimicra* (polegające na naśladownictwie) oraz *ilinx* (wymagające wejścia w odmienny stan świadomości)[8]. Konkursy wpisywałyby się w kategorię *agonu*, czyli „walki w warunkach sztucznie stworzonej równości szans, pozwalającej antagonistom zmierzyć się w sytuacji idealnej, dzięki której przewaga jest ściśle wymierna i niepodważalna"[9]. Próby zrównania szans uczestników (nawet jeśli w wielu grach nie jest to możliwe ze względu na uwarunkowania zewnętrzne, takie jak np. kolejność ruchów zawodników w grze w warcaby czy tory zajmowane przez biegaczy w wyścigach) podejmowane są w celu jak największego uzależnienia wyników agonu od uczestników, tj. ich siły fizycznej, szybkości czy inteligencji. Niezbędnym warunkiem powodzenia *agonu* jest również konieczność przestrzegania jego reguł, aby wygrana nie mogła zostać podważona i była zależna wyłącznie od kompetencji zawodników. Tym samym kładzie się nacisk na rywalizację pomiędzy uczestnikami i wykazanie wyższości zwycięzcy nad pozostałymi graczami, nie zaś na układzie zewnętrznych okoliczności (jak choćby w *alei*).

Caillois dostrzega w *agonie* i *alei* próbę nadania światu porządku, którego z natury rzeczy jest pozbawiony:

> W życiu bowiem nic nie jest oczywiste poza tym, że na początku wszystko jest niejasne, zarówno zasługi i zalety, jak też szanse. Gra: *agon* czy *alea*, stanowi zatem próbę zastąpienia nieładu właściwego życiu potocznemu sytuacjami doskonałymi. Rola zasług lub przypadku okazuje się w nich jednoznaczna i nie podlega dyskusji. Zakłada się tu, że wszyscy powinni korzystać z tych samych możliwości udowodnienia swoich walorów lub z tych samych szans

[7] Zob. tamże, s. 83–85.

[8] Zob. R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 22.

[9] Tamże, s. 23.

> dostąpienia łaski. W obu wypadkach człowiek wymyka się światu przekształcając go[10].

Choć Caillois nie eliminuje elementu swobodnej zabawy jako stojącego u podwalin gier, co pozwala na wskazanie częściowych powiązań między jego koncepcją a teorią Huizingi, zwraca uwagę na zmianę w ich postrzeganiu wraz z wprowadzeniem reguł w *agonie*. Dzięki temu gra z rozrywki przeistacza się w płodne narzędzie kulturotwórcze. Gra nie może być uznana za pełną dopóty, dopóki uprawiana jest w samotności, bez wprowadzenia rywalizacji pomiędzy jej uczestnikami lub choćby zewnętrznych obserwatorów, dopingujących zawodników i kontrolujących przestrzegania reguł. Dopiero wtedy gra staje się zjawiskiem społecznym, jednak obejmującym ograniczone grupy (gdyż liczba uczestników nie może rosnąć w nieskończoność). Proces ten, co ważne, nie wyklucza wytworzenia instytucjonalnych ram odpowiedzialnych za wyznaczanie zasad i kontrolę przebiegu gry[11].

1.1.2. Funkcje: paramecenacka i kontrolna

Mimo że funkcja ludyczna stoi u podwalin konkursów literackich, ograniczenie refleksji wyłącznie do tego obszaru nie pozwala na uwzględnienie roli, jaką mogły one odgrywać przy kształtowaniu układu sił w życiu literackim oraz rozwoju literatury. Wraz ze wzrostem liczby pisarzy oraz czytelników zwiększała się także świadomość znaczenia, jakie literatura i kultura mogły mieć w rozwoju społeczeństwa. Przyczyniło się to do powstania instytucji, których naczelnym celem była stymulacja oraz kontrola przebiegu procesów literackich. Najważniejszą taką instytucją, znaną już od starożytnego Rzymu, był mecenat, o którym należałoby mówić – idąc za Krzysztofem M. Dmitrukiem – jako o

> […] złożonym zjawisku społecznym, obejmującym zbiór podmiotowych i rzeczowych relacji zachodzących między współuczestnikami określonej kultury

[10] Tamże, s. 27.
[11] Zob. tamże, s. 45.

> (np. artystycznej, literackiej, naukowej). Relacje te występują w różnych fazach procesu komunikacji i dotyczą wielu ich aspektów (m.in. inicjacji, produkcji, rozpowszechniania i kontroli). Wspólną jednak i wyróżniającą cechą tych wszystkich działań jest szczególny rodzaj zachowań osób oraz instytucji, polegający na bezpośrednim lub pośrednim zaangażowaniu własnych zasobów (symbolicznych i materialnych) w procesy kreacji lub obiegu wartości[12].

Taka definicja pozwala na ujęcie szerokiego spektrum relacji między podmiotami oferującymi wsparcie a twórcami, obejmujących rozmaite rodzaje opieki, różny stopień kontroli mecenasa nad powstawaniem utworów i ich treścią czy motywacje obu stron.

Oznacza to, że niektóre konkursy literackie czy naukowe mogą być postrzegane jako narzędzie wpisujące się w model mecenatu. Zwracają na ten fakt uwagę m.in. Cecylia Gajkowska[13] czy Alina Kowalczykowa[14]. Funkcję tę można zaobserwować już przed XIX wiekiem, w szczególności w odniesieniu do inicjatyw naukowych i dydaktycznych, charakterystycznych zwłaszcza dla kultury oświecenia. Szczególnego znaczenia nabrała jednak w XIX wieku wraz z zanikiem odgórnej instytucji mecenatu państwowego czy magnackiego i podporządkowaniem literatury regułom wolnego rynku. Proces ten sprawił, że ciężar „opieki" nad twórcami przerzucony został z zamożnych jednostek na czytelników[15]. Umożliwiło to postrzeganie konkursów jako alternatywy dla wolnego rynku, która miała przyczyniać się do wytworzenia zdrowszej konkurencji.

Takie podejście zmieniało również sposób postrzegania celów samego konkursu. W odróżnieniu od zabaw z koncepcji Huizingi czy *agonu* Caillois uwaga zaczyna koncentrować się nie na uczestnikach (tj. na wykazaniu,

---

[12] K.M. Dmitruk, *Wokół teorii i historii mecenatu* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 15.

[13] Zob. C. Gajkowska, dz. cyt., s. 428.

[14] Zob. A. Kowalczykowa, *Mecenat literacki i artystyczny w XIX i XX wieku* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce…*, dz. cyt., s. 189–191.

[15] Zob. A. Ścieszka, *Od mecenatu do wolnego rynku – przemiany instytucji życia literackiego w I połowie XIX wieku*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu, Katowice 2014 [komputeropis], https://rebus.us.edu.pl/handle/20.500.12128/5532, [dostęp 23.08.2023], s. 44.

kto z nich jest sprawniejszym czy bardziej utalentowanym twórcą), ale na rezultacie zawodów, wyrażającym się w wartości artystycznej i naukowej dzieł. Jednocześnie stymulowane twórczości artystycznej tą drogą i tworzenie utworów z myślą o ewentualnej wygranej prowadziło do szczególnego paradoksu, na który zwraca uwagę Andrzej Krzysztof Guzek:

> Ogłaszany konkurs stawiał ewentualnego uczestnika w sytuacji wewnętrznie sprzecznej. Z jednej strony otrzymywał on określone zadanie naukowe lub literackie, zachętę finansową i moralną, szansę wydawniczą i społeczną aprobatę. Nawet mierne dzieło wyróżnione w konkursie miało swój rezonans społeczny przez ogłoszenia prasowe i powiązanie z autorytetem instytucji lub osoby patronującej konkursowi. Z drugiej strony jednakże konkurs narzucał potencjalnemu autorowi szereg ograniczeń, wiązał jego literacki czy naukowy talent zamierzonymi celami merytorycznymi lub ideologicznymi[16].

Paradoks ten, obecny już w konkursach oświeceniowych, szczególnie uwidaczniał się w drugiej połowie XIX wieku. Wcześniejsze inicjatywy, mimo że czasem cieszące się znaczną popularnością, miały raczej charakter elitarny. Okoliczność ta mogła jednak działać na korzyść uczestników, gdyż brak konkurencji zmniejszał prawdopodobieństwo „zmarnowania" efektów pracy twórcy, który czasem stawał się jedynym pretendentem do nagrody. Dzięki temu konkurs mógł być nie tylko szansą na rozpowszechnienie dzieła bez ponoszenia ryzyka ze strony autora, lecz także skutecznym narzędziem promocyjnym. Sytuacja ta zmieniła się w drugiej połowie XIX wieku wraz ze zmieniającymi się uwarunkowaniami rynku, poszerzeniem grona twórców oraz upowszechnieniem się konkursów.

Z mechanizmem tym łączy się także rola konkursu jako narzędzia kontroli rynku literackiego i wydawniczego, na którą zwraca uwagę Marzena Radecka. Funkcja ta wpisywała się znakomicie w paradygmat kulturowy oświecenia poprzez jej związek z postrzeganiem literatury jako narzędzia konsolidującego społeczność. Z tej perspektywy konkursy okazywały się świetnym narzędziem panowania nad kierunkiem rozwoju świadomości społecznej, wspierając

[16] A.K. Guzek, dz. cyt., s. 244.

np. oświeceniowy program reformy politycznej i edukacyjnej[17]. Funkcja ta stała się szczególnie ważna w kulturze drugiej połowy XIX wieku – nie tylko poprzez kierowanie zainteresowania artystów w określonym kierunku, lecz także wzmacnianie pozycji nowych podmiotów, zastępujących działalność mecenasów prywatnych.

1.2. Wybrane przejawy konkursowości w kulturze europejskiej

1.2.1. Starożytność – między *sacrum* a *profanum*

Rozmaite formy zawodów i konkursów literackich znane są już od starożytności, czego przykładem mogą być konkursy tragiczne organizowane w antycznej Grecji od V wieku p.n.e. w ramach świąt Dionizosa (czyli Wielkich Dionizji obchodzonych na przełomie marca i kwietnia oraz Lenajów organizowanych na przełomie stycznia i lutego). W trakcie Lenajów przeprowadzano konkursy na komedie, w których pięciu autorów współzawodniczyło ze sobą, wystawiając po jednym utworze, oraz zawody tragiczne, w których dwaj twórcy wystawiali po dwie sztuki.

Znacznie bardziej uroczysty charakter miały agony organizowane w ramach Wielkich Dionizji. W tych zawodach trzech poetów wystawiało po trzy tragedie, łączące się ze sobą tematycznie, oraz jeden dramat satyrowy, z którego zrezygnowano w IV wieku p.n.e. Za wybór sztuk odpowiedzialni byli archonci, czyli dwaj spośród dziewięciu najważniejszych urzędników ateńskich. Ponieważ nie byli ekspertami w zakresie literatury, przypuszcza się, że podejmowali decyzje, biorąc pod uwagę ogólne informacje o sztukach, osobowość uczestników oraz ich wcześniejsze dokonania. Stąd faktycznym zwycięzcą był nie twórca sztuki, ale wyznaczany przez archonta choreg. Chociaż autor odpowiedzialny był za przygotowanie aktorów, to choredzy pokrywali nieraz wysokie koszty przedstawień, obejmujące skompletowanie i utrzymanie chóru oraz zapewnienie kostiumów i masek. Zwycięski choreg

[17] M. Radecka, *Romantyzm i współczesność a nowoczesność. Perspektywa nagród i konkursów literackich* [w:] *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*, red. D. Zawadzka, K. Andruczyk, M. Dudzińska, M.J. Roman, Sejny 2019, s. 208.

miał prawo do postawienia trójnogu na pomniku z odpowiednią inskrypcją (na własny koszt) oraz do noszenia purpurowej szaty i złotego wieńca podczas procesji odbywającej się ostatniego dnia świąt[18].

Zawody dramatyczne – obok m.in. zawodów gimnastycznych, muzycznych czy igrzysk sportowych – ściśle związane były z „agonistycznym ideałem życiowym", promującym dążenie do harmonii duchowej i fizycznej w duchu szlachetnego współzawodnictwa. Zwycięstwo w *agonie* traktowane było również jako sprawa honorowa[19]. Nie tylko wzmacniało to wyjątkowość funkcjonowania tragedii w Grecji (gdyż agony były dla jej mieszkańców jedyną okazją do obcowania z dramatem[20]), lecz także wpływało na podwyższenie poziomu kulturalnego mieszkańców *polis* (gdyż poeci, walcząc o laur zwycięzcy, nieraz kwestionowali horyzonty poznawcze odbiorców oraz zmuszali ich do refleksji). Stąd też, choć najczęstszym tematem tragedii pozostawały reinterpretacje mitów, nie uciekano od problematyki historycznej (jak np. w *Zdobyciu Miletu* i *Fenicjankach* Frynichosa czy *Persach* Ajschylosa)[21].

Instytucja zawodów poetyckich nie była też obca kulturze starożytnego Rzymu, choć ich rozwój uzależniony był od stosunku poszczególnych cesarzy do literatury i poezji. Znakomitym przykładem byłby okres rządów Nerona (54–68 n.e.) – aktywnego poety, śpiewaka i lutnisty. Był on uczestnikiem, ale i organizatorem licznych zawodów – w 60 roku n.e. ustanowił agon pod nazwą Neronia, składający się z zawodów muzycznych (w które wchodziły także

[18] Zob. R.R. Chodkowski, *Początki tragedii greckiej* [w:] *Literatura Grecji Starożytnej. I. Epika – liryka – dramat*, red. H. Podbielski, Lublin 2005, s. 639–644; M. Cytowska, H. Szelest, *Historia literatury starożytnej*, Warszawa 2006, s. 39–40.

[19] Zob. M. Cytowska, H. Szelest, dz. cyt., s. 39–40, 43. Zob. także: B. Burmester, *Mythic and legendary origins of writing contests: competitions of intellect in Greek and Roman history, rhetoric, and literature* [w:] *Contest(ed) Writing: Re-Conceptualising Literary Competitions*, red. M.R. Lamb, Cambridge 2013, s. 16–38.

[20] Zob. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1977, s. 168–169.

[21] Zob. tamże, s. 149. Nie zawsze jednak strategia ta kończyła się dobrze dla autorów, czego przykładem może być reakcja publiczności na *Zdobycie Miletu* Frynichosa (wystawione najprawdopodobniej w 492 roku p.n.e., czyli zaledwie dwa lata po zdobyciu miasta przez Persów). Zgodnie z przekazem Herodota, Ateńczycy mieli oglądać przedstawienie ze łzami w oczach, ale po agonie Frynichos ukarany został grzywną w wysokości 1000 drachm oraz zakazem dalszych inscenizacji sztuki za przypominanie obywatelom świeżych tragedii (zob. R.R. Chodkowski, *Ajschylos* [w:] *Literatura Grecji Starożytnej…*, dz. cyt., s. 671).

oceny poezji), gimnastycznych i wyścigów rydwanów[22]. Pierwszą nagrodę zdobył w nim wybitny poeta Marek Anneusz Lukan za poemat na cześć cesarza[23].

Ocenę tych przedsięwzięć trudno jest oderwać od osoby Nerona. Jak zauważa Richard Leo Enos, pasja cesarza do konkursów najprawdopodobniej brała się nie z miłości do literatury, sportu czy retoryki, ale przede wszystkim z próżności, prowadzącej go do promowania efektownej, a nie proobywatelskiej retoryki, stanowiącej przygotowanie dla przyszłych senatorów do rządzenia republiką. Prowadziło to do zmniejszenia znaczenia wygranych Nerona w kolejnych konkursach, a także wypaczenia idei zawodów, które stawały się nie narzędziem do wprowadzania zmian społecznych czy stawiania wyzwań uczestnikom, ale nabierały performatywnego charakteru, a ich zewnętrzne efekty znaczyły więcej niż trwałe rezultaty[24].

Organizacja zawodów poetyckich nabrała tempa w trakcie rządów dynastii Flawiuszów (69–96 n.e.), a zwłaszcza podczas panowania Domicjana, który zorganizował konkurs kapitoliński (rozgrywany co cztery lata) i albański (coroczny). Konkursy te, otwarte dla poetów z Rzymu i przybyszów z dalekich okolic, stawały się platformą wsparcia dla licznego grona poetów – tych znamienitych, jak Marcjalis czy Stacjusz, ale także drugorzędnych, a nawet osób zajmujących się literaturą okazjonalnie[25]. Stąd przedsięwzięcia te należałoby uznać za realizujące jednocześnie funkcję ludyczną i mecenacko-kontrolną, nawet jeśli ich rzeczywisty wpływ na rozwój literatury rzymskiej byłby niejednoznaczny.

Ciekawym „turniejem poetyckim" dzięki swej odmienności od wcześniejszych inicjatyw, reprezentowanej głównie przez jego ludyczny wymiar, byłyby improwizowane zawody zorganizowane w kręgu towarzyskim skupionym wokół poety, prefekta Rzymu i biskupa Owernii, Sydoniusza Apollinarisa (430–486 n.e.) w południowej Galii tuż po upadku Cesarstwa Rzymskiego. W liście Sydoniusza skierowanym do jego przyjaciela Tonantiusa Ferreola wspomina on improwizowany turniej poetycki rozgrywający się między

[22] Zob. M. Cytowska, H. Szelest, dz. cyt., s. 252.

[23] Zob. tamże, s. 260.

[24] Zob. R.L. Enos, *Finding the „good" in Nero: The emperor as performer and patron of rhetorical contests* [w:] *Contest(ed) Writing…*, dz. cyt., s. 49.

[25] Zob. M. Cytowska, H. Szelest, dz. cyt., s. 262–263.

autorem listu a jego przyjaciółmi Petrusem, Domnulusem, Sewerianusem i Lamprydiuszem w domu jednego z mieszkańców miasta Arles. Zaproszeni przez miłośnika poezji na kolację literaci zapoznali się tam z najnowszym tomem poezji Petrusa, którego lektura skłoniła ich do improwizacji wierszowanych pochwał na jego cześć. Świadectwem ludyczno-towarzyskiego charakteru tego „konkursu" miała być decyzja poetów o wyborze formy wersyfikacyjnej ich tekstów przez losowanie. Założenie, że każdy miał stworzyć wiersz w innym metrum, miało zapobiec wzajemnemu porównywaniu zdolności poetyckich wśród przyjaciół. Niestety w liście Sydoniusza nie zawarto informacji o wynikach agonu, a z czterech powstałych w jego ramach utworów zachował się jedynie ten, którego twórcą był autor listu[26].

1.2.2. *Certame coronario* (1441) – konkurs jako stymulant kultury

Interesującym przykładem próby wywarcia wpływu na kształt kultury (a w tym przypadku: języka) za pomocą konkursu może być *certame coronario*, czyli turniej poetycki zorganizowany we Florencji przez Leona Battistę Albertiego (prawdopodobnie przy wsparciu rodu Medyceuszy) w 1441 roku. Jego historia związana jest z dyskusją na temat języka literatury w piętnastowiecznych Włoszech. W tym czasie za główny język literatury i nauki uznawano łacinę, podczas gdy *volgare* (pierwotna, lokalna forma języka włoskiego) zarezerwowane było dla poetów ludowych, kaznodziejów i nowelistów, od których nie wymagano wyszukanego stylu. Jednocześnie coraz widoczniejsze stawały się próby przystosowania *volgare* tak, aby stało się językiem literatury (zgodnie z przekonaniem części humanistów tego okresu, jak np. Leonarda Bruniego, że może przejść podobną ewolucję, co łacina, której literacka odmiana narodziła się z wariantu ludowego)[27].

Próbą sił dla *volgare* miał się stać *certame coronario*. Jego uczestnikom postawiono za zadanie stworzenie wiersza na temat *Prawdziwa przyjaźń* (wł. *De vera amicitia*) we florenckim wariancie języka włoskiego. Tym samym

[26] Więcej na ten temat zob. J. Styka, *Późnoantyczne „collegia poetarum" w świadectwach Sydoniusza Apollinarisa (V wiek)* [w:] *Nie tylko salon…*, dz. cyt., s. 19–20.

[27] Zob. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 104.

konkurs stawiał sobie za zadanie wykazanie dojrzałości *volgare* jako języka literackiego. Zamysł ten jednak nie został spełniony, gdyż jury, składające się z dziesięciu przedstawicieli florenckiej kurii, nie przyznało głównej nagrody – najprawdopodobniej ze względu na daleko idące uprzedzenia komisji wobec traktowania języka włoskiego jako języka poetyckiego. W takich kategoriach decyzja ta interpretowana jest w anonimowym (choć przypisywanym Albertiemu) liście protestacyjnym[28]. Nie doszedł do skutku także drugi konkurs, który miał zostać zorganizowany rok później pod tematem *Zazdrość* (*L'invidia*). Należy jednak pamiętać, że *certame coronario* do pewnego stopnia odgrywało znaczenie polityczne (o czym świadczy wsparcie inicjatywy Albertiego przez ród Medyceuszy), gdyż zachęcanie do twórczości literackiej we florenckim wariancie *volgare* mogło w przyszłości skutkować wzmocnieniem roli tego regionu jako dominującego ośrodka kulturalnego, a tym samym także i politycznego, na Półwyspie Apenińskim[29].

1.2.3. Konkurs jako narzędzie odnowy kultury – Akademia Arkadyjska

Model organizacji konkursów, łączący się zarówno z tradycją antyczną, jak i reformatorskimi zapędami Albertiego, zrealizował się w kulturze Włoch przełomu XVII i XVIII wieku. Przejawem żywości kultury zawodów poetyckich były agony Rzymskiej Akademii Arkadyjskiej (1690–1728, 1743–1790) – grupy literackiej i naukowej koncentrującej się na dążeniu do ożywienia literatury włoskiej poprzez powrót do prostoty „złotego wieku"[30]. Od 1693 roku Arkadia organizowała Gry Olimpijskie (*Giuochi Olimpici*), które miały stanowić próbę przetworzenia tradycji antycznych igrzysk na sferę

[28] Zob. np. L. Bertolini, *Il certame coronario* [w:] *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27–29 ottobre 2014*, red. E. Malato, A. Mazzucchi, Roma 2016, s. 103–117; S. Pezzè, *Sul processo elaborativo del* certame coronario [w:] *L'autoralità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla. Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10–13 luglio 2014)*, red. A. Barbieri, E. Gregori, Padova 2015, s. 365–377.

[29] Zob. K. Żaboklicki, dz. cyt., s. 104.

[30] Więcej na ten temat zob. L. Gambacorta, *„Arkadia". Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 3, s. 3–8.

literatury. Celem utworów powstających w ich ramach miało być oddanie hołdu możnym, a w późniejszych latach także i zmarłym członkom Akademii. Założyciel i pierwszy kustosz (*Gran Custode*) Arkadii, Giovanni Mario Crescimbeni[31], widział w zawodach poetyckich szansę na udoskonalenie formuły igrzysk, koncentrujących się na płaszczyźnie sportowej. Mariaż kultury klasycznej i współczesnej członków Akademii miał także wpływać na odrodzenie życia kulturalnego siedemnastowiecznych Włoch.

W ramach zawodów organizowano pięć konkurencji: interpretację „wyroczni" (czyli jednozdaniowej odpowiedzi na pytanie zadane przez obserwatora), agon poetycki (w którym zawodnicy wygłaszali utwory sławiące uciechy życia wiejskiego), „popis intelektu" (poetyckie wyrażenie najszlachetniejszych porywów wnętrza uczestnika i wykazanie w ten sposób jego pomysłowości oraz kunsztu), „przemiany podmiotów cielesnych" (mające pokazać doskonałość ducha ludzkiego poprzez odrzucenie wad związanych z cielesnością) oraz girlandy (pochwały cnót pozwalających na osiągnięcie spokojnego i szczęśliwego życia). Crescimbeni odpowiedzialny był także za publikację wszystkich utworów z zawodów w formie książkowej. W praktyce zatem w Grach Olimpijskich Akademii Arkadyjskiej, mimo silnych zapędów reformatorskich, dużo wyraźniej niż choćby w *certame coronario* realizował się ludyczny charakter zawodów poetyckich.

1.2.4. Instytucjonalizacja konkursów – narodziny akademii

Przełom w postrzeganiu konkursów łączył się z centralizacją życia kulturalnego oraz zmniejszeniem się roli mecenasów niezwiązanych z dworem królewskim. Zjawiskom tym towarzyszyła eksplozja konkursów organizowanych przez instytucje kulturalne i naukowe (uniwersytety, akademie nauk etc.). Forma ta charakterystyczna była dla życia kulturalnego Francji. Sprzyjała temu zachodząca od XVII wieku centralizacja kultury – artyści zainteresowani pobieraniem pensji i subwencji królewskich zmuszeni byli do udania

[31] Więcej na ten temat zob. A. Włodarczyk, M. Rozmiarek, *Giovanni Mario Crescimbeni i poetyckie agony w rzymskiej Akademii Arkadyjskiej*, „Sport i Turystyka. Środkowoeuropejskie Czasopismo Naukowe" 2018, t. I, nr 2, s. 18–24.

się do Paryża, co ułatwiało kontrolę ich poczynań. Z korzyści związanych z podporządkowaniem pisarzy i badaczy władzy zdawał sobie sprawę kardynał Armand-Jean du Plessis de Richelieu, który utworzył w 1634 roku, we współpracy z François de Boisrobertem i Jeanem Chapelainem, Akademię Francuską (*Académie française*), nadając oficjalnego charakteru nieformalnej grupie skupionej wokół hugenota Valentina Conrarta. Rok później jej działalność została uznana przez Ludwika XIII[32].

Akademia Francuska wspierała działalność artystyczną i naukową m.in. poprzez przyznawanie nagród i pensji autorom tworzącym zgodnie z jej duchem. Chociaż głównym celem organizacji była reforma języka francuskiego poprzez uproszczenie jego zasad, jej członkowie oskarżani byli o próbę sprawowania kontroli nad twórcami i podporządkowywania ich działalności królom, pełniącym tradycyjnie funkcję opiekunów Akademii[33]. Instytucja ta okazuje się ważna w historii konkursów ze względu na stałą formułę ich organizacji oraz niezmienny skład sędziowski, oceniający rokrocznie utwory literackie oraz naukowe według jasnych, z góry ustalonych kryteriów[34]. Fakt ten znany doskonale był na ziemiach polskich (o czym świadczyć mogą m.in. doniesienia o kolejnych zebraniach Akademii Francuskiej, w tym także o wynikach jej konkursów, publikowane np. na łamach „Biblioteki Warszawskiej"). Ta ujednolicona formuła, stanowiąca alternatywę wobec „punktowych" przedsięwzięć polskich, będzie wykorzystywana przez część organów życia publicznego jako argument w sporze o cel i zasadność konkursów[35].

Oświecenie pogłębia jeszcze proces postrzegania konkursów jako narzędzia pobudzania nauki, o czym świadczy nie tylko kontynuacja inicjatyw Akademii Francuskiej, lecz także pojawianie się nowych instytucji pełniących podobne funkcje. Jedną z nich była założona w 1741 roku akademia w Dijon, która miała przyznawać rokrocznie nagrody za rozprawy w jednej z trzech dziedzin – fizyki, etyki i medycyny (przedmiot miał się zmieniać co roku).

---

[32] Zob. J. Kowalski, A. Loba, M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2007, s. 308–309.

[33] Zob. tamże, s. 308–310.

[34] Podobną funkcję pełniły później także konkursy poetyckie organizowane przez założoną w 1714 roku Hiszpańską Akademię Królewską (*Real Academia Española*), która wspierała rozwój poezji klasycystycznej i widziała w konkursach dobre narzędzie do wzmacniania tej poetyki – zob. B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, s. 263.

[35] Więcej na ten temat w rozdziale III.

Założeń tych nie udawało się jednak spełnić, gdyż np. nagrodę z etyki przyznano jedynie w latach 1743, 1747, 1750 i 1754[36]. Najsławniejszy okazał się konkurs z 1750 roku, w którym akademia postawiła uczestnikom za zadanie opracowanie rozprawy na temat: „Czy odrodzenie nauk i sztuk przyczyniło się do naprawy obyczajów?". Zwycięzcą okazał się debiutant Jean-Jacques Rousseau, którego negatywna odpowiedź wywołała szereg dyskusji i polemik we Francji i poza jej granicami, a nawet w Polsce (tu warto zwrócić uwagę na głos króla Polski, Stanisława Leszczyńskiego, który doczekał się odpowiedzi od samego Rousseau)[37].

1.3. Konkursy w Polsce

Konkursy jako forma życia naukowego i literackiego właściwie nieobecne są w kulturze polskiej epok dawnych. Wynikać to mogło głównie z braku tradycji agonów i zawodów literackich, stosunkowo niewielkiej liczby potencjalnych uczestników związanej z nierównomiernym rozwojem kultury literackiej czy silną pozycją mecenatu, pozostającego głównym organem kontrolnym[38]. Stąd też o zwrocie związanym z zainteresowaniem konkursem jako narzędziem moderującym życie naukowe i literackie mówić można dopiero w oświeceniu, wraz ze wzrostem świadomości roli literatury i nauki w formowaniu nowoczesnego społeczeństwa oraz pojawieniem się nowych instytucji życia kulturalnego. Prezentując rozwój konkursów na ziemiach polskich w XVII, XVIII i XIX wieku, przestrzegać będę porządku tematycznego wskazanego przez Andrzeja Krzysztofa Guzka, który wyróżnia trzy rodzaje konkursów:

---

[36] Zob. H. Elzenberg, *Wprowadzenie* [do *Rozprawy nagrodzonej przez Akademię w Dijon w roku 1750, na temat wysunięty przez tę Akademię: Czy odrodzenie nauk i sztuk przyczyniło się do naprawy obyczajów?*] [w:] J.J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przekład, wstęp i przypisy H. Elzenberg, Warszawa 1956, s. 3.

[37] Więcej na ten temat zob. I. Stasiewiczówna, *Z problemów nauki okresu oświecenia*, Wrocław 1960, s. 35–60. Na temat polemik z Rousseau zob. także I. Stasiewicz-Jasiukowa, *Leszczyński contra Rousseau*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 1978, z. 23, s. 54–67; M. Golka, *Stanisław Leszczyński jako polemista Jana Jakuba Rousseau*, „Dialogi o Kulturze i Edukacji" 2012, nr 1, s. 59–69.

[38] Zob. np. J. Pelc, W. Tomkiewicz, *Mecenat* [w:] *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok)*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 459–467.

popisy szkolne, konkursy opłacane prywatnie przez mecenasów kultury i sztuki oraz przedsięwzięcia organizowane przez instytucje naukowe[39].

1.3.1. Popisy szkolne i konkursy uniwersyteckie

Najdalszą formą od przyjętej w tej książce definicji konkursów były popisy szkolne, stanowiące jeden z elementów wsparcia edukacji humanistycznej. Nagrody dla najlepszych uczniów, obok występów w teatrze szkolnym czy publicznych dysput, pojawiły się już jako postulat w dyskusji nad kształtem programu nauczania dziedzin humanistycznych w szkołach jezuickich, który pod nazwą *Ratio studiorum* ujrzał światło dzienne w 1591 roku. Zadaniem tych popisów było pobudzanie ambicji uczniów poprzez tworzenie rywalizacji między nimi oraz dawanie okazji do pochwalenia się wiedzą przed światem na deklamacjach publicznych, których gośćmi byli nierzadko rodzice uczniów[40]. Ten agonistyczny wymiar nauki przejęty został od jezuitów także w szkołach pijarskich[41].

Co ważne, popisy szkolne oraz wszelkie formy wystąpień publicznych nie tylko miały stanowić pożytek dla uczniów, lecz także umożliwiały sprawiedliwszą ich ocenę. Odgrywały także ważną rolę polityczną – wyznaczenie właściwych (tj. o odpowiednio wysokim pochodzeniu) uczniów do popisu przed władzami podnosiło rangę placówki[42]. Jednak mechanizmy te mogły prowadzić do przerostu ambicji poprzez zachęcanie młodzieży do prześcigania się na wiedzę pamięciową. Przykładowo w 1841 roku kilku uczniów jezuickiej szkoły w Tarnowie miało znać na pamięć ok. 50 rozdziałów z monografii historycznych Cezara, jeden z nich zaś nawet był w stanie wyrecytować aż 141 ich rozdziałów. Na posiedzeniu humanistów w 1842 roku największą

[39] Zob. A.K. Guzek, dz. cyt., s. 240–244.

[40] Zob. L. Piechnik, *„Ratio studiorum": fundament działalności edukacyjnej i naukowej jezuitów* [w:] *Wkład jezuitów do nauki i kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i pod zaborami*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Kraków-Warszawa 2004, s. 81, 87.

[41] Zob. M. Kinowska, *Osiemnastowieczne szkoły pijarskie w Warszawie* [w:] *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVIII-XIX wieku*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Warszawa-Kraków 1993, s. 423.

[42] M. Puchnowska, *Uroczystości szkolne i jezuicki teatr w Tarnopolu (1820–1886)* [w:] *Wkład jezuitów do nauki i kultury…*, dz. cyt., s. 575.

owację otrzymał Paweł Nowakowski, który wygłosił z pamięci całego *Króla Edypa* Sofoklesa, sześć mów Demostenesa i wszystkie ody Horacego[43].

Rozwijanie w ramach nauki szkolnej umiejętności zapamiętywania i odtwarzania obszernych partii tekstu wpisywało się w krąg zainteresowania mnemotechniką oraz mnemoniką charakterystyczny dla kultury XVII i XIX wieku. Pojawianie się zwłaszcza w XIX wieku prac, których celem była naukowa analiza mechanizmów związanych z pamięcią i zapamiętywaniem[44] oraz opracowań podających praktyczne metody ułatwiające opanowanie tekstów[45] sprzyjało praktyce uczenia poprzez zapamiętywanie. Wiadomości te z jednej strony mogły być wykorzystywane do praktycznych zastosowań (jak w przypadku Bolesława Prusa, który korzystał z metod mnemotechnicznych podczas nauki układu klawiszy na maszynie do pisania[46]), jak i – w kontekście opanowywania zabytków literatury polskiej – mogło stanowić wyraz patriotycznej powinności[47].

Przedsięwzięcia bliższe konkursom organizowane były w uniwersytetach na początku XIX wieku. Na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim konkursy przeprowadzano rokrocznie przez poszczególne wydziały, ale prace składać mogli wyłącznie studenci uniwersytetu, którzy za to mogli brać udział w konkursach na całej uczelni (nie zaś wyłącznie w swoich macierzystych

---

[43] Zob. tamże, s. 574.

[44] Zob. np. F. Bogacki, *Mnemonika jako nauka i umiejętność*, Warszawa 1873.

[45] Zob. np. W. Dawid, *Nowa mnemonika, czyli sposób ułatwiający naukę języków obcych, tudzież spamiętanie imion własnych i cyfr w jeogragii, statystykach itp.*, Warszawa 1854; P. Kalina, *Nowa mnemonika czyli sztuka kształcenia i wzmocnienia pamięci tudzież sposoby ułatwiające naukę języków obcych, spamiętanie imion własnych, chronologii, statystyki, chemii etc.*, Warszawa 1898; M. Rościszewski, *Sztuka zdobycia doskonałej pamięci. Mnemonika i mnemotechnika*, Warszawa 1904.

[46] Zob. A. Grabowska-Kuniczuk, M. Parnowska, *Bolesława Prusa „zabawa" w pisanie na maszynie – narzędzie, autor, tekst*, „Napis" 2015, R. XXI, s. 243.

[47] Świadectwem istnienia tego zjawiska może być rola pamięciowego opanowania poezji Adama Mickiewicza w programie kulturowo-wychowawczym, jakiemu poddany został Stanisław Wyspiański. Zgodnie z tradycją domową przyszły autor *Wesela* już jako dziesięciolatek umiał wyrecytować *Powrót taty* czy *Konrada Wallenroda*. Od tego obowiązku nie uwolnił się w szkole, gdzie w ramach kursu literatury prowadzonego przez docenta Uniwersytetu Jagiellońskiego Teofila Ziembę (później Zięb ickiego) uczeń zobowiązany był do intensywnej lektury tekstów autora *Pana Tadeusza* kosztem utworów innych pisarzy, przepisywania „na czysto" licznych analiz jego twórczości przygotowywanych przez nauczyciela, a także uczenia się na pamięć kolejnych dzieł Mickiewicza. Zob. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 51.

wydziałach). Nagrodą były dwa złote medale o wartości 400 i 200 złotych. Uczestnicy nadsyłali prace anonimowo, dołączając dane osobowe w oddzielnej kopercie. O przyznaniu nagród decydowali dziekani, dobierający sobie do pomocy dwóch profesorów[48]. Niestety wiele tych przedsięwzięć kończyło się porażką ze względu na brak rozpraw nadesłanych na zadane tematy[49]. Konkursy organizowano także w Szkole Głównej (od roku akademickiego 1865/1866), choć nie były przeprowadzane na wszystkich wydziałach. Same nagrody – ze względu na ograniczony budżet – również stały się dużo skromniejsze (75 rubli dla laureata pierwszego miejsca i dyplomy dla pozostałych laureatów, wystawiane na ich koszt)[50].

1.3.2. Konkursy naukowe

W zdecydowanej większości przypadków konkurs wykorzystywany był jako narzędzie animowania życia naukowego. W ten sposób posługiwali się nim zarówno prywatni fundatorzy, jak i publiczne instytucje naukowe. Pytanie konkursowe stawało się pretekstem do wskazania problemu trapiącego daną społeczność bądź odpowiedzią na brak publikacji z jakiejś dziedziny. Kierowanie nieraz specjalistycznych zapytań do zbyt szerokiego grona odbiorców często skutkowało jednak niewielkim zainteresowaniem uczestników, a także niską wartością merytoryczną nadsyłanych dzieł. Za przykład skutecznego działania takich konkursów stawiano inicjatywy zagraniczne, jak np. ogłoszony przez holenderską Akademię Haarlemską w 1761 roku konkurs na rozprawę o metodach wychowania, żywienia i ubierania dzieci. Publicysta „Monitora" donoszący o tym wydarzeniu sugerował, że udział Polaków w konkursach (nawet tych zagranicznych, jeżeli w danej chwili żaden nie jest przeprowadzany w Polsce) może przysłużyć się wzmocnieniu ruchu

[48] Zob. J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 1, Warszawa 1907, s. 401–402.

[49] Zob. M. Mycielski, *Uniwersytet Królewski 1816–1831* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816–1915. Monumenta Universitatis Varsoviensis 1816–2016*, red. nauk. T. Kizwalter, Warszawa 2016, s. 73.

[50] Zob. A. Szwarc, *Akademia Medyko-Chirurgiczna i Szkoła Główna, 1857–1869* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816–1915…*, dz. cyt., s. 521.

naukowego[51]. Otwartość ta wynikała z tego, że w praktyce niewiele podmiotów życia publicznego miało możliwość organizacji konkursów naukowych. Jednym z nich pozostawała magnateria, która dostrzegła w konkursach nową formę mecenatu kulturalnego.

1.3.2.1. Towarzystwo Naukowe Jabłonowskich

Przykładem mogą być konkursy zorganizowane przez księcia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego (1711–1777) w ramach Towarzystwa Naukowego Jabłonowskich (*Societatis Jablonovianae*). W 1760 roku wyraził chęć utworzenia czterech stałych funduszów na konkursy na rozprawy z geometrii, mechaniki i hydrauliki, fizyki oraz historii Polski. W sierpniu następnego roku założył budżet w wysokości 2653 dukatów, 20 tynfów i 9 groszy, z którego odsetki miały być przeznaczone na opłacenie medali dla zwycięzców. W tym samym roku podjął starania w celu zwołania kolegium zajmującego się ogłaszaniem konkursów. Komisja, w skład której mieli wchodzić po trzej przedstawiciele zakonów jezuitów, pijarów i teatynów, miała ustalać tematy rozpraw z zakresu nauk matematyczno-przyrodniczych, fizyki lub ekonomii oraz historii. Konkurs miał mieć zasięg międzynarodowy (wskazywano, że ogłaszany będzie na łamach czasopism polskich, francuskich i niemieckich), a prace miano składać po łacinie lub francusku. Wyjątek stanowiłyby dzieła autorów polskich – w ich przypadku, zgodnie z polityką dbałości o język ojczysty, planowano dopuszczanie tylko prac napisanych po polsku. Inicjatywa ta nie spotkała się jednak z satysfakcjonującym odzewem środowiska zakonnego[52], co wynikać mogło z niechęci duchownych wobec układów księcia ze światem protestanckim (mimo że on sam dbał o swoją reputację zagorzałego katolika)[53].

W związku z tym Jabłonowski przekazał w 1765 roku wspomniany fundusz gdańskiemu Towarzystwu Przyrodniczemu (*Societas Phisicae Experimentalis*),

[51] Zob. I. Stasiewiczówna, dz. cyt., s. 27–28.

[52] Zob. A. Betlej, *Sibi, deo, posterati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 314–315.

[53] Zob. K. Lausz, *Co „czas nie zaćmił i niepamięć"*, „Przegląd Humanistyczny" 1979, nr 8, s. 67.

które ogłosiło konkurs na rozprawę na temat: „Przyjście Lecha do Polski koło roku 550, jeżeli może być dowiedzione lepiej, niż dotąd, świadectwem autorów tegoż, albo nieco późniejszego wieku, czy też całe ma być odrzucone". Odroczony dwukrotnie ze względu na brak prac konkurs wygrał uczony z Petersburga August Ludwik Schlözer, który zaprzeczył w swojej pracy istnieniu Lecha jako postaci historycznej. W 1766 roku przyznano także nagrody za rozprawy z historii ekonomii oraz miernictwa[54].

Kontrowersje związane z rozprawą Schlözera przyczyniły się do przeniesienia akademii do nowo utworzonego towarzystwa naukowego w Lipsku, które przeistoczyło się w Towarzystwo Naukowe Jabłonowskich. Mimo że stowarzyszenie zostało oficjalnie zawiązane dopiero w 1774 roku, już od 1770 roku ogłaszało konkursy na rozmaite tematy, przede wszystkim z dziedziny historii. Odpowiedzialne było również za wydawanie czasopisma „Acta Societatis Jablonovianae", w którym publikowano rozprawy konkursowe i ewentualne głosy polemiczne. Szczególnie interesujący wydaje się konkurs z 1773 roku, w którym pierwszą nagrodę otrzymał sam Jabłonowski. Zrezygnował on jednak z premii, a połowę sumy przeznaczonej na pierwszą nagrodę zobowiązał się przesłać autorom, którzy zajęli dalsze pozycje, w celu zachęcenia ich do pracy naukowej[55].

Podczas erygowania Towarzystwa Naukowego Jabłonowskich ustalono zasady wyznaczania tematów i dziedzin rozpraw konkursowych, kalendarium prac organizacji, a także skład komisji. Towarzystwo miało corocznie ogłaszać konkursy na prace z matematyki, ekonomii i historii. Jabłonowski nakazał przy tym przyznanie priorytetu tematom z historii Polski (a zwłaszcza omawiającym kwestie praw, wolności i przywilejów Rzeczypospolitej). Dopiero po wyczerpaniu tych tematów otwierano nabór na prace z historii państw ościennych (zwłaszcza niemieckich, ze względu na znajdującą się w Lipsku siedzibę organizacji)[56]. Towarzystwo działało nieprzerwanie do 1948 roku, a w 1978 roku zostało reaktywowane na Uniwersytecie w Lipsku, gdzie funkcjonuje do dziś.

[54] A. Betlej, dz. cyt., s. 316.
[55] Tamże, s. 316–317.
[56] Tamże, s. 317.

Działania Jabłonowskiego odznaczały się na tle aktywności publicznej jego czasu. Przede wszystkim – jak podkreśla Karol Lausz – książę jako jeden z nielicznych zwracał uwagę na konieczność przełamania dyletanctwa nauki polskiej i naśladownictwa wzorców zachodnich poprzez wielowymiarowe wspieranie działalności polskich twórców i nacisk na posługiwanie się przez nich językiem ojczystym[57]. Działalność Jabłonowskiego i jego towarzystwa łączy w sobie paramecenacką i kontrolną funkcję konkursów, co świadczy z jednej strony o zrozumieniu ich mocy, z drugiej zaś o rosnącej gotowości środowiska naukowego na wzmacnianie i pobudzanie nauki za pomocą konkursów.

1.3.2.2. Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych

Przykładem wykorzystywania konkursu do zwiększenia potencjału naukowego w Polsce mogą być poczynania działającego przy Komisji Edukacji Narodowej Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych. Jego celem było opracowanie programów nauczania i podręczników do zreformowanych szkół początkowych. Zadanie to okazało się jednak trudne ze względu na brak doświadczenia i przygotowania merytorycznego jej członków. Początkowo wyznaczony do jego wykonania został Pierre Samuel du Pont de Nemours (1739–1817), francuski ekonomista i sekretarz Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jego plan, zakładający sprowadzenie nauczycieli i podręczników z Paryża, okazał się jednak zbyt kosztowny, aby wprowadzić go w życie, co przyczyniło się do narodzin Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych. Organizacja ta otworzyła konkursy na opracowanie podręczników do niemal wszystkich przedmiotów (poza podręcznikami do nauki chrześcijańskiej i moralnej, języków: polskiego i łacińskiego, historii i higieny, których autorami mieli stać się wyznaczeni przez Towarzystwo eksperci krajowi)[58].

W *Obwieszczeniu* Komisji Edukacji Narodowej przedstawiono programy nauczania, na podstawie których uczestnicy mieli przygotować prospekty podręczników do matematyki, historii naturalnej, nauki o gospodarstwie,

[57] Zob. K. Lausz, dz. cyt., s. 64.

[58] Zob. J. Lubieniecka, *Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych*, Warszawa 1960, s. 22.

fizyki, logiki, wymowy i poezji oraz wiadomości o naukach, kunsztach i rzemiosłach. Zainteresowane osoby zobowiązane były do przedstawienia konspektu zawierającego streszczenie podręcznika, układ treści, spis rozdziałów z uzasadnieniem konieczności ich zawarcia oraz przykładowy fragment publikacji. Na autorów nałożono obowiązek zanonimizowania zgłoszeń poprzez nadanie im dewizy, a tożsamość twórcy mogła zostać ujawniona po rozstrzygnięciu konkursu. Wysokość nagród wahała się od 50 cz. zł za podręcznik do historii naturalnej, logiki i wymowy, przez 100 cz. zł za podręczniki do matematyki i historii kunsztów, aż po 150 cz. zł za podręczniki do fizyki i nauki o gospodarstwie. Jedna czwarta tej sumy miała zostać wypłacona po ogłoszeniu wyników, reszta zaś po dostarczeniu Towarzystwu podręczników. Istotne znaczenie odgrywał międzynarodowy charakter przedsięwzięcia, wynikający ze świadomości niewielkiego rozwoju tych dziedzin w Polsce. Stąd ogłoszenie, przetłumaczone na język łaciński, zostało przesłane do towarzystw naukowych w Paryżu, Lipsku i Berlinie[59]. W głosach rejestrujących recepcję konkursu spotkać się można zarówno z wyrazami uznania dla ambitnego przedsięwzięcia[60], jak i powątpiewaniami w możliwość realizacji tak szeroko zakrojonego projektu w zacofanym i uzależnionym od ościennych mocarstw państwie[61].

Mimo nadesłania aż 23 prospektów[62] wyniki okazały się niesatysfakcjonujące. Wiele prac trzeba było wykluczyć ze względu na niedopełnienie obowiązku anonimizacji projektów, niedołączenie przykładowego rozdziału lub niewpisanie się w zakres materiału. Powolny postęp prac nad oceną propozycji, a następnie opracowywaniem podręczników, ich redakcją, wydaniem i dystrybucją również nie spotkał się z aprobatą[63]. Jednak konkurs ten, choć stanowił łabędzi śpiew państwowego wsparcia nauki na ziemiach polskich, może być postrzegany jako świadectwo przemian instytucji wspierających rozwój piśmiennictwa polskiego i przejścia od wsparcia indywidualnego do zinstytucjonalizowanych form.

---

[59] Zob. tamże, s. 22.

[60] Tamże, s. 24.

[61] Zob. tamże, s. 23.

[62] Przysłano 10 prospektów podręczników matematyki, 3 z logiki, po 2 z fizyki oraz nauki rolniczej i ogrodniczej oraz po jednym z retoryki, poetyki, gramatyki, geografii, prawa naturalnego i nauki moralnej. Zob. tamże, s. 25.

[63] Zob. tamże, s. 28–29.

1.3.2.3. Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk

Utrata niepodległości utrudniła działalność organizacji wspierających rozwój piśmiennictwa na ziemiach polskich. Ograniczone lub niemal zerowe możliwości współpracy z instytucjami rządowymi przyczyniły się do rozwoju doraźnych form finansowania działalności twórców – w tym konkursów. Zmiany te zachodziły jednak stopniowo, a początkowo instytucja ta wykorzystywana była głównie do rozwoju nauki.

W zaborze rosyjskim pionierski charakter miało założone w 1800 roku Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, które traktowało konkursy jako narzędzie promocji piśmiennictwa – przede wszystkim naukowego, ale również literackiego. Już w dokumencie założycielskim Towarzystwa deklarowana jest wola organizacji konkursów[64]. Zasadom ich organizacji i rozstrzygania poświęcony jest paragraf 53. statutu, a wiele rozwiązań tam zawartych (jak np. oznaczanie prac za pomocą wybranego cytatu umieszczanego w kopercie z danymi osobowymi kandydata, procedury działania w przypadku przysłania jednej pracy czy reguła odszyfrowywania tożsamości wyłącznie laureatów, nie zaś wszystkich uczestników) stały się zalążkiem praktyk, które przetrwały w konkursach z drugiej połowy XIX wieku[65]. W ustawie organizującej działalność Towarzystwa z 1814 roku przydzielono zadanie oceny prac tzw. deputacjom (czyli komisjom eksperckim), które miały trzy miesiące na wydanie wstępnego wyroku. Po upływie tego okresu deputacje zdawały

[64] Dokumenty Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk związane z organizacją konkursów znajdują się w Archiwum Głównym Akt Dawnych. Zob. Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta tyczące się rozpraw konkursowych. T. I, sygn. 1/199/0/-/48 oraz Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta tyczące się rozpraw konkursowych. T. II, sygn. 1/199/0/-/49. Historię konkursów organizowanych przez Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk rekonstruuje Jerzy Michalski. Zob. J. Michalski, *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953, s. 114–134.

[65] L. Osiński, J. Albertrandi, *Ustawa pierwotna Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, cyt. za: A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna oparta na źródłach archiwalnych. Księga I. Czasy pruskie 1800–1807*, Kraków–Warszawa 1900, s. 352–353. Dokument stanowiący podstawę dla Kraushara najprawdopodobniej spalony został przez Niemców w listopadzie 1944 roku. Identyczna formuła zastosowana została jednak w zrewidowanym statusie Towarzystwa z 1805 roku (zob. L. Osiński, J. Albertrandi, *Ustawy Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk,* Warszawa 1805, s. 32, 34).

raport zgromadzeniu ogólnemu, które decydowało o przyznaniu nagród zwykłą większością głosów[66].

Publiczny konkurs stanowił, obok zlecania pism członkom Towarzystwa i prac stworzonych przez nich samych, jedną z trzech form wspierania piśmiennictwa. Była to jednocześnie jedyna forma otwarta – nie tylko z perspektywy samych autorów, którzy mogli nadsyłać dzieła, nawet jeśli nie byli członkami Towarzystwa, lecz także i organizacji. Zgodnie z paragrafem 50 *Ustawy pierwotnej* obrady nad dziełami nie musiały ograniczać się do członków odpowiednich działów[67], ale mogły przybrać charakter interdyscyplinarny[68]. Już na tym etapie uwidacznia się prymarny cel konkursów, tj. pobudzenie osób niezwiązanych ze światem literatury czy nauki do aktywności przy dążeniu do jak największej sprawiedliwości ocen, widocznym w procesie anonimizacji dzieł.

Pierwsze konkursy *sensu stricto*[69] (czyli takie, w których Towarzystwo przeznaczało dla uczestników konkretne nagrody) ogłoszono w 1803 roku. Do publicznej wiadomości podano trzy tematy prac: na rozprawy o warunkach uprawy saletry na ziemiach polskich, hodowli czerwca polskiego oraz sposobach na walkę z „morowym powietrzem". Udało się rozstrzygnąć jedynie ostatni konkurs, w którym przyznano nagrodę drowi Janowi Lernetowi.

Zadania stawiane uczestnikom miały różnorodny charakter – od poszukiwania praktycznych rozwiązań (jak np. konkurs na wskazanie sposobów przechowywania buraków cukrowych zimą z 1830 roku) przez rekapitulacje historyczne (np. konkurs na rozprawę o wpływie reformacji na ustrój Rzeczypospolitej z 1804 roku) aż po rozprawy przekrojowe (np. konkurs na historię

---

[66] Zob. S. Staszic, L. Osiński, *Ustawy Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1814, s. 27–29.

[67] Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk dzieliło się na trzy działy (dzisiaj: wydziały, departamenty), tj. Matematyczny, Filozoficzny oraz Historii, literatury, języków słowiańskich i sztuk wyzwolonych.

[68] Zob. L. Osiński, J. Albertrandi, *Ustawa pierwotna Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, cyt. za: A. Kraushar, dz. cyt., s. 351.

[69] Już w 1801 roku Towarzystwo ogłosiło pięć tematów do opracowania, jednak ze względu na niesprecyzowanie terminu końcowego oraz brak nagród należałoby tę inicjatywę postrzegać raczej jako wskazanie kwestii koniecznych do opracowania przez członków organizacji. Spośród pięciu „zapytań" powstała wyłącznie praca Jana Śniadeckiego, wskazująca miejsce osiągnięć astronomicznych Kopernika z perspektywy historycznej i współczesnej. Zob. J. Michalski, dz. cyt., s. 114–116.

wychowania publicznego z 1809 roku). Nagrody w postaci złotego medalu fundowane były najczęściej przez prywatnych darczyńców, jak np. Adam Kazimierz Czartoryski, Ksawery Bohusz czy Stanisław Potocki, rzadziej zaś przez Towarzystwo.

Mimo szerokiej liczby kwestii, które Towarzystwo usiłowało rozstrzygnąć przy pomocy konkursów, niewiele z nich można było uznać za udane. Jak wskazuje Jerzy Michalski, przyczyn tego stanu można doszukiwać się zarówno po stronie uczestników, którzy nie zawsze reprezentowali wysoki poziom umysłowy, jak i organizacji, która często niezbyt precyzyjnie formułowała tematy[70]. Świadomość tych problemów mieli także członkowie Towarzystwa, którzy na posiedzeniu w kwietniu 1829 roku podjęli dyskusję nad rewizją formuły konkursowej. Propozycja rezygnacji z konkursów na rzecz nagradzania już wydanych rozpraw nie spotkała się jednak z akceptacją. Argumentami za pozostawieniem dawnej formy była m.in. przypuszczalna rola konkursów w zakresie nadawania kierunku ruchowi naukowemu, podniesienie naczelnej roli Towarzystwa jako organu wskazującego luki badawcze, a wreszcie rola konkursów jako narzędzia zachęcającego młodzież do pracy. Ostatecznie zdecydowano się na zachowanie obu form wsparcia piśmiennictwa (tj. konkursów i nagród nadawanych *a posteriori*)[71]. Nowo wyłoniona deputacja zajmująca się opracowywaniem tematów konkursowych pod przewodnictwem Adama Czartoryskiego kładła jednak nacisk na to, aby zadania oscylowały wokół kwestii praktycznych. Ten nowy rozdział przerwany został przez wybuch powstania listopadowego[72].

1.3.3. Konkursy i parakonkursy literackie

Za pierwszy konkurs *stricte* literacki Andrzej Krzysztof Guzek uznaje ogłoszony w 1747 roku przez braci Józefa Andrzeja i Andrzeja Stanisława Załuskich konkurs na dzieło wierszem lub prozą wychwalające nowo założoną przez nich bibliotekę publiczną[73]. Jak wskazuje Jan Kozłowski, inicjatywa ta

[70] Zob. tamże, s. 133–134.
[71] Zob. tamże, s. 127–129.
[72] Zob. tamże, s. 133.
[73] Zob. A.K. Guzek, dz. cyt., s. 240.

łączyła tradycję uświetniania ważnych uroczystości przy pomocy turniejów poetyckich z nowożytnym podejściem, uprzywilejowującym utylitarny charakter literatury. Zadaniem uczestników nie miało być wyłącznie stworzenie pochwały biblioteki Załuskich, ale również wskazanie znaczenia bibliotek publicznych dla rozwoju nauki i sztuki[74]. W konkursie mogli wziąć udział poeci polscy i zagraniczni, jednak nagrody rozdano tak, aby stosunek polskich pisarzy do obcokrajowców był równy. Stąd też medale otrzymali dwaj niemieccy prawnicy (Ernst Marcin Chladenius z Wittenbergi i Joachim Fryderyk Barthold z Frankfurtu nad Odrą) oraz dwaj Polacy (profesor warszawskiego kolegium jezuitów ks. Ludwik Siestrzewitowski oraz powieściopisarz Aleksander Paweł Zatorski). Zdecydowanie większą popularnością inicjatywa cieszyła się wśród rodaków Załuskiego (w źródłach zachowały się nazwiska 13 Polaków i 3 poetów spoza granic kraju, choć szacuje się, że udział w zawodach mogło wziąć nawet 80 osób[75]). Mimo deklaracji magnata, że prace zostaną wydrukowane w dużym nakładzie i ozdobnej szacie graficznej, do publikacji nie doszło.

Załuski w trakcie pobytu w Rzymie w latach 1733–1736 związany był z organizacją naukowo-literacką Accademia degli Infecondi, która niejako zastępowała rozpadającą się Arkadię Rzymską (omawianą w rozdziale 1.2.3.). Kontakty z tą grupą stały się inspiracją do organizacji kolejnych zawodów. Na wzór przeprowadzanych przez nią „Akademii Mariańskich" zorganizował w 1753 roku publiczny popis, w ramach którego każdy chętny mógł wygłosić utwór dowolnej długości i dowolnego gatunku poświęcony kultowi maryjnemu. Uroczystość miała się odbyć w sali biblioteki publicznej Załuskich, przeniesiona została jednak ze względów praktycznych do pałacu biskupa krakowskiego. Cieszyła się ona tak wielkim zainteresowaniem, że organizatorzy rozpoczęli zawody godzinę wcześniej. Choć większość uczestników stanowili Polacy, nie brakowało także osób z Włoch i Francji, a utwory wygłaszano po polsku, łacinie, grecku i włosku[76].

---

[74] Zob. J. Kozłowski, *Szkice o dziejach biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986, s. 68.

[75] Zob. M. Polańska, *Józef Andrzej Załuski* [w:] *Pisarze regionu świętokrzyskiego*, seria II, t. 1, red. J. Pacławski, Kielce 1990, s. 184.

[76] Zob. S. Graciotti, *Arkadia w działalności Józefa Andrzeja Załuskiego i jego kręgu*, tłum. W. Jekiel [w:] tegoż, *Od Renesansu do Oświecenia*, tłum. W. Jekiel, A. Litwornia, A. Mazanek, M. Ślaska, J. Ślaski, T. Ulewicz, t. 2, Warszawa 1991, s. 27–28.

Sprawy przyjęły nieoczekiwany obrót, kiedy otwierający Akademię Mariańską pijar Antoni Wiśniewski, wykorzystując wieloznaczność terminu *akademia*, zasugerował, że Załuski planuje założyć nową Akademię Nauk, czyli instytucję naukową na wzór Akademii Francuskiej. Informacja ta rozniosła się wśród współpracowników i przyjaciół Załuskich, a także przedrukowywana była na łamach prasy zagranicznej. Plotki te szybko zostały jednak zdementowane przez pracowników biblioteki. Połączenie turniejów literackich z instytucją akademii nauk mogłoby – jak wskazuje Sante Graciotti – mieć rację bytu ze względu na łączność tych dwóch porządków widoczną we włoskich akademiach, pod których wpływem pozostawał Załuski[77].

Same deklamacje rychło zostały przerwane przez niesnaski między uczestnikami. Ze względu na zaginięcie źródeł w trakcie drugiej wojny światowej trudno jest ustalić, czy przyczyną tych konfliktów był spór o pierwszeństwo wśród zawodników (jak sugerowała bibliografia Karola Estreichera odnotowująca niedostępny dziś tom korespondencji Załuskiego poświadczającej istnienie tej polemiki), czy przemówienie Wiśniewskiego, które miałoby wywoływać opór osób obawiających się przeistoczenia Akademii w narzędzie do szerzenia niebezpiecznych idei[78].

Akademię Mariańską Załuskiego więcej łączy z okolicznościowymi popisami niż z konkursem literackim, przede wszystkim ze względu na brak nagród, a nawet procesu wyboru zwycięskich dzieł. Załuski planował jednak także organizowanie corocznych konkursów naukowych na prace z dziedziny teologii, historii oraz retoryki i poetyki. Niestety nie doszło do tego ze względu na jego aresztowanie w 1767 roku i deportację[79].

Poważnym przedsięwzięciem, w którym konkurs wykorzystany został jako narzędzie do sterowania kierunkiem literatury, okazał się konkurs na komedię zorganizowany przez Stanisława Augusta Poniatowskiego w okolicach 1765 roku. Wpisywał się w program budowy sceny narodowej, której władca był orędownikiem. Jednocześnie scena teatralna, jako trybuna propagandowa monarchy, miała za zadanie ośmieszać wady Sarmatów, takie jak

[77] Zob. tamże, s. 28.
[78] Więcej na ten temat zob. J. Kozłowski, dz. cyt., s. 69–77.
[79] Zob. tamże, s. 77.

niechęć do obcokrajowców, brak tolerancji wobec religii czy wyzysk chłopów, i promować wzorzec postępowej szlachty[80].

Zgodnie z przekazem Jana Heinego, szpiega saskiego przebywającego na dworze Poniatowskiego, król planował przeznaczyć 200 dukatów dla autora najlepszej komedii w języku polskim. Kiedy jednak ogłoszenie to nie spotkało się z odzewem, władca zwrócił się do Józefa Bielawskiego, który stworzył cieszący się sukcesem utwór *Natręci*, wystawiony 19 listopada 1765 roku[81]. Mimo że tekst ten nie spełniał wszystkich założeń komedii, jakie stawiał jej Stanisław August, zarówno oburzenie szlachty, jak i powodzenie *Natrętów* świadczyć mogłyby o sukcesie władcy jako propagatora komedii polskiej[82]. Triumf ten jednak nie przekładał się na zwiększenie roli konkursów w życiu literackim oświecenia. Nagroda w postaci 200 dukatów i złotej tabakierki miała raczej charakter retroaktywny[83], co można uznawać za świadectwo większej żywotności formy mecenatu jako środka wsparcia działalności artystycznej od otwartych konkursów.

Na dworze Poniatowskiego organizowane były także przedsięwzięcia podobne do konkursów literackich, choć niespełniające wszystkich ich założeń. Jednym z nich miały być zawody na utwór naśladujący styl ks. Józefa Baki, które miały się odbyć w Grodnie, najprawdopodobniej w roku 1784 lub 1793[84]. Obok uznanych poetów jak Adam Naruszewicz czy Mikołaj Wolski do zawodów stanął młody twórca Rajmund Korsak. Ostatecznie jego przedmowa do *Uwag o śmierci niechybnej* Baki została uznana za najlepiej oddającą styl tego autora[85]. Z otoczeniem Poniatowskiego łączy się zatem kolejny, ludyczny wymiar konkursów.

Taki charakter miał także częściej omawiany przez historyków literatury „konkurs" na pochwałę psa Poniatowskiego, Kiopka, zorganizowany wśród

---

[80] Zob. M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3, s. 2–3.

[81] Zob. J. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, tłum. i oprac. M. Klimowicz, wstęp Z. Raszewski, Warszawa 1962, s. 11–12.

[82] Zob. M. Klimowicz, dz. cyt., s. 3.

[83] Zob. J. Heine, dz. cyt., s. 12.

[84] Zob. E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965, s. 382.

[85] Informację na ten temat odnaleźć można w szkicu biograficznym Korsaka autorstwa Henryka Biegeleisena (zob. H. Biegeleisen, *Rajmund Korsak*, „Biblioteka Warszawska" 1880, t. 2, s. 321), który miał ją zaczerpnąć z archiwów Juliana Sabińskiego znajdujących się w Bibliotece Akademii Nauk we Lwowie (zob. E. Rabowicz, dz. cyt., s. 382).

poetów pozostających w otoczeniu ekskróla w Grodnie w 1796 roku. Owocem tej zabawy były trzy epigramaty autorstwa Joachima Litawora Chreptowicza, Mikołaja Wolskiego oraz Stanisława Trembeckiego. Większość uczestników nie wykazała się kreatywnością – Chreptowicz ograniczył się do pochwały zręczności i wierności królewskiego szpica[86], Wolski zaś wykorzystał epigramat jako okazję do wychwalania cnót Kiopka i jego pana[87]. Najciekawsza, a zarazem najbardziej kontrowersyjna, okazała się propozycja Trembeckiego. Los Kiopka staje się dla poety pretekstem do gorzkiej diagnozy pozycji dworzan w otoczeniu Poniatowskiego:

> Czy dola szczęsna, czy skołatana
> Przez dzikie ludów narowy,
> Ten zawsze strzegąc stóp swego Pana
> Żywot dać przy nich gotowy,
> Z równością myśli wszystko to znosi,
> Co zdarza wola niebieska,
> Służy najwierniej, o nic nie prosi.
> Mójże to obraz czy pieska?[88]

W badaniach nie ma zgody co do podmiotu epigramatu – spotkać się można z hipotezą, że Trembecki sportretował w ten sposób Józefa Bielawskiego[89]. Częściej jednak *Portret Kiopka szpica* uznawany jest za autoironiczną diagnozę pozycji Trembeckiego na dworze Poniatowskiego[90]. Sytuacja poety była

---

[86] J. Chreptowicz, *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108, s. 112.

[87] M. Wolski, *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108, s. 112.

[88] S. Trembecki, *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108, s. 111–112.

[89] Tezę tę postawił po raz pierwszy Juliusz Wiktor Gomulicki (zob. J.W. Gomulicki, *Kiopek i jego przyjaciele*, „Stolica" 1962, nr 36, s. 17). Za nim powtarza ją: A. Kwiatkowska, *„Rozumne zawody". Polemiki polskiego oświecenia* [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej… Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004, s. 22–23. Zob. także W. Kaliszewski, *Trembecki pod imieniem Bielawskiego ukryty*, „Napis" 2011, R. XVII, s. 26–27.

[90] Zob. np. E. Rabowicz, dz. cyt., s. 377–380; B. Wolska, *Pan i pies – król i poeta. O „wierszach w materiach politycznych" Stanisława Trembeckiego z lat 1773–1798*, „Napis" 2000, R. VI, s. 97–98.

w rzeczywistości trudna – nieustannie mierzył się z problemami finansowymi i zaciągał kolejne długi, król zaś nie wspierał go finansowo. Mimo ciągłych starań Trembecki nie otrzymał żadnego urzędu ani godności, które mogłyby stać się dla niego źródłem utrzymania, król też niejednokrotnie wstrzymywał lub opóźniał wypłacanie mu wynagrodzenia. Jednocześnie wymagał od niego bezwzględnej lojalności, surowo karząc wszelkie przejawy niesubordynacji. Trembecki jednak mimo tych niewygód trwał u boku Poniatowskiego, choć nie udawało się uniknąć obustronnych pretensji i urazów[91]. Epigramat na cześć Kiopka byłby z tej perspektywy deklaracją wierności wobec władcy, ale i przejawem żalu wynikającego z niewykorzystania jego talentów.

Konkursy literackie były także ważnym elementem działalności Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, mimo że w porównaniu do tych naukowych stanowiły zdecydowaną mniejszość. Już w 1803 roku, równolegle z omawianymi wyżej konkursami na rozprawy naukowe, ogłoszono z funduszów anonimowego darczyńcy konkurs na tragedię wierszem lub prozą osnutą na wydarzeniach z historii Polski. Nie udało się go jednak rozstrzygnąć mimo kilkukrotnego przesuwania terminu (w latach 1813 i 1814)[92]. Oprócz tego Towarzystwo zorganizowało konkursy na poemat z dziejów narodowych w 1808 roku (nierozstrzygnięty z powodu braku tekstów), na laudację na cześć Tadeusza Kościuszki w 1822 roku oraz na komedię (zorganizowany w 1827 roku dzięki wsparciu finansowemu redaktora „Kuriera Warszawskiego" Ludwika Dmuszewskiego, a nierozstrzygnięty z powodu braku wartościowych prac). Największy zasięg miał konkurs na pochwałę Kościuszki, co wynikało z jego międzynarodowego charakteru (przyjmowano prace w językach: polskim, francuskim, angielskim, niemieckim, włoskim lub po łacinie; ogłoszenia wysłano także do prasy francuskiej i niemieckiej). Na konkurs ten przysłano pięć utworów, z czego dwa pochodziły z Francji (w tym jeden autorstwa późniejszego prezydenta Francji Adolphe'a Thiersa). Za najlepszą uznana została praca Tytusa Dzieduszyckiego, jednak nigdy nie ujrzała światła dziennego, gdyż mimo wprowadzenia przez autora licznych poprawek Towarzystwo wycofało się z jej publikacji z obawy przed cenzurą[93].

[91] Zob. B. Wolska, dz. cyt., s. 98–99.
[92] Zob. J. Michalski, dz. cyt., s. 118.
[93] Zob. tamże, s. 124–125.

W romantyzmie zaobserwować można niemal całkowity zanik konkursów literackich. Wynikać to może, jak wskazuje Marzena Radecka, z niejednoznacznego stosunku twórców epoki do tej instytucji. Z jednej strony wciąż były widoczne zapoczątkowane już w XVIII wieku tendencje do dostrzegania kulturotwórczej roli tego narzędzia, a także jego miejsca w procesie wsparcia literatury. Z drugiej strony normotwórczy charakter tych przedsięwzięć stał w sprzeczności z romantycznym etosem poety, dążącego do przywrócenia sztuce niezależności[94]. To w połączeniu ze spowolnieniem życia literackiego po klęsce powstania listopadowego przyczyniło się do wstrzymania rozwoju konkursów literackich, organizowanych już nie przez osoby prywatne, ale ośrodki naukowe[95]. Przejście od mecenatu indywidualnego do „mecenatu zbiorowego" (jak określa rolę czytelników w XIX wieku Agnieszka Ścieszka) nie przyczyniało się bowiem do uwolnienia twórcy spod zewnętrznych oczekiwań, ale jedynie przenosiło ciężar zadbania o swój byt na artystę, zmuszonego do wyczuwania nowych prądów i dostosowywania się do nich[96]. Paradoksalnie jednak mechanizm ten stał się początkiem zwiększenia rangi konkursów wśród innych instytucji literackich, a tym samym przyczynił się do ich ekspansji w drugiej połowie XIX wieku.

* * *

Wybór inicjatyw zaprezentowanych w tym rozdziale pozwala na wskazanie roli, jaką konkursy mogły odgrywać zarówno dla autorów, jak i rodzących się instytucji życia naukowego i kulturalnego. Pokazuje też, że proces przemian znaczenia tej formy nie zachodził jednorodnie. Przykładowo: ludyczny wymiar agonów znanych ze starożytnej Grecji nie umniejszał ich znaczenia jako narzędzia zdolnego do kształtowania charakteru jednostek, ale stanowił jego podwalinę. Wszystkie inne funkcje, jakie konkursy pełniły w społecznościach, nadbudowywane były na ten ich prymarny wymiar, a zarazem stworzyły podstawy do rozpowszechnienia się tej instytucji w drugiej połowie XIX wieku.

---

[94] Zob. M. Radecka, dz. cyt., s. 196.
[95] Tamże, s. 206.
[96] Zob. A. Ścieszka, dz. cyt., s. 50–51.

Punktem zwrotnym stało się uprzywilejowanie funkcji konkursów jako narzędzia stymulacji i kontroli życia literackiego. Znamiennym zjawiskiem, będącym konsekwencją tego procesu, wydaje się ewolucja relacji między instytucjami życia literackiego prymarnie wspierającymi rywalizację między autorami (jak konkursy czy popisy) a tymi, których nadrzędnym celem było sterowanie kształtem literatury (tj. mecenat, patronat możnych etc.). Do czasów oświecenia funkcje te realizowane były przez różne podmioty życia literackiego, o czym świadczyć może m.in. symboliczna lub zerowa wysokość nagród dla najlepszego twórcy w konkursach antycznych oraz tych inspirowanych agonami greckimi czy oderwanie wymogów stawianych pisarzom od tzw. bieżących potrzeb rynkowych. To sprawiało, że agony, popisy i inne „protokonkursy" wspierały element rywalizacji pomiędzy twórcami, nie kłócąc się z instytucjonalnym wsparciem literatury za pomocą mecenatu.

Proces łączenia się tych wymiarów w ramach konkursu literackiego wiązał się z przemianami roli artysty oraz rozszerzeniem kręgu jednostek zajmujących się nauką. Wraz ze zrozumieniem roli sztuki jako narzędzia promowania ideologii, poglądów społecznych czy wizji historii oraz świadomością konieczności zewnętrznej stymulacji nauki i literatury zaczęła zmieniać się także rola konkursów, które z instytucji silnie uwewnętrznionej (tj. nastawionej na autorów) przeistoczyły się w narzędzie otwarte na bieżące potrzeby. Proces ten zachodził oczywiście stopniowo i nie oznaczał eliminacji przedsięwzięć o charakterze wyłącznie rywalizacyjnym, a nawet ludycznym.

Istotną zależnością jest także zmieniająca się rola instytucji prywatnych i publicznych organizujących konkursy literackie. Przeprowadzanie konkursów przez instytucje publiczne w starożytnej Grecji i Rzymie mogło wynikać z możliwości poniesienia przez nie kosztów organizacji (które – choć mniejsze w inicjatywach poetyckich – w agonach greckich potrafiły urastać do znacznych sum), ale pozwalało także na wspieranie wizerunku władzy jako troszczącej się o życie kulturalne społeczeństw, przyczyniając się do budowania polityki kulturalnej państwa oraz sterowania kształtem sztuki. Ta zależność umacnia rolę konkursu jako narzędzia kontrolnego, co wraz ze zwiększeniem się liczby podmiotów zainteresowanych wpływem na kształt kultury staje się początkiem walki różnych instytucji o zaznaczenie swej pozycji poprzez zaangażowanie się w proces dystrybucji nagród.

Przemiany te odbijały się także na postrzeganiu konkursów przez autorów. Stopniowe przejście od widzenia zawodów jako narzędzia do udowodnienia swojej wyższości jako literata do wejścia w „szlachetne współzawodnictwo" w ramach konkursów oświeceniowych można postrzegać jako symbol podporządkowania piśmiennictwa interesom społeczności i eliminacji perspektywy indywidualnej. Perspektywa ta, choć obecna w różnych formach w salonach poetyckich pierwszej połowy XIX wieku, nie może być bowiem postrzegana w charakterze realizacji formuły konkursu (w tym sensie, że „nagrody" dla uczestników miały charakter moralnej satysfakcji, a przy tym pozbawione były wymiaru materialnego)[97]. Ta zależność wyjaśniałaby przyczyny nie tylko zaniku konkursów w kulturze romantyzmu, lecz także ich późniejszej popularności.

[97] Ciekawym przykładem takiej towarzyskiej rywalizacji byłaby przejęta z siedemnastowiecznych salonów francuskich, a zmodyfikowana poprzez wprowadzenie języka polskiego, gra w pytania i odpowiedzi. Pytania obejmowały rozmaite zagadnienia: od zabawowych (np. „Do czego lub kogo porównano by w zeszłym stuleciu kobietę palącą cygaro?") aż po niemalże filozoficzne (jak np. „Jaki wyrzut sumienia najdotkliwszy: czy kiedy się miłości, czy przyjaźni ubliżyło?"). Odpowiedzi mogły przybrać formę prozatorską lub – znacznie częściej – rymowaną, a chociaż zachowane wiersze, tworzone najczęściej przez amatorów, nie wyróżniają się artystycznie, mogą być odczytywane jako dokument mentalności epoki. Więcej na ten temat zob. H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, Warszawa 1974, s. 118–121.

ROZDZIAŁ II

Kariera konkursów w drugiej połowie XIX wieku

Upowszechnienie się konkursów w drugiej połowie XIX wieku odbiło się na właściwie każdej dziedzinie literatury i kultury. Od inicjatyw ogólnonarodowych, jak np. konkurs na pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie, przez przedsięwzięcia lokalne, jak choćby te omawiane w części II tej książki, aż po konkursy zabawowe (jak np. konkurs na polski ekwiwalent słów *sport* i *trening* czasopisma „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz" z 1899 roku[1]) – zakres tematyczny i dziedzinowy, jaki obejmowały konkursy w drugiej połowie XIX wieku, nie miał sobie równych w żadnej epoce. W sferze literatury jednak ekspansja konkursów nie miała charakteru jednorodnego. Chociaż spotkać można było konkursy na niemalże wszystkie gatunki i rodzaje literackie i dziennikarskie, łatwo dostrzec, że niektóre obszary piśmiennictwa cieszyły się dużo większym zainteresowaniem niż inne. Dlatego też, uwzględniając wewnętrzną dynamikę tego procesu, oddzielnie analizuję inicjatywy poświęcone różnym dziedzinom

[1] Na początku 1899 roku tygodnik „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz", chcąc walczyć z plagą zapożyczeń z języków obcych, ogłosił konkurs (określany, co symptomatyczne, mianem „współzawodnictwa") na wyrazy polskie, które mogłyby zastąpić anglojęzyczne terminy *sport* i *trening*. Nagrodą miał być album *Wojna* Artura Grottgera (zob. [anonim], *Słownictwo sportowe. Konkurs redakcji czasopisma „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz"*, „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz" 1899, nr 2, s. 1–2). W skład komitetu wchodzili przedstawiciele świata sportu i literatury (zob. [anonim], *Zamknięcie współzawodnictwa*, „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz" 1899, nr 7, s. 1). Mimo że konkurs przyjęty został ciepło, to wiele propozycji nie znalazło uznania redakcji. W pierwszej turze nagrodzono jedynie Władysława Ejsmonta, który zaproponował zastąpienie *treningu* określeniem *zaprawa*. Za najlepszy odpowiednik słowa *sport* uznano zaś, chociaż nie bez zastrzeżeń, zaproponowaną przez niego *ochotę* (zob. [anonim], *Rozstrzygnięcie współzawodnictwa*, „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz" 1899, nry 9–10).

literatury i piśmiennictwa. Choć można sobie wyobrazić próbę traktowania konkursów dramatycznych, powieściowych, naukowych i poetyckich łącznie[2], w rzeczywistości rozwój ten wynikał z poglądów na rolę poszczególnych gatunków literackich w epoce oraz zmieniających się uwarunkowań rynkowych.

2.1. Dramat

W kontekście rozwoju kultury drugiej połowy XIX wieku znacząca okazuje się dominacja konkursów dramatycznych, które cieszyły się największym zainteresowaniem prasy, a także najdłużej przetrwały w polskim krajobrazie kulturowym[3]. Głosy o konieczności takiego wsparcia sceny pojawiają się w prasie już na przełomie lat 50. i 60. XIX wieku w związku z nagłym wzrostem zainteresowania prywatnych ofiarodawców tym rodzajem literackim. Choć mogłoby się wydawać, że inicjatywy te były przedłużeniem tradycji agonów greckich, w rzeczywistości ekspansja konkursów dramatycznych powiązana była z okolicznościami historycznymi i kulturowymi epoki – przede wszystkim z pozycją, jaką przypisywano dramatowi na tle innych rodzajów literackich, ale także z warunkami bytowymi twórców. To sprawiało, że rywalizacja o tytuł najlepszego dramaturga schodziła na dalszy plan na rzecz postrzegania konkursów jako narzędzia służącego rozwojowi sceny.

[2] W wypowiedziach diagnozujących „modę" na konkursy, czyli najczęściej rejestrujących zbieg kilku przedsięwzięć w tym samym czasie, omawiano konkursy na różne rodzaje utworów literackich wspólnie jako przykład tego samego zjawiska (zob. np. Ypsylon [K. Szaniawski?], *O konkursach*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 30, s. 1–2; [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1903, nr 49, s. 582 [inc. „Sypią się konkursy…"]).

[3] Świadectwem tego stanu rzeczy może być przytaczany we wstępie artykuł Mieczysława Rulikowskiego, który choć pisany z perspektywy historycznej, podejmuje analizy istotne dla współczesnego autorowi krajobrazu sceny. Badacz wskazuje, że próba odpowiedzi na pytanie, „czy konkursy dramatyczne spełniają stawiane im zadania?", ma stanowić argument w dyskusji „czy organizować konkursy dramatyczne dzisiaj?" (zob. M. Rulikowski, dz. cyt., s. 96). Pytanie Rulikowskiego do pewnego stopnia pozostaje aktualne także obecnie, zważywszy na to, że konkursy dla dramaturgów organizowane są zarówno w większych miastach (np. konkurs warszawskiego Teatru Żydowskiego czy Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna), jak i tych mniejszych (jak np. gliwicka Nagroda Dramatyczna im. Tadeusza Różewicza). Informacje o zakończonych i aktualnych konkursach dramaturgicznych znaleźć można na stronie: e-teatr.pl/konkursy-dramaturgiczne-i204 [dostęp 18.08.2023].

2.1.1. Pierwsze próby – lata 60. XIX wieku

Choć pierwsze konkursy dramatyczne były raczej okazjonalne, szybko zauważyć można tendencję do nadawania im cyklicznego charakteru. Pierwszym z nich był konkurs na komedię, zorganizowany przez Edwarda Starzyńskiego[4] we współpracy z „Kurierem Warszawskim" w 1858 roku. U jego genezy leżał przypadek. Starzyński początkowo planował przeznaczyć 100 czerwonych złotych (czyli 300 rubli) na założenie strzelnicy dla członków kółka myśliwskiego, na której mieliby się uczyć strzelać do dzikich gołębi. Niewypał (*nomen omen*) tego przedsięwzięcia sprawił, że szlachcic postanowił przeznaczyć środki na pożyteczniejszy cel[5]. Przekazał zatem „Kurierowi Warszawskiemu" zwiększoną już sumę 300 czerwonych złotych (2 000 rubli) na konkurs na najlepszą komedię w języku polskim na tle historycznym krajowym lub bazującą na lokalnych obyczajach[6]. Poza kryterium tematycznym jedynym wymaganiem była objętość tekstów. Jeśli autor decydował się na przyjęcie formy wierszowanej, mógł przystąpić do zawodów już z jednoaktówką, lecz utwory prozą musiały liczyć co najmniej dwa akty. Przeznaczona przez Starzyńskiego suma miała zostać w całości przekazana autorowi najlepszej sztuki, jednak fundator zastrzegł możliwość przyznania drugiej nagrody z honorarium ze sprzedaży zwycięskiej komedii.

Szczególną uwagę należy zwrócić na relacje tworzące się między sponsorem, redakcją czasopisma pośredniczącego w organizacji zawodów a innymi podmiotami życia literackiego. Poziom współpracy pomiędzy nimi sprawia, że o konkursie Starzyńskiego można mówić niemalże jako o przedsięwzięciu ponadinstytucjonalnym, jednoczącym różne organy życia publicznego w wyższym celu. Dowodem na to jest skład komitetu sędziowskiego:

[4] W artykułach z epoki spotkać się można również z formą zapisu jego nazwiska jako Starzeński. Ponieważ jednak wariant „Starzyński" występuje częściej, będzie konsekwentnie stosowany w niniejszej książce.

[5] Zob. [anonim], [inc. „Jeszcze w r.z. powstał zamiar…"], „Kurier Warszawski" 1858, nr 107, s. 551.

[6] Zob. [anonim], [inc. „W rozwinięciu wiadomości o premiach dramatycznych…"], „Kurier Warszawski" 1858, nr 111, s. 574.

> Po otrzymaniu tych dzieł redaktor „Kuriera [Warszawskiego – dop. I.P.]" zaprosi Komitet, który winien się składać, jak następuje: z jednego uproszonego do tego Członka Dyrekcji Teatrów, z jednego współpracownika z każdej redakcji pism warszawskich, a mianowicie: „Gazety Warszawskiej", „Gazety Codziennej", „Kroniki" i „Kuriera Warszawskiego", których każda *respective* redakcja wyznaczy i zawiadomić o tym raczy redaktora „Kuriera Warszawskiego". Nadto z literatów, ludzi specjalnych znanych w piśmiennictwie dramatycznym, życzeniem wyznaczającego premium zaprosić hrabiego Fryderyka Skarbka, Józefa Korzeniowskiego i Stanisława Bogusławskiego. Z tych wszystkich wszakże członków, tak redakcji pism, jako i literatów, wyłączają się ci, którzy staną również jako autorowie kandydaci, lub ci, którzy podówczas nie byliby obecnymi w kraju[7].

Fundator nagrody, choć zostawiał sobie prawo do dyktowania warunków uczestnikom i częściowego wpływu na skład komisji, nie stawiał się na pozycji ostatecznego prawodawcy, ale współdziałał z innymi organami życia kulturalnego. Warto także zwrócić uwagę na kooperację redakcji – choć „Kurier Warszawski" przejął odpowiedzialność za pośrednictwo między komisją a autorami, umieszczał się wyłącznie na pozycji jednego z członków gremium. Współpraca czasopism o różnym profilu i odmiennych grupach docelowych, zasadzająca się nie tylko na poziomie wyboru komisji, lecz także wymienności informacji (o czym świadczyć może publikacja sprawozdania końcowego nie na łamach „Kuriera Warszawskiego", ale „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych"), która w późniejszych latach stanie się niemal niemożliwa, świadczy o postrzeganiu konkursu jako instytucji ważniejszej

[7] Tamże. Przewodniczącym został Fryderyk Skarbek, a sędziami: Józef Korzeniowski, Kazimierz Kaszewski, Kazimierz Władysław Wóycicki („Biblioteka Warszawska"), Józef Kenig („Gazeta Warszawska"), Aleksander Niewiarowski („Gazeta Codzienna"), Wacław Szymanowski („Kronika"), Zygmunt Zaborowski („Ruch Muzyczny"), Jan Chęciński („Kurier Warszawski"), Józef Majewski („Czytelnia Niedzielna") i Jan Królikowski (przedstawiciel dyrekcji teatrów warszawskich). Funkcję sekretarza i reprezentanta woli ofiarodawcy (bez prawa głosu) pełnił Karol Kucz. Zob. [anonim], [inc. „Wczoraj wieczorem odbyło się ostatnie posiedzenie…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 33, s. 166.

W przytoczonym tekście nazwisko Józefa Keniga zapisywane jest w formie niemieckiej (König); w źródłach spotkać się można także z pisownią Koenig – zob. H. Secomska, *Kenig Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XII, Wrocław 1966–1967, s. 342–344. W tej książce konsekwentnie używam jego formy spolszczonej.

od partykularnych interesów. Jest to także wyraz roli, jaką nakładała na siebie prasa – inicjatora i arbitra debaty publicznej, a nie jednego z jej uczestników.

Konkurs cieszył się szerokim zainteresowaniem, o czym świadczy nadesłanie 25 sztuk. Pierwsze miejsce przyznano komedii *Konkurent i mąż*, jednak okazało się, że – wbrew warunkom, które zobowiązywały uczestników do podania imienia i nazwiska w kopercie dołączonej do tekstu – znalazł się tam jedynie pseudonim J. Azete. Sprawiło to, że sędziowie nabrali wątpliwości co do tożsamości autora, podejrzewając, że mógł nim być jeden z jurorów. Stąd nie zdecydowano się na wręczenie nagrody, a środki na nią przeznaczone odłożono na przyszłość[8]. Nie są niestety znane merytoryczne podstawy werdyktu – sprawozdanie zawiera jedynie wykaz czynności organizacyjnych[9]. Podejrzenia sędziów były jednak słuszne – autorem *Konkurenta i męża* okazał się Józef Korzeniowski[10], który, robiąc dobrą minę do złej gry, przyjął decyzję komitetu i zobowiązał redakcję „Kuriera Warszawskiego" do podjęcia negocjacji w jego imieniu z dyrekcją teatrów i/lub z oficynami wydawniczymi oraz o przekazanie ewentualnych honorariów na cele charytatywne[11].

W podobnym czasie ogłoszono konkurs zorganizowany przez „grono wielbicieli sceny" z okazji 25. rocznicy debiutu uznanego aktora warszawskiego, Alojzego Żółkowskiego (1814–1889). Jubilat jako jeden z członków komitetu sprawował większą kontrolę nad procesem przyznawania nagród niż Starzyński. To przełożyło się na odmienne sformułowanie celów konkursu. Mimo że tutaj również poszukiwano „komedii polskiej narodowej", aktorowi zależało na wyłonieniu z zawodów utworu, który będzie mógł włączyć do swojego repertuaru. Stąd komitet zastrzegł, że nie będzie przyjmował fars ani komedii „płaskich", a co najmniej jedna rola powinna być pisana z myślą o Żółkowskim. Wprowadzono także szereg zabezpieczeń pozwalających na wprowadzenie bezstronności oceny (anonimizacja prac i konieczność przepisania ich przez osobę inną niż autor) oraz uniknięcia powielenia się ról

[8] Zob. tamże, s. 167.

[9] Zob. [anonim], *Sprawozdanie z czynności komitetu powołanego do oceniania komedii nadesłanych do konkursu na premium wyznaczone przez JW. Marszałka Edwarda Starzyńskiego*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" 1859, nr 67, s. 2–3.

[10] Zob. tamże, s. 3.

[11] Zob. [anonim], [inc. „Na wszelkie dopytywania się osób…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 36, s. 182.

sędziego i uczestnika (takiej osobie odbierano możliwość otrzymania nagrody, a w razie chęci zachowania anonimowości zobowiązana była do podania, jak potwierdzi swoją tożsamość). Działania te miały zapobiec powtórzeniu się skandalu z pierwszego konkursu Starzyńskiego[12]. Co ciekawe, zwycięzcą tego konkursu również został Józef Korzeniowski, tym razem jako autor komedii *Majątek albo imię*[13].

Już wtedy zaczyna uwidaczniać się rola konkursu jako narzędzia promocji sztuki. Zaledwie trzy dni po ogłoszeniu werdyktu „Gazeta Codzienna" z dumą poinformowała, że zapewniła sobie prawa do publikacji *Majątku albo imienia*[14], co można traktować jako chęć wykorzystania konkursu do zwiększenia liczby prenumeratorów, chętnych do weryfikacji słuszności werdyktu. Pamiętać jednak należy, że poza działaniem marketingowym wykupienie praw do przedruku komedii pozwalało na sfinansowanie nagrody dla zdobywcy drugiej lokaty (w tym przypadku Apollona Korzeniowskiego, czyli ojca Josepha Conrada, jako autora *Dla miłego grosza*). Jak podkreślała „Gazeta Codzienna", krok ten umożliwiał wsparcie dramaturgów, którzy nie mogli liczyć na honoraria prasowe czy teatralne[15].

Kontrowersje wokół pierwszego konkursu Starzyńskiego nie przyczyniły się do zmniejszenia zainteresowania kolejną jego odsłoną, ogłoszoną rok później. Liczba przysłanych sztuk nie przełożyła się jednak na ich jakość.

---

[12] Zob. [anonim], [inc. „Z kolei przypominamy o konkursie p.n. Alojzego Żółkowskiego…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 43, s. 218. Innym przykładem działania usprawniającego prace komisji była decyzja przewodniczącego, Fryderyka Skarbka, o zastąpieniu dyskusji pisemnymi raportami z lektury, zawierającymi tytuły sztuk niezasługujących na nagrodę oraz informacje o komedii proponowanej do odznaczenia lub wyróżnienia. Nie wymagano uzasadnienia wyroków. Zdaniem Skarbka krok ten zapobiegać miał wzajemnemu wpływowi sędziów na siebie (zob. F. Skarbek, [inc. „Przekonawszy się w poprzednim konkursie…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 209, s. 1121). W praktyce pozwalało to także na poszerzanie grona sędziów (w taki sposób zaproszono do komisji aktorkę warszawską Leontynę Halpertową) oraz umożliwiało poznanie zdań członków bez konieczności zgromadzenia ich w jednym miejscu (co umożliwiło wzięcie udziału w pracach komitetu Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu mimo jego wyjazdu z Warszawy) – zob. [anonim], [inc. „Ponieważ konkurs pod imieniem Alojzego Żółkowskiego…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 210, s. 1126–1127.

[13] Zob. [anonim], [inc. „Na odbytym wczoraj posiedzeniu…"], „Kurier Warszawski" 1859, nr 251, s. 1366.

[14] Zob. [anonim], [inc. „Redakcja «Gazety Codziennej», pragnąc co najrychlej…"], „Gazeta Codzienna" 1859, nr 254, s. 1.

[15] Zob. tamże.

Z 40 dramatów ponad połowa odrzucona została jako „utwory żakowskie ludzi, którzy pierwszy raz wzięli pióro do ręki, bez najmniejszego nawet talentu”[16]. Ostatecznie za tekst godny zwycięstwa uznano *Dzieje serca* Wacława Szymanowskiego, odczytane jako dzieło krytykujące polskie wady narodowe, czyli brak dążenia do społecznej pożyteczności jednostek, marnotrawstwo zasobów i hipokryzję[17]. Drugą nagrodę przyznano *Po naszemu* Zygmunta Hlebickiego-Józefowicza, które mimo usterek konstrukcyjnych i niedostatecznego zarysowania akcji zachwyciło komisję świeżością i żywiołowością charakterystyki postaci[18].

Honorarium za *Dzieje serca*, zakupione przez „Gazetę Codzienną”, otrzymał Hlebicki-Józefowicz. Prawa do *Po naszemu* zostały za to sprzedane „Tygodnikowi Ilustrowanemu” za 100 rubli. Suma ta, powiększona o indywidualne datki, stała się zalążkiem funduszu przeznaczonego na organizację ostatniego już w tym okresie konkursu (oderwanego od postaci Starzyńskiego poprzez określanie go mianem „trzeciego konkursu dramatycznego”)[19]. Nowością było podzielenie sumy, wynoszącej 450 rubli, na dwie nagrody w wysokości odpowiednio 300 i 150 rubli. Krok ten pozwolił na uniezależnienie premii dla zdobywcy drugiego miejsca od zainteresowania prasy zwycięską komedią. W zamian za to laureatów obu nagród zobowiązywano do zrzeczenia się honorarium z publikacji dramatów, aby suma ta mogła zostać przeznaczona na organizację kolejnego konkursu, a także rezygnacji z honorarium scenicznego, przeznaczonego na cele dobroczynne[20]. Co ciekawe, chociaż organizatorom zależało – tak jak poprzednio – na komediach bazujących na stosunkach lokalnych, komitet deklarował, że dopuści także przeróbki już istniejących dzieł. Decyzja ta argumentowana była chęcią koncentracji na przetworzeniu materiału literackiego na scenę i pozostawieniu względnej swobody autorom (oczywiście pod warunkiem, że ich komedie nie będą

[16] Zob. [anonim], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 486.

[17] Zob. K. [K. Kaszewski], *O komediach konkursowych*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 734–736.

[18] Zob. tamże, s. 736–737.

[19] Zob. [anonim], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 768 [inc. „Uwieńczoną komedię Wacława Szymanowskiego…”].

[20] Zob. [anonim], [inc. „Po przejrzeniu nadesłanych nam projektów…”], „Kurier Warszawski” 1860, nr 115, s. 633.

sprzeciwiały się regułom moralności)[21]. Nowością była także zmiana czasopisma odpowiedzialnego za przeprowadzenie czynności organizacyjnych. Chociaż początkowo zadania tego, jak dotąd, podjął się „Kurier Warszawski", na przełomie 1860 i 1861 roku wszystkie komedie przekazano „Bibliotece Warszawskiej"[22]. Transfer ten był konieczny, gdyż redaktor „Kuriera", Karol Kucz, znał osobiście wielu uczestników[23].

Rezultaty przedsięwzięcia ponownie okazały się niesatysfakcjonujące – komisja nie nagrodziła żadnej z 29 nadesłanych sztuk. Zaszczytnej wzmianki doczekały się jedynie *Kto winien* Marii Ilnickiej, *Wielki człowiek powiatowy* Józefa Narzymskiego oraz *Handel* nieznanego autora. W sprawozdaniu skrótowo wskazano jedynie na zalety każdej z tych komedii. Wyjaśnienie, dlaczego komisja nie podała uzasadnienia nieprzyznania nagród, może wydawać się mało satysfakcjonujące – komisja stwierdzała, że pożytek z takiej informacji mieliby jedynie autorzy (gdyż czytelnicy, pozbawieni dostępu do tekstów, nie mogliby zweryfikować uwag komisji). Odkrycie przyczyn odrzucenia sztuk zostawiono więc domyślności autorów[24]. Jak wskazuje jednak „Gazeta Warszawska" w broniącym komitetu artykule, nieprzyznanie nagród związane było z decyzją o rozdzieleniu decyzji o przyznaniu premium od oceny wartości literackiej, co skutkowało nagrodzeniem nie najlepszego z wysłanych dzieł, ale spełniającego wszystkie kryteria wskazane w ogłoszeniu wstępnym. Taka strategia wiązać się musiała z podwyższeniem wymagań stawianych autorom i sprawiała, że wyróżnienie powinno być traktowane jedynie jako zachęta do dalszej pracy[25].

Szeroki udział „Kuriera Warszawskiego" w tych przedsięwzięciach zgodny był z linią programową czasopisma, żywo zainteresowanego rozwojem ruchu teatralnego. Na łamach dziennika ukazywały się informacje

---

[21] Zob. [anonim], [inc. „Na list bezimienny pana X…"], „Kurier Warszawski" 1860, nr 200, s. 1127.

[22] Zob. [anonim], [inc. „W tych dniach otrzymaliśmy pocztą miejską list bezimienny…"], „Kurier Warszawski" 1860, nr 343, s. 1924; [anonim], [inc. „W sobotę kronikarz «Tygodnika Ilustrowanego»…"], „Kurier Warszawski" 1861, nr 7, s. 30.

[23] Zob. [anonim], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1, dz. cyt., s. 452 [inc. „Wiadomo z «Kuriera Warszawskiego»…"].

[24] [anonim], *Sprawozdanie w przedmiocie konkursu na komedię polską*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 2, s. 443.

[25] Zob. E. Siwiński, *Przegląd literatury krajowej*, „Gazeta Warszawska" 1861, nr 133, s. 1.

o każdej premierze na deskach teatru warszawskiego (często ograniczone do kilkuzdaniowych adnotacji) oraz relacje z wydarzeń związanych z teatrem, jak np. sprawozdania z jubileuszy aktorów[26]. Jednocześnie sama współpraca „Kuriera Warszawskiego" z innymi czasopismami świadczy o znaczącej roli, jaką przypisywano w epoce dramatowi jako rodzajowi literackiemu i położyła podwaliny pod legitymizację konkursów jako instrumentu życia literackiego.

2.1.2. Lata 70. XIX wieku – idea stałego konkursu dramatycznego

W czasie powstania styczniowego i tuż po jego upadku rozwój warszawskiego życia teatralnego wyhamował na skutek represji zaborczych. Od zamknięcia na 10 miesięcy Teatru Rozmaitości i przeniesienia przedstawień do odwiedzanego głównie przez Rosjan Teatru Wielkiego w 1863 roku, przez odebranie artystom prawa do emerytury i zamknięcia opery rok później, aż po likwidację szkoły dramatycznej w 1868 roku, działania władz zmierzały do ograniczenia funkcjonowania teatru polskiego. Sytuacja zaczęła się poprawiać w roku 1868, kiedy prezesem teatrów warszawskich został Sergiusz Muchanow, czyli pierwszy Rosjanin pełniący tę funkcję. W trakcie jego kadencji, trwającej do 1880 roku, dzięki rozwojowi aktorstwa poziom sceny uległ poprawie. Teatr jako jedna z nielicznych instytucji cieszących się względnym poparciem zaborców otaczany był szczególną estymą[27]. Zawiązanie rządowej instytucji odpowiedzialnej za kontrolę i animowanie życia teatralnego przyczynić się mogło – choć nie od razu – do wcielenia w życie różnych form jego wsparcia, w tym konkursów.

Choć po klęsce powstania przestano organizować konkursy, nie oznacza to braku zainteresowania ich ideą, o czym świadczy uwaga prasy wobec wyników kolejnych konkursów dramatycznych w Krakowie i Lwowie na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku[28]. Po pierwszym konkursie lwowskim z 1868 roku, w którym – choć nie bez zastrzeżeń – główną nagrodę przyznano *Żydowi* Edwarda

[26] Więcej na ten temat zob. Z. Anculewicz, *„Kurier Warszawski"…*, dz. cyt., s. 174–176.

[27] Zob. T. Sivert, *Teatry warszawskie w latach 1865–1890* [w:] *Teatr polski od 1863 r. do schyłku wieku XIX*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982, s. 40–41.

[28] Zob. także K. Estreicher, *Konkurs teatralny o nagrody Wydziału Krajowego*, Kraków 1900, s. 3–5.

Lubowskiego, na kilka lat (w okresie 1871–1873) inicjatywę przejął dyrektor krakowskiego teatru Adam Skorupka. Pierwszy konkurs krakowski z 1871 roku cieszył się podobnym zainteresowaniem, co konkursy warszawskie (przysłano na niego 25 sztuk), ale znacznie zwiększyło się ono w następnych latach (na dwie kolejne edycje przysłano po 39 utworów). W 1874 roku oba teatry zawarły umowę, na mocy której dyrekcje obu instytucji zorganizowały konkurs razem. Ta inicjatywa jednak skończyła się fiaskiem – nie tylko nie przyznano pierwszej i drugiej nagrody (a trzecią otrzymał dramat *Mojmir* Juliusza Turczyńskiego, który nie cieszył się wcześniej dobrą reputacją jako autor[29]), lecz także nie podano do wiadomości sprawozdania[30].

Choć prasa warszawska śledziła poczynania scen krakowskiej i lwowskiej, tego samego nie można było powiedzieć o dyrekcji teatrów. Przykładowo sztuki *Epidemia* Józefa Narzymskiego, która zajęła pierwsze miejsce w konkursie krakowskim w 1871 roku, oraz *Pracowici próżniacy* Michała Bałuckiego, którzy zdobyli drugą nagrodę, premiery w Warszawie doczekały się rok później. Choć w prasie można znaleźć głosy za koniecznością organizacji konkursu dramatycznego w Warszawie[31], trudno mówić o konsensusie w tej sprawie. Przeciwnicy konkursów wskazywali przede wszystkim na mieszane rezultaty przedsięwzięć krakowskich i lwowskich, które pozwalały wątpić w skuteczność ewentualnych inicjatyw lokalnych[32].

Sytuacja zmieniła się w 1875 roku. Otwarciem dyskusji stała się deklaracja hrabiego Jana Aleksandra Fredry, który przesłał redakcji „Kuriera Warszawskiego" 300 rubli w celu zorganizowania konkursu dramatycznego[33]. Fundusz ten zasilony został przez członków prywatnego zebrania w domu niejakiego K.R. sumą 205 rubli. „Kurier Warszawski" popierał ten pomysł, podtrzymując przy okazji międzyzaborowe antagonizmy między Warszawą a Krakowem:

[29] Zob. np. B.L., *Korespondencja zagraniczna*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 27, s. 3–4.

[30] Zob. M. Rulikowski, dz. cyt., s. 98–99.

[31] Zob. np. E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 3, s. 370–371.

[32] Zob. np. [anonim], *„Epidemia", dramat w 4 aktach przez Józefa Narzymskiego (Pierwsze przedstawienie dnia 21 września r. b.)*, „Gazeta Polska" 1872, nr 209, s. 1.

[33] Zob. [anonim], *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 43, s. 1 [inc. „Czytelnicy «Kuriera» przypominają sobie zapewne…"].

> Zresztą mniejsze i o wiele mniej zamożne od Warszawy miasta dały już pod tym względem dobry z siebie przykład. – Dlaczegoż byśmy więc mieli pozostać w szeregu najbardziej opieszałych i najwięcej ociągających się z urzeczywistnieniem dobrego i użytecznego pomysłu. – Nie brak przecież u nas ludzi dobrej woli; może te kilka słów przemówią do ich serca i… kieszeni[34].

Pomysł ten poparły inne czasopisma, dostrzegające w organizacji konkursu w Warszawie szansę dla dramatów autorów z zaboru rosyjskiego, których utwory nie cieszyły się popularnością w Galicji[35]. Co ciekawe, nawet prasa humorystyczna, zazwyczaj negatywnie podchodząca do tego typu przedsięwzięć, w tym przypadku powstrzymywała się od zwyczajowej złośliwości[36]. Inicjatywa ta szybko zyskała rangę oficjalną, kiedy została zatwierdzona przez władze, a Muchanow przejął funkcję prezesa komitetu organizacyjnego. Od tego momentu nazywana była w prasie konkursem Warszawskich Teatrów Rządowych[37].

Początkowo wydawało się, że ponownie dojdzie do zjednoczenia się środowiska prasowego Warszawy. Miesiąc później inna grupa ofiarodawców miała bowiem złożyć do redakcji „Kuriera Codziennego" 300 rubli na poczet organizacji konkursu dramatycznego (choć możliwa jest także hipoteza, że to „Kurier Codzienny", walczący o dominującą pozycję na rynku dzienników warszawskich, sam wyszedł z taką inicjatywą[38]). Rzekomy ofiarodawca nie doprecyzował, jak redakcja ma się rozporządzić środkami, stąd początkowo postanowiono dołączyć tę sumę do konkursu Warszawskich Teatrów

[34] Zob. [anonim], *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 50, s. 1 [inc. „Summa rs. 300 przesłana na ręce redakcji naszej przez hr. Fredrę…"].

[35] Zob. np. [anonim], *Chwila obecna*, „Gazeta Polska" 1875, nr 57, s. 2; [anonim], *Pokłosie*, „Kłosy" 1875, nr 506, s. 159 [inc. „Chcielibyśmy przejść na ton weselszy…"]; [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 11, s. 126–127 [inc. „Kraków i Lwów urządzają u siebie od dawna konkursa dramatyczne…"]; B. Prus, *Sprawy bieżące*, „Niwa" 1875, nr 7, s. 535–536 [inc. „Warszawa w tych czasach oczekuje nowej niespodzianki…"].

[36] Zob. K. Junosza [Szaniawski], *Na czasie*, „Kolce" 1875, nr 11, s. 83 [inc. „Gawędzić. Ale o czym?"]).

[37] Zob. [anonim], *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 74, s. 1 [inc. „W dniu wczorajszym w mieszk. prezesa…"]. Tam, gdzie podaję pełną nazwę instytucji Warszawskich Teatrów Rządowych, zapisuję ją wielką literą; w wariantach skróconych (np. mówiąc o „teatrach rządowych") posługiwać się będę małymi literami.

[38] Zob. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1969, s. 149.

Rządowych, którego komisja zaczynała pierwsze posiedzenia. Jednak – jak wynikało z odezwy „Kuriera Codziennego" – impuls do rozpoczęcia dyskusji pozostawiono tamtemu komitetowi[39]. Ponieważ nikt nie podjął rozmów z „Kurierem Codziennym", czasopismo zdecydowało się na organizację alternatywnego konkursu dramatycznego[40]. Do jego przeprowadzenia nie doszło, jednak dyskusja prasowa wokół tego przedsięwzięcia przybrała nieoczekiwany obrót.

Rozpoczął ją Bolesław Prus, który opublikował w „Kurierze Warszawskim"[41] i „Niwie"[42] wypowiedzi odnoszące się do ogłoszenia konkurencyjnego dziennika. W obu tekstach sugerował istnienie sporu między „Kurierem Codziennym" a komisją Warszawskich Teatrów Rządowych i wskazywał na bezsensowność organizowania dwóch podobnych konkursów w tym samym mieście. Zamiast powielania już istniejącej inicjatywy Prus proponował redakcji „Kuriera Codziennego" przeznaczenie tych środków na konkurs pedagogiczny. Krok ten nie tylko wyeliminowałby konkurencję dla konkursu rządowego, lecz także mógłby przynieść dużo użyteczniejsze skutki społeczne.

„Kurier Codzienny" przyjął propozycję Prusa z oburzeniem, odpierając zarzuty o istnieniu sporu z komisją teatrów rządowych. Redakcja broniła swojej inicjatywy, wskazując na korzyści wynikające z konkurencji, jaką stworzy wobec już istniejących konkursów. Poza zarzutami merytorycznymi nie uciekano również od argumentów *ad personam* skierowanych w stronę Prusa, oskarżonego o rozdmuchiwanie małych spraw i wyczerpanie talentu humorystycznego[43]. W obronie swojego współpracownika stanął „Kurier Warszawski", zarzucający „Kurierowi Codziennemu" manipulację faktami. Zdaniem „Kuriera Warszawskiego" to „Kurier Codzienny" powinien był zgłosić się do komisji rządowej, a nie czekać na kontakt z ich strony. Nie robiąc tego, a następnie wykorzystując brak odpowiedzi jako pretekst do zorganizowania własnego konkursu, „Kurier Codzienny" miał pokazać, że kieruje się jedynie

[39] Zob. [anonim], [inc. „Po niejakim uśpieniu częstokroć się rozbudza…"], „Kurier Codzienny" 1875, nr 74, s. 1.

[40] Zob. [anonim], [inc. „W numerze 74. pisma naszego…"], „Kurier Codzienny" 1875, nr 79, s. 2.

[41] Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 90.

[42] Zob. tenże, *Sprawy bieżące*, „Niwa" 1875, nr 9, s. 694–695.

[43] Zob. [anonim], [inc. „Rumak p. Zubowicza zapewno nie musiał…"], „Kurier Codzienny" 1875, nr 98, s. 2.

chęcią podbicia prestiżu czasopisma kosztem dublowania inicjatyw – tym bardziej szkodliwego w środowisku, w którym rozwój dramaturgii miałby być i tak nikły[44]. Choć „Kurier Codzienny" odmawiał konfrontacji z „Kurierem Warszawskim"[45], polemika ta wzbudziła żywe zainteresowanie prasy. Po stronie „Kuriera Warszawskiego" stanęła „Gazeta Polska" (broniąca zarówno opinii Prusa[46], jak i jego talentu jako humorysty[47]). Po stronie „Kuriera Codziennego" opowiedział się zaś „Przegląd Tygodniowy", wskazujący, że to komisja teatrów rządowych, jako czerpiąca korzyści z dotacji, powinna była zainteresować się sprawą[48] oraz „Tygodnik Mód i Powieści" sugerujący, że to „Kurier Warszawski" powinien zorganizować konkurs pedagogiczny, skoro dostrzega taką potrzebę[49]. Zawarcie kompromisu proponowały „Kolce", sprzeciwiające się zarówno żądaniom zmiany przedmiotu konkursu przez „Kurier Codzienny", jak i atakom w stronę Prusa, czyli swojego dawnego współpracownika[50]. Ta polemika, postrzegana głównie jako konflikt personalny między „Kurierem Codziennym" a Prusem[51], z perspektywy badań nad konkursami literackimi jest istotna jako zalążek procesów, które przyczynią się do późniejszej ekspansji konkursów prasowych. Przejęcie inicjatywy przez „Kurier Codzienny", choć legitymizowane koniecznością spożytkowania darowizny, stało się początkiem autonomizacji prasy jako organu zdolnego do samodzielnej organizacji konkursów. Mimo że ostatecznie nie doszło ono do skutku, zapoczątkowało nową epokę w postrzeganiu konkursów dramatycznych.

---

[44] Zob. [anonim], [inc. „W piątkowym numerze „«Kuriera Codziennego»…"], „Kurier Warszawski" 1875, nr 99, s. 1.

[45] Zob. [anonim], [inc. „Niewymownie jest przykro, kiedy słowa nasze…"], „Kurier Codzienny" 1875, nr 100, s. 1.

[46] Zob. [anonim], *Chwila obecna*, „Gazeta Polska" 1875, nr 74, s. 1–2.

[47] Zob. [anonim], *Chwila obecna*, „Gazeta Polska" 1875, nr 99, s. 2.

[48] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 20, s. 236 [inc. „«Kurier Warszawski» nr 99…"].

[49] Zob. T. Tarcza [B. Aspis], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1875, nr 22, s. 259.

[50] Zob. [K. Szaniawski], *Na czasie*, „Kolce" 1875, nr 20, s. 154.

[51] W kategoriach konfliktu personalnego przedstawia to wydarzenie także Monika Piątkowska, koncentrująca się głównie na wypowiedziach atakujących Prusa (zob. np. [anonim], *Listy diabła kulawego. List XII*, „Wiek" 1875, nr 104, s. 2). Zob. M. Piątkowska, *Prus. Śledztwo biograficzne*, Kraków 2017, s. 223–224. Zob. także *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 150.

2.1.3. Różnorodność i niestałość – od lat 80. XIX wieku do początku XX wieku

Od lat 80. XIX wieku do wybuchu pierwszej wojny światowej w Warszawie nie wytworzyła się instytucja stałego konkursu dramatycznego, choć niektóre organy podejmowały się organizacji konkursów kilkukrotnie (jak np. „Gazeta Polska", która przyczyniła się do organizacji konkursów im. Wojciecha Bogusławskiego w 1886 roku i im. Alojzego Żółkowskiego w 1887 roku czy „Kurier Warszawski" jako organizator trzech konkursów w latach 1892, 1897 i 1910). Charakterystyczną cechą tego środowiska, odróżniającą je od scen galicyjskich, było rozluźnienie związku między komitetami organizacyjnymi a państwowymi instytucjami życia teatralnego. Konkursy organizowane przez Warszawskie Teatry Rządowe stanowiły rzadkość (jedną z nielicznych tego typu inicjatyw był konkurs z 1883 roku, w którym drugą nagrodę zdobyła *Florynda* Felicjana Faleńskiego[52]). Dominującą rolę przejmują inne podmioty, np. organizacje charytatywne (jak choćby Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności, które w 1882 roku ogłosiło konkurs na komedię dla teatru amatorskiego[53]) czy prywatni darczyńcy (np. Ignacy Jan Paderewski jako organizator konkursu z 1899 roku). Najliczniej reprezentowane były jednak konkursy prasowe. Oprócz „Gazety Polskiej" i „Kuriera Warszawskiego" pamiętać należy chociażby o konkursie „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" z 1887 roku na sztukę dla ludu[54] czy konkursie „Wędrowca" na jednoaktówkę z 1902 roku[55].

---

[52] Ogłoszenie wstępne w: [anonim], *Konkurs*, „Gazeta Polska" 1883, nr 112. Rozstrzygnięcie w: [anonim], [inc. „Komitet konkursu dramatycznego…"], „Gazeta Polska" 1884, nr 94, s. 2–3.

[53] Ogłoszenie wstępne w: [anonim], *Konkurs*¸ „Gazeta Polska" 1882, nr 249, s. 3. Pierwszą nagrodę przyznano *Rocznicy ślubu* Franciszka Lanciego, a wyróżnienie otrzymały *Drugi raz* Bronisława Grabowskiego, *Jedna chwila* Leopolda Świderskiego i *Marysia* nieznanego autora (zob. [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Gazeta Polska" 1883, nr 62, s. 3).

[54] Zob. [anonim], *Konkurs „Echa"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 212, s. 491–492). Mimo że jedyną odznaczoną sztuką została *Walka* Pawła Kośmińskiego, komitet optymistycznie oceniał rezultaty przedsięwzięcia, dostrzegając w przesłanych tekstach przejawy zrozumienia potrzeb ludu (zob. P. Chmielowski i in., *Sprawozdanie z konkursu „Echa" na sztukę ludową*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1888, nr 246, s. 277–286).

[55] W 1902 roku redakcja „Wędrowca", chcąc wesprzeć działające w Warszawie pod kierownictwem Władysława Grabskiego koło Miłośników Sceny (później przemianowane na Sekcję Artystyczną Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego) ogłosiła konkurs na sztukę

Decentralizacja konkursów dramatycznych wiązała się z zagrożeniem nieobecnym w konkursach instytucji teatralnych – brakiem gwarancji, że nagrodzona sztuka zostanie wystawiona[56]. Redakcje starały się temu zapobiegać, oferując możliwość wydrukowania sztuki w rubryce felietonowej i zwiększając wysokość nagrody tak, aby pośrednio pokryła straty wynikające z braku dostępu do honorariów. Formą walki z tym zjawiskiem było również podjęcie przez „Kurier Warszawski" w latach 90. XIX wieku współpracy z Teatrem Rozmaitości, w ramach której zalecone do grania sztuki odgrywano na deskach tego teatru[57].

Charakterystyczną cechą znacznej części warszawskich konkursów dramatycznych była także ich specjalizacja, wyznaczana przez profil organizatora (jak w konkursie Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, które zastrzegło sobie prawo do przyjmowania jedynie komedii o tematyce społecznej[58]) czy chęć uzupełnienia konkretnych braków repertuarowych (jak w konkursie „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego", próbującego przeciwdziałać zapaści sceny prowincjonalnej i ogródkowej poprzez organizację konkursu na sztukę pasującą do ich profilu). Specjalizacja ta nie musiała zachodzić na poziomie sugestii komitetu. Przykładowo, jak zanotowali organizatorzy konkursów im. Wojciecha Bogusławskiego i Alojzego Żółkowskiego, wielu uczestników miało dostosowywać sztuki do ich patronów, co w pierwszym przypadku skutkowało znaczącym odsetkiem dramatów historycznych, a w drugim – dominacją sztuk o tematyce współczesnej i komediowej, które pasowałyby do repertuaru Żółkowskiego[59].

jednoaktową, która miała zostać odegrana przez tę grupę (zob. [anonim], *Konkurs dla Miłośników Sceny*, „Wędrowiec" 1902, nr 40, s. 782). Mimo że konkurs cieszył się niesamowitym zainteresowaniem, czego świadectwem było przysłanie aż 136 sztuk (zob. [anonim], *Konkurs dla Miłośników Sceny*, „Wędrowiec" 1902, nr 49, s. 978–979), nie zdecydowano się na przyznanie pierwszej nagrody (zob. [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Wędrowiec" 1903, nr 3, s. 56).

[56] Problem ten analizuję także w podrozdziale 4.1.

[57] Więcej na ten temat w podrozdziale 9.1.

[58] Zob. W. Bogusławski i in., *Konkurs*, „Gazeta Polska" 1882, nr 149, s. 3.

[59] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nr 130, s. 3.

2.2. Rozprawy naukowe, popularnonaukowe i tematyczne

Niemal równie często co konkursów dramatycznych podejmowano się organizacji przedsięwzięć, których celem miało być napisanie rozprawy naukowej, tekstu popularyzatorskiego czy odpowiedzi na ważny problem społeczny, ekonomiczny lub przemysłowy. Tradycja oświeceniowych konkursów naukowych i popularnonaukowych znalazła podatny grunt do rozwoju w dyskursie pokolenia pozytywistów, dostrzegającego potrzebę wspierania nauki w celu rozwoju społeczeństwa. Sytuacja w Królestwie Polskim znacząco nie sprzyjała bowiem instytucjonalnemu rozwojowi życia naukowego. Jak wskazuje Grzegorz Paweł Bąbiak, dynamika działań mecenackich we wszystkich zaborach silnie powiązana była z uwarunkowaniami politycznymi, a zezwolenia czy zamykania poszczególnych dróg działań odzwierciedlały przemiany stosunku władz do Polaków. Działania te obejmowały nie tylko przejmowanie roli mecenasa przez państwo (co szczególnie widoczne było w Galicji)[60], lecz także kontrolę inicjatyw prywatnych (również w zakresie postrzegania konkursów literackich np. poprzez wyznaczanie maksymalnej kwoty składek w kwestach w zaborze rosyjskim)[61].

Sytuację w zaborze rosyjskim utrudniały także działania rusyfikacyjne, w praktyce uniemożliwiające stworzenie organizacji na wzór krakowskiej Akademii Umiejętności czy poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Poza tworami specjalistycznymi (jak np. Towarzystwo Popierania Wiedzy Prawniczej, Towarzystwo Muzyczne czy Warszawskie Towarzystwo Ogrodnicze) luki te starały się wypełnić założona w 1879 roku Kasa im. Mianowskiego, uprawiająca liczne akcje pomocy pracownikom naukowym i wspierająca działalność wydawniczą, oraz Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, organizujące polskie placówki badań nauk przyrodniczych. Jednak ich działania na tle potrzeb nauki trudno uznać za wystarczające, a sytuacja nie uległa poprawie aż do wybuchu I wojny światowej[62]. Nic więc dziwnego, że do grona organów

[60] Zob. G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 157–158.

[61] Zob. tamże, s. 97.

[62] Więcej na ten temat zob. S. Brzozowski, *Warunki rozwoju nauki polskiej w kraju 1860–1918* [w:] *Życie naukowe w Polsce w drugiej połowie XIX i w XX wieku. Organizacje i instytucje*, red. B. Jaczewski, Wrocław 1987, s. 49–54.

wykorzystujących konkurs jako formę paramecenatu naukowego szybko dołączyła prasa – i to zarówno „stara", jak i „nowa". Konkurs stał się jednym z elementów wsparcia życia naukowego, niezbędnym w warunkach, w których instytucjonalne formy ograniczone były niemalże do zera[63].

Już w 1872 roku „Niwa" zaoferowała 120 rubli za rozprawę na temat historii i perspektyw handlu zbożem na ziemiach polskich, a tygodnik popularnonaukowy „Przyroda i Przemysł" – sto rubli za podjęcie badań stanu zanieczyszczenia wody w Wiśle. Oba czasopisma uzasadniały potrzebę organizacji konkursów chęcią wzbudzenia zainteresowania sprawami naukowymi i społecznymi, mającymi znaczenie w aktualnych warunkach politycznych. Argumentacja ta miała szczególne znaczenie dla „Przyrody i Przemysłu", uzasadniającego konieczność wykonania badań stanu wody rzecznej chęcią zwalczenia negatywnych skutków zdrowotnych związanych z piciem wody skażonej nieczystościami spływającymi z całego miasta[64]. Jednak także „Niwa", proponująca napisanie rozprawy o charakterze rekonstrukcyjnym, wskazywała na skuteczność konkursów jako narzędzia pobudzającego do „naukowego współzawodnictwa"[65]. Wpisywała swoje przedsięwzięcie w długą tradycję konkursów towarzystw naukowych, wyróżniając się poprzez wskazanie korzyści wynikających z opracowania tematu handlu zbożowego na ziemiach polskich. Miałyby one wynikać z wagi, jaką eksport zboża oraz handel wewnętrzny miały dla gospodarki polskiej w perspektywie historycznej i współczesnej. Tym samym „Niwa" nie tylko wykorzystywała konkurs do wskazania na ważny problem, lecz także pośrednio legitymizowała pozycję prasy jako organu wystarczająco uformowanego, aby móc odgrywać istotną rolę w życiu naukowym i społecznym.

Odzew wokół obu tych inicjatyw był niewystarczający. Na konkurs „Niwy" w pierwszym terminie nie przysłano żadnej pracy, dlatego redakcja zdecydowała się na jego przedłużenie do 30 stycznia 1874 roku. Po tym terminie jednak „Niwa" nie zamieściła żadnych informacji na temat swojego konkursu, co uznać można za świadectwo jego porażki. Winą za ten stan rzeczy redakcja

[63] Zob. J. Piskurewicz, *Warszawskie instytucje społecznego mecenatu nauki w okresie 1869–1906* [w:] *Życie naukowe w Polsce w drugiej połowie XIX i w XX wieku…*, dz. cyt., s. 58–59.

[64] Zob. [anonim], *Konkurs „Przyrody i Przemysłu"*, „Przyroda i Przemysł" 1872, nr 14, s. 167–168.

[65] [anonim], *Konkurs „Niwy"*, „Niwa" 1872, nr 7, s. 153.

obarczała samych autorów, niewykazujących zainteresowania sprawami kluczowymi dla gospodarki krajowej:

> Gdy idzie o popisanie się z komedyjką, mnóstwo pisarzów spieszy z utworami swojego pióra, aby uzyskać nagrodę. Gdy idzie o najważniejsze może interesy kraju, gdy idzie o gruntowne tych interesów zbadanie, gdy idzie o wykazanie, że kraj dzięki własnemu niedołęstwu i niezaradności traci miliony, gdy prócz narzekań trzeb wskazać środki zaradcze – nie masz nikogo. A r z e c z t ę m ó g ł o p r a c o w a ć j e d y n i e s p e c j a l i s t a, [podkr. I.P.] znający zarówno teorię ekonomiki, jak i warunki naszego handlu zbożowego. Wiemy, że tacy ludzie się znajdą, że brak im tylko chęci[66].

Podkreślone zdanie wskazuje istotę problemu, z jakim mierzyli się organizatorzy konkursów naukowych. Stworzenie naboru na dzieła, które opracować może jedynie znawca, i to specjalizujący się w wielu dziedzinach nauki, postrzegane być może jako mijanie się z celem. Konkurs taki staje się przetargiem na rozprawy naukowe. W takiej roli okazuje się jednak nieskuteczny ze względu na większy nakład pracy i wysiłku, jaki wymagany jest od naukowca mającego napisać rozprawę konkursową, niż np. od wspomnianych dramaturgów.

Mizerne efekty wywołał także konkurs „Przyrody i Przemysłu", którego rozstrzygnięcie zostało dwukrotnie przeniesione – po raz pierwszy ze względu na nienadesłanie żadnej pracy, a następnie dlatego, że jedyna otrzymana rozprawa nie spełniała jego warunków. Mimo że uczestników zobowiązano do wykonania badań wody pobranej z pięciu z góry wyznaczonych miejsc, konkursowa praca powstała na bazie analiz wyników zaledwie jednego pomiaru. Ponadto autor nie dostarczył próbek wody, co uniemożliwiło weryfikację uzyskanych przez niego rezultatów[67]. „Przyroda i Przemysł" zdecydowała się na przesunięcie konkursu na następny rok, jednak jej ślad urywa się w numerze z 3 lutego 1874 roku, w którym przypomina się o dacie wysyłania zgłoszeń i oznajmia, że nagroda zostanie przyznana zwycięzcy 19 lutego[68].

---

[66] [anonim], *Kronika*, „Niwa" 1873, nr 28, s. 92.

[67] Zob. R. Wawnikiewicz i in., *Konkurs „Przyrody i Przemysłu"*, „Przyroda i Przemysł" 1873, nr 9, s. 107–108.

[68] Zob. [anonim], *Ogłoszenie konkursu od redakcji*, „Przyroda i Przemysł" 1874, nr 5, s. 60.

Co ciekawe, takie przedsięwzięcia cieszyły się przychylnością nawet czasopism, które z zasady były przeciwne konkursom. Świetnym przykładem byłaby decyzja „Przeglądu Tygodniowego" o ogłoszeniu aż trzech konkursów w 1872 roku, usprawiedliwianych koniecznością wykorzystania dwóch funduszów przeznaczonych pierwotnie na wydanie dzieł Józefa Supińskiego i badania śladów kultury ludzkiej w jaskiniach Jury Krakowsko-Częstochowskiej[69]. Brak możliwości wykorzystania tych pieniędzy, wynikający w pierwszym przypadku z niepowodzenia inicjatywy wydawniczej, w drugim zaś z niedostatecznej wysokości zebranej sumy, sprawił, że redakcja poczuła się zobowiązana do pożytecznego spożytkowania środków. Stąd dotacja na wydanie pism Supińskiego stała się podstawą do ogłoszenia konkursu na „opis i rozbiór najnowszych postępów w sferze działalności i pracy kobiecej, jakie wykaże przyszła w 1872 roku odbyć się mająca w Wiedniu wystawa powszechna"[70], a fundusz na wyprawę archeologiczną (z dodatkiem 200 rubli od redakcji) – na dwa konkursy na sprawozdania z wystawy światowej dotyczące prezentowanych tam osiągnięć pedagogicznych i wynalazków.

„Przegląd Tygodniowy" wskazywał na elementy organizacyjne, które miały gwarantować rzetelność i zasadność konkursu: dobór sędziów z grona ekspertów, a nie członków redakcji, pozostawienie praw do przedruku nagrodzonego tekstu autorom, mające być dowodem na bezinteresowność tygodnika, oraz zastrzeżenie, że komisja wybierze do odznaczenia „istotnie dla społeczeństwa pożyteczną pracę", a nie „względnie najlepszą"[71]. Szczególną wagę położono także na względną otwartość tematyczną tekstów, która miała sprawić, że jej rezultaty będą użyteczne społecznie, a nie staną się jedynie wypełnieniem zamówienia komisji[72].

W pomyślnym rozstrzygnięciu pierwszego konkursu przeszkodziły okoliczności niezależne od redakcji, gdyż na wystawie światowej nie pokazano wystarczającej ilości materiałów dotyczących pracy kobiet. Odwrotna sytuacja

[69] Inicjatywa zbierania funduszu ogłoszona została w: A.D., *Dla Nauki*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 4, s. 25–26. Informację o wpłatach „Przegląd Tygodniowy" zamieścił w: [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 5, s. 34 [inc. „W zeszłym numerze «Przeglądu» wyraziliśmy myśl…"].

[70] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 36, s. 281.

[71] Tamże.

[72] Tamże. Więcej na temat postawy „Przeglądu Tygodniowego" wobec konkursów w rozdziale III.

zmusiła do odwołania także drugiego konkursu, dotkniętego klęską urodzaju. Opis wszystkich eksponatów pedagogicznych wymagać miał bowiem nie tylko studiów przekraczających możliwości jednej osoby, lecz także praktycznie niemożliwego do zdobycia pozwolenia na sporządzenie rycin poglądowych. Połowicznym sukcesem okazał się za to konkurs na sprawozdanie z działu wynalazków. Choć nie udało się znaleźć chętnych do przygotowania rozprawy, do redakcji zgłosiła się grupka młodych techników w składzie: chemik Włodzimierz Abramowicz, mechanicy Stefan Kossuth i Aleksander Maternicki, fotograf Walery Lewkowicz oraz inżynier cywilny Gustaw Mujżel. Przesłane przez nich sprawozdanie z całości wystawy (poza działem literackim, osobno opisanym przez Michała Bałuckiego, i pedagogicznym) nie wyczerpywało tematu, jednak komisja[73] uznała pracę za wartościowe wprowadzenie. Stąd zarówno grupa pod przewodnictwem Kossutha, jak i Bałucki, otrzymali nagrody pieniężne (w wysokości – odpowiednio – 200 i 100 rubli)[74], a ich sprawozdania opublikowano nakładem redakcji „Przeglądu Tygodniowego"[75].

Problemy, jakie trapiły konkursy na rozprawy naukowe i popularnonaukowe, związane przede wszystkim z szerokimi wymaganiami wobec uczestników przy skromnej rekompensacie, wpływały na niewielkie zainteresowanie zawodników. Zjawisko to było widoczne nawet w środowiskach specjalistycznych, czego świadectwem może być dyskusja wokół rezultatów konkursów ogłaszanych przez „Gazetę Sądową Warszawską" w latach 90. XIX wieku. W marcu 1891 roku gazeta ta, chcąc udostępnić swoje łamy większej liczbie specjalistów, ogłosiła konkurs na artykuły z dziedziny prawa cywilnego i karnego. Redakcja nie narzucała ich tematyki, a za najlepsze teksty oferowała skromną nagrodę po 25 rubli, wypłacaną poza honorarium autorskim[76]. Mimo przedłużenia czasu przesyłania artykułów na adres redakcji wpłynęła

[73] Warto zwrócić uwagę na dotrzymanie przez redakcję słowa w kwestii doboru komisji. Do ocenienia rozpraw wyznaczono praktyków inżynierii, zajmujących się jednocześnie popularyzacją nauki: Aleksandra Makowieckiego (redaktora „Gazety Rzemieślniczej"), Józefa Spornego (autora wielu prac z obszaru techniki) i Leona Sygietyńskiego (redaktora „Tygodnika Rolniczego"). Zob. [anonim], *Konkurs „Przeglądu Tygodniowego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 25, s. 197.

[74] Zob. tamże, s. 198.

[75] Zob. *Przegląd Wystawy Powszechnej w Wiedniu 1873. Praca zbiorowa pod kierunkiem Stefana Kossutha. Nagrodzona konkursem redakcji „Przeglądu Tygodniowego"*, Warszawa 1874.

[76] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Gazeta Sądowa Warszawska" 1891, nr 11, s. 165.

zaledwie jedna praca. Konkurs został przełożony do listopada, nie spotkał się jednak z większym zainteresowaniem – żaden spośród trzech artykułów nie odpowiadał warunkom. Ostatecznie, aby inicjatywa nie została uznana za zupełną porażkę, nagrodę przyznano Władysławowi Ankiewiczowi, sekretarzowi wydziału hipotecznego w Miechowie[77]. Redakcja nie kryła rozczarowania tymi rezultatami, zdejmując odpowiedzialność za porażkę z siebie na rzecz prawników, oskarżanych o niezainteresowanie szerzeniem wiedzy wśród szerokiego grona czytelników:

> Że nagroda pieniężna, stosunkowo niewielka, nie mogła w danym razie być głównym bodźcem do przyjęcia udziału w konkursie, o tym ani na chwilę nie wątpiliśmy. Sądziliśmy tylko, że przez ogłoszenie konkursu ujawnimy nasze dążenie do zbogacenia i ożywienia treści „Gazety Sądowej", a jak tylko dążenie to nasze wyświetlonym zostanie, nasi prawnicy nie pozostaną obojętni na wezwanie i zasiądą do pracy. […] Czyżby rzeczywiście zapanowała w szeregach prawniczych taka niechęć do poważniejszej pracy, taka apatia i obojętność względem swego programu?[78]

Pytanie to podchwyciły inne czasopisma, traktujące niepomyślne rezultaty konkursu jako odzwierciedlenie sytuacji środowiska prawniczego. Takie rozumowanie uwidacznia się np. w „Bibliotece Warszawskiej", porównującej rezultaty konkursu „Gazety Sądowej Warszawskiej" do obfitego plonu ogłoszonego w tym samym czasie konkursu nowelistycznego „Ziarna", na który wysłano aż 83 prace. Brak zainteresowania palestry warszawskiej konkursem miał być świadectwem nie tylko niechęci adwokatów do pracy, lecz także czynnikiem wyróżniającym to środowisko na tle dużo aktywniejszych prawników w Galicji[79]. Inną przyczynę wskazuje „Przegląd Tygodniowy", koncentrujący się na uwarunkowaniach społecznych, uniemożliwiających prawnikom angażowanie się w przedsięwzięcia niedające im korzyści. W sytuacji, w której początkujący adwokaci zmuszeni byli do poszukiwania zleceń w celu utrzymania się, uniemożliwiało im to podjęcie badań skutkujących

[77] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Gazeta Sądowa Warszawska" 1891, nr 47, s. 741–742.
[78] [anonim], *Od redakcji*, „Gazeta Sądowa Warszawska" 1891, nr 33, s. 517–518.
[79] Zob. [anonim], *Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 3, s. 600–601.

napisaniem artykułu za niepewne honorarium. Innym problemem mogła być wewnętrzna hierarchia środowiskowa, odbierająca głos zarówno „małym" (którzy bali się lekceważenia ze strony uznanych przedstawicieli palestry), jak i „wielkim" (którzy nie chcieli się narażać na utratę reputacji w razie, gdyby ich artykuł nie spełnił oczekiwań)[80].

2.3. Literatura dziecięca, młodzieżowa i ludowa

Silną tradycją cieszyły się również konkursy na utwory o charakterze utylitarnym. W tej kategorii należałoby zawrzeć powieści dla dzieci i młodzieży, powiastki dla ludu, ale także elementarze, zbiory wiedzy użytecznej dla włościan czy katechizmy ludowe. Podobnie jak w przypadku przedsięwzięć omawianych powyżej, potrzeba organizacji konkursów na ten typ tekstów wpisywała się w dyskurs pokolenia pozytywistów. To przyczyniało się nie tylko do rozwoju konkursów organizowanych przez prywatnych fundatorów (jak np. ogłoszony we Lwowie w 1860 roku przez Michała Mrozowickiego konkurs na książkę dla włościan zawierającą biografie chłopów, którzy odznaczyli się na rzecz narodu[81]), lecz także inicjatyw podejmowanych z udziałem prasy (jak choćby ogłoszony w 1872 roku przez „Bibliotekę Warszawską", a sfinansowany z darowizny niejakiego A.T. konkurs na książkę edukacyjną dla chłopców w wieku 10–14 lat[82]) lub bezpośrednio przez czasopisma (tu zwłaszcza konkursy „Gazety Świątecznej" na powiastki na ludu organizowane od 1885 roku).

Konkursy te należałoby klasyfikować jako pokrewne przedsięwzięciom naukowym lub popularnonaukowym z dwóch przyczyn. Poza ich utylitarnym charakterem ważną ich cechą było precyzyjne kształtowanie kryteriów

[80] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1891, nr 35, s. 380 [inc. „Dlaczego spełzł na niczym konkurs «Gazety Sądowej»?"].

[81] Ogłoszenie wstępne w: [anonim], *Rozmaitości*, „Czytelnia dla Młodzieży" 1860, nr 3, s. 24 [inc. „Pan Michał Mrozowicki ogłosił konkurs…"]. Na konkurs nadesłano trzy prace z Krakowa, Lwowa i Paryża. Zwycięzcą został doświadczony pisarz Walery Łoziński jako autor *Ludzi spod słomianej strzechy*. Zob. [anonim], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 4, s. 227–228 [inc. „Z dniem 1. b. m. i r…"].

[82] Zob. [anonim], *Od redakcji „Biblioteki Warszawskiej"*, „Biblioteka Warszawska" 1872, t. 1, s. 150–153.

stawianych autorom, wynikające z chęci, aby nagrodzone dzieło odzwierciedlało światopogląd organizatora i wypełniało wskazane przez niego zadania. Przykładem takiej strategii może być wspomniany konkurs „Biblioteki Warszawskiej" na książkę dla dorastających chłopców. Ogłoszenie wstępne odczytywać można niemalże jako program wychowawczy, którego realizacją miało stać się nagrodzone dzieło. Chociaż autor zobowiązany był do przystępnego przedstawienia wiedzy z dziedziny biologii i botaniki, musiał zrobić to tak, aby książeczka sprzyjała zgodnej z konserwatywno-chrześcijańskim światopoglądem wizji świata i człowieka:

> Niech autor w opowiadaniach o wspaniałomyślności, wdzięczności i innych przymiotach zwierząt nie upatruje w tych ostatnich podniesienia ich do cech znamionujących istotę duszą obdarzoną; wywyższanie bowiem zwierząt jest to samo, co poniżanie człowieka. Mówiąc o pracowitości mrówki, o skrzętności pszczółki, wierności psa, niech się strzeże wystawiać te stworzenia człowiekowi jako wzór do naśladowania; nie potrzebujemy uczyć się cnót od nierozumnych zwierząt lub owadów: mamy czystsze źródło moralności, mamy do naśladowania wzory szczytniejsze, bo święte i boskie[83].

Postawa ta wynika z powiązania przekazywania wiedzy z określonym programem moralnym. Wszystkie informacje zawarte w książce (obejmujące poza wymienionymi wyżej treściami także historię odkryć i wynalazków oraz dzieje narodu) miały służyć wychowaniu młodzieńca na pożytecznego członka społeczeństwa oraz kochającego Boga i bliźniego człowieka. Temu celowi miało służyć także wspominanie wyłącznie czynów godnych naśladowania oraz pominięcie epizodów trudnych czy niejednoznacznych moralnie. Strategia ta mogła także wynikać ze sprzeciwu wobec uproszczonego rozumienia programu pozytywistycznego, postrzeganego jako zagrożenie dla wiary, z czym utożsamiano uwagę, aby strzec się „zbytecznego zaufania w moc rozumu", a zamiast tego podkreślać rolę Boga jako źródła wielkich czynów[84].

W porównaniu do wymagań treściowych niewiele miejsca poświęcono w tym ogłoszeniu formie i językowi dzieła. Autorów zobowiązywano jedynie

[83] Tamże, s. 152.
[84] Tamże.

do prostoty i zrozumiałości stylu oraz do ukrycia pedagogicznego charakteru publikacji przed odbiorcami. Niestety tak wąskie zarysowanie wymogów przyczyniło się do początkowej porażki konkursu. Dlatego dwa lata później „Biblioteka Warszawska" zdecydowała się na zwiększenie nagrody (ze 150 do 215 rubli) i rozluźnienie wymagań. Tym razem poproszono autorów jedynie o to, aby praca „dążyła do zaszczepiania zasad cnoty, pobudzała duszę do energii i wzbogacała umysł tymi wiadomościami, które by mu do poważnej myśli wątku dostarczały"[85], a także była napisana przystępnym językiem. Nawet takich kryteriów nie udało się jednak spełnić w całości – trzy z pięciu prac zostały odrzucone ze względu na słabość formy, czwarta zaś nie spełniała wymogów merytorycznych. Ostatecznie nagrodę przyznano autorce *Wiana macierzyńskiego*, Władysławie z Rogozińskich Izdebskiej, jednak nie bez zastrzeżeń. Ich natury nie znamy, gdyż informacja na ten temat nie została upubliczniona, a jedynie przekazana autorce, by mogła wprowadzić poprawki przed publikacją[86].

2.4. Wielkie prozy. Powieść

W porównaniu do omawianych wyżej obszarów piśmiennictwa zainteresowanie konkursami powieściowymi zaobserwować można stosunkowo późno. Choć można byłoby przypuścić, że rozwój poetyki powieści tendencyjnej przyczyni się do ekspansji konkursów na tego typu utwory, nie znajduje to odzwierciedlenia na poziomie liczbowym. Wiązać się to mogło z zachodzącą w epoce internalizacją społecznej roli pisarza[87], niejako zastępującą kontrolną funkcję konkursów literackich. Stąd o ile omawiane wyżej przedsięwzięcia traktowane były przede wszystkim jako narzędzie kontroli rynku oraz stymulowania aktywności pisarskiej, o tyle konkursy powieściowe odpowiadały raczej na rosnące zapotrzebowanie czytelników na nowe teksty. W przypadku konkursów powieściowych organizowanych przez prasę mechanizm ten miał jeszcze większe znaczenie, gdyż wytworzenie się nawyku publikacji kolejnych

[85] [anonim], *Od redakcji*, „Biblioteka Warszawska" 1874, t. 3, s. 468.

[86] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Biblioteka Warszawska" 1876, t. 1, s. 584–585.

[87] Zob. np. S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku*, Wrocław 1968, s. 104–105.

fragmentów w odcinkach przyczyniało się do budowania nastroju opowieści oraz sukcesywnego wytwarzania poczucia stabilizacji czytelniczej (poprzez umiejętne operowanie przez twórców elementem zaskoczenia). Pozwalało to na budowanie ciągłości i pewności wśród odbiorców, a co za tym idzie, także wyrabianie nawyku czekania na dalsze ciągi fabuły.

Wszystkie czynniki, które przyczyniły się do popularności powieści na łamach prasy, sprzyjały również rozwojowi konkursów powieściowych, które pozwalały na zachęcenie czytelników do prenumeraty czasopisma. Dlatego też nieprzypadkowo liczba konkursów powieściowych wzrosła w latach 80. i 90. XIX wieku, kiedy czasopisma bezpośrednio (jak np. „Kurier Codzienny" w 1897 roku czy „Kurier Warszawski" w 1888 roku) bądź pośrednio (jak np. „Głos" w 1897 roku, zapewniający zaplecze organizacyjne dla „grona towarzyskiego właścicieli ziemskich spod Krośniewic") zaczęły angażować się w ich organizację. Ówczesnych konkursów powieściowych nie należałoby zatem traktować jako formy stymulacji tego segmentu wydawniczego. Wręcz przeciwnie – jak wskazuje Anna Martuszewska na przykładzie konkursu „Kuriera Warszawskiego" z 1888 roku, w tym samym czasie na łamach czasopism i w wydaniach osobnych ukazywało się wiele poczytnych powieści (jak np. *Gasnąca dusza* i *Filistry* Mariana Gawalewicza czy *Nad poziomy* Władysława Sabowskiego) bądź trwale wpisujących się w krajobraz literatury polskiej (jak np. publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym" *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, wydawana w „Kurierze Codziennym" *Lalka* Bolesława Prusa czy ukazująca się po raz pierwszy w wersji książkowej *Kaśka Kariatyda* Gabrieli Zapolskiej)[88]. Zjawisko to wiązało się raczej z odkryciem potencjału reklamowego konkursów, wynikającego z uzależnienia zainteresowania czytelników pismem od kolejnych odcinków powieści[89]. Organizacja konkursów sprzyjała wyróżnieniu się czasopisma na tle konkurencji, ale także służyła wzbudzeniu zainteresowania u czytelników, początkowo śledzących informacje o przebiegu obrad, a następnie weryfikujących słuszność werdyktu poprzez lekturę nagrodzonego dzieła.

[88] Zob. A. Martuszewska, *Wstęp* [w:] M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, oprac. A. Martuszewska, BN I 307, Wrocław 2005, s. VI–VII.

[89] Tamże, s. VIII.

Wspólną cechą tych przedsięwzięć był niemal zerowy margines wymagań (poza objętościowymi) dla uczestników. Pojawiające się czasem formuły pełniące tę funkcję (jak np. postulujące ograniczenie się do tematyki współczesnej czy historycznej) były bowiem na tyle szerokie, aby zapewnić pisarzom margines wolności. Wyjątek stanowiłby konkurs na powieść „Izraelity" z 1895 roku, jednak postawiony tam wymóg osnucia akcji „na tle stosunków żydowskich krajowych"[90] wynikał z chęci dostosowania treści tekstu do profilu pisma.

Na początku XX wieku do grona organizatorów konkursów powieściowych włączyły się wydawnictwa. Pod koniec 1899 roku oficyna Franciszka Juliusza Granowskiego i Saturnina Józefa Sikorskiego odpowiedzialna za tanią serię wydawniczą „Biblioteka Dzieł Wyborowych"[91] ogłosiła konkurs, który traktować można jako odpowiedź na ekspansję prozy modernistycznej. W tym przypadku wymagania stawiane autorom obejmowały konkretne zalecenia na poziomie ideologicznym, poprzez zastrzeżenie, aby powieść „nie była utworem czysto negacyjnym lub pesymistycznym, niewnoszącym do umysłu czytelnika pierwiastków dodatnich"[92]. Organizatorzy wykonali zatem kontrintuicyjny ruch, którego prymarnym celem było stworzenie alternatywy wobec dominujących tendencji literackich. Trudno zatem jest się dziwić, że inicjatywa ta spotkała się z aprobatą prasy konserwatywnej i zachowawczej[93] oraz sprzeciwem czasopism przychylnych poetyce modernistycznej[94]. Mimo dwukrotnego przełożenia terminu konkursu[95] (co ciekawe, niespowodowanego brakiem zainteresowania ze strony autorów, ale wynikającego

[90] [anonim], *Konkurs*, „Izraelita" 1895, nr 47, s. 391. Ze względu na niedostateczne zainteresowanie uczestników pod koniec 1896 roku termin nadsyłania prac został przełożony do 1 lipca 1897 roku (zob. [anonim], *Od redakcji*, „Izraelita" 1896, nr 49, s. 425). Niestety po upłynięciu tego terminu ślad po konkursie zaginął.

[91] Zob. M. Mlekicka, *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów*, Warszawa 1987, s. 123.

[92] [anonim], *Teatr i literatura*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 348, s. 3.

[93] Zob. np. K., *Ze spraw bieżących*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1899, nr 52, s. 513–514; [anonim], *Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1, s. 188–189.

[94] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1900, nr 2, s. 17 [inc. „Co roku ogłaszane bywają u nas różne konkursy…"].

[95] Po raz pierwszy termin nadsyłania prac przeniesiono na 1 września 1900 roku – do tego terminu wydawnictwo otrzymało 49 utworów (zob. [anonim], *Od redakcji* [w:] J. Słowacki, *Poezje liryczne i gnomiczne*, przedm. P. Chmielowski, Warszawa 1900, s. 133–135). Kiedy zaś i to nie zdało egzaminu (mimo nadesłania aż 56 powieści), termin przesunięto na 1

z niedotrzymania przez większość autorów kryterium objętościowego) w połowie 1902 roku pierwszą nagrodę przyznano Natalii Dzierzkównie (ps. Jerzy Orwicz) za *Elę* – niewyróżniającą się na tle literatury epoki powieść o dojrzewaniu, zbudowaną na kontraście między środowiskiem salonowym a ziemiańskim stylem życia[96].

2.5. Małe prozy. Felieton i humorystyka

Stosunkowo niewielką popularnością cieszyły się konkursy na felietony, co mogło wynikać przede wszystkim z charakteru tego gatunku oraz ewolucji w postrzeganiu jego miejsca na łamach czasopism. Choć początków felietonu można dopatrywać się już w publicystyce oświeceniowej, o wykształceniu się rozumienia tego terminu jako konkretnego typu tekstu prasowego obejmującego dowcipny przegląd wydarzeń z życia miasta, a nie jedynie jako „odcinka", czyli przestrzeni na szpalcie gazetowej poświęconej na teksty o „lżejszym" charakterze[97], można mówić od lat 60. i 70. XIX wieku[98]. Najważniejszymi czynnikami pozwalającymi na odróżnienie felietonu od zobiektywizowanego wypisu wiadomości z kraju i ze świata (które istniały w czasopismach obok

października 1901 roku (zob. [anonim], *Wiadomości naukowe, literackie i artystyczne*, „Nowa Reforma" 1901, nr 14, s. 3).

[96] Zob. J. Orwicz [N. Dzierzkówna], *Ela. Powieść współczesna odznaczona na konkursie „Biblioteki Dzieł Wyborowych"*, Warszawa 1903.

[97] Mimo że w tym podrozdziale koncentruję się na konkursach na felietony w „węższym" sensie, nie oznacza to braku inicjatyw, które wykorzystywałyby poszerzone znaczenie tego terminu. Przykładem może być konkurs na „felieton humorystyczny", ogłoszony przez „Gazetę Polską" w 1899 roku. Koncentracja na komicznym wymiarze tekstu oraz niepostawienie wymagań treściowych pozwalają przypuszczać, że w rzeczywistości „Gazeta Polska" poszukiwała najlepszej humoreski (zob. [anonim], *Konkurs*, „Gazeta Polska" 1899, nr 159, s. 2). Wrażenie to zwiększa się przy lekturze nagrodzonego tekstu, czyli *Kartki z pamiętnika panny Lodzi* Romana Jungiewicza, przedstawiającego perypetie miłosne naiwnej bohaterki, pozostającej pod przemożnym wpływem matki, i udającego cynizm, choć zakochanego adoratora (zob. R. Jungiewicz, *Kartka z pamiętnika panny Lodzi*, „Gazeta Polska" 1899, nr 189, s. 1–2).

[98] Zob. M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Łódź 2013, s. 35–37. Zob. także: P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017, s. 162–167.

siebie) byłyby zsubiektywizowana selekcja wydarzeń oraz płynność narracji, pozwalająca na swobodne przechodzenie między tematami[99].

Wraz z rozwojem prasy zwiększyła się także świadomość roli, jaką felieton mógł odgrywać w przyciąganiu czytelników do czasopisma oraz wywieraniu na nich wpływu. Na późniejszym etapie (co widać chociażby w wypowiedziach Aleksandra Świętochowskiego) wykształciło się rozumienie roli kronikarza czy felietonisty, w którym bieżące wydarzenia miały stać się pretekstem do problemowego ujęcia ważnych zjawisk społecznych i ujawniania trudnych prawd o ludziach[100]. Takie podejście – jak wskazywał Bolesław Prus, stanowiący niedościgły wzór kronikarza epoki – wymagało wszechstronnej wiedzy z wielu dziedzin przy jednoczesnej umiejętności zaciekawienia czytelnika tematem[101]. W prasie epoki dominowała jednak forma felietonu bazująca na jedności osoby autora w obrębie rubryki felietonowej w danym czasopiśmie. Oznaczanie każdego tekstu kryptonimem, pseudonimem, inicjałami bądź znakami typograficznymi pozwalało na stworzenie wrażenia ciągu myślowego między felietonami i pomagało w budowaniu relacji z odbiorcami[102].

Coraz większy nacisk na indywidualizację formy felietonu i bazowanie jej popularności na osobie autora można uznać za pośrednią przyczynę pojawienia się w latach 80. XIX wieku pierwszych konkursów felietonistycznych. Ich organizacja mogła być postrzegana jako próba naboru na stanowisko kronikarza czasopisma, czego przykładem może być konkurs tygodnika „Świt" z 1886 roku. Przedsięwzięcie zorganizowane razem z czterema innymi konkursami (na powieść, nowelę i rozprawę poświęconą metodom wspierania kobiecego przemysłu na wsi[103]) było odpowiedzią na pogarszający się stan kadrowy periodyku. Redagowany początkowo przez Marię Konopnicką, a przejęty 1 kwietnia 1886 roku przez Walerię Marrené-Morzkowską postępowy tygodnik dla kobiet zmagał się z problemami po odejściu Mariana Gawalewicza oraz szybkim wycofaniu się zastępującej go Konopnickiej. Przez kilka tygodni rubrykę *Rachunki* prowadził autor posługujący

[99] Zob. M. Pietrzak, dz. cyt., s. 39; B. Bobrowska, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999, s. 30.

[100] Zob. M. Pietrzak, dz. cyt., s. 58–60.

[101] Zob. tamże, s. 57–58.

[102] Zob. B. Bobrowska, *Bolesław Prus…*, dz. cyt., s. 32–34.

[103] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Świt" 1886, nr 112, s. 153.

się pseudonimem Ułamek (najprawdopodobniej Jan Gadomski), jednak współpraca z nim mogła mieć jedynie charakter przejściowy[104].

Stąd ogłoszenie konkursu na felieton stało się konkursem na nowego współpracownika tygodnika. Świadczyć o tym może niewielka nagroda (wynosząca – oprócz standardowego honorarium od wiersza – 25 rubli) oraz krótki czas pozostawiony autorom, wynoszący zaledwie 10 dni (od 18 do 28 maja), który można postrzegać jako próbę symulacji warunków pracy nad rubryką oraz wyraz chęci dążenia do jak największej aktualności tekstu mimo opóźnień związanych z koniecznością wydania werdyktu. Konkurs ten (w odróżnieniu od konkursów na rozprawę, na który nie przysłano ani jednej pracy i nowelistycznego, w którym żaden z tekstów nie został uznany za godny nagrodzenia) cieszył się dużym odzewem. Na wezwanie tygodnika odpowiedziało 16 autorów, a zwyciężczynią została Natalia Korwin-Szymanowska (ps. Anatol Krzyżanowski), która podjęła następnie stałą współpracę ze „Świtem"[105]. W ramach konkursu wydrukowano także felieton Michała Chylińskiego (podpisującego się jako #[106]).

Zwycięski tekst warty jest wspomnienia także ze względu na wywołaną nim polemikę „Przeglądu Tygodniowego". Dyskusja ta dotyka zasadności konkursów felietonistycznych, uważanych przez tygodnik Wiślickiego za przerost formy nad treścią, wynikający z chęci odnalezienia za pomocą tego narzędzia geniusza (tutaj będącego duchowym następcą Prusa i Jana Lama, czyli autora *Kronik lwowskich* pisanych dla „Przeglądu Polskiego"). Z tej perspektywy felieton Korwin-Szymanowskiej, choć mógłby wzbudzić zainteresowanie czytelników przez wyrażanie niekontrowersyjnych opinii, zaprzecza celowi felietonistyki, jakim powinno być wydobywanie na wierzch spraw trudnych[107]. Korwin-Szymanowska odpowiedziała na te zarzuty, wskazując na rolę konkursu jako narzędzia skierowanego do młodych twórców, szukających okazji

[104] Więcej na ten temat zob. M. Zawialska, dz. cyt., s. 85–87.

[105] Ogłoszenie wyników w: [anonim], *Od redakcji*, „Świt" 1886, nr 114, s. 170. Zwycięski felieton ukazał się w tym samym numerze czasopisma (zob. A. Krzyżanowski [N. Korwin-Szymanowska], *Rachunki konkursowe*, „Świt" 1886, nr 114, s. 170–171).

[106] Zob. # [M. Chyliński], *Rachunki konkursowe*, „Świt" 1886, nr 115, s. 182–183.

[107] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 23, s. 282–283 [inc. „Niech świat, co chce, o nas mówi…"].

do sprawdzenia swoich sił[108]. Oczywiście świeżo upieczona felietonistka „Świtu", broniąc instytucji konkursu, legitymizowała także swoją pozycję jako laureatki. Polemika ta jednak umożliwiła wskazanie roli konkursu jako narzędzia służącego nie tylko do rozwiązywania wielkich problemów, lecz także użytecznego w skromniejszym zakresie.

Powodzenie konkursu felietonistycznego skłoniło redakcję „Świtu" do powrotu do tego środka ratowania czasopisma pod koniec jego istnienia. 11 stycznia 1887 roku opublikowano ogłoszenie, w którym – na tych samych warunkach, co poprzednio – dano zainteresowanym 18 dni (do 29 stycznia tego roku) na przysłanie prac[109]. Rezultaty tej inicjatywy przedstawiały się podobnie pod względem liczbowym, gdyż na adres redakcji przysłano 12 tekstów. Cel pośredni, jakim mogło być zachęcenie nowych osób do współpracy ze „Świtem", nie został jednak osiągnięty – autorem zwycięskiej pracy okazał się znany czytelniczkom tego czasopisma Marian Gawalewicz[110]. Konkurs nie uratował także „Świtu", który wobec odpływu prenumeratorów został zamknięty 31 marca 1887 roku[111].

Innym przedsięwzięciem, wykorzystującym elementy plebiscytu, był konkurs „Kuriera Codziennego" na „felieton poświęcony sprawom bieżącym" z 1902 roku[112]. Przedsięwzięcie to nastawione było na promocję czasopisma, o czym świadczy nie tylko decyzja o wyborze najlepszego tekstu na podstawie głosowania czytelników, lecz także wykorzystywanie Bolesława Prusa – zarówno jako pomysłodawcy (a właściwie osoby, która miała zasugerować sposób spożytkowania ofiarowanych przez „jednego z przyjaciół naszego pisma"[113] 50 rubli), jak i osoby zaangażowanej w proces selekcji felietonów. Strategia ta okazała się zresztą słuszna, jak można wnioskować na podstawie przesłania aż 52 prac[114]. Mimo że zdecydowana większość z nich nie spełniała kryteriów pozwalających na zaliczenie ich do podgatunku „kronik

[108] Zob. A. Krzyżanowski [N. Korwin-Szymanowska], *Rachunki*, „Świt" 1886, nr 116, s. 190.
[109] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Świt" 1887, nr 146, s. 9.
[110] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Świt" 1887, nr 149, s. 33.
[111] Zob. M. Zawialska, dz. cyt., s. 89–90.
[112] Zob. [anonim], *Konkurs*, „Kurier Codzienny" 1902, nr 158, s. 2.
[113] Zob. tamże.
[114] Zob. [anonim], *Nasz konkurs*, „Kurier Codzienny" 1902, nr 190, s. 1.

tygodniowych”[115], „Kurier Codzienny” dopuścił do głosowania trzy teksty: stylizowaną na list właściciela paryskiej fabryki wyrobów metalowych pochwałę rozwoju technologicznego Warszawy[116], próbę analizy sytuacji zagranicznej ze szczególnym uwzględnieniem polityki Niemiec[117] oraz tekst wykorzystujący motyw letnich wyjazdów na wieś do analizy pozycji jednostki na rynku pracy oraz ról rodzinnych i zawodowych[118]. Po wydrukowaniu felietonów czytelnicy otrzymali tylko dziesięć dni na przesłanie głosów. Mimo to konkurs cieszył się dużym zainteresowaniem abonentów. Z 551 głosów największą ich liczbę, czyli 253, otrzymał ostatni felieton, podpisany nierozszyfrowanym pseudonimem Stach Kujawa[119]. W odróżnieniu od Korwin-Szymanowskiej Kujawa nie stał się następcą Prusa w *Kronikach tygodniowych*. Ten incydentalny charakter konkursu „Kuriera Codziennego” należałoby jednak postrzegać jako sytuację wyjątkową.

2.6. Poezja

Wśród konkursów na ziemiach polskich konkursy poetyckie stanowiły rzadkość. Niechęć do ich organizacji mogła być związana ze skomplikowanym stosunkiem pokolenia pozytywistów wobec poezji. Odrzucenie paradygmatu poety romantycznego jako natchnionego wieszcza (które nie wiązało się jednak z całościowym odrzuceniem dziedzictwa wielkich romantyków) i uprzywilejowanie jego roli jako pożytecznego pracownika, w połączeniu ze sprzeciwem wobec epigoństwa oraz nieprzystawalnością modelu krytyki literackiej pozytywistów do interpretacji poezji przyczyniło się do swoistej degradacji (żeby nie rzec w myśl formuły Jana Tomkowskiego – „zabijania” poetów, zachodzącego nie tylko na poziomie walki ideologicznej, lecz także oporu wydawców i redaktorów, uznających prozę za bardziej opłacalną od poezji[120]) roli poety w dyskursie krytycznoliterackim oraz zmniejszenia roli

[115] Zob. tamże.
[116] Zob. [anonim], *Felieton konkursowy*, „Kurier Codzienny” 1902, nr 191, s. 1–2.
[117] Zob. Kordelia, *Felieton konkursowy*, „Kurier Codzienny” 1902, nr 192, s. 1–2.
[118] Zob. [Stach Kujawa], *Felieton konkursowy*, „Kurier Codzienny” 1902, nry 194–195.
[119] Zob. [anonim], *Nasz konkurs*, „Kurier Codzienny” 1902, nr 206, s. 1.
[120] Zob. J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 20–26.

poezji w prasie[121]. Nie oznacza to jednak zaniku poezji czy wierszopisarstwa, którego przejawem mogą być m.in. rozwój wierszowanej humorystyki[122], poezji okolicznościowej czy pojawienie się polemik poetyckich na łamach prasy[123]. Przekonania te wpływały także na postrzeganie konkursów na wiersze. Problem ten oddaje wypowiedź felietonisty „Przeglądu Tygodniowego" z 1886 roku, negująca sens organizowania przez „Tygodnik Ilustrowany" konkursu dla poetek na wiersz o kobiecie (który omówię w rozdziale VI):

> Skrępowanie warunkami, że wiersz ów ma pisać tylko kobieta i to wyłącznie o kobiecie jest bezcelowym, gdyż ani wielkiej ilości poetek nie posiadamy, ani wielkość wiersza (od 150 do 200 wierszy) nie pozwala napisać jakiegoś głębszego utworu; ulotne zaś i luźne wierszyki o kobiecie, zdaje się, już są tematem tak oklepanym, że nic nowego w tej kwestii powiedzieć się nie da[124].

Konkurs nie jest postrzegany jako narzędzie, które może zachęcić poetki do pracy, ale jedynie jako sonda wyławiająca te pisarki, które już talent posiadają. W komentarzu tym przejawia się przekonanie o szczególnej roli poezji jako aktywności literackiej, która realizować się może wyłącznie w oderwaniu od zewnętrznych uwarunkowań życia literackiego. Ogłoszenie konkursu na wiersz, czyli próba podporządkowania talentu warunkom postawionym przez komisję, może zachęcić do pracy jedynie dyletantki, które będą próbować tworzyć „na siłę".

Konkursy poetyckie w znacznej mierze wpisane zostały w nurt konkursów jubileuszowych czy laudacyjnych, co pozwala na wskazanie ich łączności z dziewiętnastowieczną praktyką upamiętniania, jubileuszy i rocznic. Jednym z bardziej znamienitych przykładów byłby ogłoszony w 1881 roku konkurs na utwór uświetniający publiczne przedstawienie poświęcone osobie Jana Kochanowskiego. Dzieło to miało zostać wygłoszone w epilogu widowiska

---

[121] Zob. np. J. Zajkowska, *Twórczość Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010, s. 20–24; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, dz. cyt., s. 120–121.

[122] Więcej na ten temat zob. T. Budrewicz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Kraków 2016.

[123] Zob. tenże, *Rymowane spory. Asnyk*, Kraków 2015, s. 5–9.

[124] [J. Kotarbiński], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 5, s. 66 [inc. „«Tygodnik Ilustrowany» ogłosił konkurs…"].

zorganizowanego w celu pozyskania środków na jubileuszowe wydanie dzieł wszystkich Kochanowskiego, składającego się z inscenizacji *Odprawy posłów greckich*, *Z chłopa króla* Piotra Baryki oraz *Żółtej szlafmycy* Franciszka Zabłockiego[125]. Zadaniem uczestników było napisanie poematu przedstawiającego mistrza czarnoleskiego jako artystę i człowieka[126]. Konkursem tym zainteresowała się Maria Konopnicka[127], która wysłała dwa utwory: jeden pod godłem *Ad astra*, drugi zaś – *Sub rosa*. Pierwszy tekst doceniony został artystycznie, nie mógł jednak otrzymać nagrody ze względu na niedokładne przedstawienie życiorysu Kochanowskiego. Mimo że w drugim poemacie również nie udało się w pełni wykonać tego zadania (pominięto m.in. charakterystykę *Odprawy posłów greckich*), to pod względem formy znacznie przewyższał pozostałe utwory. Ostatecznie poemat ten otrzymał nagrodę *ex aequo* z tekstem Stefana Gillera (ps. Stefan z Opatówka)[128]. Oboje otrzymali po 100 rubli nagrody, a ponieważ przewidywano, że widowisko powtórzone zostanie co najmniej dwukrotnie, każdy utwór miał zostać zadeklamowany na jednym z przedstawień. Do publicznej deklamacji ostatecznie nie doszło[129].

Konkursy poetyckie mogły także odwoływać się do duchowego dziedzictwa osoby upamiętnianej. Taki charakter miał np. zorganizowany przez miesięcznik „Sfinks" w 1909 roku konkurs im. Juliusza Słowackiego. W ogłoszeniu redakcja zaznaczała, że ta forma upamiętnienia wieszcza jest nie tylko właściwą duchowi jego poezji, lecz także jedną z niewielu realnych form działania w aktualnych warunkach politycznych. Mogła także służyć

---

[125] Zob. [anonim], *Ciekawe przedstawienie*, „Gazeta Polska" 1881, nr 96, s. 2–3. Choć spektakl ten nie wpisywałby się w krąg bezpośrednich obchodów jubileuszu Kochanowskiego, przypadających na rok 1884, zaliczyć można go do szerszego porządku postrzegania jubileuszu, charakteryzującego się zwiększeniem się zainteresowania życiem i twórczością poety czarnoleskiego. Zob. U. Kowalczuk, *1884 – jubileuszowa „renowacja" Kochanowskiego* [w:] *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010, s. 103.

[126] Zob. [anonim], *Kronika miejscowa*, „Gazeta Polska" 1881, nr 111, s. 2.

[127] Wątek uczestnictwa Konopnickiej w licznych konkursach, pojawiający się także w wielu ustępach niniejszej książki, analizuję szczegółowo w: *„Wiwat, niech żyje…". Maria Konopnicka wobec konkursów literackich* [w:] *„Zaciętość dumy w osamotnieniu". Konopnicka i inne*, red. R. Stachura-Lupa, A. Sędłakowska, P. Żarnecka, Kraków 2023, s. 47–67.

[128] Zob. L. Jenike, i in., *Sprawozdanie końcowe*, „Gazeta Polska" 1881, nry 274–275.

[129] Zob. [anonim], *„Wieczór w Czarnolesie" Adama Bełcikowskiego (Kraków). „Petro" Leonarda Sowińskiego (Biblioteka Mrówki, Lwów). „Listy z Belgii" Agrykoli i Paterkula (Bruksela)*, „Gazeta Polska" 1883, nr 61, s. 3.

odnowieniu zapomnianego w poezji polskiej, a lubianego przez romantyków gatunku powieści poetyckiej[130]. Zwyciężczynią konkursu została Jadwiga Marcinkowska, autorka *Tęsknoty hetmana*, poświęconej śmierci Stanisława Żółkiewskiego w bitwie pod Cecorą.

Ciekawą próbą wpływu na rozwój poezji poprzez wskrzeszenie zapomnianych gatunków miało być tzw. „igrzysko kwiatowe" „Wędrowca" z 1902 roku, czyli konkurs na balladę i sielankę, przedstawiony jako próba dialogu ze średniowieczną tradycją poezji dworskiej (w zakresie form organizacyjnych) i romantycznej (w dziedzinie gatunków). Igrzyska te na tle konkursów epoki wyróżniał symboliczny wymiar nagród: złota i srebrna róża jako nagrody za najlepsze ballady oraz złota i srebrna lilia dla autorów sielanek[131]. Symboliczność tej nagrody postrzegać należałoby jako wyraz łączności z tradycją turniejów poetyckich, w których laury postrzegano jako dodatek do uznania statusu zwycięzcy.

Idealistycznie brzmiące pobudki przywoływane w ogłoszeniu wstępnym stanowiły jedynie część prawdy. W rzeczywistości celem „Wędrowca" było podjęcie dosyć anachronicznego kroku, jakim było zwrócenie uwagi na zanik ballad i sielanek w poezji oraz weryfikacja, czy poeci na początku XX wieku rozumieją wyznaczniki genologiczne tych gatunków. Rezultat tego quasi-sondażu okazał się mało satysfakcjonujący: mimo że wielu dziełom nie można było odmówić wartości, żadne z nich nie mogło zostać uznane za wypełniające wszystkie kryteria ballady (czyli gatunku charakteryzowanego jako przejaw „podwójnego wzroku" poety, tj. poczucia jedności świata materialnego i nadprzyrodzonego[132]) lub sielanki (definiowanej w duchu rozróżnienia Friedricha Schillera na poezję naiwną i sentymentalną[133] jako

[130] [anonim], *Konkurs poetycki „Sfinksa" imienia Juliusza Słowackiego*, „Sfinks" 1909, nr 1, s. 2–3.

[131] Zob. [anonim], *Igrzysko kwiatowe*, „Wędrowiec" 1902, nr 7, s. 124.

[132] Zob. [anonim], *Sprawozdanie z igrzyska kwiatowego „Wędrowca"*, „Wędrowiec" 1902, nr 38, s. 742. Tym samym komisja starała się przywrócić schemat ballady romantycznej (zgodnie z definicją Maurycego Mochnackiego), wyrastającej z poczucia niewymierności i nieskończoności rzeczywistości, która pozostaje niemożliwa do ogarnięcia zmysłami. Zob. C. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce* [w:] I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, red. M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, Wrocław 1970, s. 98–99.

[133] Autorzy sprawozdania odwołują się do tekstu *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (opublikowanego po raz pierwszy w 1800 roku), zgodnie z którym poezję naiwną należałoby rozumieć jako znajdującą się najbliżej natury, tj. naśladującą rzeczywistość, a sentymentalną – jako

gatunek na pograniczu poezji opisowej, przedmiotowej i nastrojowej, upodmiotowionej)[134]. Ostatecznie złotą różę za najlepszą balladę przyznano Julianowi Kazimierzowi Jasińskiemu za *Narzeczoną Pana Racza* – historię niespełnionej miłości młodego hetmana w służbie Jana z Tęczyna i panny Róży. Choć nie zawierała elementów ponadnaturalnych, co wykluczało ją z grona ballad i przywoływało wrażenie dumy historycznej, komisja doceniła jej siłę przekazu. Złotą lilię za sielankę przyznano zaś wierszowi *Ze słońcem* Bronisławy Ostrowskiej – pochwale życia i witalności reprezentowanej przez wschodzące słońce[135]. Srebrną różę otrzymał Władysław Nawrocki za *Rym o Grabi z Tęczyna*, a srebrną lilię – Kazimierz Gliński za *Ułana i dziewczynę*.

* * *

Historia konkursów literackich w drugiej połowie XIX wieku może być postrzegana jako przedłużenie procesów zachodzących w dziejach literatury. Dążenie do sterowania rynkiem, choć upostaciowione na poziomie wymagań stawianych przez komisje, globalnie wydaje się ustępować traktowaniu konkursów jako trendu kulturowego i wydawniczego oraz inicjatyw raczej podążających za kierunkami rozwoju literatury niż je wyznaczających. Nie oznacza to, że konkursy w epoce trzeba postrzegać wyłącznie jako element

reakcję na odchodzenie świata od tejże, wyrażającą się w idealizacji rzeczywistości (zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej* [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 335).

[134] Zob. [anonim], *Sprawozdanie z igrzyska kwiatowego „Wędrowca"*, dz. cyt., s. 742. Zwrot ten stanowi element procesu zachodzącego w krytyce literackiej już od I poł. XIX wieku, w którym akcent w definicjach sielanki przesuwa się z postrzegania jej jako kategorii genologiczno-estetycznej na filozoficzno-moralną. Zmiana ta skutkuje ambiwalencją w postrzeganiu sielskości i idyllicznościsielanki, która stoi niejako w sprzeczności z romantycznym paradygmatem twórczej i ofiarnej aktywności, najczęściej powiązanej na ziemiach polskich z działalnością patriotyczną (zob. L. Tatarowski, *Sielanka wiejska w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 4, s. 37–39). W samej krytyce literackiej tego okresu zaś sielanka rozpatrywana jest raczej nie jako ważny gatunek poetycki, ale układ odniesienia w dyskusjach o roli poezji czy sposobach prezentacji chłopów. W obu tych przypadkach postrzegana była jako antywzór, w którym idyllicznośćć, utożsamiana z „tkliwością" czy „przesłodzeniem", stanowiła zagrożenie dla poetyki realistycznej (zob. U. Kowalczuk, *Sielanka* [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 1, Toruń-Warszawa 2016, s. 549–552).

[135] Zob. [anonim], *Sprawozdanie z igrzyska kwiatowego „Wędrowca"*, dz. cyt., s. 743.

strategii marketingowej czy próbę wpływania na układ sił uczestników życia literackiego i kulturowego. Element ten jednak zaczyna dominować w latach 80. i 90. XIX wieku wraz z rozwojem konkursów prozatorskich czy zwiększeniem się liczby konkursów dramatycznych.

Dynamika rozwoju konkursów odzwierciedla także specyfikę warszawskiego życia literackiego i naukowego. Ogłaszanie konkursów dramatycznych czy naukowych w latach 60. i 70. XIX wieku stanowiło przejaw priorytetów inteligencji warszawskiej w zakresie dziedzin, które domagały się szczególnej uwagi. Lustrzanym odbiciem tego zjawiska byłyby konkursy z przełomu wieków (zwłaszcza konkurs „Biblioteki Dzieł Wyborowych" czy drugi konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"), będące próbą powrotu do sprawdzonych wzorców artystycznych i ucieczki od dominacji literatury modernistycznej. Oczywiście zakres przedmiotowy i cele konkursów zależały od orientacji światopoglądowej organizatorów i komitetu, stąd wskazania na obecność trendów należy traktować z dużą dozą ostrożności. Nie umniejsza to jednak roli konkursów jako narzędzia odpowiadającego zmianom kulturowym, a czasem także i wchodzącego w rolę ich kreatora.

Nie mniej istotnym czynnikiem pozwalającym na ekspansję konkursów okazuje się także ich potencjał jako narzędzia reklamy. Choć wykorzystywanie konkursów w tym charakterze mogło prowadzić do zachwiania ich reputacji, ostatecznie przyczyniło się także do ich wewnętrznego zróżnicowania. Konieczność stosowania rozmaitych strategii do zachęcenia autorów do uczestnictwa, a czytelników do śledzenia rezultatów sprawiała, że organizatorzy zmuszeni byli do nieustannej modyfikacji zarówno celów przedsięwzięć, jak i ich reguł oraz wymagań wobec partycypantów. Dzięki temu konkursy literackie mogły trwale wpisać się w krajobraz kulturowy epoki.

ROZDZIAŁ III

Po co ogłaszać konkursy?

Wspólną cechą dyskusji prasowych na temat większości konkursów w drugiej połowie XIX wieku, bez względu na zakres przedmiotowy czy terytorialny poszczególnych przedsięwzięć, jest niekwestionowana powaga, z jaką są one przedstawiane. Chociaż ludyczny charakter konkursów nie wyklucza się z ich poważnym traktowaniem, ich ekspansja w epoce nie mogłaby się odbyć bez ich wyniesienia do roli narzędzia zdolnego do uzdrowienia rynku artystycznego i zmiany kształtu relacji między jego uczestnikami oraz do rozpoczęcia dyskusji o ważnych problemach trapiących naród. Tym samym pytanie o cele konkursów staje się pytaniem o kształt kultury, miejsce literatury i sztuki w społeczeństwie, pozycję artysty i kształt jego relacji z krytyką, a nawet o rolę odbiorców w tym układzie sił.

Dyskusja wokół celów i zasadności organizacji konkursów nie ograniczała się do inicjatyw literackich, dlatego – choć ta dziedzina pozostanie mi najbliższa – przywoływać będę okazjonalnie głosy w dyskusjach na konkursy artystyczne czy architektoniczne. Odstępuję także od ograniczenia do konkursów organizowanych w Warszawie, gdyż w najważniejszych przypadkach (jak np. przy pojawieniu się postulatu konkursu na przebudowę Wawelu) dyskusja ta wykraczała poza granice zaborów. Nie należy też zapominać, że dyskurs wokół roli konkursów miał charakter wielopłaszczyznowy, a charakter argumentów w nim stawianych uzależniony był m.in. od postrzegania stanu poszczególnych dziedzin nauki i kultury, orientacji światopoglądowej krytyków czy ich poglądów na kształt środowiska literackiego. Wariacje tego dyskursu powinny być zatem postrzegane także w wymiarze historycznym

i ideologicznym (co nabierało szczególnego znaczenia w krytyce modernistycznej, ale do pewnego stopnia odzwierciedliło się także w dyskusjach między „starą" a „młodą" prasą).

3.1. Konkurs jako zachęta dla autorów

Jednym z najczęściej pojawiających się argumentów za organizacją konkursów było wskazanie, że powinny stanowić zachętę dla twórców do pisania – bądź określonych utworów literackich, bądź literatury w ogóle. Argument ten pojawiał się przy dyskusji na temat konkursów naukowych i literackich, ze szczególnym uwzględnieniem dramatycznych. Z postulatem tym można się spotkać już w tekstach z lat 60. XIX wieku, kiedy krytycy starali się zachęcać autorów do uczestnictwa w rywalizacji, jednak bez wywierania na nich presji:

> […] konkurs nie jest dla nikogo przymusem; daje rok czasu, i potem rok znowu, i dalej rok jeszcze. Napiszesz i oddasz co na konkurs w przeciągu tego czasu, tym lepiej, nie napiszesz, to także nikt ci tego za złe nie weźmie[1].

Komentarz ten ustanawia ważną płaszczyznę polemik, która powracała przez cały wiek XIX. Argument głoszący niemoc konkursów w zakresie stworzenia talentów od zera, podnoszony przez ich przeciwników, odzwierciedla linię argumentacji pojawiającą się również w sporze o pozycję artysty oraz źródła twórczości. Postrzeganie konkursu jako przymusu wobec autorów stałoby w sprzeczności z wizerunkiem artysty ograniczonego jedynie własnym natchnieniem, a w konsekwencji przyczyniałoby się do widzenia konkursów jako niezgodnych z „naturalnym" rytmem twórczości. Dlatego zachęta, jaką miał tworzyć konkurs, musiała być przedstawiana jako bodziec skłaniający np. do dokończenia pracy, którą autor wykonałby nawet bez tej zewnętrznej stymulacji, a nie jako warunek niezbędny do jej ukończenia.

Postulat ten jednak często łączył się z żądaniem stymulowania rozwoju określonych dziedzin nauki i sztuki, co ujawniało ukrytą funkcję kontrolną

[1] [anonim], *Słów kilka o konkursach na komedie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 30, s. 267.

konkursów. Przykładem byłby felieton „Gazety Polskiej" z 1875 roku, entuzjastycznie odnoszący się do inicjatywy Jana Aleksandra Fredry w kwestii organizacji konkursu dramatycznego w Warszawie. Najważniejszym argumentem za jego przeprowadzeniem jest konieczność zachęcenia uzdolnionych autorów do stworzenia komedii, która utrzymałaby się na deskach teatralnych[2]. Konkurs prezentowany jest także jako narzędzie do zniwelowania braku tantiem autorskich poprzez zapewnienie choćby perspektywy wsparcia materialnego.

Argument ten mógł jednak stać się mieczem obosiecznym, kiedy krytyka wskazywała na negatywne konsekwencje nadpodażu literackiego. Na to ryzyko zwraca uwagę w 1887 roku Maria Konopnicka (pod męskim pseudonimem Humanus), komentująca liczbę tekstów nadsyłanych na organizowane w tym czasie przedsięwzięcia (konkursy dramatyczne im. Wojciecha Bogusławskiego i Alojzego Żółkowskiego, powieściowy „Kuriera Warszawskiego" oraz „Tygodnika Ilustrowanego" na humoreski). Autorka sugeruje, że pobudzanie twórczości artystycznej tą drogą prowadzić może do uzależnienia artystów od kolejnych przedsięwzięć, a w konsekwencji do dewaluacji wartości talentu twórcy pasowanego w ten sposób na mistrza. Nie postuluje jednak rezygnacji z konkursów, ale wskazuje na potrzebę zmiany sposobu myślenia o ich miejscu wśród instytucji życia literackiego:

> Wiem ja, że zadaniem konkursów jest budzić ruch w twórczości literackiej. Bardzo dobrze. Temu, kto pisze, istotnie potrzeba czuć zainteresowanie się sobą szerszych kół publiczności, potrzeba mu zwalczać jakieś współzawodnictwo, biec do jakiegoś celu, zdobywać coś siłą swego talentu. Ale baczcie, żeby ten ruch był naturalny, nie sztuczny. Żeby nadto był postępowy, a nie stał się bieganiną w kółko, a już najbardziej baczcie, aby był ruchem prawdziwym, a nie pozornym. Pierwszy jest znakiem życia, drugi i u trupa wzbudzić można stosem galwanicznym[3].

Celowi temu miałaby służyć zmiana w postrzeganiu komisji oraz ich werdyktów tak, aby zarówno debiutanci, jak i doświadczeni autorzy mogli wierzyć w ich bezstronność i maksymalną przedmiotowość. Dzięki temu „system

[2] [anonim], *Chwila bieżąca*, „Gazeta Polska" 1875, nr 57, s. 2.

[3] Humanus [M. Konopnicka], *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 301, s. 3.

konkursów" (jak określa skalę tego fenomenu autorka) z narzędzia pozwalającego na bezmyślne wspieranie działalności artystycznej mógłby zostać wyniesiony do rangi areopagu kształtującego opinię publiczną w zakresie literatury. Tym samym Konopnicka domaga się powrotu do tradycji postrzegania konkursów jako areny szlachetnej rywalizacji pomiędzy autorami, sprzeciwiając się wykorzystywaniu ich wyłącznie w charakterze marketingowym.

3.1.1. Konkursy jako zachęta dla młodych

Osobno należałoby zadać pytanie, czy konkursy powinny być skierowane do młodych autorów, czy mają być otwarte dla każdego chętnego, bez względu na jego staż czy pozycję środowiskową. Wątpliwościom tym sprzyjała sytuacja materialna twórców, sprawiająca, że jedynie nieliczni mogli utrzymać się z honorariów lub jako współpracownicy czasopism. Uzależnienie pisarzy od stawek wyznaczanych przez wydawców (które nie zawsze były uczciwe) sprawiało, że – posługując się formułą Bogdana Mazana – stawali się „ptaszkami na uwięzi"[4] redaktorów, dostosowując do ich woli nie tylko tryb swojej pracy, lecz także tematykę tekstów czy nawet ich zabarwienie ideologiczne.

Nie zmniejszało to jednak ciężaru obowiązków ciążących na pisarzu. Jak zauważa Janina Kulczycka-Saloni, polski świat literacki nie był w stanie uwolnić się od piętna merkantylizacji życia zawodowego, a tym samym dewaluacji jakości pracy literackiej:

> Kapłan sprawy narodowej, na którym ciążyło tyle obowiązków społecznych rozmaitego typu, był człowiekiem, musiał mieszkać, jeść, ubierać się, utrzymać

[4] Zob. B. Mazan, *Adresat jako ptaszek na uwięzi. Zakulisowa mikrohistoria przywódcy „młodych" w świetle listów Adama Wiślickiego do Aleksandra Świętochowskiego z lat 1874–1878* [w:] tegoż, *Pozytywizm warszawski z perspektywy…*, dz. cyt., s. 205–244. Badacz na podstawie korespondencji Świętochowskiego i Wiślickiego z czasów współpracy tego pierwszego z „Przeglądem Tygodniowym" rekonstruuje sieć zależności, w jaką został wplątany na płaszczyźnie materialnej, ale także do pewnego stopnia i emocjonalnej. Najwyraźniejszym jej przejawem byłyby honoraria wypłacane Świętochowskiemu za teksty publicystyczne i literackie, gdzie przy ustalaniu stawek Wiślicki nierzadko wykorzystywał sytuację swojego współpracownika, proponując mu np. za obrazek dramatyczny *Antea* stawkę 3 kopiejek od wiersza (czyli tyle samo, ile za korespondencje z Galicji i artykuły publicystyczne – zob. tamże, s. 222).

> żonę i dzieci. Tymczasem społeczeństwo nie przywykło jeszcze płacić za te czynności, które spełniał. Często po prostu zaś brakowało pieniędzy na wypłaty, których teoretycznie nikt nie kwestionował. Niemniej od takiego nieopłacanego wyrobnika żądano „pracy społecznej", surowo oceniając jej jakość[5].

Sytuacja nie zmieniła się także na początku XX wieku, kiedy mimo ukształtowania się zwyczaju płacenia za teksty nadal niewielu literatów mogło utrzymywać się z pisania. Pozycja negocjacyjna Henryka Sienkiewicza, przyznającego się do zawrotnych honorariów autorskich, pozostawała ewenementem. Na przełomie XIX i XX wieku stawki od wiersza wahały się od 5 do 25 kopiejek, jednak debiutanci oraz tłumacze mogli liczyć na jeszcze niższe kwoty (przykładowo Władysław Stanisław Reymont za pierwsze utwory otrzymywał od różnych czasopism wynagrodzenie w granicach 2–3 kopiejek za wiersz, a na początku 1888 roku „Kraj" proponował Elizie Orzeszkowej 8 kopiejek za nowele jednoodcinkowe, 6 i 7 kopiejek za obszerniejsze teksty oraz 5 i 4 kopiejki za artykuły literackie)[6]. Chociaż wysokość gratyfikacji zależna była m.in. od miejsca wydania utworu, pozycji autora, a nawet od uprawianego gatunku[7], większość pisarzy nie mogła się cieszyć wysokimi stawkami[8].

Dlatego udział w konkursie stanowił tak atrakcyjną propozycję dla młodych autorów. Laureat mógł bowiem liczyć nie tylko na darmową reklamę i preferencyjne warunki pierwodruku, lecz także na (często wypłacane

---

[5] J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 20.

[6] Zob. T. Święćkowska, *Kochani krwiopijce. Własność literacka i prawo autorskie w XIX-wiecznej Polsce*, Kraków 2018, s. 291.

[7] W 1901 roku wydawca dzieł polskich w Petersburgu Kazimierz Grendyszyński wyjaśniał na łamach „Kraju", że minimalne wynagrodzenie dla autora powieści wynosiło 100 rubli za tom (ok. 10 arkuszy), a „jedna z najbardziej poczytnych autorek" miała otrzymywać od 300 do 700 rubli za tom (mniej za zbiór nowel, więcej za tom powieści). Najlepiej sprzedawały się powieści społeczne, stosunkowo słabo zaś historyczne (co zdaniem księgarza wynikało z wysokich wymagań publiczności, przyzwyczajonej przez Sienkiewicza do prozy najwyższej jakości), nowele i utwory ludowe. Niskie honoraria otrzymywali także pisarze pokolenia modernistycznego (najczęściej dlatego, że w środowisku krakowskim i lwowskim stawki były zdecydowanie mniejsze niż w zaborze rosyjskim), ale zdarzały się także i stawki rzędu 1000 rubli za tom poezji dla najmodniejszych twórców. Zob. Wil., *Spór autorów z księgarzami*, „Kraj" 1901, nr 49, s. 23.

[8] Więcej na ten temat zob. np. K. Stępnik, *Henryk Sienkiewicz. Studia z mikrobiografiki prasowej*, Lublin 2016, s. 46–49.

niezależnie od pensji za publikację czy tantiem za prawa do wystawienia spektaklu) honorarium. Na tę właśnie rolę konkursów dramatycznych zwracał uwagę „Przegląd Tygodniowy" w niezatytułowanym artykule wstępnym (najprawdopodobniej autorstwa redaktora naczelnego, Adama Wiślickiego) z 23 maja 1875 roku. Autor wskazuje w nim na ożywienie sceny dzięki pojawieniu się nowych twórców, z których znaczna część pokazała się światu właśnie w konkursach (wymienia tutaj m.in. Michała Bałuckiego, Józefa Narzymskiego, Edwarda Lubowskiego, a zwłaszcza Aleksandra Świętochowskiego). Choć logiczny wydawałby się wniosek o pozytywnym działaniu konkursów dramatycznych na ożywienie ruchu scenicznego, prezentowany jest on jednak jako uzasadniony jedynie częściowo. Środek ten zdaniem publicysty zadziałać może wyłącznie u debiutantów, którzy nie boją się oceny swoich dzieł wyrażanej *a priori*:

> Wyłączając spod ich [konkursów – przyp. I.P.] wpływu utwory genialne, które w czasach nowszych nigdy nie powstają pod innym jakim bądź bodźcem, ale tylko są swobodnym ruchem geniuszu lub wielkiego talentu; to przyznać trzeba, że większość dzieł odznaczających się rzadko kiedy przechodzi poprzedni sąd konkursowych areopagów. Pisarze, którzy nabyli rozgłosu, niechętnie się poddają innemu obsądzeniu nad zdanie publiczności i krytyki następującej po przedstawieniu sztuki. Tylko poczynający i wyrabiający się autorzy tą drogą starają się dobić uznania i zalecenia na scenę, na którą u nas tak trudno się jeszcze dostać[9].

Konkursy mogą być zatem jedynie narzędziem doraźnym, służącym zachęceniu młodych twórców do konfrontacji z sądami krytyki, a nie stałym stymulantem rozwoju sceny. Temu ostatniemu celowi może służyć wyłącznie zmiana sposobu wynagradzania autorów z jednorazowego honorarium na rzecz tantiem stanowiących odsetek dochodu netto z każdego przedstawienia[10]. Mogłaby bowiem sprawić, że autorzy będą tworzyli z myślą o tym, aby sztuki jak najdłużej utrzymały się na scenie. To zaś automatycznie

[9] [A. Wiślicki?], [*Artykuł wstępny*], „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 21, s. 241.

[10] W podobnym czasie wprowadzenie tantiem, a tym samym redukcję roli konkursów, postulował także „Tygodnik Mód i Powieści" (zob. [anonim], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1876, nr 23, s. 266).

przyczyniłoby się do większej dbałości o ich wartość artystyczną. Z naszej perspektywy kluczowe jest jednak zwrócenie uwagi na różnice strategii twórczych między młodymi a doświadczonymi autorami, które automatycznie sprawiają, że konkurs postrzegany jest jako kolejna instancja krytyki literackiej, pełniąca głównie funkcję kontrolną. Konkurs dlatego prezentowany jest jako skuteczny, że ułatwia debiutantom kontakt z krytyką, z którą doświadczony artysta mierzy się zawsze, kiedy publikuje dzieło[11]. To zaś sprawia, że uznanym pisarzom udział w konkursach jest niemalże niepotrzebny.

Nie oznaczało to jednak jednoznacznej aprobaty dla działań, których adresatami wprost stawali się debiutanci. Pod tym względem kontrowersje wywołał ogłoszony w 1897 roku przez Ignacego Jana Paderewskiego w Warszawie konkurs dramatyczny. Fundator przeznaczył na nagrody kwotę 2 tysięcy rubli (do podziału między czworo laureatów z pierwszą nagrodą w wysokości 1000 rubli), jednak zastrzegł, że uczestnikami mogą być tylko autorzy, którzy nie ukończyli 35. roku życia. Wprowadzenie tego wymogu uzasadniał chęcią wykorzystania rywalizacji jako narzędzia rozwoju młodych twórców, zwłaszcza na poziomie językowym[12]. Choć można spotkać się z głosami aprobującymi tę ideę[13], pomysłowi temu stanowczo sprzeciwiał się m.in. „Przegląd Tygodniowy", dostrzegający w ograniczeniu wiekowym zagrożenie, które mogło skutkować nawet porażką inicjatywy. Poza formalnymi trudnościami w weryfikacji wieku autorów bez narażania się na złamanie tajemnicy tożsamości uczestników redakcja podkreślała niebezpieczeństwa wynikające z przeorientowania celu konkursu, sprawiającego, że

[11] Model opisu krytyki literackiej jako narzędzia służącego przede wszystkim autorom można postrzegać jako kontynuację oświeceniowego wzorca, w którym oddzielenie instancji krytycznej od możliwości uprawiania krytyki w sposób artystyczny było jednym z warunków jej działalności, postrzeganej jako wyraz emanacji czystego rozumu. Akt ten uprawomocniał proces znormatywizowanego komentowania tekstu, wzmacniając rolę krytyka jako autorytetu. Zob. M. Płachecki, *Przemiany roli społecznej krytyka w latach 1764–1830. Rekonesans* [w:] *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, dz. cyt., s. 25–36.

[12] [anonim], *Dwa konkursy J.I. Paderewskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 2, s. 19.

[13] Zob. [anonim], *Światła i cienie*, „Wędrowiec" 1897, nr 2, s. 26 [inc. „Cały świat artystyczny wielbi w Paderewskim…"]; Colonna [C. Walewska], *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Romansów i Powieści" 1897, nr 1464, s. 94.

miałby się stać „żłobkiem dla literackich niemowląt”[14]. Tak wyprofilowana inicjatywa, choć mogłaby zachęcić młodych do pracy, najprawdopodobniej poskutkowałaby zatem wprowadzeniem na scenę utworów, które w innych warunkach odpadłyby w przedbiegach.

Na inny wymiar tego zjawiska zwraca uwagę „Prawda”, rozpatrująca szansę powodzenia konkursu Paderewskiego w perspektywie stanu dramaturgii polskiej. Zdaniem redakcji konkurs, który miałby rację bytu w społeczeństwie pełnym utalentowanych twórców, w warunkach polskich łatwo mógłby się stać wylęgarnią mizernych dzieł autorstwa osób zachęconych do uczestnictwa jedynie widmem wysokiej nagrody[15]. Przewidywania felietonisty okazały się jednak chybione – liczba 79 prac przesłanych na konkurs[16] mieściła się w granicach normy, a zwycięstwo *Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla zostało przyjęte ciepło (nie licząc kontrowersji wokół przedwczesnego ujawnienia nazwiska autora, o których więcej w rozdziale IV). Jednak sama możliwość zrealizowania się takiej groźby pozwalała na podanie w wątpliwość strategii arbitralnego ograniczania grona uczestników.

3.1.2. Konkursy dla wszystkich

Z drugiej strony szerokie otwarcie grona laureatów również nie było rozwiązaniem idealnym. Chociaż pozwalało na zwiększenie wymagań wobec twórców, do pewnego stopnia zaprzeczało roli konkursów jako wsparcia dla tych, którzy nie mieli łatwego dostępu do łam prasowych czy sceny teatralnej. Interesujące argumenty za inkluzyjnością konkursów przywoływała „Prawda” w 1892 roku przy okazji wyników pierwszego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego”. Felietonista pomstował na stopniowe obniżenie się rangi tych przedsięwzięć, którego świadectwem miałby być zmniejszający się w gronie uczestników odsetek artystów o ukształtowanej renomie na rzecz debiutantów, a nawet dyletantów:

[14] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 2, s. 21 [inc. „Konkurs literacki z warunkiem składania metryki urodzenia!”].

[15] [anonim], *Pamiętnik*, „Prawda” 1897, nr 2, s. 18.

[16] Liczba podana za: [anonim], *Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska” 1898, nr 18, s. 3.

> Konkursy dramatyczne straciły u nas kredyt. Pierwotnie stawali do nich autorowie wyższych rang, później niższych, a wreszcie zaczęli się cisnąć tłumnie prości szeregowcy i rekruci z rzadkim udziałem dostojników. Nareszcie doszło do tego, że taki turniej poczytywany jest za rodzaj namydlonego słupa z placu Ujazdowskiego z tandetnym garniturem, zegarkiem i butelką wina na wierzchu jako nagrodą dla zwycięskich czeladników mularskich. A ponieważ w zabawach ludowych uczestniczą czasem także panowie, więc i tu mieszają się oni wyjątkowo, przeważnie zaś przypatrują się z dala wysiłkom i uciechom ludu[17].

Obniżenie poziomu konkursów nie jest wiązane ze świadomymi działaniami organizatorów, ale raczej z demokratyzacją środowiska literackiego. Co ciekawe, rozgraniczenie to odbywa się głównie na poziomie pozycji artystycznej pisarzy. Choć felietonista wie, że anonimizacja prac nie pozwala na osądzenie, ilu uznanych twórców zgłosiło się do zawodów, to wyróżnienie spośród znanych dramaturgów jedynie Michała Bałuckiego poczytane zostaje za świadectwo słabości wyników konkursu.

Nadzieję na przywrócenie konkursom należnej im rangi felietonista dostrzegał w zmianie podejścia twórców. Głównym problemem, uniemożliwiającym pisarzom z już ustaloną renomą stawanie w szranki na równi z debiutantami, miałaby być ich próżność, której nie przełamywałaby nawet anonimowość uczestnictwa. Wskazywany problem zaliczany jest jednak raczej do domeny psychologicznej niż socjologicznej – rozwiązaniem proponowanym przez niego jest zatem nie reforma systemu, ale zmiana podejścia dramaturgów do rywalizacji z innymi oraz konieczność pogodzenia się przez nich z ewentualną przegraną: „Sofokles nie cofał się przed myślą, że go pokona Eurypides lub ktoś całkiem nieznany; dlaczegożby nasi Sofoklesi, Eurypidesi i Arystofanesi nie mieli pozbyć się tego fałszywego wstydu?”[18]. Abstrahując od widocznej w tekście trywializacji zjawiska, przyznać trzeba, że felietonista „Prawdy” wskazuje na poważny problem spadku reputacji konkursów na przełomie wieków. Oddzielną kwestią pozostawałoby pytanie, na ile problem ten rzeczywiście można ograniczyć jedynie do przesłanek

[17] o., *Konkursy dramatyczne*, „Prawda” 1892, nr 52, s. 620.
[18] Tamże.

psychologicznych, na ile zaś stanowił odzwierciedlenie świadomości relacji panujących w tym środowisku artystycznym.

3.1.3. „Etatowi" laureaci

Ważnym, choć rzadko wskazywanym niebezpieczeństwem związanym z otwartością konkursów literackich było ryzyko pojawienia się „etatowych" laureatów, czyli osób często zdobywających triumfy. Zjawisko to najwyraźniej zaobserwować można w konkursach dramatycznych. Do tego grona można zaliczyć m.in. Józefa Narzymskiego (który – poza zaszczytną wzmianką za *Wielkiego człowieka powiatowego* w konkursie z 1861 roku doczekał się dwóch pierwszych nagród w latach 1870 i 1871 za – odpowiednio – *Pozytywnych* i *Epidemię*), Edwarda Lubowskiego (którego dramat *Żyd* wygrał konkurs lwowski w 1868 roku, *Osaczony* zajął trzecie miejsce w konkursie im. Wojciecha Bogusławskiego w 1886 roku, a *My się kochamy* zdobyło wyróżnienie w tym samym konkursie), Zofię Mellerową (autorkę *Zyzia* zaleconego do grania w Krakowie w 1873 roku i *Fałszywych blasków* odznaczonych w 1876 roku w Warszawie), piszącą pod pseudonimem Julian Moers z Poradowa Elizę Tuszowską (której *Przeora paulinów* zalecono do grania w krakowskim konkursie w 1872 roku, *Rognieda* zajęła drugie miejsce w 1873 roku, a *Wesele zdobywcy (Atylla)* trzecie miejsce w Krakowie w 1875 roku), a zwłaszcza Michała Bałuckiego (zdobywcy drugiej nagrody w konkursie krakowskim z 1872 roku za *Pracowitych próżniaków*, trzeciej w z 1873 roku za *Emancypowaną* w Krakowie, pierwszej za *Krewniaków* w konkursie krakowskim z 1879 roku, wyróżnienia w konkursie im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku za *Zaślepionych* i laureata nagrody specjalnej w konkursie „Kuriera Warszawskiego" z 1892 roku za *Flirt*).

Ciekawy przypadek stanowią także twórcy, którzy próbowali swoich sił w konkursach z różnych dziedzin piśmiennictwa. Do tego grona można zaliczyć np. Natalię Korwin-Szymanowską (ps. Anatol Krzyżanowski), biorącą udział w konkursach nowelistycznych (zaszczytna wzmianka w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego" z 1886 roku za *Ocalonego*), felietonistycznych (zwycięstwo w konkursie „Świtu" z 1886 roku) i powieściowych (wyróżnienie w konkursie „Kuriera Warszawskiego" z 1886 roku za *Dwa bieguny*). Inną taką autorką była Emma z Jeleńskich Dmochowska, która poza pierwszą nagrodą

w konkursie powieściowym „Kuriera Codziennego" z 1898 roku za *Panienkę* doczekała się także zaszczytnej wzmianki w konkursie dramatycznym łódzkiego „Rozwoju" w 1903 roku za *Syna*.

3.2. Konkurs jako narzędzie wzmocnienia literatury

Z postrzeganiem konkursów jako narzędzia zachęcającego autorów do pracy nierozerwalnie związana była także ich rola w sterowaniu rynkiem literackim. Głosy, że organizacja konkursów może przyczynić się do wzmocnienia rynku lokalnego oraz zasilenia go wartościowymi utworami, pojawiały się już w latach 60. XIX wieku przy okazji kolejnych edycji konkursu Starzyńskiego. Przykładowo, jak wskazuje autor wspominanego artykułu *Słów kilka o konkursach na komedie*, gatunek ten postrzegany był jako wymagający szczególnego wsparcia, wymuszonego przede wszystkim przez sytuację polityczną w zaborze rosyjskim, utrudniającą działanie zespołów nieobjętych państwową kontrolą. Ograniczenia te nie tylko negatywnie wpływały na możliwości zarobkowe dramaturgów (gdyż honorarium za druk było znacznie niższe niż należność za udostępnienie praw do przedstawienia), lecz także na możliwości odbioru dzieła, które dopiero na scenie zyskiwało pełnię oddziaływania na odbiorcę. To przyczyniało się do szczególnej wagi, jaką konkursy mogły odgrywać na ziemiach polskich jako wypełnienie istotnej luki w systemie wsparcia twórców[19].

Autor szczególnie uprzywilejowywał typ corocznego, cyklicznego, anonimowego konkursu[20]. Przyjęcie takiej formuły pozwoliłoby na stworzenie stałej instytucji wpisującej się w tradycję mecenatu, a jednocześnie – zwłaszcza dzięki anonimowości – pozwoliłoby na zdjęcie presji z uczestników. Aby konkurs mógł spełnić takie zadanie, konieczna była jednak otwartość ze strony autorów i instytucji odpowiedzialnych za dystrybucję literatury. Zadanie to było stosunkowo łatwe w przypadku powieści, nowel czy utworów poetyckich, których rozpowszechnianiu sprzyjał kształt rynku prasowego i księgarskiego w epoce. Obejmowanie przez firmy księgarskie i oficyny wydawnicze

[19] Zob. [anonim], *Słów kilka o konkursach na komedie*, dz. cyt., s. 266.
[20] Tamże, s. 267.

patronatu nad czasopismami[21] umożliwiało dystrybucję konkursowych dzieł najpierw na łamach prasy, a następnie w wydaniu osobnym. Przykładowo powieści nagrodzone i wyróżnione w konkursie „Kuriera Warszawskiego" z 1888 roku początkowo publikowane były na łamach czasopisma, a następnie wydane w edycji książkowej przez oficynę Gebethnera i Wolffa.

Inaczej kwestia ta wyglądała w konkursach dramatycznych, w których wygrana czy odznaczenie nie musiały wiązać się z wystawieniem sztuki na scenie. Na problem ten zwraca uwagę m.in. „Tygodnik Mód i Powieści" w 1877 roku, wskazujący na przepadnięcie bez wieści dramatów nagrodzonych i wyróżnionych w konkursie z tego roku[22]. Brak współpracy dyrekcji z komitetami oraz autorami, przyczyniający się do braku możliwości zobaczenia na scenie sztuk zaleconych do grania, przedstawione są jako zaprzeczenie celom konkursu poprzez uniemożliwienie publiczności zapoznania się z nagrodzonymi utworami.

3.3. Konkurs jako narzędzie arbitrażowe

Kwestia traktowania konkursów jako zachęty dla autorów nie może jednak być oderwana od ich funkcji kontrolnej. Funkcję tę należy widzieć w łączności z problemem wartościowania dzieł oraz kryteriów ocen literackich. Zdaniem Janusza Maciejewskiego roli arbitra artystycznego nie może pełnić publiczność, ulegająca sugestii społecznej, ani krytyka, uwikłana w sieć zależności wobec wydawców, kawiarni literackich czy innych instytucji patronujących kształtowi życia literackiego. Badacz wyróżnia w związku z tym następujące organy pełniące funkcję „demiurgów opinii literackiej"[23]: mecenat, kawiarnię literacką, kluby i stowarzyszenia artystyczne oraz twórców cieszących się autorytetem społecznym. Choć wszystkie te instytucje różnią się między sobą celami i metodami działania, łączyłby je wpływ, jaki wywierają na

[21] Więcej na ten temat np. w: J. Kostecki, *Ruch wydawniczy na ziemiach polskich (1877–1986)* [w:] *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, red. J. Kostecki, t. 4, Warszawa 1992, s. 158–159.

[22] [anonim], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1877, nr 6, s. 64.

[23] J. Maciejewski, *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998, s. 86.

innych uczestników życia literackiego (wydawców, czasopisma, krytykę czy czytelników)[24].

Czy zatem konkursy należałoby sytuować wśród organów wpływu? Z całą pewnością aspirowały do tego miana, powielając do pewnego stopnia funkcje mecenatu, np. poprzez narzucanie potrzeb literackich i naukowych w ogłoszeniach wstępnych czy kryteria oceny ujawniane w ogłoszeniach lub *post factum* w sprawozdaniu. Aby jednak móc wpisać konkursy do grona demiurgów opinii literackiej, należałoby założyć, że werdykt stawiany jest w nich w sposób wolny od zewnętrznych nacisków oraz efektu społecznej słuszności. Kroki zmierzające w kierunku wyeliminowania tych form nacisku były wpisane w działanie tej instytucji, jednak nie zawsze ich zastosowanie było odbierane jako skuteczne. Najbardziej spektakularnym przykładem działania efektu społecznej słuszności byłyby okoliczności przyznania pierwszej nagrody w konkursie im. Wojciecha Bogusławskiego *Albertowi, wójtowi krakowskiemu* Stanisława Gabriela Kozłowskiego (omówione w rozdziale V).

W ocenie zasadności postrzegania konkursów jako narzędzia wpływu nie sposób pominąć także kolejności działań wpisanej w publikację czy prezentację na scenie dzieł. Poza nielicznymi przypadkami konkursów, w których rozpowszechnienie utworów następowało jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu, sytuacja oceny anonimowych tekstów tworzyła wyizolowany i w gruncie rzeczy nieadekwatny wobec uwarunkowań rynku literackiego układ odniesienia. W zamyśle mogło to być postrzegane jako sytuacja idealna, w której utwory oceniane są wyłącznie przez pryzmat ich wartości, jednak równolegle przyczyniało się to do zmiany kolejności działań na rynku literackim. Rytm, w którym profesjonalna opinia wyrażona w recenzjach miała szansę zrównania się ze zdaniem zwykłych czytelników, ulegał odwróceniu. W przypadku utworów nagrodzonych lub wyróżnionych w konkursie legitymizacja ich jakości docierała do czytelnika jeszcze przed tym, zanim był on w stanie wyrobić sobie opinię na ich temat. To zaś mogło profilować odbiór lektury – zarówno pozytywnie, jak i negatywnie.

Zależność tę w odniesieniu do autorów debiutujących na konkursie dostrzega Natalia Korwin-Szymanowska. Na łamach „Nowej Reformy" charakteryzuje drogę takiego pisarza, odnosząc się głównie do kariery Józefy ze

[24] Zob. tamże, s. 84–88.

Skórzewskich Kisielnickiej (pseud. Esteja) jako autorki *Kartek z życia kobiety*. Korwin-Szymanowska podkreśla, że w proces recepcji utworu konkursowego wpisana jest fatalność skutkująca negatywnymi konsekwencjami dla rozwoju kariery autora. Od samego początku staje się narzędziem w rękach krytyki, która podporządkowuje swoje sądy nie kryteriom estetycznym, ale celom partykularnym:

> Najpierw więc z chwilą ogłoszenia konkursowego wyroku surmy całego stronnictwa uderzają w bezwzględne, wszelkiego krytycyzmu pozbawione chwalby. Czym autor był mniej znany, czym lepiej nadawał się w owej chwili na pionka wysuwanego gwoli dziennikarskiej reklamy, tym staje się większym, tym genialniejszym! Każde słowo życzliwej nawet, lecz niezaślepionej oceny, brzmi wtedy wrogo i bywa bezowocnym jak głos wołający na puszczy[25].

Oceny tych krytyków, którzy nie znaleźli się w komisji, stają się przedłużeniem machiny promocyjnej, niezbędnej w obliczu konieczności walki o zainteresowanie czytelników. Sama nagroda zaś wykorzystana zostaje jako narzędzie pozwalające na przekonanie odbiorców o rzekomym geniuszu laureata. Moc tego środka okazuje się jednak krótkotrwała – szum informacyjny sprawia, że rynek nieustannie musi być zasilany nowościami. Dlatego laureat, którego nazwisko zdążyło się opatrzyć publiczności, zostaje pozostawiony na pastwę losu, a nawet postawiony po drugiej stronie barykady, stając się przedmiotem kampanii negatywnej[26]. W konfrontacji z machiną antypromocyjną, która „krytyką" okazuje się jedynie z nazwy, autor stoi na przegranej pozycji.

Głos ten nie oznacza jednak ze strony Korwin-Szymanowskiej kapitulacji jako krytyczki zdolnej do oddzielenia ziarna od plew. Dopiero dystans czasowy może sprawić, że krytyk uniknie pokusie wpisywania się w prąd nieuzasadnionych pochwał lub ślepej krytyki. Jednak sama jej recenzja *Kartek z życia kobiety* pokazuje, że zadanie to należałoby postrzegać jako bardzo trudne. Ocena powieści Estei wykuwa się w niej bowiem na styku polemiki z innymi recenzentami (przede wszystkim Cezarym Jellentą jako autorem

[25] A. Krzyżanowski [N. Korwin-Szymanowska], *Esteja: Kartki z życia kobiety, powieść odznaczona zaszczytnie na konkursie „Kuriera War.". Z ilustracjami Cz. Jankowskiego, Warszawa, 1890*, „Nowa Reforma" 1891, nr 18, s. 1.

[26] Tamże.

tekstu opublikowanego w „Przeglądzie Tygodniowym" pod złośliwym tytułem *Kartki z życia samiczki*[27]) dotyczącymi rzekomej niemoralności powieści. Tym samym Korwin-Szymanowskiej nie udaje się oderwać dzieła Estei od jego genezy. Sprawia to, że rola konkursu jako narzędzia sterującego rynkiem (w tym przypadku – zdolnego do wprowadzenia tam autora „tylnymi drzwiami") postrzegana być może jako pozorna.

3.4. Konkurs jako paliwo napędowe dla prasy

Z pragmatycznego punktu widzenia konkursy literackie można postrzegać także jako użyteczne narzędzie dla wydawców i redaktorów czasopism, służące zwiększeniu nakładów poprzez zachęcenie do prenumeraty szerszej grupy odbiorców. Ich organizacja pozwalała nie tylko na zasilenie łam czasopisma utworami literackimi lub tekstami, na jakie w danym momencie istniało zapotrzebowanie (tu zwłaszcza warto zwrócić uwagę na konkursy na felietony), lecz także pozwalała na wytworzenie zainteresowania pracami danego periodyku.

W wielu ogłoszeniach można spotkać się z prośbą skierowaną do innych redakcji o przedrukowanie informacji o konkursie organizowanym przez dane czasopismo, co niejako automatycznie zapewniało mu reklamę. Był to naturalny element funkcjonowania periodyków, na co wskazywał Adam Wiślicki w 1895 roku, zasiewając w czytelnikach „Przeglądu Tygodniowego" świadomość, że „każdy wyraz w dzienniku jest reklamą płatną od wiersza"[28]. Ogłoszenia konkursowe stanowiły jeden z elementów tego mechanizmu, co samo w sobie nie musiało być postrzegane jako naganne[29].

---

[27] Zob. C. Jellenta, *Kartki z życia samiczki*, „Przegląd Tygodniowy" 1890, nry 49–51.

[28] Nul [A. Wiślicki], *Dziennikarskie łapówki*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 30, s. 353.

[29] Takie ujęcie zgodne jest ze sposobem pojmowania przez Wiślickiego roli dziennikarza i prasy. Jak wskazuje Ewa Paczoska, już w tekstach z lat 1882 i 1883 uwidacznia się przemiana w postrzeganiu przez niego prasy, polegająca na odejściu od traktowania dziennikarstwa jako działania społecznego czy misji ideologicznej. Konieczność utrzymania się na rynku w obliczu rosnącej konkurencji wymuszała na redaktorze rozwinięcie kompetencji administratorskich i odejście od szerzenia programu ideologicznego za wszelką cenę. Proces ten można postrzegać jako przejaw świadomości mechanizmów rynku literackiego. Zob. E. Paczoska, *Świętochowski, Świńtuchowski i rynek, czyli prawdziwy koniec „młodej prasy"* [w:] *Pogranicza literatury.*

Sprawa zaczynała się komplikować, kiedy istniały podejrzenia, że któryś redaktor nadużywał tego mechanizmu, tj. kiedy sam konkurs mógł być postrzegany wyłącznie jako reklama. Takie zarzuty stawiał np. „Przegląd Tygodniowy" redakcji „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" w związku z konkursem na pieśni (jednoosobową i dla chóru męskiego) do wybranego wiersza Adama Mickiewicza z 1897 roku. Redakcja, chcąc uczcić setną rocznicę urodzin wieszcza, postanowiła przyczynić się do popularyzacji jego utworów wśród ludu. Stąd zależało jej na tym, aby melodie konkursowe były proste do śpiewania oraz łatwe do zapamiętania[30]. „Przegląd Tygodniowy" oskarżał redaktora naczelnego „Echa", Aleksandra Rajchmana, o „nadużycie" imienia jubilata:

> Czyż nie prościej było napisać p. Rajchmanowi: pragnę nabyć za 60 rs pieśń chóralną, a za 40 jednogłosową, kto je napisze, niech się zgłosi do mego sklepu. Wtedy byłoby to po kupiecku – ale zupełnie uczciwie. Natomiast osłanianie konkursu imieniem Mickiewicza rodzi uzasadnione podejrzenie, iż redakcja pragnie wyzyskać popularność wieszcza i pod tą pokrywką zrobić chce niezwykle dobry interes. W dodatku konkurs, jako przedsięwzięty „ku czci wieszcza", korzysta z bezpłatnych ogłoszeń i reklam po pismach. Czy nie sprytnie?[31]

Nadużyciem okazuje się nie sam konkurs, ale wykorzystanie jubileuszu Mickiewicza do przyciągnięcia uwagi odbiorców. Choć „Przegląd Tygodniowy" pozostawał w swoich zarzutach osamotniony, a konkurs „Echa" nie był jedynym wpisującym się w te obchody, możliwość interpretacji konkursu jako narzędzia marketingowego wskazuje na niejednoznaczność pozycji konkursów jubileuszowych w świetle rządzącej się prawami rynku polityki redakcyjnej czasopism.

Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001, s. 119–121.

[30] Zob. [anonim], *Dla Mickiewicza*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 12, s. 133–134.

[31] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 13, s. 153 [inc. „Redakcja «Echa Muzycznego» ogłasza konkurs…"].

Wydawcy nie ukrywali jednak, że jednym z celów organizowanych przez nich konkursów może być aktywizacja czytelników. Świadczyło o tym m.in. przyznawanie się do tego w ogłoszeniach wstępnych poprzez wykorzystywanie formuł typu: „Dbając o ciągły rozwój naszego pisma i pragnąc zasilić je wyborowymi pracami…”[32] czy „pragniemy […] [przeznaczyć – przyp. I.P.] znaczniejszą kwotę na konkurs powieściowy, którego wynik powinien […] wpłynąć na większą poczytność «Kuriera Codziennego»”[33]. Choć formuły te pojawiają się obok innych wyjaśnień, wskazujących na cele powiązane z chęcią wywarcia wpływu na kształt rozwoju literatury, ujawnianie, że konkurs stanowił będzie korzyść także dla redakcji, stanowi element umowy między prasą a czytelnikami.

3.5. Konkurs jako narzędzie debaty narodowej

Przedstawione sposoby postrzegania konkursów ujmowały złożoność tego zjawiska z punktu widzenia rynku literackiego i życia naukowego. W tekstach z drugiej połowy XIX wieku można jednak znaleźć także przekazy świadczące o możliwości traktowania ich znacznie szerzej – jako narzędzia debaty narodowej. Takie widzenie konkursów pojawiało się przede wszystkim w studiach o charakterze apelatywnym i rzadko znajdowało odzwierciedlenie przy organizacji prawdziwych przedsięwzięć, jednak już samo pojawienie się tego postulatu może być postrzegane jako świadectwo ich nobilitacji.

Nadzieję na możliwość takiego wykorzystania konkursu przejawia Eliza Orzeszkowa w tekście *O jednej z najpilniejszych potrzeb społeczeństwa naszego*, ukazującym się w „Niwie” w 1873 roku. Wnosząc w zakończeniu potrzebę założenia ogólnokrajowej szkoły rzemiosł, publicystka zauważa, że przygotowanie takiego przedsięwzięcia wymagałoby długofalowego planu, znacznych nakładów finansowych oraz szerokiej wiedzy z wielu dziedzin. Orzeszkowa, zdając sobie sprawę z ograniczeń formy dziennikarskiej (a także – na prawach topiki skromności – umniejszająca własne kompetencje ze względu na płeć),

[32] [anonim], *Od redakcji*, „Świt” 1886, nr 112, dz. cyt., s. 153.

[33] Wydawcy i Redakcja „Kuriera Codziennego”, *Nasz konkurs*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 90, s. 1.

nie uzurpuje sobie prawa do rozstrzygnięcia tej kwestii. W zamian za to, uznając rolę prasy jako organu zdolnego do rozpoczęcia dyskusji o ważnych problemach społecznych, apeluje o organizację konkursu na plan i program takiej placówki[34]. Choć potencjalny plon konkursu pozostaje dla Orzeszkowej istotny ze względu na wagę sprawy, pisarka zdaje sobie sprawę z niewystarczalności tego narzędzia do rozwiązania problemu, dlatego traktuje konkurs jedynie jako pretekst do otwarcia dyskusji. Zastrzega też, że fundusz na nagrody powinien zostać zebrany w ramach powszechnej składki, a nie wyłożony przez redakcję któregoś z czasopism. Publicystka rozgranicza tym samym role, jakie powinny zająć poszczególne instytucje życia publicznego. Nadanie prasie znaczenia organu rozpoczynającego i podsycającego dyskusję pozwala na podkreślenie wagi problemu bez narażania się na ryzyko wykorzystania jej do partykularnych celów redakcji.

Potencjał tego narzędzia najjaśniej wyartykułowany został w dyskusji o możliwości organizacji konkursu na projekt przebudowy Wawelu. Postulat jego organizacji pojawił się w 1881 roku w związku z planami restauracji zamku królewskiego, który rok wcześniej ofiarowany został cesarzowi Franciszkowi Józefowi I w charakterze rezydencji królewskiej. 7 czerwca 1881 roku Rada Wydziału Krajowego powierzyła Tomaszowi Prylińskiemu zadanie opracowania stanu budowli oraz spisu ingerencji, jakie trzeba by wprowadzić, aby doprowadzić zamek do stanu z czasów, kiedy był siedzibą królów polskich[35]. Decyzja ta wzbudziła obawy, że Pryliński dokona przebudowy Wawelu bez konsultacji społecznych. W związku z tym w prasie – zarówno krakowskiej[36], jak i warszawskiej[37] – zaczęły pojawiać się głosy postulujące organizację otwartego konkursu, który miałby stać się formą wyrażenia opinii publicznej w tej sprawie. Chęć jego zwołania przedstawiano jako wynik

[34] E. Orzeszkowa, *O jednej z najpilniejszych potrzeb społeczeństwa naszego*, „Niwa" 1873, nr 31, s. 154.

[35] Zob. R. Skowron, *Tomasza Prylińskiego „Zdanie sprawy ze studiów i poszukiwań do planów zamku królewskiego na Wawelu"*, „Studia Waweliana" 1995, R. IV, s. 143.

[36] Zob. np. [K. Bartoszewicz], *Kronika nie-tygodniowa*, „Gazeta Krakowska" 1882, nr 5, s. 1.

[37] Zob. Sęp [W. Maleszewski], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka" 1882, nr 316, s. 34; Certus [A. Gruszecki], *W kwestii konkursu na przebudowanie Wawelu*, „Echo" 1882, nr 10, s. 2; Ż. [T. Jeske-Choiński], *Plotki i nieplotki krakowskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1882, nr 2, s. 25; F.K. Martynowski, *W sprawie restauracji zamku na Wawelu*, „Kurier Warszawski" 1882, nry 10, 15.

wagi przedsięwzięcia, a także wyraz przekonania, że w kwestii odnowienia budynku tak ważnego dla historii Polski prawo głosu powinien mieć cały naród, a nie wyłącznie urzędnicy państw zaborczych. Trafnie wagę przedmiotu dyskusji oddaje wypowiedź Artura Gruszeckiego: „Wawel do nikogo i do wszystkich należy; każdy z nas ma prawo do niego, bo każdy złożył tam jeśli nie łzę, to część duszy swej i serca"[38]. Dyskusja nad projektem konkursu zanikła wraz z powolnym postępem prac nad rekonstrukcją (do pierwszych prac doszło dopiero w 1905 roku, kiedy kontrolę nad zamkiem przejęła administracja cywilna[39]).

Najbardziej spektakularnie ta funkcja objawiła się jednak w dyskusjach wokół konkursów na pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie, rozstrzyganych w latach 1882, 1885 i 1888. Kwestia ta była wielokrotnie poruszana w badaniach historyków sztuki oraz kulturoznawców[40]. Z perspektywy namysłu nad zadaniami konkursów w epoce jest jednak godna uwagi przede wszystkim ze względu na wykorzystanie tej instytucji jako pretekstu do szerokiej debaty ogólnonarodowej. Jak zauważa Waldemar Okoń, dyskusja ta, wykraczająca poza prasę zaboru austriackiego, przybierała ogromne znaczenie nie tylko ze względu na skalę przedsięwzięcia, lecz także na osobę upamiętnianą:

> Konflikt pomiędzy rzeczywistymi, technicznymi możliwościami rzeźby a światem znaczeń „idealnych", jaki starano się poprzez nią przenieść, połączył się tu z kultem Mickiewicza, który dla uczestników sporu był nie tylko geniuszem poetyckim, ale i duchowym przywódcą narodu. […] Mickiewicz to jednocześnie „nasz Adam" i absolutystycznie pojmowany wieszcz narodu, stąd dylemat

[38] Certus [A. Gruszecki], dz. cyt., s. 2.

[39] Zob. P.M. Stępień, *Konserwacja Wawelu w świetle doktryn konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków" 2009, nr 1, s. 86.

[40] Zob. np. D. Kaczmarczyk, *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków" 1956, nr 1–2, s. 88–100; J. Piekarczyk, *Miejsce dla wieszcza* [w:] tegoż, *Zemsta Stańczyka, czyli krakowskie spory*, Kraków 1990, s. 104–124; P. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja* [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T.S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 160–242; P.M. Dabrowski, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004, s. 136–143; W. Okoń, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart" 2006, nr 1, s. 18–31. Przedruk fragmentów najważniejszych tekstów z epoki poświęconych tej sprawie w: *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, t. 1, cz. 2, wybór, oprac. i wstęp A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, Warszawa 1993, s. 147–202.

> co do charakteru i sposobu ukazywania jego postaci – czy werystycznie, tak jakby nadal dumał „na paryskim bruku", czy też na kształt „figury idealnej", ujętej w formy niejako ponadczasowe, na wzór pomników starożytnych lub renesansowych[41].

Przeistoczenie tych konkursów w platformę ogólnonarodowej dyskusji nie wpłynęło jednak pozytywnie ani na przebieg obrad, ani na realizację projektu (gdyż rzeźba Teodora Rygiera odsłonięta została w Krakowie dopiero w 1898 roku). Mimo to otwarcie dyskusji stanowiło ważny element konstruowania obrazu wieszcza jako elementu narodowej tradycji.

3.6. Przeciw konkursom

Jak w przypadku każdego zjawiska, także i w kontekście konkursów można odnaleźć głosy sprzeciwu. Choć były one rzadsze niż te popierające istnienie tej instytucji, warte są uwagi jako świadectwo wielowymiarowych związków, jakie instytucja konkursów zdążyła wytworzyć z różnymi instrumentami życia kulturalnego i artystycznego.

3.6.1. Sztuczne ograniczenie?

Podstawy krytyki konkursów literackich zmieniały się wraz z ich przyrostem liczbowym. W latach 60. i 70. XIX wieku, kiedy organizowane były przede wszystkim w domenie nauki i dramatu, ich przeciwnicy wskazywali głównie na sztuczność tej formy pobudzania twórczości wobec jej naturalnego rytmu. W argumentacji tej przodował „Przegląd Tygodniowy"[42], przedstawiający konkurs jako narzędzie przymusu nakładanego na autorów, sprzeczne z natchnieniem, stanowiącym podstawę wszelkiej twórczości:

---

[41] W. Okoń, dz. cyt., s. 29.

[42] Zob. np. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 12, s. 91 [inc. „Już to wszystkie z góry konkursa…"]; [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 15, s. 114 [inc. „Jesteśmy przeciwnikami wszelkiego rodzaju konkursów…"].

> Tworzy się z potrzeby tworzenia, pisze się i pracuje dla miłości przedmiotu. Wtedy nawet, gdy dziedzina konkursu nie do jednego tematu, ale do jednego rodzaju literackiego czy naukowego jest rozprzestrzeniona (powieść, dramat, fizyka, ekonomia), to i wtedy na pracujących umysłach ciąży ołowiem to nieubłagane: twórz! pracuj! termin się zbliża![43]

W roli dobrego zamiennika konkursów stawiano nagrody przyznawane najlepszym spośród już wydanych prac, stanowiące kompromis między zapewnianiem wsparcia materialnego twórcom a blokowaniem ich inwencji. Chociaż i takie nagrody funkcjonowały w kulturze drugiej połowy XIX wieku (czego najznamienitszym przykładem może być nagroda ogłaszana z fundacji im. Franciszka Kochmana od 1888 roku[44]), nie mogły się rozwinąć na taką skalę, jak doraźnie organizowane konkursy.

Podobną argumentacją, choć wypływającą z odmiennych źródeł, posłużył się wiele lat później Zenon Przesmycki (Miriam). Sprzeciw wobec konkursów wyraża już w pierwszym numerze „Chimery", argumentując go negatywnym wpływem kolektywizmu na osądy estetyczne. Za pomocą odwołań do *Psychologii tłumu* Gustave'a Le Bona (1895, przełożonej na język polski przez Zygmunta Poznańskiego cztery lata później) wskazuje na konkursy jako dowód słuszności „prawa obniżania się inteligencji w tłumie psychologicznym"[45]. Kolektywizm wpisany w ich naturę miałby sprawiać, że odznaczone zostają dzieła, które mogą spodobać się jak największej liczbie osób, czyli co najmniej przeciętne (jak np. *Albert, wójt krakowski* Kozłowskiego czy *Zaczarowane koło* Rydla). Efekt ten okazuje się tak znaczący, że automatycznie unieważnia najlepsze intencje organizatorów.

Argumentację tę Przesmycki rozwija w zbiorze *Pro arte* [1914], w tekście omawiającym fenomeny prasowe i dziennikarskie współczesnej mu kultury, jak np. jubileusze, ankiety, plebiscyty czy właśnie konkursy. Miriam podkreśla bezprzedmiotowość i jałowość tych ostatnich, wskazując na czynniki „psychologiczne" niepozwalające na traktowanie ich rezultatów jako obiektywnej miary wartości dzieł. Ową „psychologiczność" należałoby jednak rozumieć

---

[43] Tamże, s. 114.

[44] Zob. np. D. Świerczyńska, *Sienkiewicz, „dar Wołodyjowskiego" i fundacja Franciszka Kochmana*, „Pamiętnik Literacki" 2016, z. 4, s. 152–156.

[45] Zob. [anonim], *Konkursy*, „Chimera" 1901, nr 1, s. 150.

znacznie szerzej, niż przyjęte jest to we współczesnej terminologii. Miriam obejmuje tym terminem zarówno indywidualne kryteria oceny przyjęte przez sędziów, jak i socjologiczne uwarunkowania wpływające na odbiór dzieł przez publiczność.

Zdaniem Przesmyckiego każda osoba zaangażowana w konkurs (czyli sędzia, autor, ale także czytelnik) podlega zniekształceniom poznawczym. W przypadku komitetu największym zagrożeniem jest kolektywność wpisana w proces oceny, sprawiająca, że indywidualny osąd jurorów zanika w masie zbiorowej opinii, co prowadzi do nagrodzenia bezpiecznych – a więc mizernych – dzieł. Z tego względu znacznie większa odpowiedzialność spoczywa na autorze. W jego przypadku sama wiedza o konkursie może zaburzyć proces twórczy, a w konsekwencji negatywnie wpłynąć na jakość dzieła:

> Prawy artysta, który tworząc, nie myśli o niczym innym, jedno o wcieleniu swej wizji, o urzeczywistnieniu możebnie najdoskonalszego dzieła sztuki, mógłby, że tak powiem, tylko przypadkowo znaleźć się w ich liczbie [tj. w gronie zawodników – przyp. I.P.]: gdyby o ogłoszonym konkursie dowiedział się d o p i e r o w c h w i l i [podkr. oryg.], gdy utwór ma zupełnie gotowy. Inaczej sama myśl o współzawodnictwie, o warunkach konkursu, o terminie i tym podobnych względach, obcych samej twórczości, mogłaby wywołać niepożądane przystosowania się lub choćby tylko roztargnienie uwagi, która winna się skupiać całkowicie i bezwzględnie na jedynym celu tworzenia[46].

Z tej perspektywy konkurs staje się nieskuteczny, a nawet szkodliwy, gdyż przyczynia się do demoralizacji artysty. Uczestnik zawodów odrywa swój proces twórczy od paradygmatu „sztuki dla sztuki" i zmuszony zostaje do uwzględnienia czynników krępujących jego swobodę – choćby pozornie tak niewinnych, jak ograniczenie czasowe. Co więcej, perspektywa nagrody zachęca do podejmowania się wyzwania także dyletantów, co przyczynia się do zalania rynku wydawniczego niskiej jakości dziełami, które w innym przypadku być może nigdy nie zostałyby przelane na papier[47].

---

[46] Z. Przesmycki (Miriam), *Jubileusze, rocznice, plebiscyty, ankiety, konkursy* [w:] tegoż, *Pro arte. Uwagi o kulturze i sztuce*, Warszawa [1914], s. 6.

[47] Tamże, s. 7.

Argumentacja Miriama zgodna jest z jego poglądami na rolę artysty w społeczności, wypływającymi ze sprzeciwu wobec kultury masowej. Idąc za wskazaniami Grzegorza Pawła Bąbiaka, można stwierdzić, że zdecydowana większość tytułów prasowych drugiej połowy XIX wieku może być postrzegana jako organy kultury masowej, koncentrujące się przede wszystkim na dotarciu do nowo rozwijającego się kręgu czytelników mieszczańskich i dostarczeniu im jak największej liczby faktów przy niepodważaniu *status quo*[48]. Sprzeciwiając się takiemu stanowi rzeczy, Przesmycki proponuje odwrotny program, odrzucając wszelkie przejawy kultury masowej – zarówno na poziomie struktury czasopisma (a właściwie jej braku) czy poprzez ograniczenie nakładu, jak i programowe ignorowanie głosów pochwalnych lub krytycznych[49]. Nic więc dziwnego, że „Chimera", ze swoim przesłaniem, elitarnym profilem i ideałem odbiorczym, nie zdecydowała się na organizację żadnego konkursu.

3.6.2. Narzędzie gry o wpływy

Pod koniec lat 70., a zwłaszcza w latach 80. XIX wieku, konkurs zaczyna być postrzegany jako narzędzie do budowania strategii marketingowej. Mogło to prowadzić do negatywnych konsekwencji dla wszystkich uczestników rynku literackiego, na co zwracał uwagę anonimowy autor tekstu *W sprawie konkursów* zamieszczonego w „Przeglądzie Tygodniowym" w 1879 roku. Artykuł ten odwoływał się do konkursów „Biblioteki Warszawskiej" na stylizowany na *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaja Reja wzór obywatela polskiego XIX stulecia, „Bluszczu" na dzieło o wychowaniu macierzyńskim,

[48] Zob. G.P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa 2002, s. 235–236. Punktem wyjścia jest dla badacza definicja kultury masowej Umberta Eco, określającego społeczeństwo mieszczańskie mianem „królestwa faktów", poszukujące w fikcji potwierdzenia własnych poglądów na temat rzeczywistości i unikając refleksji na temat zmiany porządku społecznego. Zob. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 23.

[49] Zob. G.P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek…*, dz. cyt., s. 236–238. Nie należy jednak zapominać, że „Chimera" zmuszona była do wchłonięcia pewnych elementów kultury masowej (jak np. zamieszczanie reklam) – nawet jeśli Przesmycki starał się w jak największym stopniu zminimalizować ich wagę. Zob. tamże, s. 245–246.

warszawskiego i krakowskiego konkursu dramatycznego oraz konkursu Wincentego a Paulo Dobieckiego[50] i „Kuriera Codziennego" na książkę dla włościan. Na ich przykładzie publicysta postrzega relację między fundatorami nagród a uczestnikami jako grę, w której stawką jest wyższość moralna. W tej narracji organizatorzy wyszukują luki w wiedzy czy na rynku w celu podwyższenia swojej wartości wobec innych organów życia naukowego i literackiego. Za tym gestem nie idzie jednak zachęcenie uczestników do podjęcia wyzwania ani nawet staranne ustalenie kryteriów selekcji i oceny dzieł. Pozorne dobre intencje wystarczą jednak, aby nieunikniony brak powodzenia inicjatywy zrzucić na uczestników, którzy rzekomo nie chcą przyczynić się do poprawienia sytuacji piśmiennictwa i nauki.

Przyczyn tego stanu rzeczy autor doszukuje się w niezrozumieniu zasad rozwoju sztuki i nauki przez organizatorów. Konkurs miałby być przez nich postrzegany jako próba kontroli piśmiennictwa poprzez zwrócenie uwagi na konieczność opracowania konkretnych zagadnień naukowych czy tworzenia dzieł literackich spełniających z góry określone kryteria. Tymczasem twórczość nie podlega prawom popytu i podaży, ale uzależniona jest od stopnia i kierunku rozwoju społeczności[51]. Sprawia to, że w sferze literatury konkursy nie mogą wypełnić swojego zadania. Teoretycznie większe szanse na to miałyby w dziedzinie nauki, tutaj jednak na przeszkodzie staje wysokość nagród, nieadekwatna do zysków, jakie wynalazca może osiągnąć samodzielnie.

Ekspansję konkursów na ziemiach polskich usprawiedliwia sytuacja polityczna, wymuszająca uzależnienie niektórych gałęzi piśmiennictwa (np. literatury ludowej) od zewnętrznej protekcji. Na przeszkodzie do ich realizacji stają jednak okoliczności związane z organizatorami – ich nieznajomość przedmiotu, stronniczość komitetu, wyznaczającego niezrozumiałe bądź nieodpowiadające potrzebom chwili kryteria oceny, a wreszcie swobodny stosunek do przestrzegania reguły anonimowości. To sprawia, że konkurs nie jest już walką o premium dla najlepszego z najlepszych, ale swoistą partią szachów między autorem a komisją:

[50] Dobiecki, w odróżnieniu od świętego, od którego pochodzi jego imię, nie stosował w pisowni swojego imienia zagranicznych liter diakrytyzowanych (tj. nie podpisywał się jako Wincenty à Paulo), dlatego w książce zastosowano pisownię zgodną z intencją tej osoby.

[51] [anonim], *W sprawie konkursów*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 44, s. 527.

> Autor […] musi poznać z góry zasady i poglądy sędziów, z którymi ma do czynienia, jeśli chce mieć jaką bądź szansę zdobycia premium, i musi się we wszystkim do nich stosować.
>
> Ponieważ brak u nas ludzi posiadających ogólne uznanie, musimy poprzestawać na tych, co mają uznanie tej lub owej koterii, tej lub owej redakcji, bo zbyt często koteria a redakcja znaczy jedno i toż samo. Tym sposobem, jeśli mówimy o konkursie mającym przedstawić postulat cnót obywatelskich, należy zawsze dodać, wedle poglądów „Biblioteki Warszawskiej". Kiedy się mówi o najlepszym wzorze wychowywania macierzyńskiego, trzeba dodać zawsze, wedle pojęć „Bluszczu", a wszyscy wiedzą, że pojęcia te nie mają nic wspólnego z pojęciami „Kroniki Rodzinnej", „Ateneum" lub każdego innego pisma[52].

Na brak popularności konkursów wpływa także ich pozycja jako stymulanta produkcji dzieł, którymi rynek nie jest zainteresowany. Ten pozornie pozytywny wymiar jest taki jedynie dla zwycięzcy, który dzięki wyróżnieniu znajduje nabywcę swojego tekstu. Pisarz, który nie doczekał się uznania, zostaje zaś z utworem, którego nie będzie mógł wykorzystać inaczej. Wyjątek stanowiłyby konkursy literackie bez wyraźnie określonych reguł treściowych czy ideologicznych (czyli np. większość konkursów dramatycznych oraz część prozatorskich i poetyckich). W tym przypadku fama konkursowego dzieła może zadziałać nawet na korzyść autora i dyrekcji bądź wydawcy, którzy mogą wykorzystać wysłanie dzieła na konkurs do jego promocji[53].

Tekst *W sprawie konkursów*, choć nieszczególnie oryginalny argumentacyjnie, może być postrzegany jako świadectwo przełomu w wizji konkursów. Sama wielowymiarowość argumentacji, bazującej na przykładach prawdziwych inicjatyw, świadczy o zwiększających się rozmiarach ekspansji konkursów na ziemiach polskich. Jednocześnie zagrożenia wskazywane przez publicystę, które powracać będą u przeciwników tych inicjatyw w następnych dziesięcioleciach, stanowią element diagnozy problemów trapiących środowisko literackie i prasowe zaboru rosyjskiego. Należy także zwrócić uwagę na powolną ewolucję trajektorii sporu widoczną w tym artykule. Choć „Przegląd

[52] Tamże, s. 528.
[53] Zob. tamże, s. 529.

Tygodniowy" opowiada się za rezygnacją z tej formy życia literackiego, nie ogranicza się do argumentacji opierającej się na braku zasadności konkursów wpisanej w ich istotę, lecz podkreśla patologie środowiska literackiego, których niewyeliminowanie grozi niepowodzeniem każdego przedsięwzięcia. Zwrot ten postrzegać można jako zapowiedź zmiany optyki sporu, w ramach której pytanie „czy należy organizować konkursy?" zastąpione zostaje przez „jak trzeba to robić?".

Ciekawą wypowiedź, pośrednio legitymizującą odpowiedzialność autorską za uczestnictwo w konkursach, odnaleźć można w (niezwiązanym z tą problematyką) studium *W sprawie kobiet* zamieszczonym w „Niwie" w 1872 roku. Artykuł ten stara się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego, mimo coraz większej liczby prac o kobietach, pisanych z rozmaitych perspektyw światopoglądowych, nie udało się zastąpić stereotypów i półprawd na ich temat rzetelną wiedzą naukową. Uzasadnieniem miałaby być dyletanckość publicystyki, której symbolem staje się pisanie prac na konkurs:

> Jedynie wskutek bardzo płytkiego widzenia rzeczy upowszechniło się u nas mniemanie, jakoby kwestia kobieca była pewnego rodzaju tematem konkursowym. Nadto większa część ludzi sądzi, że do napisania na ten konkurs rozprawy dosyć mieć jakieś p o j ę c i e (!) [wszystkie podkreślenia i wykrzykniki za tekstem oryginalnym – przyp. I.P.] przedmiotu i t r z e ź w y (!) na niego pogląd. Ludzi, którym by się zadawało, że mają p o j ę c i e i że są t r z e ź w i, jest zwykle dosyć – nic więc dziwnego, że mamy tylu autorów i autorek na tym polu. Naturalnie co głowa, to rozum – nowe systemata jak grzyby wyrastają. Piszący lub pisząca nie pyta się o to, co nauka i głębokie badanie mówią – to wszystko jest nic; główna rzecz, osobiste przekonanie. […] Jedynym skutkiem tych miniaturowych kodeksów jest ciągłe szarganie przedmiotu[54].

Kwestia kobieca wymaga szerokich badań, uwzględniających okoliczności społeczne i polityczne wpływające na sytuację kobiet. Publicyści wypowiadający się na ten temat nie potrafią ich wykonać, proponują więc w zamian zbiór komunałów bazujących na własnych przemyśleniach lub dowodzie anegdotycznym. Połączenie tej strategii z praktyką „pisania na konkurs" uwydatnia

[54] [anonim], *W sprawie kobiet*, „Niwa" 1872, nr 10, s. 234.

skalę problemu, ale i stanowi świadectwo niejednoznaczności postrzegania roli konkursów w kształtowaniu dyskusji na ważne tematy. Posłużenie się taką figurą retoryczną na łamach tej samej „Niwy", która zorganizowała konkurs na rozprawę nt. handlu zbożem, może wydawać się paradoksalne. W rzeczywistości jednak – zgodnie z retoryką, przed którą ostrzegał autor artykułu *W sprawie konkursów* – służy przerzuceniu odpowiedzialności za nie zawsze satysfakcjonujące rezultaty zawodów na pisarzy, którzy nie podchodzą do tego zadania z należytym rozeznaniem i odpowiedzialnością.

O tym, że analogia ta nie była wyłącznie figurą retoryczną, świadczą – pojawiające się w komentarzach do wyników konkursów i w sprawozdaniach końcowych – narzekania na niski poziom nadsyłanych prac. Przyczyn tego stanu rzeczy dopatrywano się np. w znacznym udziale debiutantów[55], braku zainteresowania ważnymi kwestiami społecznymi wśród inteligencji[56], nieudolnych próbach naśladowania poetyk stosowanych w utworach zagranicznych[57], a nawet negatywnej passie poprzednich konkursów[58]. Przerzucenie odpowiedzialności na autorów pozwalało na zachowanie powagi i rangi tej formy życia literackiego (a zatem – pośrednio – i podmiotów odpowiedzialnych za ich organizację).

3.6.3. Wykorzystywanie autorów

Ciekawym głosem analizującym fenomen konkursów na płaszczyźnie relacji między autorem a rynkiem literackim jest opinia Władysława Umińskiego zamieszczona w „Prawdzie" na początku 1899 roku. Aby wskazać na bezcelowość, a nawet szkodliwość tej instytucji, publicysta wpisuje ją w schemat gry popytu i podaży. Zgodnie z tą metaforą konkurs jest formą

[55] Zob. np. [anonim], *Sprawozdanie komisji konkursowej krakowskiej o rozdaniu nagród w r. 1872 za utwory sceniczne*, „Gazeta Polska" 1872, nr 97, s. 1–2.

[56] Zob. np. [anonim], *Od redakcji*, „Gazeta Sądowa Warszawska" 1891, nr 33, dz. cyt., s. 517–518.

[57] Zob. np. K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego (jubileuszowego) „Kuriera Warszawskiego" na sztukę oryginalną polską*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 314, s. 9–10.

[58] Zob. np. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nr 130, dz. cyt. s. 3.

wzbudzenia popytu na określony towar (tutaj: wytwór pracy intelektualnej) poprzez zachęcenie młodych, „niezużytych" sił do wytężonej pracy, a następnie ich eksploatację. W kontekście konkursów naukowych takie działanie okazuje się nieskuteczne dlatego, że łamią „prawo najmniejszego społecznego wysiłku"[59], tj. zmuszają do włożenia znacznie większego wkładu sił niż potrzebny do wykonania zadania[60]. Ta postawa nie wiąże się jednak z odrzuceniem form wsparcia nauki innych niż mecenat. Sprzeciw autora odnosił się przede wszystkim do konkursów ogłaszanych przez przedsiębiorstwa (jak np. organizatorów konkursów na fasadę hotelu Bristol) i nie dotyczył konkursów instytucji publicznych (takich jak np. akademie sztuk pięknych).

Jednoznacznie negatywnie Umiński oceniał za to konkursy literackie, szczególnie te organizowane przez oficyny wydawnicze i czasopisma. Jego zdaniem konkurs jest dla tych podmiotów narzędziem wolnego rynku, który może istnieć jedynie pod warunkiem stałego zasilania nowymi utworami. Kiedy zaś ruchu nie są w stanie zapewnić znani pisarze, wydawcy muszą znaleźć nowy narybek, a w tym celu wykorzystują konkurs. Szczególnym wyrazem cynizmu ma być używanie argumentu konieczności organizacji konkursów w celu rozwoju literatury polskiej, który pozwala na oszukanie uczestników i sędziów.

Konkursy okazują się jednak szkodliwe także ze względu na ich nieskuteczność w ocenie utworów. Subiektywizm kryteriów estetycznych, uzależnionych od indywidualnych upodobań oraz uwarunkowań historycznych czy politycznych, sprawia, że nie da się jednoznaczne wskazać najlepszych utworów literackich, co teoretycznie stanowi cel konkursu. Wyróżnienie jest zatem protezą wyznacznika wartości artystycznej, jednak może być tak postrzegane wyłącznie przez niewykwalifikowaną publiczność, która kupi wszystko, co wydawca jej zareklamuje i sprzeda.

Znacząca wydaje się rola, jaką Umiński przypisuje w tej grze autorom. Z jednej strony w jego tekście przebija się lekceważący stosunek do pracy powieściopisarza, wyrażający się np. w krytyce braku przygotowywania się do pisania powieści w imię artystycznej integralności[61]. Z drugiej jednak publicysta

[59] W.U. [W. Umiński], *Parę słów z powodu konkursów*, „Prawda" 1899, nr 1, s. 4.
[60] Tamże.
[61] Tamże.

odsuwa od twórców odpowiedzialność za sytuację, w której się znaleźli na skutek wygranej, obarczając za to wyłączną winą wydawców. Skonstruowaniu takiej dychotomii służy sposób budowania argumentacji, wykorzystujący stereotypy wokół pisarstwa kobiet. Spośród trzech hipotetycznych figur autorów konfrontujących się z instytucją konkursów aż dwie z nich to postacie kobiece – nieświadoma toku zdarzeń „dorosła pensjonarka"[62], dostosowująca tok kariery do zapotrzebowania wydawcy i wystawiona na żer publiczności oraz „pani Y, której powieść pleśniała przez trzy lata w biurku wydawcy M., zanim ją nagrodził wydawca N."[63]. Ta druga również jest zabawką w rękach wydawcy, jednak – w odróżnieniu od pasywnej pensjonarki – jej tragedia polega na nieznajomości reguł środowiska, do którego aspiruje, skutkującej potraktowaniem wyróżnienia jako pasowania na profesjonalną literatkę:

> […] pani Y. […] z początku sobie nie ufa. Powodzenie oszałamia ją, bo przewyższa nawet jej dyktowane pensjonarską zarozumiałością nadzieje. W końcu jednak wierzy: kupuje za otrzymane honorarium biurko, stos papieru, pudełko stalówek i, niby otworzona nagle śluza, nawadnia spragnione ożywczej wilgoci łamy czasopism – albo wyjmuje z kufereczka panieńskiego pierwsze próby swego uzdolnienia i obdziela nimi wydawców. […]
>
> Za rok czy za dwa wyrzucą ją brutalnie z wystawy sklepowej do lamusa księgarskiego, a na jej miejscu zjawi się, ku uciesze czytającego tłumu, nowo kreowana wielkość. „Trudno – szanowna pani" – mówi wydawca, gdy nadchodzi fatalna godzina detronizacji – „wprowadziliśmy panią w świat, z(a)robiliśmy [pisownia oryg.], co się dało, ale publiczność! ta nieznośna publiczność! znudziła się i chce czegoś nowego. A interes nie może stanąć dla takiej bagatelki jak brak nowych talentów. Daruje pani więc, ale…"[64].

O tym, że wybór płci bohaterów tekstu ma charakter celowy, świadczyć może uczynienie przez autora jedynym sprawiedliwym, a tym samym przegranym twórcą, mężczyzny. „Młody, zdolny autor", odrzucony przez rynek (a także – o ironio! – przez komitety konkursowe) ze względu na brak rozpoznawalnego

---

[62] Zob. tamże, s. 5.
[63] Tamże.
[64] Tamże.

nazwiska, a ostatecznie znajdujący „przytułek" w niskonakładowym, źle opłacanym czasopiśmie, również jest ofiarą systemu. Traktowany jest jednak nie – jak pensjonarka i pani Y. – z politowaniem, ale ze współczuciem. Zestawienie to tylko pozornie rozpatrywać można jako rekonstrukcję zależności na rynku literackim. W rzeczywistości reprodukuje ono lekceważący obraz kobiet laureatek, wynikający z zachowawczej postawy krytyki wobec literatury kobiet. Jednocześnie ta gra na stereotypach wspiera pierwotną tezę autora o krwiożerczości komitetów konkursowych.

Znamiennym zbiegiem okoliczności okazuje się jednak, że tekst Umińskiego ukazał się w tym samym numerze „Prawdy", w którym ogłoszono konkurs poetycki finansowany z funduszów anonimowego darczyńcy[65] (najprawdopodobniej Wacława Sieroszewskiego)[66]. Konkurs, w którym zwyciężyła Maria Konopnicka, można widzieć jako objaw przemian w krajobrazie poetyckim epoki oraz świadectwo otwarcia „Prawdy" na młodych twórców. Mimo że Aleksander Świętochowski wykazywał się liberalnym podejściem do publikacji poezji na łamach tygodnika, co wyrażało się m.in. w wydawaniu tekstów o różnorodnej tematyce i poetyce wyłącznie pod warunkiem ich wysokiego poziomu[67], konkurs „Prawdy" uznać można za kolejny gest dobrej woli w stronę młodych poetów. To zaś do pewnego stopnia podważa argumentację Umińskiego, wskazując na pozytywne wymiary konkursów.

Argument wskazujący, że konkurs może być „marnowaniem sił twórczych", mógł także być wykorzystywany przez drugą stronę barykady jako narzędzie walki między „starą" a „nową" prasą. W takim celu posługuje się nim publicysta „Tygodnika Mód i Powieści" posługujący się pseudonimem Ypsylon (najprawdopodobniej Klemens Szaniawski) w tekście *O konkursach* z 1874 roku. Teza ta staje się w jego wywodzie pretekstem do krytyki rzekomej hipokryzji pozytywistów warszawskich:

> Konkurs to poświęcenie, a poświęcenie to największa niedorzeczność, według zasady przyjętej i ogłaszanej przez pozytywistów warszawskich.

---

[65] Zob. [anonim], *Konkurs poetycki*, „Prawda" 1899, nr 1, s. 1.

[66] Zob. M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski redaktor „Prawdy"*, dz. cyt., s. 238.

[67] Zob. tamże, s. 237.

> Grzeszyła nim według ich zdania cała przeszłość, grzeszyli poeci, co je podnosili do ideału, grzeszyli wszyscy zbiorowo i pojedynczo, dlatego zbogaceni w rozgłośne czyny, wysupłaliśmy się do ostatniego grosika i zostali tym, czym jesteśmy. Precz więc z poświęceniem! […]
>
> Rzecz jednak szczególna, że gdy [pozytywizm warszawski – przyp. I.P.] tak wszelkie poświęcenie bezwarunkowo potępia, gdy wyszydza całą przeszłość na brak dobrego rachunku, dwa najpozytywniejsze warszawskie pisma [czyli „Przegląd Tygodniowy" i „Niwa" – przyp. I.P.], ogłaszając konkursa na rozprawy przez siebie zadane, robią to, co w zasadzie potępiają[68].

O ideologicznej naturze tego zarzutu świadczy przede wszystkim ocena inicjatyw przywoływanych w artykule. Ypsylon wspomina o konkursach „Przyjaciela Dzieci" z grudnia 1868 roku[69], „Przeglądu Tygodniowego" na sprawozdania z wystawy powszechnej w Wiedniu, „Niwy" na rozprawę o handlu zbożowym oraz konkursie Augusta Cieszkowskiego na historię włościan w dawnej Polsce[70], jednak jego ocena tych przedsięwzięć nie jest jednakowa.

---

[68] Ypsylon [K. Szaniawski?], dz. cyt., s. 1.

[69] Pod koniec roku 1868 „Przyjaciel Dzieci" ogłosił trzy konkursy: na powieść dla młodzieży, artykuł naukowy oraz powiastkę dla młodszych dzieci. Mimo wyznaczenia niskich nagród (odpowiednio: 30 rubli, 15 rubli i egzemplarza „Przyjaciela Dzieci" w ozdobnej oprawie) redaktor naczelny, Jan Kanty Gregorowicz, starał się nadać przedsięwzięciu rozgłos poprzez poświęcenie znacznej ilości miejsca na wyznaczenie kryteriów oceny, które traktować można jako *credo* redaktora w zakresie postrzegania roli literatury dziecięco-młodzieżowej. Zob. J.K. Gregorowicz, *Od redakcji „Przyjaciela Dzieci"*, „Przyjaciel Dzieci" 1868, nr 52, s. 414–415. Wyniki okazały się niesatysfakcjonujące – zdecydowano się na przyznanie jedynie trzeciej nagrody Tymoteuszowi Rodziszewskiemu, późniejszemu współpracownikowi czasopisma. Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Przyjaciel Dzieci" 1869, nr 77, s. 204. Kolejna próba, ograniczona do zawodów powieściowych, również nie przyniosła rezultatów, o czym świadczyć może ograniczenie sprawozdania do wzmianki w przypisie o zwycięskim utworze, *Wdzięcznym Szpasiu* Władysławy z Rogozińskich Izdebskiej. Poza tym drugą nagrodę w wysokości 15 rubli przyznano powiastce *Co tu robić?* Leonarda Sikorskiego. Zob. W. z Rogozińskich Izdebska, *Wdzięczny Szpasio. Opowiadanie ptaszka*, „Przyjaciel Dzieci" 1870, nr 21, s. 202 [przypis redakcji]. Zob. także: K. Woźniakowski, *Warszawski „Przyjaciel Dzieci" w epoce rozkwitu: redakcja Jana Kantego Gregorowicza (kwiecień 1867–wrzesień 1890). Część 1: Charakterystyka ogólna. Teksty literackie*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2016, nr 1, s. 68–69.

[70] Chodzi o ufundowany przez Cieszkowskiego konkurs Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk na historię włościan i stosunków ekonomicznych w dawnej Polsce z 1858 roku. Zob. T. Działyński, L. Wegner, *Ogłoszenie konkursu do napisania Historii włościan i stosunków ekonomicznych w dawnej Polsce*, „Biblioteka Warszawska" 1858, t. 3, s. 488–490. Konkurs, po trzykrotnym przełożeniu terminu nadsyłania prac ze względu na niewielkie zainteresowanie

Mimo że rozprawa nagrodzona w konkursie Cieszkowskiego nie mogła zostać uznana za pracę konkursową (gdyż – jak wnioskuje autor – pomysł i selekcja materiału musiały się rozpocząć na długo przed ogłoszeniem inicjatywy, a tym samym nagroda jest raczej dziełem przypadku), a konkursy na powieść dla ludu do tej pory nie przynosiły satysfakcjonujących rezultatów, porażki te oceniane są raczej jako efekt niepomyślnych zbiegów okoliczności niż celowej nieuczciwości. Ten zarzut zarezerwowany jest dla „Przeglądu Tygodniowego", który zdaniem publicysty wykorzystuje argument o społecznej użyteczności konkursów do zapewnienia sobie reklamy[71]. Zupełnie inaczej oceniany jest konkurs „Niwy", której Ypsylon nie odmawia szlachetnych intencji. Koncentruje się jedynie na nieadekwatności problemu zadanego do rozwiązania wobec środków, które zastosowano w celu jego zwalczenia. Rozwiązaniem mogłoby być zlecenie napisania rozprawy wybranemu przedstawicielowi świata nauki, a następnie kontrola jej jakości przez ekspertów. Pozwoliłoby to na uniknięcie prawdopodobieństwa, że osoba zdolna, ale obawiająca się zmarnowania czasu, nie wykona zadania, a jednocześnie sprawiłoby, że w efekcie powstanie dzieło służące społeczeństwu[72].

* * *

Zarówno argumenty za organizacją konkursów, jak i te im przeciwne wyrastają z przekonania o potrzebie wspierania literatury, kultury i nauki. Różnica zdań wynikałaby z odmienności w rozumieniu tych potrzeb, które zasadzałyby się nie tyle na płaszczyźnie orientacji ideologicznej czasopism (zważywszy na to, że nawet najbardziej zagorzałym przeciwnikom zdarzało się do nich uciekać), ile na poziomie dyscyplin, w których konkursy miałyby być organizowane, a raczej w dostrzeganiu luk, które mogłyby wypełnić.

W wielu tych głosach uwidacznia się także koncentracja na perspektywie autora, postrzeganego jako uczestnika gry na rynku literackim, do pewnego stopnia wpływającego na jego kształt. Różnice w pojmowaniu roli pisarza

uczestników, został rozstrzygnięty dopiero w 1873 roku, a pierwszą nagrodę przyznano Wacławowi Aleksandrowi Maciejowskiemu. Zob. [anonim], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 1, s. 571 [inc. „Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu…"].

[71] Ypsylon [K. Szaniawski?], dz. cyt., s. 1.

[72] Tamże, s. 1–2.

odzwierciedlały się w sposobach mówienia o jego postawach wobec konkursu. Fluktuacje między obrazem twórcy jako jednostki służącej narodowi (a tym samym zobowiązanej do dbania o jego rozwój) a bezwolnego pionka w walce pomiędzy silniejszymi podmiotami sprawiały, że także perspektywa udziału twórcy w konkursie mogła być prezentowana jako moralny obowiązek pisarza, miejsce uczciwej weryfikacji zdolności artystycznych lub nawet pułapka, w którą wpadnięcie skutkować będzie wykorzystaniem przez wydawców czy redaktorów.

Jednocześnie stopniowe poszerzenie postulowanych celów konkursów jest świadectwem zwiększającej się świadomości potrzeby podjęcia powszechnej dyskusji nad kształtem kultury. Mechanizm ten sprawiał jednak, że konkursy zaczynały być wykorzystywane do spełniania zadań, których w rzeczywistości nigdy nie mogłyby wypełnić. To zaś, w połączeniu z ich nadpodażą (widoczną zwłaszcza w latach 80. i 90. XIX stulecia), przyczyniło się do stopniowej utraty zaufania w ich skuteczność.

ROZDZIAŁ IV

Kształtowanie reguł organizacyjnych

Postrzeganie miejsca konkursów wśród instytucji życia literackiego w drugiej połowie XIX wieku uzależnione było nie tylko od projektowanych na nie nadziei wyrażanych przez komentatorów życia kulturalnego czy krytykę, lecz także od czynników zależnych od organizatorów, związanych z przeprowadzeniem zawodów tak, aby zachować ich uczciwość i weryfikowalność werdyktów. Chociaż specyfika warszawskiego środowiska kulturalnego nie sprzyjała wprowadzeniu stałych reguł organizacyjnych, które można by było bez modyfikacji stosować w każdym konkursie, w prasie epoki zaobserwować można dążenie do ustalenia w miarę trwałych i uczciwych zasad przebiegu oraz rozstrzygania konkursów. Postulaty te obejmowały właściwie wszystkie ich etapy – od wyboru przedmiotu i zakresu tematycznego, przez dobór składu komisji, wprowadzenie rozwiązań służących zapewnieniu uczciwości rywalizacji aż po kryteria przyznawania nagród, ich wymiaru i wysokości. Proces ten może być postrzegany jako odpowiedź na pojawiające się na drodze rozwoju tej instytucji zagrożenia oraz symptomat zwiększenia znaczenia konkursów.

Z drugiej strony wypowiedzi wyrażające wątpliwości co do rozwiązań stosowanych przez organizatorów lub wręcz piętnujące patologie wpisane w organizację konkursów mogą być postrzegane jako świadectwo problemów trapiących środowisko kulturalne Warszawy. Odstępstwa od ideału organizacyjnego, wynikające z niedbalstwa organizatorów, ich potencjalnej bądź rzekomej nieuczciwości czy braku możliwości wprowadzenia usprawnień wpływały na postrzeganie konkursów literackich, a także uzewnętrzniały się w refleksjach na temat kondycji środowiska naukowego i kulturalnego.

Nie wszystkie reguły przybierały też charakter uświęconego zwyczaju. Choć część z nich (jak np. zasada anonimizacji) pojawiała się niemal w każdym konkursie, zdecydowana większość rozwiązań aktualizowana była na bieżąco przez organizatorów. Co ważne, w niektórych przypadkach reguły mogły ulegać zmianie nawet w obrębie jednego konkursu, np. w przypadku niewielkiego zainteresowania autorów czy opinii komisji na temat nadesłanych dzieł, wymuszającej modyfikacje nagród.

4.1. Przedmiot i zakres

Jednym z najważniejszych problemów organizacyjnych, wpływających na perspektywy wzbudzenia zainteresowania autorów oraz późniejszą użyteczność konkursu, była konieczność zakreślenia jego przedmiotu. Pojęciem tym obejmuję zarówno kwestie związane z wyznaczeniem zakresu formalnego i treściowego (np. gatunku literackiego, czasu i miejsca akcji, ale także przedmiotu rozprawy naukowej czy metod dochodzenia do wniosków), jak i doboru grupy docelowej (po stronie autorów oraz odbiorców dzieła). Dylematy w tym zakresie postrzegać można jako odzwierciedlenie sposobów postrzegania roli literatury oraz nauki, a także miejsca, jakie różne podmioty życia krytycznego i kulturalnego mogły zajmować w procesie jego kształtowania.

Kwestia ta okazywała się szczególnie drażliwa w konkursach na dzieła naukowe i popularyzatorskie. Choć miały zachęcać ludzi nauki do podjęcia się konkretnych badań, nieumiejętne wskazanie ich zakresu skutkować mogło przekroczeniem możliwości jednej osoby, a w konsekwencji niepowodzeniem konkursu. Charakter tych inicjatyw sprawiał również, że teksty powstałe w ich ramach musiały bazować na aktualnym stanie badań z danej dyscypliny, co w przypadku, kiedy była ona jeszcze w powijakach, mogło przynieść niezadowalające skutki. Przykładem takiej inicjatywy był ogłoszony w 1879 roku konkurs „Biblioteki Warszawskiej" na pracę z historii języka polskiego. Choć redakcja deklarowała pozostawienie autorom wolnej ręki w kwestii formy dzieła czy wniosków w nim zawartych, zakreślała szeroki zakres problemów, które miały zostać ujęte. Obejmowały one m.in. relację między językiem polskim a innymi językami indoeuropejskimi (zwłaszcza staro-cerkiewno-słowiańskim), różnice między polszczyzną a językami innych

ludów słowiańskich z terenu późniejszej Rzeczypospolitej, kwestie zapisu wyrazów w języku polskim i jego ewolucji, kontakty polszczyzny z innymi językami nowożytnej Europy czy wiadomości z zakresu dialektologii[1]. Tym samym redakcja postawiła autorom za zadanie stworzenie dzieła kompleksowego, wypełniającego luki w historii języka polskiego, ale i krytycznego wobec bieżącego stanu badań. Konkurs ten z natury rzeczy był więc skierowany do specjalistów i nic dziwnego, że jedynym jego uczestnikiem, a potem zwycięzcą, został Antoni Kalina (1846–1906), docent uniwersytetu we Lwowie zajmujący się gramatyką porównawczą języków słowiańskich, a później jego rektor, członek zespołu redakcyjnego tzw. słownika warszawskiego oraz założyciel Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie[2].

Mimo specjalistycznego charakteru przedsięwzięcia mogło być ono interpretowane także jako głos w kwestiach istotnych dla narodu. Świadczy o tym komentarz Antoniego Maleckiego, również opublikowany w „Bibliotece Warszawskiej" (co w połączeniu z brakiem uwag ze strony redakcji interpretować można jako wyraz zgody na taki sposób postrzegania konkursu). Choć komentator nie był lingwistą, postrzegał konkurs jako okazję do podniesienia rangi językoznawstwa do miana nauki zdolnej do kształtowania tożsamości narodowej. Malecki stawiał tezę o niskim rozwoju językoznawstwa na podstawie obserwowanej przezeń tendencji do inspiracji badaniami językoznawców słowiańskich (co prowadzić miałoby do zbytniej koncentracji na związkach polszczyzny z innymi językami słowiańskimi) przy niedostatecznym uwzględnianiu relacji między polszczyzną a językami romańskimi. Nie chodzi mu jednak wyłącznie o poszerzenie kręgu refleksji nad historią języka ojczystego, ale właściwie o całkowitą eliminację z językoznawstwa badań nad prasłowiańskimi korzeniami polszczyzny, streszczoną w emocjonalnym stwierdzeniu: „Czego np. mogą nas uczyć lub do czego zobowiązywać owe jery, jacie, samogłoski dwoiste, czyste i jotowane"[3]. Pytanie to, choć nieuzasadnione z perspektywy uwarunkowań historycznych polszczyzny,

---

[1] [anonim], *Nowy konkurs redakcji „Biblioteki Warszawskiej"*, „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 3, s. IV.

[2] Zob. [anonim], *Wiadomości bieżące naukowe, literackie, artystyczne i społeczne*, „Biblioteka Warszawska" 1882, t. 4, s. 151.

[3] A. Malecki, *Do redakcji „Biblioteki Warszawskiej"*, „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 3, s. 284.

wynika z przekonania o wpływie, jaki nauczanie historii języka polskiego mogłoby wywierać na sposób postrzegania odrębności Polaków od innych narodów słowiańskich. Dlatego właśnie dyscyplina ta postrzegana jest jako kluczowa dla kształtowania ducha narodowego, a od językoznawcy zaczyna się wymagać nie tylko przygotowania merytorycznego, lecz także świadomości politycznej i patriotyzmu[4].

Bezpośrednie poszukiwanie relacji między polszczyzną a innymi językami słowiańskimi miałoby skutkować stopniową zatratą poczucia odrębności języka polskiego (poprzez np. próby wprowadzenia reguł językowych motywowanych przebiegiem procesów prozodycznych w prasłowiańszczyźnie, skutkujące morfologicznym i fonetycznym zbliżeniem polszczyzny do języka rosyjskiego). W konsekwencji miałoby to doprowadzić do zaburzenia tożsamości narodowej. Jako ratunek Malecki proponuje odejście od uniwersalistycznego podejścia do historii języka polskiego na rzecz uprzywilejowania badań nad indywidualnymi procesami zachodzącymi w poszczególnych językach narodowych (czyli w przypadku polszczyzny wynikającymi przede wszystkim z historycznych kontaktów Polski z krajami zachodnimi). To właśnie ten proces zdaniem Maleckiego umożliwił ukształtowanie tożsamości narodów, a zatem jego badanie przyczynić się może do jej podtrzymania wśród Polaków w warunkach braku autonomii państwowej. Choć zatem postulaty Maleckiego częściowo zbieżne były z oczekiwaniami komisji (zwłaszcza w zakresie krytyki przebiegu badań językoznawczych), koncentracja na tożsamościowym charakterze historii języka polskiego pozwoliła na pośrednie wyniesienie konkursu do sprawy wagi narodowej.

W niektórych przypadkach nieumiejętne zakreślenie przedmiotu konkursu skutkować mogło nie tylko niepowodzeniem przedsięwzięcia, lecz także podważeniem wiary w kompetencje organizatora. Dobrym przykładem byłaby dyskusja wokół konkursu na książkę dla ludu, sfinansowanego i zorganizowanego przez Wincentego a Paulo Dobieckiego (podpisującego się jako „obywatel ziemi opoczyńskiej") za pośrednictwem „Kuriera Codziennego" pod koniec 1879 roku. Ziemianin z mazowieckiej wsi Rdzuchów przeznaczył 500 rubli dla autora publikacji, która w przystępny sposób przekazywałaby „cały zasób moralnej i praktycznej wiedzy koniecznej dla włościanina

[4] Tamże, s. 285.

naszego"[5]. Fundator szczegółowo określał wymagania formalne (preferowana była gawęda opowiadana przez ludowego mędrca dzieciom lub młodszym mieszkańcom wsi) i treściowe (obejmujące wiadomości z zakresu zasad nauczania kościoła katolickiego, kwestię obowiązków wobec rodziny, znajomości najważniejszych praw państwowych, a wreszcie metody uprawy roli, informacje na temat rzemiosła, higieny czy opieki nad trzodą)[6].

Sama inicjatywa została co prawda uznana za potrzebną, kontrowersje wzbudziły jednak warunki wyznaczone przez Dobieckiego – przede wszystkim wymóg wyczerpania w jednej publikacji wszystkich obszarów życia włościan przy jednoczesnym zachowaniu jednolitości stylistycznej (i to mimo zastrzeżenia, że jedną publikację mogło opracować kilka osób). Konieczność tej jednolitości – jak wskazywał Jan Jeleński – wymuszała w rzeczywistości ograniczenie grona autorów do jednej osoby ze względu na brak możliwości uzyskania identycznego stylu wszystkich części pracy nawet po ich redakcji. Tym samym konkurs wymuszał wykazanie się wszechstronną wiedzą z kilkunastu obszarów, co w dobie coraz większej specjalizacji nauk można było postrzegać jako niemożliwe. To zaś w praktyce mogło przekreślić szanse na pomyślne rozwiązanie konkursu[7].

Nie mniej istotna była kwestia przydatności pracy dla jej odbiorców. Zwracał na to uwagę Jan Kanty Gregorowicz, wskazujący, że książka zbierająca wiadomości ze wszystkich dziedzin, na które wskazuje Dobiecki, stałaby się nieporęczna, a tym samym nie wzbudziłaby zainteresowania chłopów, nieprzyzwyczajonych do tak obszernych lektur. Alternatywne rozwiązanie, czyli omówienie każdego tematu skrótowo, doprowadziłoby zaś do stworzenia książki zbyt uproszczonej, aby była przydatna dla odbiorców. Sam pomysł powstania sprzecznego wewnętrznie dzieła miałby wynikać z nieznajomości chłopów jako warstwy społecznej, skutkującej traktowaniem ich z góry. W narracji dziennikarza chłopi prezentowani są jako zacofana (w porównaniu np. do szlachty czy inteligencji), ale zdolna do zachodzącego we własnym tempie postępu warstwa społeczna. Podejście do chłopów uprzywilejowujące

[5] [W. Dobiecki], *Konkurs na książkę popularną dla włościan*, „Kurier Codzienny" 1879, nr 227, s. 1.

[6] Tamże.

[7] Zob. J. Jeleński, *Parę uwag z powodu konkursu na książkę popularną dla włościan*, „Kurier Warszawski" 1879, nr 230, s. 2–3.

indywidualną dynamikę ich postępu wymusza zatem zmianę taktyki także na tych, którzy chcą wpłynąć na ich rozwój:

> […] komu zdaje się, że jednym wyrozumowanym traktatem, czy to w kształcie jednej powieści, wielu powiastek lub też gawędy obejmującej wszystko, co byśmy pragnęli w lud nasz wpoić, zdoła te fałszywe sądy i uprzedzenia sprostować, ten się bardzo myli. Przeobrażenia takie odbywają się niezmiernie wolno, jak w roli ze stanu dzikości chcemy przyprowadzić do wyższej kultury, aby w niej kłosy ziarniste przeważyły chwasty. Gospodarz pragnący od razu to spełnić i nieżałujący nakładów zwykle naraża się na straty i zawód[8].

Zdaniem Gregorowicza na tym etapie najważniejszym zadaniem popularyzatorów wiedzy powinno być nie proponowanie chłopom encyklopedii, ale rozbudzanie nawyku lektury oraz zamiłowania do nauki. Sprawi to, że włościanie skłonni będą do samodzielnego rozwijania wiedzy, podawanej np. w formie tanich, pisanych prostym językiem publikacji na wybrany temat. Postulat Gregorowicza nie był zresztą nie na miejscu, zważywszy na dramatyczną sytuację oświaty chłopów, która wpływała negatywnie na całokształt życia społecznego[9].

Obrony inicjatywy konsekwentnie podjął się „Kurier Codzienny", wykorzystując tę okazję do ataku na konkurencyjne czasopisma[10]. Zarzucając Jeleńskiemu niezrozumienie warunków konkursu, dziennik podkreślał, iż praca konkursowa mogłaby być dziełem zbiorowym pod warunkiem, że zostałaby zredagowana tak, aby nadać jej jednolity styl. Wymóg szerokiej wiedzy wymaganej od uczestników usprawiedliwiony został zaś popularyzatorskim charakterem publikacji, z którym wiąże się konieczność podawania treści

---

[8] J.K. Gregorowicz, *Uwagi nad konkursem książki popularnej dla włościan*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1879, nr 40, s. 543.

[9] Zob. Z. Kmiecik, *„Gazeta Świąteczna"*…, dz. cyt., s. 13–14.

[10] O personalnym charakterze polemiki świadczą m.in. uwagi wymierzone w działalność Jeleńskiego. Redakcja, wypominając publicyście autorstwo artykułów z dziedzin, w których nie był ekspertem (np. literatury, sądownictwa, ekonomii i przemysłu), wykorzystuje ten fakt w celu poparcia argumentu o braku konieczności posiadania specjalistycznej wiedzy w jakiejś dziedzinie, jeśli chce się poprzestać na tworzeniu tekstów popularyzatorskich. Zob. [anonim], *W sprawie konkursu*, „Kurier Codzienny" 1879, nr 236, s. 1.

powszechnie znanych[11]. Polemika z Gregorowiczem, choć bazująca głównie na niewybrednych przytykach czy argumentach *ad personam*, staje się pretekstem do odparcia zarzutów o braku znajomości ludu poprzez wskazanie, że tylko z miłości do tej warstwy społecznej narodzić się mogła idea konkursu na publikację trafiającą do największych potrzeb jej przedstawicieli[12]. Jednak redakcja, starając się uniknąć zarzutów traktowania chłopów jako niższej kategorii ludzi, utożsamia ich ze sferą ciemnoty i zacofania, automatycznie ustawiając organizatora konkursu oraz jego uczestników na wyższej pozycji. Utożsamienie życia włościan z mniejszym jego skomplikowaniem miałoby przyczyniać się do skuteczności konkursu, gdyż rzekoma konieczność włożenia mniejszego wysiłku w poznanie problemów chłopów miałaby dawać większe szanse na pomyślne zredagowanie książki dla nich przeznaczonej. Popularyzacja wiedzy traktowana jest jako zadanie ważne, ale i proste dla człowieka wykształconego. Tym samym „Kurier Codzienny" opowiadał się za programem działalności ludowej skierowanym raczej do warstw wyższych niż skupiającym się na aktywnościach zakładających bezpośredni kontakt z ludem.

Choć na udział w konkursie zdecydowały się trzy osoby, komisja uznała, że żadna z prac nie odpowiadała warunkom postawionym przez fundatora[13]. Sam Dobiecki wskazywał jako przyczynę porażki niewystarczające zakreślenie wymagań wobec uczestników. Nie zmieniając wymagań treściowych, podkreślił konieczność ubrania narracji w formę przystępnej gawędy. Chociaż zdawał sobie sprawę z trudności takiego zadania, nie ustępował z raz obranej drogi, wskazując na jego wagę w dotarciu do odbiorcy[14]. To naiwne podejście Dobieckiego w połączeniu z nieuzasadnionym przekonaniem o chętnej pomocy całego społeczeństwa w druku i sprzedaży pracy pozwalało przypuszczać, że inicjatywa ta była przedsięwzięciem zatroskanego o los włościan obywatela, nie zaś inicjatywą zrodzoną z głębokiej znajomości potrzeb chłopów.

Głosy takie widoczne są zresztą w komentarzach wokół tej inicjatywy. Aleksander Świętochowski uznał porażkę konkursu za wyraz nieznajomości potrzeb włościan przez organizatora oraz autorów prac, odbijający się przede

---

[11] Tamże, s. 1–2.

[12] [anonim], *W obronie dobrej sprawy*, „Kurier Codzienny" 1879, nr 262, s. 2.

[13] Zob. [anonim], [inc. „Członkowie komitetu zajmującego się osądzeniem…"], „Kurier Codzienny" 1881, nr 123, s. 2.

[14] W. Dobiecki, *List otwarty*, „Kurier Codzienny" 1881, nr 139, s. 1.

wszystkim w sposobie zakreślenia wymagań. Brak wiedzy na temat umysłowości chłopów, prowadzący do ich paternalizacji, skutkuje niemożnością stworzenia książki użytecznej dla tej grupy docelowej:

> Dotąd nauczyliśmy się tylko jednej nuty, którą jak wyuczone kosy ciągle powtarzamy; mianowicie że do chłopa trzeba przemawiać pobożnie. Więc przemawiamy; ale gdy trzeba w tę pobożną łupinę włożyć jakieś pożywne ziarno, apostolstwo nasze nie ma nic w pogotowiu. Toteż konkurs p. Dobieckiego, jeżeli nie uwieńczy jakichś „dobrych chęci", będzie niezawodnie czekał, dopóki widzialna obecnie kometa nie położy końca światu i jego daremnym urojeniom[15].

Podobne wyjaśnienie proponuje „Przegląd Tygodniowy", sugerujący, że autorem takiej rozprawy mógłby być jedynie człowiek dobrze znający wieś[16]. Takie postawienie sprawy anulowało jednak do pewnego stopnia zamysł Dobieckiego, apelującego o zaangażowanie się w konkurs przede wszystkim przedstawicieli inteligencji. Wszystko to mogło się przyczynić do porażki konkursu, który został rozwiązany, kiedy nikt nie wysłał żadnej pracy w drugim terminie. Nie zdecydowano się także na przyznanie nagród osobom, które nadesłały swoje teksty za pierwszym razem[17].

4.2. Skład komisji

W tekstach publikowanych w prasie drugiej połowy XIX wieku uwidacznia się przekonanie o subiektywizmie wszelkich werdyktów estetycznych – zarówno na płaszczyźnie relacji między krytyką a publicznością, jak i rozstrzygnięć samych konkursów. Świadomość, że oceny dzieł uzależnione są od orientacji światopoglądowej recenzentów czy relacji pomiędzy nimi a pisarzami wpływała na postrzeganie konkursów, mających ambicję bycia przewodnikiem po

[15] Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1881, nr 27, s. 322.

[16] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1881, nr 25, s. 304 [inc. „Ciekawsze są dzieje drugiego konkursu"].

[17] Zob. [anonim], *Nauka, sztuka, lit*[*eratura*] *i dzien*[*nikarstwo*], „Kurier Codzienny" 1883, nr 78, s. 4 [inc. „Onegdaj upłynął termin…"].

świecie literatury. Werdykt nie jest już w takiej sytuacji widziany jako wyraz mniej lub bardziej bliskiego obiektywizmowi wykazania wyższości jednych twórców nad innymi, ale jedynie jako dowód, iż dzieło spełnia oczekiwania osób je oceniających.

Sprawiało to, że jawność składu sędziowskiego traktowana była jako wyznacznik sensowności inicjatywy. Nieopublikowanie informacji, kto będzie sprawdzał teksty, choć stanowiło rzadkość, mogło wzbudzać wątpliwości w ocenie uczciwości konkursu. Ciekawym, gdyż podjętym oddolnie, przykładem takiego „śledztwa", są zarejestrowane na łamach „Kuriera Warszawskiego" i „Przeglądu Tygodniowego" pod koniec 1875 roku wątpliwości w kwestii rozstrzygnięcia konkursu „Biblioteki Warszawskiej" na powieść dla dzieci i młodzieży (omawianego w podrozdziale 2.3.). Pierwszy ślad stanowi odpowiedź „Kuriera Warszawskiego" na nieprzedrukowany list „Czytelnika z Wołowej". Zaniepokojony abonent, poszukujący odpowiedzi na pytanie, czemu konkurs nie został rozstrzygnięty, raczej nie mógł być usatysfakcjonowany odpowiedzią „Kuriera Warszawskiego": „Zdaje się, że nie ma rękopismów i dlatego milczą. A może tak długo sądzą"[18].

Stanowisko tego czytelnika można poznać bliżej dzięki „Przeglądowi Tygodniowemu", który przedrukował w całości inny jego list. Zaniepokojony milczeniem prasy nieprzypominającej o terminie nadsyłania prac ani o dacie rozstrzygnięcia konkursu autor listu uznaje tę sytuację za świadectwo zobojętnienia przedstawicieli życia publicznego, szczególnie problematycznego w kontekście ważnego społecznie konkursu na powieść dla dzieci i młodzieży. Wątek nieujawnienia składu komisji, choć wspominany na marginesie, również uznany został za niepokojący:

> Cała ta tajemniczość, bo nie wiadomo nawet, kto został powołany na sędziów, jeżeli jest co sądzić (o czym bardzo wątpię), cała ta obojętność ogółu, z którego nikt dotąd nie zwrócił uwagi na to dziwne zachowanie się redakcji „Biblioteki Warszawskiej", dziwne powiadam, bo przecież powinna była już od dawna, choćby dla zwykłej przyzwoitości, podać do wiadomości powszechnej

[18] [anonim], [*Odpowiedź na list Czytelnika z Wołowej*], „Kurier Warszawski" 1875, nr 267, s. 3.

> o rezultacie ogłoszonego przez się konkursu. Jaki by ów rezultat nie był – stanowi nader ważny przyczynek do „historii naszych konkursów”[19].

Sam konkurs rozstrzygnięty został niedługo później[20], jednak głos czytelnika warty jest uwagi jako świadectwo wytwarzania się mechanizmów społecznej kontroli przebiegu konkursów oraz sposobów komunikacji komisji z osobami zainteresowanymi. Przejęcie jej przez czytelników (przy marginalnym udziale czasopism, raczej unikających komentarza) interpretowane może być jako wyraz zwiększenia znaczenia konkursów w kształtowaniu życia kulturalnego epoki, co skutkować mogło również zwiększeniem się oczekiwań wobec organizatorów.

Samo podanie do wiadomości nazwisk sędziów nie było zawsze uznawane za wystarczające potwierdzenie uczciwości konkursu. Informacja, kto odpowiedzialny będzie za werdykt, mogła wpływać na szanse danego tekstu na jego nagrodzenie ze względu na świadomość wpływu orientacji światopoglądowej sędziów na ich wyroki. W takim tonie publicysta „Przeglądu Tygodniowego” (którym, jak wskazuje Bogdan Mazan, mógł być Aleksander Świętochowski[21]) krytykuje m.in. dobór komisji w krakowskim konkursie dramatycznym z 1876 roku, w której prace zaangażowano

> […] oprócz dyrektora teatru sześciu hrabiów i księcia, jako biegłych do taksowania wartości przekonań społecznych nadesłanych utworów, jednego gramatyka – do rewizji ortografii, jednego aktora – reprezentującego interesa teatralnej maszynerii, jednego bibliografa – doglądającego ścisłości w paginowaniu i tytułowaniu rękopisów, wreszcie znanego nam ajenta kurii rzymskiej – którego zadaniem w konkursie przestrzegać zgody tendencji dramatów z przepisami ostatniej encykliki[22].

---

[19] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 51, s. 604 [inc. „Piszą nam…”].

[20] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Biblioteka Warszawska” 1876, t. 1, s. 584–585.

[21] Zob. B. Mazan, *Wczesne dramaty…*, dz. cyt., s. 22.

[22] [A. Świętochowski], *Z Galicji*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 13, s. 149. Sędziami w tym konkursie byli Antoni Kłobukowski, Stanisław Tarnowski, Karol Estreicher, Aleksander Szukiewicz, Lucjan Siemieński, Stanisław Koźmian, Henryk Lisiecki, Marian Sokołowski i Aleksander Podwyszyński.

Ten wybór, zdaniem krytyka w niewielkim stopniu odpowiadający potrzebom sceny, mógł sprawiać wrażenie, że najważniejszym wyznacznikiem wartości dramatów będą nie ich właściwości literackie, ale to, czy prawidłowo replikują konserwatywno-religijny światopogląd (czego świadectwem byłaby nadpodaż w gronie sędziowskim osób z wyższych warstw społecznych przy deficycie specjalistów, reprezentowanych przez aktora, bibliografa i gramatyka, odpowiedzialnych za ocenę warstwy językowej i formalnej dramatów). Oburzenie publicysty okazało się prorocze w kontekście losów wysłanego przezeń na ten konkurs *Ojca Makarego*, odsuniętego od wspólnego czytania ze względu na rzekomy brak możliwości wystawienia go na scenie. Lektura tekstu pod względem jego „niemoralności" pozwalała na wzbudzenie obaw, że *Ojciec Makary* wywoła w widzach uczucie zgorszenia[23].

Zdaniem Mazana decyzja o odrzuceniu *Ojca Makarego* mogła być próbą ucieczki przed zarzutem nagradzania wyłącznie utworów o określonej tendencji moralnej poprzez usunięcie niekonsekwencji, jaką ta komisja popełniła rok wcześniej przy zaleceniu do grania *Niewinnych* (którzy mimo podobnie źle ocenianej warstwy moralnej docenieni zostali za formę)[24]. W rzeczywistości jednak już sformułowanie kryterium adekwatności dramatu na scenę na podstawie jego wartości moralnej sprawia, że wyrok staje się odzwierciedleniem określonej tendencji członków komisji, zgodnie z którą forma i treść utworu łączone są w niemożliwą do rozdzielenia całość. Nic więc dziwnego, że wykorzystanie tego efektu pośrednio przyczyniło się do popularności późniejszego

[23] Chociaż kryterium moralności wywierało niewątpliwie wpływ na oceny krakowskiej komisji, lektura tekstów krytycznych z epoki rejestrujących recepcję dramatów Świętochowskiego wskazywać może również na bliższe powiązanie jej z kategorią „sceniczności", rozumianą przede wszystkim na płaszczyźnie formalnej. Właściwości stylu dramaturgicznego autora *Ojca Makarego*, ujawniające rozmaite niespójności formalne jego tekstów, wynikać mogą, jak wskazuje Dawid Maria Osiński, „z ingerencji medium odautorskiego (metadyskursywnego), które ukrywa się w głosie filozoficznej tyrady w obrębie szeroko rozumianej formuły dialogiczności" (D.M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011, s. 149). Odzwierciedleniem tej strategii byłoby przede wszystkim wykorzystywanie aforyzmu jako podstawy budowania wypowiedzi dramatycznej, skutkujące spowolnieniem akcji, a w konsekwencji – wykroczeniem poza przyzwyczajenia odbiorców epoki (zob. tamże, s. 147). Nie tylko wpływałoby to negatywnie na zrozumienie *Ojca Makarego* i jego interpretację, lecz także mogłoby stać się argumentem przeciwko jego scenicznemu sukcesowi.

[24] B. Mazan, *Wczesne dramaty…*, dz. cyt., s. 23–24.

publicznego odczytu fragmentów *Ojca Makarego*, na którym mimo głosów sprzeciwu konserwatystów krakowskich stawiła się rekordowa liczba osób[25].

Dobór komitetu pod względem światopoglądowym mógł wpływać także na porażkę inicjatywy, na co później zwracał uwagę Aleksander Świętochowski w kontekście konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego. Poseł Prawdy wskazuje na niebezpieczeństwa związane z ograniczeniem składu komitetu wyłącznie do krytyków reprezentujących opcje zachowawcze. Konsekwencją takiej decyzji jest nie tylko odrzucanie dzieł, które mino wysokiej wartości artystycznej nie są zgodne ideologicznie z ocenami komisji, lecz także – w dalszej perspektywie – nadszarpnięcie zaufania potencjalnych uczestników do konkursów:

> [Do komitetu – przyp. I.P.] wprowadzono jednostki, przy których w tej roli trudno nie postawić znaku zapytania, wreszcie większość garnituru sędziów zasłużyła się dosyć w koteryjności, w szykanowaniu każdej pracy, która do ich futerału nie pasuje, w mierzeniu utworów łokietkiem własnego cechu, aby przedstawiali jakąkolwiek wątpliwość wyroku dla tych, którzy ich upodobaniom dogadzać nie chcą. Panowie ci zachowują się tak w estetyce, jak Noe w zoologii: przyznają wartość, pożyteczność i rację bytu tylko tym istotom, które posiadają w swej arce[26].

Co ważne, sprzeciw Świętochowskiego nie obejmuje instytucji konkursów, zdolnej przy spełnieniu odpowiednich warunków do wywarcia dodatniego wpływu na kształt dramaturgii. Felietonista wskazuje jedynie na zagrożenia wynikające z ograniczenia komisji do kółka wzajemnej adoracji złożonego z osób o identycznych, nie zawsze odpowiadających kierunkowi rozwoju literatury, poglądach estetycznych[27]. Ubóstwo warszawskiego środowiska kulturalnego i jego zamknięcie w klikach na dłuższą metę szkodzi konkursom, gdyż nie pozwala na otwarcie ich na inne nurty artystyczne. Przyczynia się to do anachroniczności konkursów oraz ich oderwania od rzeczywistości,

[25] Zob. tamże, s. 25–26.
[26] Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1884, nr 47, s. 561.
[27] Tamże.

a w konsekwencji także do utraty możliwości sterowania kształtem literatury za ich pośrednictwem.

Dobór członków komitetu w konkursach literackich zależał przede wszystkim od decyzji organizatora bądź fundatora nagród (który mógł także zgłosić uwagi co do części składu sędziowskiego, pozwalając na dobranie jego reszty współorganizatorom konkursu)[28]. Mimo że teoretycznie powinno to oznaczać, że za każdym razem skład komitetów będzie wyglądał inaczej, w warszawskim środowisku literackim zaobserwować można przechodzenie sędziów między różnymi komisjami. Poza sytuacjami, w których transfer nieraz całego składu sędziowskiego wynikał z konieczności, co miało miejsce np. wtedy, kiedy konkursy układały się w ciąg kontynuacji (jak np. w konkursach dramatycznych im. Wojciecha Bogusławskiego i Alojzego Żółkowskiego z 1886 i 1887 roku czy konkursach plebiscytowych „Tygodnika Ilustrowanego"), osobnym zjawiskiem pozostaje uczestnictwo niektórych uczestników życia literackiego i kulturalnego w kilku gremiach.

Jednym z takich „etatowych sędziów" był krytyk teatralny i aktor Józef Kotarbiński (1849–1928), który nie ograniczał się do konkursów dramatycznych (uczestnicząc w obradach konkursu na sztukę dla teatru amatorskiego przy towarzystwie dobroczynności z 1882 roku, konkursu komisji teatrów rządowych z 1883 roku, konkursów im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku i Alojzego Żółkowskiego z 1887 roku, konkursu „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" na sztukę ludową z tego samego roku oraz pierwszego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego" z 1892 roku), ale również wykraczał poza tę domenę jako juror konkursu powieściowego „Kuriera Warszawskiego" z 1888 roku i „Kuriera Codziennego" z 1897 roku. Podobnie częstą frekwencją mógł się pochwalić Kazimierz Kaszewski (1825–1910), uczestniczący w obradach konkursu Warszawskich Teatrów Rządowych z 1875 roku, „Echa Muzycznego" oraz konkursów dramatycznych „Kuriera Warszawskiego" z 1892 roku i 1898 roku (miał także pełnić tę funkcję w konkursie im. Bogusławskiego, ale ustąpił z braku czasu). Nie mniej imponujący

[28] Tak sytuacja wyglądała np. w prezentowanym w podrozdziale 2.1.1. pierwszym konkursie dramatycznym Starzyńskiego czy w opisywanym w podrozdziale 4.1. konkursie Dobieckiego na książkę dla ludu. Przyjęcie takiej strategii wynikać mogło z tego, że obaj organizatorzy nie byli zawodowo związani ze środowiskiem literackim czy naukowym, stąd zdecydować się mogli na oddanie decyzyjności profesjonalistom.

staż miał krytyk literacki i teatralny oraz wnuk Wojciecha Bogusławskiego, Władysław Bogusławski (1839–1909) jako sędzia konkursów dramatycznych w latach 1875, 1882, 1886, 1887, 1892 i 1898. Innym częstym, a jednocześnie wszechstronnym jurorem był Piotr Chmielowski, uczestniczący w obradach konkursów dramatycznych (we wspomnianych wyżej konkursach teatrów rządowych, im. Bogusławskiego i Żółkowskiego, „Echa Muzycznego" i pierwszym konkursie dramatycznym „Kuriera Warszawskiego") czy powieściowych (konkursy „Kuriera Warszawskiego" i „Kuriera Codziennego" czy konkurs „Głosu" z 1898 roku), ale także w konkursach na utwory popularnonaukowe czy dydaktyczne (np. konkurs „Bluszczu" z 1879 roku na dzieło o wychowaniu macierzyńskim).

Mimo braku jednoznacznych kryteriów doboru komisji można wskazać kilka okoliczności wpływających na dobór sędziów. Skład komisji uzależniony był przede wszystkim od efektu końcowego konkursu. Oznaczało to możliwość włączenia do prac osób, które nie musiały być związane ze środowiskiem krytycznoliterackim, ale mogły wnieść inną perspektywę. Przykładowo: w komitetach konkursów dramatycznych mogli znajdować się nie tylko przedstawiciele świata prasy czy krytyki, lecz także reżyserzy, aktorzy (a także – choć zdecydowanie rzadziej – aktorki, jak np. w konkursie Warszawskich Teatrów Rządowych z 1875 roku, w którym do grona sędziowskiego zaproszone zostały Helena Modrzejewska i Romana Popiel[29]) oraz autorzy sztuk (ci ostatni mogli uczestniczyć w obradach wyłącznie po zadeklarowaniu, że nie zamierzają przysłać żadnych swoich tekstów)[30]. Z kolei w konkursach na utwory dla młodszych odbiorców czy publikacje dydaktyczne do komitetu mogli zostać zaproszeni teoretycy i praktycy dydaktyki (jak np. w konkursie im. Pauliny Krakowowej na powieść dla dziewcząt z 1882 roku, w którym funkcję sędziego pełniły redaktorka naczelna „Bluszczu" Maria Ilnicka i przełożona pensji dla dziewcząt Jadwiga Sikorska)[31].

[29] Zob. [anonim], *Kronika miejscowa*, „Gazeta Polska" 1875, nr 74, s. 3 [inc. „Komitet konkursu dramatycznego…"].

[30] Zob. np. Incognitus [J. Brzeziński], *Felieton teatralny*, „Gazeta Polska" 1884, nr 262, s. 2; [anonim], *Konkurs jubileuszowy*, „Kurier Warszawski" 1896, nr 94, s. 4.

[31] [anonim], *Ku uczczeniu śp. Pauliny Krakowowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 332, s. 287.

Podanie do publicznej wiadomości składu komisji mogło następować już na etapie ogłoszenia wstępnego, ale komitet mógł także zostać skompletowany później, lecz jeszcze przed oficjalnym rozpoczęciem obrad (jak np. w konkursach Warszawskich Teatrów Rządowych z 1875 i 1884 roku). Raz wskazane grono sędziowskie mogło ulegać zmianom z przyczyn losowych, jak np. śmierć sędziego, jego nieobecność w mieście czy obciążenie innymi obowiązkami. W takiej sytuacji rekrutowano jego następcę, nie zawsze jednak starano się, aby nowy sędzia powielał kompetencje tego pierwszego. Dobrym przykładem byłyby przesunięcia w składzie jurorskim konkursu dramatycznego im. Alojzego Żółkowskiego (1887), w którym trzeba było zastąpić aż pięciu sędziów (tj. zmarłych przed zakończeniem obrad Wacława Szymanowskiego i Jana Królikowskiego, Jana Brzezińskiego, który wyjechał za granicę oraz Włodzimierza Kretkowskiego, który wycofał się z uczestnictwa w obradach, a później także obciążonego obowiązkami reżyserskimi Jana Tatarkiewicza, który miał zastąpić Królikowskiego). Na ich miejsce dobrano Henryka Sienkiewicza i Edwarda Lubowskiego (po odebraniu przez nich deklaracji o rezygnacji z udziału w konkursie jako uczestników) oraz Piotra Chmielowskiego, Jana Gadomskiego, Józefa Kotarbińskiego i Jana Ładnowskiego[32].

4.3. Komunikacja z uczestnikami i osobami zainteresowanymi

Ważnym typem tekstu, pozwalającym uczestnikom na śledzenie losów ich dzieł, a krytyce oraz wszystkim zainteresowanym na kontrolę prac komisji, były ogłoszenia i sprawozdania publikowane w prasie lub czasem w osobnych broszurach. Wyróżnić można kilka rodzajów dokumentów informujących o przebiegu konkursu. Niemalże obligatoryjne było o g ł o s z e n i e w s t ę p n e. Zawierało informację o organizatorach przedsięwzięcia, wymaganiach stawianych autorom, wysokości nagrody oraz terminie nadsyłania

[32] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nr 129, dz. cyt., s. 3.

prac (w niektórych przypadkach już tutaj można było znaleźć informacje na temat składu komisji)[33].

Kolejnym typem dokumentu, publikowanym już po upłynięciu terminu nadsyłania zgłoszeń, była lista otrzymanych utworów. Zawierała ona tytuły poszczególnych tekstów wraz z godłami, którymi były oznaczone, umożliwiając autorom sprawdzenie, czy ich tekst dotarł na czas. Lista ta mogła być aktualizowana, jeśli jakiś tekst mimo prawidłowej daty stempla pocztowego dotarł do komisji później. Jeżeli opóźnienie nie było winą autora, utwór mógł zostać dopuszczony do zawodów. Poza tekstami wysyłanymi zbyt późno odrzucano na tym etapie także dzieła podpisane imieniem i nazwiskiem uczestnika.

Nieobowiązkowym elementem komunikacji komisji z autorami i czytelnikami były cząstkowe raporty z przebiegu obrad, zawierające np. informacje o liczbie tekstów dopuszczonych do wspólnego czytania, zmianach etapów prac komisji czy inne wiadomości o przebiegu konkursu (np. w przypadku konkursów dramatycznych „Kuriera Warszawskiego" i Teatru Rozmaitości mogły obejmować informacje o frekwencji na poszczególnych przedstawieniach i dochodach kasowych z nich osiąganych)[34]. To, czy takie raporty udostępniane były publiczności, mogło zależeć np. od liczby utworów wysłanych na konkurs czy rangi przypisywanej konkretnym przedsięwzięciom, która wpływała na zainteresowanie nimi ze strony czytelników i krytyki.

Obligatoryjnym komunikatem było za to ogłoszenie końcowe, zawierające decyzję o przyznaniu nagród (bądź ich nieprzyznaniu), utwory tytułów wyróżnionych czy odznaczonych oraz imiona i nazwiska tych twórców, których tożsamość można było ujawnić (czyli najczęściej laureatów, rzadziej zaś wyróżnionych). Ta skrótowa informacja najczęściej nie zawierała uzasadnień werdyktów, gdyż temu celowi służyło obszerniejsze sprawozdanie końcowe. Poza informacjami technicznymi, związanymi z odtworzeniem przebiegu obrad czy kryteriów przyjętych przez komisję, zawierać mogło szczegółowe uzasadnienie przyznania nagród lub wyjaśnienie, dlaczego żaden z utworów na nagrodę nie zasłużył, a także omówienie

[33] Zob. np. [anonim], *Ciekawe przedstawienie*, dz. cyt., s. 2–3; St. Z–i, *Korespondencje „Gazety Polskiej"*, „Gazeta Polska" 1881, nr 271, s. 2.

[34] Więcej na ten temat w rozdziale IX.

dzieł, które zajęły dalsze miejsca lub zdobyły wyróżnienia i odznaczenia. Sprawozdania mogły także przedstawiać ogólną charakterystykę utworów wysłanych na konkurs pod względem ich wartości artystycznej lub streszczać najważniejsze tendencje uwidaczniające się w tych tekstach. Zadaniem tych wskazań mogło być wsparcie uzasadnienia zwycięskiego wyroku lub nawet próba wyciągnięcia szerszych wniosków dotyczących tendencji literackich[35]. Cechy te czynią ze sprawozdania końcowego dokument najbliższy tekstowi krytycznoliterackiemu[36].

Krytycznoliterackie właściwości sprawozdania warto podkreślić także ze względu na pełnioną przez nie funkcję stabilizującą, polegającą na punktowaniu i utwierdzaniu w czytelnikach opinii na temat tekstów przesyłanych na konkursy. W wielu przypadkach wpływało to na konstrukcję dokumentu, która podporządkowywana była ich prymarnemu celowi. Podporządkowanie to ujawniało się na poziomie argumentacji, służącej uzasadnieniu okoliczności przyznania nagród oraz (w razie konieczności) rezygnacji z ich wyznaczenia. Sprawia to, że – jak pokażę zwłaszcza w rozdziałach VIII i IX – opinie na temat nagrodzonych utworów okazują się dużo bardziej entuzjastyczne niż wobec pozostałych dzieł. Choć w samym tym fakcie nie ma nic niezwykłego, sprawia to, że w większości przypadków kryteria oceny prezentowane są w sprawozdaniu tak, aby pasowały do werdyktu (co widać zwłaszcza na przykładzie omawianej w rozdziale IX *Familii* Andrzeja Niemojewskiego, uprzywilejowanej ze względu na możliwość podpasowania jej do kryterium „swojskości"). To nakierowanie sprawozdania na jego cel przyczynia się również do jego retorycznej spójności, sprawiającej, że w wielu przypadkach nie da się wskazać miejsc rozziewu między kryteriami oceny stawianymi w dokumencie a cechami odrzuconego dzieła.

---

[35] Zob. np. [anonim], *Sprawozdanie z igrzyska kwiatowego „Wędrowca"*, dz. cyt., s. 742–744; [anonim], *Humoreski konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 242, s. 368–369; [anonim], *Nasz konkurs*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 12, s. 235.

[36] Kwestię tę rozwijam w: *Między recenzją, diagnozą a reklamą. Miejsce sprawozdań konkursowych w krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Między nauką a sztuką. Krytyka literacka pozytywizmu i Młodej Polski*, red. K. Prabucki, M. Wedemann, Poznań 2023 [w przygotowaniu do druku].

4.4. Przebieg obrad

Współcześnie osoba zainteresowana odtworzeniem przebiegu obrad komisji konkursowych w wielu przypadkach musi zadowolić się pojedynczymi wzmiankami lub nawet pogodzić się z brakiem szczegółowych wiadomości na ten temat. Informacje ujawniane przez sędziów nie zawsze pozwalają na dokładne odtworzenie procesu decyzyjnego oraz etapów oceny poszczególnych tekstów. Wynika to przede wszystkim z braku ustandaryzowanego systemu komunikacji, który obejmowałby wszystkie etapy obrad.

Najbardziej brak ten uwidacznia się w konkursach, w których sędziowie nie otrzymali do oceny wielu tekstów. Przypuszczać jednak można, że w takich przypadkach wszyscy sędziowie mogli przeczytać każdy z nadesłanych utworów. Jednak w przypadku otrzymania większej liczby dzieł spotkać się można z dwustopniową formułą obrad. Na pierwszym etapie rozdzielano prace pomiędzy kolejnych sędziów (lub zespoły składające się z dwóch, maksymalnie trzech osób) w celu poddania utworów wstępnej selekcji. Przykładowo w konkursie „Gazety Rolniczej" na rozprawę o sposobach prowadzenia gospodarstwa w warunkach obniżki cen pszenicy z 1885 roku komisja podzieliła się na 8 sekcji, które miały napisać recenzję każdej pracy i przyporządkować je do jednej z 4 kategorii według stopnia ich doskonałości[37]. Podobnie postąpili sędziowie konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku, którzy rozdzielili wszystkie nadesłane dramaty pomiędzy trzy sekcje[38].

Ważnym krokiem, obecnym głównie w konkursach dramatycznych, była tzw. faza wspólnego czytania, w której każdy sędzia mógł zapoznać się z najciekawszymi tekstami[39]. Otwierała ona przestrzeń do dyskusji nad dziełami, w ogniu której ustalano najważniejsze decyzje. Jeśli nie udało się uzyskać konsensusu, poszczególne miejsca ustalano w drodze (nierzadko tajnego)

[37] Zob. [anonim], *Konkurs rolniczy*, „Gazeta Polska" 1885, nr 153, s. 2.

[38] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 76, s. 2.

[39] Zob. np. [anonim], *Konkurs na dzieła dramatyczne*, „Gazeta Polska" 1871, nr 10, s. 2; [anonim], *Sprawozdanie z czynności komisji konkursowej ustanowionej przy Dyrekcji teatrów rządowych w Warszawie dla ocenienia dzieł dramatycznych*, „Gazeta Polska" 1876, nr 149, s. 3; [anonim], [inc. „Z Poznania donoszą…"], „Gazeta Polska" 1877, nr 108, s. 3.

głosowania[40]. Pozwalało to na zrównanie opinii członków komitetu, bez względu na ich pozycję w środowisku, doświadczenie czy inne względy.

4.5. Rozstrzygnięcie

W ogłoszeniach konkursowych z drugiej połowy XIX wieku informacji o terminie wysyłania prac najczęściej nie towarzyszyło wskazanie czasu, jaki komisja dawała sobie na ich przeczytanie. Prowadziło to do ustanowienia nierówności informacyjnej pomiędzy uczestnikami, niemającymi pełni wiadomości, a komisją. W takim układzie rolę społecznego kontrolera przebiegu zawodów przejmowała prasa, która nie zawsze ograniczała się do przedrukowywania oficjalnych komunikatów, ale mogła też wywierać nacisk na komitety, które np. zwlekały z ogłoszeniem wyników. W roli tej przodował „Przegląd Tygodniowy", który wykorzystując pozycję czasopisma niechętnego konkursom, komentował rzeczywiste i rzekome nadużycia na tej niwie. Odmienną kwestią pozostawało wyznaczenie warunków, na których konkurs mógł zostać uznany za rozstrzygnięty. Wiązało się to z celem, jaki organizatorzy postawili sobie podczas ustalania wymogów, zwłaszcza z wyborem pomiędzy nagrodzeniem dzieła najlepszego z nadesłanych a przyznaniem nagrody tekstowi bezwzględnie dobremu.

4.5.1. Przesunięcie terminu

W przypadku braku możliwości rozstrzygnięcia konkursu ze względu na brak nadesłanych utworów lub ich niedostateczną liczbę komisja mogła zamknąć konkurs bez wydania werdyktu (często przy przeznaczeniu pozostałej sumy na kolejny konkurs, który niekoniecznie musiał być związany z poprzednim)[41] lub przesunąć termin bez anulowania przedsięwzięcia (czemu mogła towarzyszyć modyfikacja warunków). Obie te strategie służyły głównie zachowaniu

[40] Zob. np. [anonim], *Z Krakowa*, „Gazeta Polska" 1877, nr 63, s. 3.

[41] Tak postąpił np. komitet konkursu na sztukę ludową im. Władysława Ludwika Anczyca, który nie przyznał nagród żadnej z 13 nadesłanych sztuk (Zob. §, *Z Krakowa*, „Gazeta Polska" 1889, nr 104, s. 1) czy wspominanych wyżej konkursów Dobieckiego.

środków przeznaczonych na nagrodę tak, aby mogły zostać wykorzystane zgodnie z ich przeznaczeniem przy jednoczesnym (przynajmniej częściowym) osiągnięciu celu konkursu.

Co ciekawe, w oczach części obserwatorów życia publicznego konieczność przedłużenia terminu rozstrzygnięcia nie musiała być uznana za uzasadnioną. Przykładem tego mogłaby być polemika „Przeglądu Tygodniowego" z księgarnią Teodora Paprockiego, która w 1900 roku ogłosiła konkursy na powieść historyczną, powieść obyczajowo-społeczną, powieść dla młodzieży oraz dzieło ilustrowane z zakresu rzemiosł przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców. Mimo że – jak zastrzegała księgarnia – „Nagrody we wszystkich działach będą bezwarunkowo przyznane i konkurs przedłużanym nie będzie"[42], w połowie tego roku ogłoszono, że ze względu na rzekome liczne prośby uczestników termin nadsyłania prac został przesunięty do 15 marca 1901 roku[43]. „Przegląd Tygodniowy", niewierzący w tłumaczenia księgarni, krytykował ten krok, podkreślając konieczność zachowania przez organizatorów raz wyznaczonych warunków i wskazując, że rezygnacja z przyznania nagrody jest naruszeniem interesów osób, które dotrzymały terminu[44]. Właściciele księgarni, Helena Żmigrodzka i Jan Kotschedoff, odpowiedzieli na te zarzuty, wskazując na błędy organizacyjne poprzednich jej zarządców[45] (m.in. nieodpowiednie wskazanie warunków czy ustalenie terminu obrad komisji na lato, kiedy większości sędziów nie było w Warszawie). Zaznaczają jednak przy okazji swoje podejście do rozstrzygania konkursów, wskazując, że mają one rację bytu tylko wtedy, kiedy zakładają istnienie elementu współzawodnictwa (nieobecnego przy ocenie jednej pracy)[46]. Z tym argumentem nie zgadzał się „Przegląd Tygodniowy", przenoszący środek ciężkości postrzegania konkursów z rywalizacji na konieczność wyłonienia pracy odpowiadającej

[42] [anonim], *Konkurs księgarni T. Paprockiego i S-ki*, „Wędrowiec" 1900, nr 7, s. 131.

[43] Zob. [anonim], *Odroczony konkurs*, „Nowa Reforma" 1900, nr 183, s. 3.

[44] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1900, nr 33, s. 342 [inc. „Punktualność jest grzecznością królów…"].

[45] Po przedwczesnej śmierci Paprockiego w 1895 roku księgarnia trzykrotnie zmieniała właścicieli. Zmiany te jednak nie wpływały pozytywnie na funkcjonowanie oficyny na rynku (zob. M. Mlekicka, dz. cyt., s. 78–79), a kontrowersje wokół zorganizowanych przez nią konkursów postrzegać można jako odzwierciedlenie tych trudności.

[46] H. Żmigrodzka, J. Kotschedoff, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1900, nr 38, s. 403 [inc. „Właściciele księgarni…"].

warunkom[47]. Polemika ta obrazowałaby istnienie napięcia pomiędzy postrzeganiem konkursów jako narzędzia służącego autorom (poprzez dążenie do wytworzenia konkurencji między nimi) a takim, które pomaga w rozwoju literatury (poprzez koncentrację na konieczności wyłonienia najlepszego dzieła).

W niektórych przypadkach przedłużanie wyników konkursu postrzegane być mogło jako działanie nasuwające podejrzenia nieprawidłowości czy wręcz oszustwa ze strony organizatorów. Takie zarzuty stawiał „Przegląd Tygodniowy" „Kurierowi Warszawskiemu" w 1887 roku w związku z ogłoszeniem przez dziennik w ostatniej chwili przedłużenia terminu nadsyłania prac na konkurs powieściowy. Chociaż „Kurier Warszawski" deklarował w odpowiedzi na listy do redakcji, że pierwotny termin 30 września 1887 roku nie ulega negocjacjom[48], organizatorzy ostatecznie zmienili zdanie, powołując się na chęć odpowiedzi na zapotrzebowanie uczestników[49]. Oburzenie redakcji „Przeglądu Tygodniowego" związane jest jednak nie tyle z decyzją o przedłużeniu terminu, ile z trybem jej ogłoszenia:

> Przede wszystkim odkładanie terminu dopiero w dniu jego upływu zakrawa na grube żarty z autorów, niedelikatność przekracza wszelkie granice dziennikarskiego konwenansu. Wygląda to tak, jak gdyby kto zaprosił na ucztę i przybyłym drzwi zamknął przed nosem. Odezwa ta byłaby zupełnie w swoim miejscu przed dwoma przynajmniej miesiącami, pozwoliłoby to autorom nie tylko nie więzić swoich prac na trzy miesiące bez pożytku, ale jeszcze je przejrzeć, skrupulatniej poprawić lub nową myślą uzupełnić[50].

Podejrzenia o nieuczciwości „Kuriera Warszawskiego" wspierane są też przez zmianę wymagań. Początkowe ograniczenie się do utworów o tematyce współczesnej, obyczajowej lub społecznej[51] zostało zniesione, dzięki czemu uczestnicy zyskali swobodę. Tak nagła zmiana nasunęła „Przeglądowi

---

[47] Tamże, s. 404 [komentarz redakcji].

[48] Zob. [anonim], [inc. „Na liczne zapytania czytelników…"], „Kurier Warszawski" 1887, nr 177, s. 3.

[49] Zob. [anonim], *Nasz konkurs*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 270, s. 1.

[50] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 41, s. 483 [inc. „«Rozsądek» «Kuriera Warszawskiego» nie tylko że minął granice dziennikarskiej grzeczności…"].

[51] Zob. [anonim], *Konkurs*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 16, s. 1.

Tygodniowemu" podejrzenie, że została ona podjęta w porozumieniu z jakimś autorem, który miałby już przygotowaną np. powieść historyczną, a który dzięki temu mógłby zapewnić sobie wygraną.

W odpowiedzi na list do redakcji wysłany przez niejakiego Karola S. „Kurier Warszawski" odniósł się do zarzutu „Przeglądu Tygodniowego", uzasadniając swoją decyzję rozczarowującą liczbą dotychczas nadesłanych powieści:

> Bo jaki jest cel konkursu i dla kogo został ogłoszony? Czy dla 2–3 znanych już autorów, czy też dla obudzenia ruchu w szerszych kołach piśmienniczych? W terminie poprzednio oznaczonym, tj. do 30 września, znaleźliśmy się w tym położeniu, iż mieliśmy sześć prac na konkurs nadesłanych i dziewięć listów żądających odroczenia konkursu. Zdawało nam się, iż przeprowadzenie pewnego rodzaju głosowania pomiędzy obu stronami będzie najwłaściwszym rozwiązaniem sporu i dlatego przychyliliśmy się do zdania większości[52].

Decyzja o przedłużeniu terminu jawi się nie tylko jako wyraz chęci wysłuchania głosu zainteresowanych, lecz także gest ratujący powagę przedsięwzięcia. Zapewnienie wystarczającej próby porównawczej poprzez umożliwienie większej liczbie pisarzy wysłania dzieł przedstawione jest jako wyraz chęci nadania odpowiedniej rangi nagrodzie, gdyż „zaszczytniej chyba jest otrzymać nagrodę za pracę jedną z 20–30 niż spośród sześciu wspólnie współstawających do konkursu"[53]. Odpowiedź ta nie zadowoliła „Przeglądu Tygodniowego", który zaapelował o publikację protokołu zebrania komisji, na którym podjęto decyzję o przedłużeniu terminu, wraz z wykazem tytułów nadesłanych dzieł oraz nazwiskami autorów listów z prośbami o przeniesienie terminu[54]. Apel ten pozostał jednak bez odpowiedzi.

---

[52] [anonim], *Odpowiedzi redakcji*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 283, s. 4 [dodatek poranny].

[53] Tamże.

[54] Zob. Jeden z oburzonych, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 43, s. 516 [inc. „Panie Redaktorze! Racz umieścić w swoim organie…"].

4.5.2. Warunki przyznania nagród

Na pytanie, jakiemu utworowi należy się pierwsza nagroda, można było udzielić dwóch odpowiedzi: najlepszemu spośród nadesłanych albo wyróżniającemu się na tle literatury swojego czasu. Przyjęcie pierwszej strategii oznaczało, że jakiś utwór zawsze mógł liczyć na nagrodę, drugiej zaś – że komisja mogła zrezygnować z jej wskazania i np. odłożyć sumę na nią przeznaczoną do następnej edycji konkursu albo odwołać zawody. Reguła ta nie musiała dotyczyć nagród przyznawanych za dalsze miejsca – nie tak rzadką praktyką było przyznawanie tylko drugiej lub trzeciej nagrody (jak np. w konkursie powieściowym „Kuriera Warszawskiego" z 1898 roku czy konkursach dramatycznych tego pisma z lat 1892 i 1898).

Rozbieżności te są konsekwencją postrzegania miejsca konkursów wśród instytucji życia literackiego epoki. Organizatorzy tych przedsięwzięć, w których decydowano się na wyróżnienie najlepszego z nadesłanych utworów, traktowali je jako autonomiczną instytucję wobec rynku literackiego. Choć kwestia zasilenia rynku nowymi tekstami nie schodziła z radaru organizatorów, ważniejsze pozostawało wynagrodzenie pisarzy za trud w ramach konkretnego przedsięwzięcia. Inaczej działo się tam, gdzie celem komisji było znalezienie bezwzględnie najlepszego utworu. Wtedy konkurs traktowany był jako instytucja służebna wobec literatury, a rezultatem zawodów stawało się wyłonienie tekstu, który nawet w oderwaniu od swojej genezy przetrwałby na rynku. Pozwalało to także na zwiększenie prestiżu tych tekstów, które ostatecznie otrzymywały pierwszą nagrodę.

Problem ten uruchamia jednak kolejne pytanie: czy istnieje sens poszukiwania dzieła, które byłoby doskonałe w każdym wymiarze? Odpowiedź na to pytanie może przynieść polemika wokół wyników konkursu Warszawskich Teatrów Rządowych z funduszu Jana Aleksandra Fredry z 1875 roku. Jak wynika ze sprawozdania, po odrzuceniu znacznej części dramatów dyskusja oscylować miała wokół pięciu tekstów: *Świętosława Igorowicza* polskiego autora ukraińskiego pochodzenia Paulina Święcickiego (ps. Paulin Stachurski), *Pojedynku szlachetnych* Ignacego Maciejowskiego (ps. Sewer), *Fałszywych blasków* Zofii Mellerowej, *Dworaków niedoli* Zygmunta Sarneckiego i *Blagi* Juliana Wieniawskiego (ps. Jordan). Poza *Świętosławem Igorowiczem* wszystkie teksty były komediami.

Głównym celem komisji było przyznanie nagrody sztuce, która spełniałaby zarówno sceniczne, jak i literackie kryteria doskonałości artystycznej. Takiego dramatu jednak nie udało się znaleźć – najlepsze literacko *Świętosław Igorowicz* i *Dworacy niedoli* okazały się nierówne konstrukcyjnie, z kolei *Blaga* zawodziła na poziomie charakterystyki postaci. O przyznaniu pierwszej nagrody zadecydować miały szczególne wymogi przyjęte przez komisję, uprzywilejowujące kryterium nowatorstwa scenicznego oraz uwzględnienie warunków krajowych, tj. ograniczeń cenzuralnych i inscenizacyjnych sceny warszawskiej[55].

Na płaszczyźnie wpływu na dramaturgię jednoaktówkę Mellerowej uznano za mniej obiecującą od tekstu Sewera przede wszystkim ze względu na jej długość. Nie oznaczało to jednak zwycięstwa *Pojedynku*…, który okazał się twardym orzechem do zgryzienia ze względu na jego miejsce akcji (sztuka rozgrywała się na terenie Anglii, a jej bohaterami byli przedstawiciele tamtejszej arystokracji) i wynikające z tego trudności w weryfikacji zgodności akcji z regułami prawdopodobieństwa oraz ryzyko braku zrozumienia realiów przez publiczność warszawską. Dlatego też komisja, walcząc o autorytet konkursu, który miał być „sprawą poważną, nie zaś prostym pozbyciem się nagród"[56], nie przyznała pierwszej nagrody. Druga zaś, postrzegana „nie w znaczeniu przedmiotu materialnego, ale w moralnym znaczeniu konkursu"[57], przypadła *Pojedynkowi szlachetnych*. Tym samym komisja opowiedziała się za traktowaniem konkursu jako narzędzia służebnego wobec potrzeb sceny.

Decyzję tę skrytykował korespondent warszawski piszący dla lwowskiej „Gazety Narodowej", uznający werdykt za przejaw zbytniego puryzmu sędziów. Publicysta, wskazujący na brak możliwości spełnienia kryterium bezwzględnej doskonałości przez jakiekolwiek dzieło rąk ludzkich, sugeruje, że obstawanie za tym wymogiem może na dłuższą metę zniechęcić uczestników do udziału w konkursach:

[55] [anonim], *Sprawozdanie z czynności komisji konkursowej*…, dz. cyt., s. 3.
[56] Tamże.
[57] Tamże.

> Odkryto plamy na słońcu – dlaczegożby nie miano znaleźć wad w każdym dramacie lub komedii? Podług zasad bezwzględności żadna sztuka Szekspira i Moliera nie otrzymałaby nigdy nagrody, bo i one nie są bez wad[58].

Brak wyraźnie ustalonych wskaźników oceny dzieła, zastąpiony ogólnikowo brzmiącym kryterium doskonałości, nie tylko miałby być sprzeczny z wolą fundatora konkursu, lecz także uniemożliwiać komukolwiek zwycięstwo. Rezygnacja z przyznania nagród skutkować mogłaby nawet osłabieniem wiary w skuteczność konkursów jako narzędzia wpływu na kształt literatury. Stawianie przed uczestnikami niemożliwych do spełnienia wymagań może zniechęcać autorów, a w konsekwencji skutkować utratą znaczenia instytucji konkursu.

Nie brakło jednak także głosów wskazujących na bezcelowość wymogu bezwzględnej doskonałości tekstu wypływających z trzonu organizatorskiego. Wskazaniem, że nigdy nie należy poszukiwać dzieła idealnego, kończy się sprawozdanie z konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku. Niemożliwość postawienia tak wyrazistego warunku przyznania nagrody wynikała nie tylko – jak była mowa wyżej – z niemożliwości osiągnięcia doskonałości, lecz także ze względności ocen krytycznoliterackich. W sytuacji, w której komisja jest zaledwie jednym z organów odpowiedzialnych za kształtowanie opinii o wartości artystycznej dzieła, orzeczenie o bezwzględnej doskonałości jakiegokolwiek tekstu naraziłoby sędziów na nieuniknione polemiki, a nawet podważenie ich autorytetu. Prowadzi to do daleko mniej kategorycznego zdefiniowania zadań komisji:

> Losy ich [nagrodzonych dramatów – przyp. I.P.] po wyjściu komitetu nie w jego są rękach, a mogą być różne, niezależnie od przekonań i pragnień, których wyrazem był wyrok sądu konkursowego. Na zupełną zgodność między takim werdyktem a zdaniem publiczności żaden konkurs liczyć nie może i nie powinien, bo to nie jest jego zadaniem. Jeżeli tylko sumiennie wydał

[58] K.S., *Tajemnice konkursu warszawskiego*, „Gazeta Narodowa" 1876, nr 130, s. 2; przedrukowano w: [anonim], *Tajemnice konkursu warszawskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 26, s. 302–303.

> własne zdanie o dziełach powierzonych mu do oceny, zrobił wszystko, co do niego należy[59].

Komisja wykorzystuje ten argument także w celu ustabilizowania swojej pozycji jako życzliwego, choć krytycznego arbitra sądów na temat wartości dzieł. Służy temu złagodzenie reguły wskazującej na niemożliwość przyznania nagrody dziełu posiadającemu wyraźne wady na rzecz rozdziału na usterki o charakterze niszczącym konstrukcję i postrzeganie dzieła (zasadniczo uniemożliwiające jego nagrodzenie) oraz drobniejsze błędy, które autor może, a nawet powinien poprawić przed jego publikacją lub wystawieniem[60]. Przykładem tej pierwszej wady byłby ostatni akt wyróżnionej w konkursie *Leny* Wacława Karczewskiego (ps. Marian Jasieńczyk), który w ocenie komisji sprowadzał zakreślony w dramacie konflikt psychologiczny do pospolitej historii małżeńskiej niewierności[61]; drugiej zaś – uwagi dotyczące stylistyki,

---

[59] [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 103, dz. cyt., s. 2.

[60] Tamże.

[61] Tematem *Leny* jest konflikt między koniecznością zachowania uczciwości małżeńskiej a prawem do szczęścia w miłości. Tytułowa bohaterka, wydana z woli rodziny za hrabiego Gustawa Narolę, mimo uczucia do przyjaciela z dzieciństwa, Janka Rogockiego, przeżywa tragedię w związku z koniecznością pozostawania w związku z człowiekiem, który traktuje ją wyłącznie jak narzędzie do osiągania własnych celów. Gustaw, sprowadzając Janka do swojego domu, wykorzystuje go, aby zaszantażować Lenę i nakłonić ją do nawiązania relacji erotycznej z księciem Jerzym, który w zamian za to miałby wykupić długi hrabiego. Rosnące w kolejnych aktach napięcie wynikające z walki Leny o zachowanie uczciwości przy jednoczesnym rozwoju jej uczucia do Janka wywołało w komisji wrażenie zazębiania się konfliktu tragicznego. Miało jednak ono zostać rozbite przez zakończenie, w którym Lena decyduje się na wzięcie rozwodu, mieszkając w tym czasie z Jankiem bez ślubu i spodziewając się jego dziecka. Konkluzja ta, choć została uznana za autentyczną, miała zadziałać na niekorzyść sytuacji dramatycznej (zob. tamże, nry 94, 96–98). Co ważne, autor najprawdopodobniej wziął sobie do serca uwagi komisji i zmodyfikował akt czwarty. W ostatecznej redakcji dramat kończy się pojedynkiem między Janem i Gustawem, w którym kochanek Leny ginie, a kobieta wpada w obłęd (zob. M. Jasieńczyk [W. Karczewski], *Lena. Dramat w czterech aktach (sześciu odsłonach) zaszczytnie odznaczony na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie* [*w*] *1886 roku*, Warszawa 1888, s. 95–103). Choć w większości recenzji sztuki krok ten uznano za nietrafiony, krytycy analizowali go raczej w kategoriach nieudanej decyzji artystycznej, sprowadzającej zarysowany w pierwszych aktach dylemat moralny do melodramatycznej konkluzji (zob. np. M.G. [M. Gawalewicz], *Z teatru*, „Gazeta Polska" 1888, nr 202, s. 2; K. Kaszewski, *Teatr Letni – „Lena", dramat w 4 aktach (sześciu odsłonach) Mariana Jasieńczyka (Wacław Karczewski), zaszczytnie odznaczony na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 1886*, „Kłosy" 1888, nr 1211, s. 172; L. Niemojowski, *Lena, dramat w 4 aktach (6 odsłonach)*

języka czy charakterystyki bohaterów. Zastosowanie tej strategii pozwalało także na zdjęcie odpowiedzialności za ewentualne niepowodzenie sztuki z komisji, której można by było zarzucić słabość werdyktu i przeniesienie jej na autorów odtrącających pomoc sędziów i rezygnujących z poprawy dramatu zgodnie z ich wskazówkami. Rola komisji ograniczona zostaje do wskazania opinii na temat tekstów, nie zaś do zapewniania niezależnej od gustów publiczności czy sądów krytyki gwarancji popularności dzieła.

Za przeszkodę w przyznaniu nagród, wynikającą nie tyle z winy organizatorów, ile z zewnętrznych uwarunkowań, można uznać także konieczność uwzględniania opinii cenzury. Celem kontroli, której podlegały wszystkie publikacje wydawane w zaborze rosyjskim oraz importowane z zagranicy (w tym z innych zaborów), a także prasa czy przedstawienia teatralne, była eliminacja treści, które sprzeciwiałyby się zasadom wiary chrześcijańskiej (a zwłaszcza przedstawiałyby w złym świetle kościół prawosławny), odnosiły się negatywnie do władz carskich oraz poruszałyby wątki uznawane za niemoralne lub niezgodne z dobrymi obyczajami[62]. W praktyce jednak, jak wskazują Janusz Kostecki i Małgorzata Rowicka, najczęściej eliminowane były treści – zarówno w dziełach o tematyce współczesnej, jak i historycznych – odnoszące się negatywnie do władz i narodu rosyjskiego, wychwalające Polaków kosztem Rosjan, wskazujące (choćby w sposób implikowany) na możliwość odzyskania niepodległości przez Polskę, a nawet odwołujące się do możliwości zmiany stosunków społecznych (np. na poziomie relacji między poszczególnymi warstwami czy problemów trapiących społeczeństwo). Ruchy te zmierzały nie tylko do zmniejszenia czy wręcz eliminacji kultury polskiej, lecz także służyły obronie wartości istotnych dla Rosjan[63].

Mariana Jasieńczyka (Wacława Karczewskiego), „Tygodnik Mód i Powieści" 1888, nr 38, s. 300). Z tego nurtu wyłamuje się Bolesław Prus, jako jedyny postrzegający zmianę wprowadzoną przez Karczewskiego w kategoriach społecznych. „Wymuszenie" tej zmiany przez komisję jest dla niego świadectwem fałszywego postrzegania roli kobiety w społeczeństwie, w którym traktowanie żony jak towaru na sprzedaż jest bardziej akceptowalne niż jej ucieczka przed takim losem i pójście za głosem serca. Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1888, nr 341, s. 2.

[62] Zob. J. Kostecki, *Trudny proces przenikania. Carska cenzura zagraniczna wobec importu publikacji w języku polskim w latach 1865–1904*, Warszawa 2011, s. 37.

[63] Zob. J. Kostecki, M. Rowicka, *„Dozwoleno s iskluczenijem". Ingerencje rosyjskiej cenzury zagranicznej w latach 1869 – 1900* [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992, s. 269–297.

Komitety organizacyjne konkursów literackich miały świadomość tych uwarunkowań, czego świadectwem było pojawianie się w niektórych ogłoszeniach wstępnych zastrzeżenia, że przysyłane utwory powinny być pisane tak, aby mogły przejść przez kryteria cenzury (wyrażone bezpośrednio[64] lub – w niektórych konkurach dramatycznych – ukryte pod ogólnikowym stwierdzeniem, że sztuka ma być „odpowiednia dla sceny warszawskiej"[65]). Zastrzeżenie to przyczyniało się do internalizacji kontroli społecznej nad kształtem tekstu[66] poprzez wymuszenie na autorach odpowiedzialności za treści zawarte w ich dziełach. Mechanizm ten nie zawsze działał jednak hamująco, czego najwyraźniejszym świadectwem może być przepełniony patriotycznymi treściami *Dewajtis* Marii Rodziewiczówny. Jak wskazuje jednak Anna Martuszewska, pierwodruk gazetowy powieści nie doczekał się wielu ingerencji cenzorskich, podobnie jak opracowane na jego podstawie dwie pierwsze edycje książkowe. Na ostrzejsze korekty zdecydowano się dopiero przy okazji wydania powieści w „Bibliotece Dzieł Wyborowych", co wiązać się mogło ze świadomością powiązania sukcesu dzieła z jego patriotycznym wymiarem. Był to jednak jedyny taki przypadek – złagodzenie cenzury po rewolucji z 1905 roku, a wreszcie zmiana jej funkcjonowania po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wynikająca z eliminacji wpływu obcych organów państwowych na rynek wydawniczy sprawiły, że kolejni wydawcy wrócili do traktowania wydania prasowego jako podstawy edycji[67]. Sytuacja komplikowała się jednak w przypadku cenzury teatralnej, z zasady ostrzejszej niż ta stosowana wobec tekstów drukowanych[68]. Choć mogło się to przyczynić do wstrzymania premiery dzieła (na co wskazuję w rozdziale IX w kontekście *Frazesowicza* Bogdana Jaksy-Ronikiera), w takich przypadkach możliwe było

[64] Zob. [anonim]. *Konkurs*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 16, s. 1.

[65] Zob. np. [anonim], *Konkurs*, „Gazeta Polska" 1883, nr 112, s. 3.

[66] Jak wskazuje Krzysztof Dmitruk, mechanizm internalizacji kontroli literatury jest jedynie jednym ze środków (funkcjonującym równolegle z oficjalnymi jej formami, takimi jak urzędowa cenzura), który wywiera istotną rolę w kształtowaniu tekstów literackich (zob. K.M. Dmitruk, *Kontrola literatury* [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, dz. cyt., s. 30).

[67] Zob. A. Martuszewska, *Wstęp* [w:] M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. XXXII–XLIII.

[68] Zob. M. Prussak, *Warszawscy cenzorzy* [w:] *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wybór, przekład i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994, s. 5–7; Z.J. Adamczyk, *Cenzura* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 125–130.

podjęcie próby wystawienia tekstu poza zaborem rosyjskim (co najprawdopodobniej stało się przyczyną, dla której *Albert, wójt krakowski* Kozłowskiego zadebiutował dopiero w 1902 roku w Krakowie).

4.6. Nagrody

Rywalizacja między jednostkami zostaje wyniesiona do rangi konkursu, kiedy gra zaczyna toczyć się o konkretną stawkę. W konkursach literackich jednak już sama nagroda postrzegana była jako jeden z czynników usprawiedliwiających sens ich istnienia i zachętę dla autorów. Takie widzenie nagród było związane z uwarunkowaniami życia literackiego i kulturowego epoki, a jednocześnie stanowiło sygnał wpisania konkursów w paradygmat rynku kapitalistycznego. Materialny wymiar wyróżnienia, choć istotny w drugiej połowie XIX wieku, nie umniejszał jednak jego znaczenia jako drogowskazu dla czytelników oraz autorów, czego najbardziej wyrazistym świadectwem byłby rozbudowany system premiowania.

4.6.1. Rodzaje

Wspólną cechą właściwie wszystkich konkursów literackich na ziemiach polskich drugiej połowy XIX wieku jest nadawanie określonej wartości materialnej pierwszej nagrodzie (najczęściej w formie pieniężnej). Oprócz tego wyróżnić można także zestaw pomniejszych form wyróżnienia. Ich przyznanie najczęściej stanowiło wskazówkę, że dany utwór zawierał w sobie cechy, które pozwalały na wyróżnienie go na tle pozostałych dzieł. Nie miały one charakteru materialnego, ale uznaniowy, choć mogły być wykorzystywane przez autorów w celu ułatwienia rozpowszechnienia tekstu (czego świadectwem było podawanie informacji o wyróżnieniu lub odznaczeniu tekstu na karcie tytułowej bądź – w przypadku krótszych utworów drukowanych na łamach prasy – pod ich tytułem).

Najniższym rodzajem wyróżnienia była z a s z c z y t n a w z m i a n k a, czyli niezbyt obszerne wspomnienie o utworze w sprawozdaniu, które mogło zawierać zarówno wskazanie na jego zalety, jak i wady. Samo sformułowanie

„zaszczytna wzmianka" nie musiało się przy tym pojawiać w sprawozdaniu, ale wykorzystywane było później przez wydawców czy redakcje decydujące się na publikację dzieła[69]. Wobec innych form wyróżnień zaszczytna wzmianka służyła przede wszystkim wskazaniu, że tekst nią odznaczony w jakimkolwiek stopniu wyróżnia się na tle pozostałych. Nie wiązało się to jednak z uznaniem jego bezwzględnej wartości w jakimkolwiek wymiarze. Przykładowo w sprawozdaniu z konkursu dramatycznego im. Alojzego Żółkowskiego (1888) za utwory wzmiankowane można uznać pierwszą wymienioną w dokumencie porcję dramatów, określonych jako godne wspomnienia wyłącznie ze względu na to, iż choćby w najmniejszym stopniu dałoby się je wyróżnić na tle stosunkowo nijakich utworów konkursowych[70]. Jednak następujące po tej uwadze jednozdaniowe opisy dramatów należałoby w większości uznać za negatywne. Korespondują one z celem wyliczenia, jakim jest wskazanie przyczyn, dla których dany utwór może lub nie może zostać nagrodzony. Mimo to już samo wymienienie tekstów w sprawozdaniu uznać można za wskazówkę, że zwróciły uwagę komisji.

Wyższym stopniem premii było w y r ó ż n i e n i e, czyli wskazanie, że utwór cechuje się większą liczbą zalet niż wad, ale jego usterki pozostają na tyle znaczące, że nie może rywalizować w walce o najważniejsze nagrody. Poważniejsza ranga tego odznaczenia odzwierciedlała się na poziomie sprawozdania przede wszystkim w długości omówienia tekstu – jedno- lub dwuzdaniowe wskazania zastąpione zostają przez obszerne opisy, obejmujące streszczenie

[69] Działanie tego mechanizmu zaobserwować można np. w omawianym w rozdziale VI konkursie nowelistycznym „Tygodnika Ilustrowanego". Uzyskanie zaszczytnej wzmianki zostało wykorzystane do publikacji utworów dwojga pisarzy. *Ocalony* Natalii Korwin-Szymanowskiej jeszcze w tym samym roku ukazał się na łamach „Tygodnika Mód i Powieści" (zob. A. Krzyżanowski [N. Korwin-Szymanowska], *Ocalony. Nowela odznaczona zaszczytnie na konkursie „Tygodnika Ilustrowanego"*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1886, nry 45–50). Z kolei „Kurier Warszawski" opublikował tekst Juliana Łętowskiego *Wawrzyńcowie* (zob. J. Łętowski, *Wawrzyńcowie. Nowela*, „Kurier Warszawski" 1886, nry 188, 190–192, 194–195), przy czym to czasopismo nie zdecydowało się na wskazanie genezy utworu. Co ciekawe, odrzucenie noweli nie musiało się wiązać z zablokowaniem jej szans na publikację w czasopiśmie będącym organizatorem konkursu. Dobitnym tego przykładem jest historia *Sądu ostatecznego* Wiktora Gomulickiego, który nie mógł zostać zakwalifikowany do dalszego etapu ze względu na wykroczenie poza ramy objętościowe, jednak po porozumieniu z autorem w 1887 roku ukazał się na łamach tego czasopisma.

[70] [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nr 130, s. 3.

fabuły i charakterystykę formalną tekstu. Strategia ta wynika z odmiennych funkcji, które opisy te pełniły w sprawozdaniu. Na tym etapie komisja zobowiązana była do wyjaśnienia, dlaczego – mimo często licznych zalet – dane dzieło nie mogło rywalizować o główną nagrodę. Zachowanie tej struktury dostrzec można m.in. w sprawozdaniu z konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku, w którym omówienia wyróżnionych tekstów, zajmujące co najmniej kilka akapitów, skoncentrowane są na jak najkompletniejszej charakterystyce tekstów, obejmującej ich streszczenie, opis poszczególnych aktów oraz wskazanie na najważniejsze zalety i wady[71]. Szczególnie ważne okazywało się w tym przypadku podkreślenie zalet tekstu, które mogło posłużyć jego późniejszej promocji.

Specyficzną dla konkursów dramatycznych formą wskazania na wartość utworu, która mogła, choć nie musiała, być powiązana z zaszczytną wzmianką lub wyróżnieniem, było zalecenie do grania. Formuły tej nie należało raczej rozumieć jako deklaracji, że tekst zostanie wystawiony na scenie (choć w przypadku konkursów organizowanych we współpracy z teatrami, jak np. omawiane w rozdziale IX konkursy „Kuriera Warszawskiego" i Teatru Rozmaitości, było to możliwe do realizacji), ale stanowić mogły dla autorów zachętę do nawiązania współpracy z dyrekcjami teatralnymi. Wynik negocjacji między autorem a dyrekcją, a także wybór sceny, na której sztuka miałaby zostać odegrana, nie należał na tym etapie do komisji – jej zadanie ograniczało się do wskazania zalet utworu oraz ewentualnych wad, których wyeliminowanie mogłoby przyczynić się do poprawy jego jakości.

4.6.2. Wysokość nagród pieniężnych

W dziewiętnastowiecznych konkursach literackich trudno mówić o istnieniu znormalizowanego systemu wyznaczania wysokości nagród pieniężnych czy ich zakresu. Liczba premiów i ich waga mogły zależeć od rozmaitych czynników, takich jak np. ranga przypisywana danemu rodzajowi literackiemu, przewidywany stopień trudności zadania, ale także kapitał, jakim dysponował

[71] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nry 92–94, 96–97, 99–101.

organizator. Zwyczajowo mniejsze nagrody wyznaczano w konkursach na krótkie formy literackie, takie jak nowele czy wiersze (np. 100 rubli w konkursie nowelistycznym „Kuriera Codziennego" z 1882 roku[72] czy 150 rubli w konkursach nowelistycznych „Kłosów"[73] i „Gazety Świątecznej"[74] z 1887 roku), większe zaś w bardziej wymagających konkursach powieściowych (gdzie od lat 80. XIX wieku w wielu przypadkach główna nagroda wynosiła aż 1000 rubli). Suma ta w znaczącym stopniu zasilić mogła budżet literatów, skazanych nieraz na konieczność utrzymywania się z dorywczych źródeł dochodu. Co prawda nawet największe nagrody konkursowe nie mogły równać się z sumami przyznawanymi od 1884 roku przez Kasę im. Mianowskiego (wahającymi się między 2500 a 3000 rubli)[75], jednak nawet te niższe kwoty mogły wspomóc budżet większości literatów. Sprawiało to, że kwestia ekonomicznej opłacalności nagrody stanowiła jeden z ważniejszych wątków dyskursu wokół organizacji konkursów i ich roli wśród instytucji życia literackiego.

Środki na nagrody pozyskiwane były z różnych źródeł – od prywatnych darczyńców (ujawniających swoje nazwisko bądź występujących anonimowo albo jako zbiorowy organ), z funduszu organizatora lub ze składek czytelników, którzy mogli dołożyć się do już istniejącej puli (jak np. w opisywanym w rozdziale 2.1.2. warszawskim konkursie dramatycznym z 1875 roku) lub apelować o utworzenie nowego. W zdecydowanej większości przypadków organizatorzy wskazywali jedynie wysokość pierwszej i jedynej nagrody, rzadziej wyznaczając mniejsze kwoty dla zdobywcy drugiej lokaty. Nie oznaczało to jednak, że reguły te nie mogły zmienić się z czasem. Przykładami byłoby przyznanie trzeciej, niewskazanej w pierwotnych warunkach konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego z 1886 roku nagrody komedii *Osaczony* Edwarda Lubowskiego czy przeznaczenie specjalnej sumy dla *Flirtu* Michała Bałuckiego w konkursie „Kuriera Warszawskiego" z 1892 roku. W takiej sytuacji przyznanie dodatkowej nagrody musiało się

[72] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Kurier Codzienny" 1882, nr 229, s. 1.

[73] Zob. [anonim], *Ogłoszenia*, „Gazeta Polska" 1887, nr 274, s. 4.

[74] Zob. K. Promyk [K. Prószyński], *Dwie nagrody*, „Gazeta Świąteczna" 1887, nr 363, s. 2.

[75] Zob. W. Findeisen, P. Hübner, J. Piskurewicz, L. Zasztowt, *Zarys historii Kasy im. Józefa Mianowskiego. Lata 1881–1920* [w:] *Kasa Mianowskiego 1881–2001*, red. L. Zasztowt, Warszawa 2011, s. 116.

wiązać z przeznaczeniem oddzielnej dotacji, np. z funduszów redakcji czasopisma odpowiedzialnego za organizację konkursu.

Wysokość nagród zawarta była najczęściej już w ogłoszeniu wstępnym, co stanowiło ważną informację dla autorów, którzy na tej podstawie mogli oszacować opłacalność uczestnictwa w konkursie. Odpowiednie dobranie wysokości nagrody do trudności zadania postrzegane było jako warunek konieczny do wzbudzenia zainteresowania konkursem. W układzie takim postrzegana była ona jako swego rodzaju rekompensata za przygotowanie pracy o niepewnym rezultacie oraz pośrednia forma zapobiegnięcia traktowaniu konkursu jako działania marnującego siły i zdolności jego uczestników.

Przykładem takiej nieadekwatności byłby ogłoszony przez nowo założony tygodnik „Głos" w 1886 roku konkurs „na napisanie wzorowej monografii gminy polskiej", w którym przewidziano nagrody w wysokości 250 i 100 rubli[76]. Jako nieadekwatne do rangi zadania ocenił je „Przegląd Tygodniowy", który uznając ważność tematu oraz rolę, jaką praca ta może odegrać jako wypełniająca ważne luki badawcze, podkreślał, że napisanie takiej rozprawy wymaga przeprowadzenia wieloletnich badań oraz uwzględnienia uwarunkowań funkcjonowania włościan we wszystkich zaborach[77]. Konkurs z tak niską nagrodą nie mógłby być atrakcyjny dla specjalistów, gdyż nagroda nie pokryłaby środków zainwestowanych w przeprowadzenie badań. Zainteresowanie amatorów sprawiłoby zaś, że efektem konkursu byłaby praca niespełniająca pokładanych w niej nadziei.

Równie istotny był postulat o specjalnym charakterze nagrody, rozumiany jako wypłacanie jej oddzielnie od honorariów za publikację dzieła. Wymiar ten realizowany był poprzez pozostawienie praw do publikacji tekstu autorowi bądź zawarcie z nim oddzielnej umowy. Złamanie tego niepisanego prawa mogło być odebrane jako wyraz chęci wykorzystania autorów przez organizatorów, czego świadectwem może być reakcja „Przeglądu Tygodniowego" na ogłoszony w 1887 roku przez pedagoga i literata Leopolda Szyllera-Rackiego (1831–1917) konkurs na grę edukacyjną i powiastkę dla dzieci (z nagrodą po 100 rubli za każdą z prac). Organizator zastrzegał, iż zwycięskie dzieła przejdą

[76] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Głos" 1886, nr 4, s. 49.

[77] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 44, s. 484 [inc. „Nowy tygodnik «Głos» ogłosił głośno konkurs…"].

na jego własność, co pozwoliłoby mu na czerpanie zysków z ich publikacji. Zdaniem „Przeglądu Tygodniowego" praktyki tej nie dało się zaakceptować przede wszystkim ze względu na wartość rynkową powiastek, sprawiającą, że proponowana nagroda, rzekomo równa honorariom rynkowym, byłaby mało konkurencyjna[78]. Niedługo później na zarzuty odpowiedział Szyller-Racki, który mimo niezgody na kalkulacje czasopisma[79] zdecydował się na częściową zmianę warunków konkursu, na mocy której prawa do wydania dzieł miały pozostać przy autorach[80]. Ten krok świadczy nie tylko o wariantywności rozumienia roli nagrody, lecz także może być postrzegany jako sygnał przynajmniej częściowej skuteczności mechanizmów kontrolnych stosowanych przez prasę w celu zachowania uczciwości konkursów.

4.7. Tajemnica konkursowa

Niemal od początku historii konkursów literackich na ziemiach polskich dostrzec można starania o zachowanie uczciwości organizacyjnej, która postrzegana była za niezbędną do uznania zasadności ich rezultatów, adekwatności nagrody przyznanej najlepszemu twórcy, a wreszcie uznania słuszności werdyktu. Najważniejszym przejawem tej uczciwości miało być dążenie do wyrównania szans między uczestnikami oraz wyeliminowanie personalnych względów z procesu oceniania utworów. Za jeden z najskuteczniejszych, a jednocześnie najtrwalszych środków służących do tego celu, uznana została anonimizacja dzieł. Od uczestników wymagano wysłania tekstów niepodpisanych imieniem i nazwiskiem oraz dołączenia do nich koperty z danymi osobowymi i kontaktowymi. Aby umożliwić przyporządkowanie koperty do tekstu, oba te przedmioty musiały być oznaczone tzw. g o d ł e m (rzadziej

[78] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 6, s. 83–84 [inc. „A więc jeszcze jeden konkurs…"].

[79] Dowodem obalającym tezę „Przeglądu Tygodniowego" miałyby być doświadczenia samego Szyllera-Rackiego, któremu za podręcznik dla dzieci o objętości dwukrotnie wyższej od postulowanej pracy konkursowej zaproponowano w jednym z wydawnictw zaledwie 68 rubli. Zob. L. Szyller-Racki, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 8, s. 116 [inc. „Otrzymaliśmy list następujący…"].

[80] Zob. tamże, s. 115.

używano także określenia d e w i z a [81]), czyli wybranym zdaniem (cytatem, sentencją, przysłowiem), które mogło, choć nie musiało, być związane z treścią utworu. Rzadziej stosowaną formą ukrycia tożsamości autorów był wymóg przepisania tekstów obcą ręką, aby komisja nie mogła rozpoznać twórcy po jego charakterze pisma[82].

Do sędziów trafiały początkowo same utwory, bez kopert, co miało sprawić, że członkowie komisji nie będą wiedzieli, czyj tekst czytają. Co ważne, tożsamość twórców, którzy nie zdobyli nagrody ani odznaczenia, pozostawała tajemnicą do samego końca[83]. Osoba, która nie zdobyła żadnej nagrody, miała przez jakiś czas prawo do odebrania swojego tekstu, a po upłynięciu tego terminu nieodebrane dzieła wraz z kopertami mogły zostać zniszczone[84].

Otwarcie wybranych kopert następowało po zakończeniu głosowania. W zależności od warunków wstępnych otwierano wyłącznie koperty z nazwiskami zwycięzców bądź wszystkich wyróżnionych. W niektórych przypadkach autorzy zastrzegali, aby kopertę otworzyć tylko wtedy, gdy dostaną główną nagrodę[85]. Wtedy, jeśli dzieło zdobywało „zaledwie" wyróżnienie bądź zaszczytną wzmiankę, tożsamość jego twórcy pozostawała nieodkryta. Kiedy zaś autor chciał zachować anonimowość nawet po otwarciu koperty, mógł zamiast swojego imienia i nazwiska zamieścić pseudonim. W takim

---

[81] Zob. np.: E. Stawiski, *Ogłoszenie redakcji „Roczników Gospodarstwa Krajowego"*, „Biblioteka Warszawska" 1863, t. 1, s. 349; [anonim], *Wiadomości naukowe, literackie, artystyczne i społeczne*, „Biblioteka Warszawska" 1883, t. 4, s. 471.

[82] Zob. np. [anonim], [inc. „Z kolei przypominamy o konkursie p.n. Alojzego Żółkowskiego…"], dz. cyt., s. 218; [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1891, nr 260, s. 3.

[83] Reguła ta, poza korzyściami dla autorów, którzy mogliby się wstydzić przegranej, mogła prowadzić także do trudności w razie konieczności kontaktu z twórcami, czego świadectwem jest m.in. apel Wincentego Kosiakiewicza z „Gazety Polskiej" z 1887 roku. Podpisany jako „W.K. z Opoczna" pisarz, a jednocześnie autor wysłanego na konkurs im. Wojciecha Bogusławskiego dramatu *Jerzy*, za pośrednictwem dziennika szukał możliwości skontaktowania się z autorami innych wzmiankowanych w sprawozdaniu sztuk pod tytułami *Nie wytrwał* i *Kariery* „w celu wymiany myśli" (Autor *Jerzego* [W. Kosiakiewicz], *Do autorów sztuk konkursowych pt. „Nie wytrwał" i „Kariery"*, „Gazeta Polska" 1886, nr 106, s. 3). „Gazeta Polska" nie mogła udostępnić Kosiakiewiczowi danych adresowych tych osób, gdyż – ze względu na nieotwarcie kopert przyporządkowanych do dramatów – sama ich nie posiadała, dlatego musiano się ograniczyć do opublikowania (co ciekawe, bez dodatkowych opłat!) apelu pisarza z nadzieją, że dramaturdzy sami się do niego zgłoszą.

[84] Zob. np. [anonim], *Konkurs dramatyczny*, dz. cyt., s. 3.

[85] Zob. np. [anonim], *Konkurs poetycki „Sfinksa" im. Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 155.

przypadku komisja zwracała się do niego z prośbą o kontakt w celu przekazania nagrody i ustalenia szczegółów ewentualnej publikacji[86].

Dążenie do zapewnienia jak największej uczciwości zawodów nie zawsze oznaczało eliminację zewnętrznych przesłanek z oceny tekstów. Przypadki podejrzeń o złamanie tajemnicy konkursowej, choć obracające się głównie w przestrzeni plotek, mogły wpłynąć na postrzeganie uczciwości konkursu, a tym samym i roli, jaką odgrywały w kulturze epoki. Jednym z głośniejszych przykładów złamania tajemnicy autorstwa były kontrowersje wokół zwycięzcy konkursu dramatycznego Ignacego Paderewskiego w 1898 roku.

22 marca 1899 roku, czyli dwa dni przed ogłoszeniem werdyktu, w felietonie niejakiego Europejczyka z cyklu *Listy z syreniego gronu*, opublikowanym w krakowskim „Czasie", ukazał się przeciek z obrad dotyczący wyróżnionych i nagrodzonych dramatów. Autor wskazywał, że zwycięzcą zostanie Lucjan Rydel, a drugą nagrodę zdobędzie *Biała gołąbka*, której twórcą okazał się Józefat Nowiński. Przewidywał także wysoką lokatę dla *Karykatur* Jana Augusta Kisielewskiego, które zajęły trzecie miejsce[87]. Felietonista „Przeglądu Tygodniowego" donosił, że informacje Europejczyka były tajemnicą poliszynela w warszawskim i krakowskim środowisku teatralnym, a sam Rydel jeszcze przed rozstrzygnięciem konkursu miał sprzedać prawa do inscenizacji *Zaczarowanego koła* teatrowi krakowskiemu za znaczącą sumę. Mimo podejrzeń, że przeciek ten wyeliminuje Rydla z prawa do ubiegania się o zwycięstwo, tak się nie stało – *Zaczarowane koło* potraktowane zostało jak dramat wysłany anonimowo i na tej podstawie zdobyło pierwszą nagrodę[88].

Tożsamość Europejczyka nie była początkowo znana uczestnikom życia literackiego, jednak pod pseudonimem tym ukrywał się Ferdynand Hoesick (1867–1941), który jako jeden z sędziów dysponował informacjami z pierwszej ręki. W swoich pamiętnikach doprecyzowywał, że tajemnica autorstwa *Zaczarowanego koła* znana była już od drugiego zebrania komitetu. Ponieważ jednak Rydel nie był cenionym twórcą w środowisku warszawskim, wśród sędziów szybko miało wytworzyć się ugrupowanie apelujące o nieprzyznanie

---

[86] Zob. np. [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 257, s. 368.

[87] Zob. Europejczyk [F. Hoesick], *O kulturze warszawskiej*, „Czas" 1899, nr 67, s. 1.

[88] Zob. [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1899, nr 13, s. 148 [inc. „Czas taki nastał…"].

mu nagrody mimo wysokiej wartości artystycznej jego dramatu. Jak wspomina Hoesick:

> […] znaleźli się tacy między sędziami, którzy za wszelką cenę domagali się nieprzyznania pierwszej nagrody nikomu i utworzenia trzech drugich nagród po 500 rubli. Przeniknąwszy jednak, jaka pobudka tu wchodzi w grę, mianowicie że chodziło o „utrącenie" Rydla, postanowiłem, jako jego wierny przyjaciel, kruszyć za nim kopię, a czyniłem to tak energicznie, że jeśli Rydel dostał w końcu pierwszą nagrodę, to przede wszystkim mnie miał to do zawdzięczenia. A zadanie wobec zapalczywości niektórych członków jury z samym Kaszewskim na czele (który w Rydlu, jako tłumaczu *Iliady*, widział swego konkurenta), wcale nie było łatwe. Ale zwyciężyłem ostatecznie. Na przyznanie innym utworom trzech pozostałych nagród zgodzono się łatwo, prawie bez dyskusji[89].

Wspomnienia Hoesicka rzucają nowe światło na okoliczności przyznania pierwszej nagrody *Zaczarowanemu kołu*. Dyskusja, która na pierwszy rzut oka mogłaby się zasadzać wokół możliwości zachowania uczciwości obrad wobec złamania tajemnicy autorstwa, staje się z perspektywy jurora aferą personalną, w której sympatie i antypatie sędziów przeważały nad uznaniem wartości tekstu. Dotyczyłoby to zarówno sędziów domagających się odrzucenia *Zaczarowanego koła* ze względu na ich niechęć wobec Rydla, jak i samego Hoesicka, nieukrywającego bliskich relacji łączących go z dramaturgiem.

Innym przykładem przedwczesnego domyślenia się autorstwa konkursowej sztuki byłyby perypetie *Flirtu* Michała Bałuckiego, wystawianego anonimowo w Teatrze Rozmaitości w ramach konkursu „Kuriera Warszawskiego" z 1892 roku. Świadectwem szybkiego rozpoznania tożsamości autora może być list aktora Wincentego Rapackiego wcielającego się w postać Żabskiego, napisany zaraz po pierwszej próbie przedstawienia:

> Wracam z próby czytanej *Flirtu* i nie mogę się oprzeć pokusie, aby Cię nie ucałować i nie powinszować wybornej komedii. Któż by taką mógł napisać,

[89] F. Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, t. 2, Wrocław 1959, s. 321.

> jak nie Ty? Toteż tu, co do autorstwa Twego nie ma już wątpliwości. Wszyscy gadają o tym głośno. Aktorom tak się podobała sztuka, że chcieli *in gremio* napisać do Ciebie z powinszowaniem, ledwiem im wytłumaczył niestosowność tego kroku… Wybrano na pierwsze przedstawienie dlatego Twoją sztukę, że jest najlepszą, żeby zainteresować publikę od razu[90].

Sztuka cieszyła się olbrzymim powodzeniem – bilety na premierę zostały wykupione na dwa dni przed terminem, a późniejsze zainteresowanie było tak duże, że dyrekcja Teatru Rozmaitości przedłużyła czas jej grania poza regulaminowe cztery przedstawienia na aż 11 dni. Mimo że krytyka wyrażała się o sztuce ostrożniej, w wielu recenzjach znaleźć można odwołania sugerujące znajomość nazwiska autora sztuki ujawniane niemal wprost bądź na poziomie pośrednim poprzez porównywanie *Flirtu* do innych sztuk Bałuckiego[91]. Niejednoznaczność postrzegania tajemnicy konkursowej ujawnia się także na poziomie werdyktu komisji, która przyznała *Flirtowi* wyróżnienie. Urażonego werdyktem dramaturga próbował pocieszać Rapacki, wskazując na istotną z naszego punktu widzenia perspektywę postrzegania nagród konkursowych:

> Co do zachowania się sędziów wobec Ciebie, to biorąc rzeczy po ludzku tak ich tłumaczę: oni przede wszystkim na to ogłaszają konkursy, aby odkryć nowy, ukryty jakiś talent, który w ich mniemaniu czeka tylko na to, aby się objawić światu, więc spodziewają się jakiegoś hrabiego albo innego potentata, a tu naraz zjawia się im… kto? Bałucki. Ten Bałucki, który podbił ryczałtem publikę i która na żadnego Edzia, Zyzia, Kazia itp. patrzeć już nie chce, tylko śmieje się całymi piersiami na Twojej komedii. Jakże chcesz, żeby dobrzy byli dla Ciebie? Gdybyś się potrafił zamaskować tak, aby Cię nie przewąchali, gdybyś zmienił nie tylko Twoją formę, ale nawet nazwisko inne włożył do koperty… ho, byłoby inaczej[92].

W tej wypowiedzi konkurs jawi się jako narzędzie kontroli rynku poprzez uzależnienie autorów odkrytych przez komisję od jej osądów. Wyniesienie

---

[90] *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981, s. 242–243; cyt. za: A. Sobiecka, dz. cyt., s. 50.

[91] Zob. A. Sobiecka, dz. cyt., s. 50–51.

[92] *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego…*, dz. cyt., s. 53.

komedii twórcy uwielbianego przez publiczność, ale niekoniecznie docenianego przez krytykę, bez względu na wartość dzieła, byłoby z tej perspektywy działaniem kontrintuicyjnym. Dlatego też list ten może być postrzegany jako obrona zasadności istnienia tajemnicy konkursowej, bez której werdykty sędziów stają się jedynie odzwierciedleniem układów środowiskowych.

Ważnym przykładem polemiki dotyczącej tajemnicy konkursowej jest także dużo późniejsza dyskusja wokół konkursu dramatycznego im. Juliusza Słowackiego, zorganizowanego przez „Kurier Warszawski" w 1910 roku. Pierwszą nagrodę w wysokości 1000 rubli przyznano w nim komedii *Sokół* Ignacego Grabowskiego, choć komisja zastrzegała już w ogłoszeniu końcowym, że jej odznaczenie wynikało jedynie z chęci nagrodzenia najlepszego z nadesłanych dramatów[93]. Spór ten, którego najgłośniejszym uczestnikiem stał się Tadeusz Miciński, został zrekonstruowany przez Wojciecha Gutowskiego[94].

Miciński wysłał na konkurs dramat *Książę Józef Poniatowski* (czyli jedną z pierwszych redakcji tekstu znanego dzisiaj jako *Termopile polskie*), który nie zdobył żadnej nagrody ani wyróżnienia. Przypisano mu jednak autorstwo felietonów publikowanych w „Odrodzeniu", w których podjęta została polemika z jednym z sędziów, Władysławem Rabskim, w sprawie możliwości wypowiadania się przez jurorów na temat dramatów przed ich premierą[95]. W tekście *Nasze konkursy* Miciński zaprzeczył autorstwu tych felietonów, jednak przy okazji wyraził wątpliwości co do uczciwości wyroku, wynikające nie tylko z (jego zdaniem) niskiej wartości *Sokoła*, lecz także z rzekomej nieuczciwości werdyktu, wynikającej z układów panujących w warszawskim środowisku teatralnym:

> Konkurs winien rządzić się zasadami bezwzględnej, powiedziałbym uroczyście: przedwiecznej sprawiedliwości.
>
> Bo ma sądzić duchową Mszę Narodu.
>
> U nas to traktuje się, jak zjazd szlachty na końskim jarmarku.

---

[93] Zob. I. Baliński i in., *Konkurs dramatyczny im. Juliusza Słowackiego*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 25, s. 1 (dodatek poranny).

[94] Zob. W. Gutowski, *Pobliże nowoczesności… Z romantycznym dziedzictwem* [w:] T. Miciński, *Pisma rozproszone. Tom II. Eseje i publicystyka 1909–1914*, wstęp, opracowanie tekstów i przypisy W. Gutowski, U.M. Pilch, Białystok 2018, s. 30–37.

[95] Por. Władysław [W. Rabski], *Z teatru*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 140, s. 2.

> Wielomówność autorów, którzy manifestują po wizytach u sędziów swe utwory; dyplomacje sędziów, którzy z góry na parę miesięcy przed rozstrzygnięciem mają już człowieka swego; na koniec – i to najbrzydsze – wypruwanie lancetem wnętrzności innych sztuk, które albo nie były czytane, albo były czytane źle i nie zrozumiane, jako „modernistyczne brednie"; a wypruwa się je lancetem na to, aby dowieść, że tamte (lancetem krytyki lekko zadraśnięte) utwory są – jeśli nie monumentalne, to przynajmniej „lepszych nie było"[96].

Mimo pompatycznej retoryki zarzuty Micińskiego nie wykraczały poza zakres argumentów stosowanych w epoce. Rabski jednak uznał ten emocjonalny ton za potwierdzenie jego tezy o autorstwie wcześniejszych polemik, ujawniając przy okazji, że Miciński wysłał na konkurs *Księcia Józefa Poniatowskiego* (choć zasłania się stwierdzeniem, że sam autor miał nie ukrywać tego faktu przed opinią publiczną). Zdradzenie tej tajemnicy służy mu do postawienia argumentu w sporze o możliwość jej utrzymania w warunkach konkursowych:

> […] jeżeli każda msza ma w sobie jakąś tajemnicę, jakieś wielkie misterium, to chyba sekret obowiązywać winien nie tylko sędziów, lecz przede wszystkim autorów. […] Często wprawdzie tajemnica przestaje być tajemnicą dlatego jedynie, że niepodobna wprost przypuścić, aby ktoś, co zęby zjadł na literaturze, nie poznał indywidualniejszego, a znanego już pisarza po przeczytaniu choćby tylko kilku kartek jego rękopisu. Częściej jednak sami współzawodnicy konkursu, za pośrednictwem różnych przyjaciół, przedwcześnie dają znać o sobie[97].

Tym samym sędzia sprytnym ruchem odsuwa odpowiedzialność od komisji za zachowanie uczciwości zawodów, przerzucając całą winę na plotkarstwo warszawskiego środowiska artystycznego. Miciński zaprzeczył co prawda pogłoskom, że przyznał się do autorstwa *Księcia Józefa Poniatowskiego*, jednak w odpowiedzi na jego list zamieszczony w „Kurierze Warszawskim" Rabski obstawał przy swoim, wskazując, że jego artykuł stanowił jedynie powielenie

[96] T. Miciński, *Nasze konkursy*, „Goniec Wieczorny" 1910, nr 243, s. 1.
[97] W. Rabski, *Dąsy konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 150, s. 5.

powszechnie znanego na tym etapie faktu – bez względu na to, czy wiedza o nim wypłynęła od Micińskiego, czy z innych źródeł[98].

Kwestia słuszności utrzymania tajemnicy konkursowej pojawiała się także w wypowiedziach innych sędziów konkursu, Jana Lorentowicza i Czesława Jankowskiego. O ile ten pierwszy, zasadniczo stojący za jej zachowaniem, powołuje się na znane w epoce argumenty wskazujące na jej rolę zarówno dla sędziów, jak i autorów, którzy mogą dzięki temu ukryć swoją ewentualną porażkę[99], dużo bardziej interesująca jest argumentacja Jankowskiego. Przytacza on anegdotę z obrad, w której na pytanie, czy należy odsunąć od zawodów pracę z lekko naderwaną kopertą z danymi, odpowiada, że jego wyrok pozostanie uczciwy nawet po otwarciu wszystkich kopert. Wskazuje w ten sposób, że bezstronność sędziów musi być wpisana w etos ich roli, a tajemnica konkursowa ma być jedynie pomocą w jej zachowaniu, nie zaś jej gwarancją[100]. Głos ten jednak pozostawał odosobniony.

* * *

Zakres polemik wokół rozwiązań stosowanych w konkursach literackich można traktować jako odzwierciedlenie najważniejszych zjawisk zachodzących przy ich ekspansji – przede wszystkim ich decentralizacji, utrudniającej kształtowanie reguł oraz merkantylizacji, wpływającej na postrzeganie roli nagród, ich wysokości oraz konieczności wprowadzenia rozwiązań zapewniających uczciwość zawodów. Istnienie obu tych zjawisk, prowadzące do mnogości inicjatyw, pośrednio przyczyniać się mogło także do utraty ich znaczenia mimo prób wprowadzenia mechanizmów umożliwiających weryfikowalność wyników oraz sprawiających, że konkurs miałby szansę stać się atrakcyjny dla uczestników. Przypadki praktyk wątpliwych, mimo ich jednostkowości, wpływały negatywnie na postrzeganie instytucji konkursowej.

Przyczyn problemów związanych z organizacją konkursów można się doszukiwać zarówno w zewnętrznych uwarunkowaniach rynku literackiego (wymuszających np. migrację sędziów między komitetami czy zmuszających

[98] Zob. T. Miciński i W. Rabski, *Listy do redakcji*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 152, s. 9.

[99] Zob. J. Lorentowicz, *O konkursach literackich słów kilka,* „Nowa Gazeta" 1910, nr 265, s. 4.

[100] Zob. C. Jankowski, *Wzloty niesokole*, „Słowo" 1910, nr 249, s. 1.

do ograniczenia wysokości nagród ze względu na niedostatki budżetowe), jak i na poziomie konkretnych praktyk (czego najwyraźniejszym przykładem byłyby przypadki łamania tajemnicy autorskiej). Oznacza to, że choć część z tych usterek można było wyeliminować przy wprowadzeniu odpowiednich zasad kontroli i skrupulatnym ich przestrzeganiu, część z nich pozostawała nierozwiązywalna w warunkach politycznych i rynkowych Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Wpływa to także na postrzeganie pozycji konkursów w tym środowisku, które w tej sytuacji nie były w stanie spełnić wszystkich oczekiwań im stawianych.

Jednak równie istotnym elementem było stworzenie mechanizmów kontroli przebiegu zawodów i ich rozstrzygania. Ich pojawienie się i realizacja, zarówno przez prasę czy krytykę, jak i osoby prywatne, mogą być postrzegane pozytywnie jako wyraz odpowiedzialności za rezultaty przedsięwzięć, nieograniczający się do pojawienia się w księgarniach czy na szpaltach gazetowych nowych tekstów. Kontrola ta, podejmowana przez różnych uczestników życia kulturalnego, mogła jednak stawać się pretekstem do nawiązywania polemik pomiędzy poszczególnymi aktorami życia literackiego i kulturalnego (co np. wyjaśniałoby przyczyny tak szerokiego zainteresowania „Przeglądu Tygodniowego" wyszukiwaniem rzeczywistych lub mniemanych patologii przy okazji konkursów organizowanych przez czasopisma, z którymi pozostawał w konflikcie). Sprawia to, że badacz zajmujący się tą problematyką zobowiązany jest do zachowania szczególnej ostrożności.

CZĘŚĆ DRUGA

Przykłady konkursów literackich w warszawskim życiu kulturalnym drugiej połowy XIX wieku

ROZDZIAŁ V

Homo novus między młotem reklamy a kowadłem krytyki. Sprawa *Alberta, wójta krakowskiego**

24 lutego 1886 roku ogłoszono rozstrzygnięcie konkursu dramatycznego imienia Wojciecha Bogusławskiego zorganizowanego w Warszawie przez „koło miłośników sztuki krajowej”[1] przy współudziale „Gazety Polskiej”. Pierwszą nagrodę w wysokości 1000 rubli przyznano dramatowi historycznemu w dziesięciu odsłonach *Albert, wójt krakowski* autorstwa 26-letniego debiutanta Stanisława Gabriela Kozłowskiego. Drugą nagrodę (500 rubli) również otrzymał początkujący dramaturg, Aleksander Mańkowski, za komedię *Minowski*, a trzecią (pierwotnie nieprzewidzianą) w wysokości 250 rubli – weteran sceny warszawskiej, Edward Lubowski, za komedię *Osaczony*[2].

To niepozorne ogłoszenie zapoczątkowało kampanię prasową wokół dramatu Kozłowskiego oraz jego osoby. Prasa, żądna najmniejszych skrawków informacji na temat nieznanego, a już tak dobrze zapowiadającego się autora,

* Niniejszy rozdział stał się podstawą do artykułu: Homo novus *między młotem reklamy a kowadłem krytyki. Przypadek „Alberta, wójta krakowskiego”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2024 [w przygotowaniu do druku].

[1] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska” 1884, nr 257, s. 2. Marian Gawalewicz przypisuje inicjatywę Janowi Brzezińskiemu oraz Edwardowi Leowi, redaktorowi naczelnemu „Gazety Polskiej” (zob. Quis [M. Gawalewicz], *Rachunki*, „Świt” 1886, nr 101, s. 69).

[2] Lubowski zwrócił później nagrodę komitetowi, unikając przyjęcia sumy nieprzewidzianej w pierwotnych warunkach konkursu (zob. [anonim], [inc. „Pan Edward Lubowski napisał do komitetu imienia Bogusławskiego następującą odezwę…”], „Gazeta Polska” 1886, nr 44, s. 2). Suma ta, obok środków pozostałych z poprzednich konkursów dyrekcji teatrów rządowych oraz datków miłośników sceny, złożyła się na fundusz na nagrody w konkursie dramatycznym im. Alojzego Żółkowskiego.

przedstawiała czytelnikom anegdoty z jego dzieciństwa, publikowała młodzieńcze wiersze, a przede wszystkim zachwalała *Alberta…*, mimo że jego druk jeszcze się nie rozpoczął. Atmosfera wytworzona wskutek pochwał w stronę Kozłowskiego zwiększyła oczekiwania wobec utworu. Okazały się one jednak niewspółmierne zarówno do pozycji dramatopisarza, jak i – co stało się widoczne po opublikowaniu dramatu – wartości artystycznej dzieła. Kiedy krytyka i czytelnicy otrzymali okazję do zapoznania się z dramatem, jak gdyby w odpowiedzi na rozczarowanie wynikające z dysproporcji między pochwałami a rzeczywistością, zmienił się nastrój wokół dramatu. Kolejni recenzenci szczegółowo i bez litości obnażali wady dzieła, zapowiadanego uprzednio jako przejaw odnowy dramaturgii.

Polemiki wokół *Alberta, wójta krakowskiego* i jego autora mogą stanowić cenny materiał do analizy postulowanej i rzeczywistej roli konkursu w świecie literackim. Zarówno przekazy komisji, jak i przecieki z obrad kształtowały obraz *Alberta…* jako niemal przypadkowo odkrytego arcydzieła, a pogłoski te budowały także reputację instytucji konkursowej oraz jurorów. Kiedy zaś okazało się, że dramat Kozłowskiego nie dorasta do tak rozbudzonych oczekiwań, jego negatywna recepcja stała się pretekstem do deprecjacji umiejętności krytycznych komisji, a na dalszym planie również zakwestionowania przyjętych kryteriów oceny dzieł oraz zasadności konkursów dramatycznych.

Sprawa *Alberta, wójta krakowskiego* może być z tej perspektywy analizowana jako soczewka uwypuklająca rolę, którą próbowano przypisać konkursom jako instytucji wywierającej wpływ na kształt literatury. Prestiż związany z wygraną, wpływający na postrzeganie dzieła nawet bez konieczności jego lektury, podsycany przez morze bezpośrednich i niebezpośrednich przekazów, ukształtował obraz tekstu, a nawet – do pewnego etapu – stał się substytutem jego lektury. Pokazuje także ambiwalencję konkursów jako instytucji, której wyroki, choć pretendowały do miana ostatecznej instancji, musiały ulec aktualizacji przy recepcji dzieła.

Istotne będzie dla mnie czytanie tekstów rejestrujących recepcję *Alberta…* jako materiału, na którym uwidacznia się niejednoznaczność odbioru dzieła literackiego. Na początkowy proces budowania reputacji wokół tekstu Kozłowskiego oraz jego późniejszy odbiór w równym stopniu, co argumenty literackie, wpłynęły okoliczności niezwiązane z dramatem. Poza wygraną w konkursie były to: młody wiek autora, jego brak doświadczenia, a nawet

kontekst historyczny, aktualizujący odczytanie konkursowego dzieła. Elementy te do pewnego stopnia okazały się silniejsze w procesie aktualizowania znaczeń tekstu i jego pozycji na rynku od jego treści czy wartości artystycznej.

Studium poświęcone przekazom prasowym wokół *Alberta…* i jego recepcji pośrednio wpisuje się w nurt badań prasoznawczych określany przez Krzysztofa Stępnika mianem mikrobiografiki prasowej. Badacz używa tej kategorii do scharakteryzowania metody pracy z materiałem prasowym, w której artykuły zamieszczanie na łamach pism literackich, społecznych oraz wzmianki w „kurierkach" traktowane są na równych prawach jako podstawa do odtworzenia „biografii publicznej" twórcy. Podejście to pozwala na usytuowanie życiorysu pisarza w szerokim kontekście kulturowym, społecznym i politycznym[3], co może być cenne nie tylko w przypadku twórców tej klasy, co Sienkiewicz, lecz także autorów mniejszego kalibru, którzy na pewnym etapie wzbudzili szersze niż przeciętnie zainteresowanie mediów.

Dlatego też z tej perspektywy analizie poddane zostaną wypowiedzi dotyczące wyników konkursu dramatycznego im. Wojciecha Bogusławskiego, wzmianki o *Albercie, wójcie krakowskim* i jego autorze publikowane przed jego rozpowszechnieniem oraz recenzje napisane już po jego wydaniu (w formie książkowej bądź – znacznie częściej – jeszcze gazetowej)[4]. W odróżnieniu od Stępnika, który wykorzystywał metodę mikrobiografiki prasowej w celu uzupełnienia obrazu biografii Sienkiewicza o konteksty nieobecne w materiałach z prywatnego archiwum pisarza, w moim podejściu ważniejsza od biografii Kozłowskiego będzie analiza mechanizmów wykorzystywanych przez komisję konkursową oraz prasę najpierw do ukształtowania pozytywnego obrazu *Alberta…* i jego autora, a następnie do wykazania jego niskiej wartości.

[3] Zob. K. Stępnik, dz. cyt., s. 8–9.

[4] *Albert, wójt krakowski* ukazywał się w „Gazecie Polskiej" od 15 kwietnia do 26 maja 1886 roku (nry 84–116). Edycja książkowa z portretem Wojciecha Bogusławskiego, jego życiorysem autorstwa Władysława Bogusławskiego oraz streszczeniem szkicu historycznego na temat buntu wójta Alberta wydana została na początku następnego roku.

5.1. Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego

Aby zrozumieć skalę kampanii wokół zwycięskiej tragedii (oraz – chociaż na mniejszą skalę – *Minowskiego*[5]), należy pamiętać, że zainteresowanie to związane było z warunkami, w jakich dzieło Kozłowskiego zostało zauważone przez środowisko literackie. Triumf *Alberta…* nie był postrzegany wyłącznie jako indywidualny sukces autora, ale stał się podstawą do pogłębionej dyskusji na temat sensu istnienia konkursów literackich oraz – w szerszym wymiarze – stanu dramaturgii polskiej.

Zorganizowany pod koniec 1884 roku konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego miał stanowić odpowiedź na niezadowalające wyniki ogłoszonego rok wcześniej konkursu Warszawskich Teatrów Rządowych. Organizatorzy tamtego przedsięwzięcia przyjmowali dramaty i komedie (z wyjątkiem farsy), zadeklarowali jednak możliwość przyznania pierwszej nagrody jedynie „dziełu istotnego talentu"[6]. Pozwalało to na zostawienie furtki do nieprzyznania nagrody w przypadku nieznalezienia utworu, który spełniałby te wymagania. Tak też się stało – mimo że *Florynda* Felicjana Faleńskiego okazała się najlepsza literacko, ze względu na niedostatki sceniczne otrzymała jedynie drugą nagrodę w wysokości 300 rubli. Znaczące jest

[5] W niektórych czasopismach obok sylwetki laureata prasa poświęcała miejsce na przedstawienie Aleksandra Mańkowskiego, który choć nie był debiutantem, w momencie otrzymania drugiej nagrody pozostawał poza obiegiem artystycznym. Sylwetka trzydziestoletniego ziemianina z Podola budowana była poprzez podkreślenie wpływu środowiska rodzinnego na jego twórczość – przede wszystkim na poziomie większej wyrazistości portretowanych typów. Zob. np. J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886, nr 21, s. II. Znacznie mniejsze zainteresowanie okazywano jego życiu prywatnemu – stanowiąca wyjątek od tej reguły uwaga Mariana Gawalewicza ze „Świtu", stwierdzającego, że Mańkowski to „kawaler ujmującej powierzchowności", prawdopodobnie miała być ukłonem w stronę czytelniczek tworzących grupę docelową tygodnika. Zob. Quis [M. Gawalewicz], *Rachunki*, dz. cyt., s. 77. Przytoczyć warto również anegdotę na temat odbioru fragmentów *Alberta…* odczytywanych w „pewnym szczupłym kółku literackim", kiedy Mańkowski pod wpływem wzruszenia miał zawołać: „Ależ to należało wszystkie trzy nagrody złączyć i uwieńczyć nimi takie dzieło!" (M. Gawalewicz, *Laureaci (Stanisław Kozłowski i Aleksander Mańkowski)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127, s. 97). Opowieść ta pozwala nie tylko na budowanie obrazu Mańkowskiego jako skromnego człowieka, lecz także wspiera przekonanie o wpływie, jaki dramat Kozłowskiego wywierał na odbiorców.

[6] [anonim], *Konkurs*, „Gazeta Polska" 1886, nr 112, s. 3.

również niezalecenie do grania żadnego dramatu – jedyna zauważona przez komisję komedia *Za późno* mimo ogólnie określonych „godnych wyróżnienia przymiotów”[7] nie doczekała się nawet symbolicznego wyróżnienia.

Zwrócenie się przez fundatorów nagrody do redakcji „Gazety Polskiej” z pominięciem dyrekcji teatrów rządowych wynikało zatem z chęci odnalezienia sposobu na przeprowadzenie udanego konkursu, w którym nagrody zostałyby przyznane dramatom cieszącym się zarówno aprobatą krytyki, jak i powodzeniem na scenie. Organizatorzy chcieli zachęcić do uczestnictwa jak największą liczbę dramaturgów, o czym świadczą przede wszystkim kryteria doboru członków komisji:

> […] uchwalono zwołać komitet złożony z literatów, artystów i lubowników sceny, w którego skład wchodzą: Bogusławski Władysław, Brzeziński Jan, Henkiel Dionizy, Kaszewski Kazimierz, Kenig Józef, Kretkowski Włodzimierz, Królikowski Jan, Leo Edward, Szymanowski Wacław.
>
> Komitet ten, do którego powołani zostali przedstawiciele literatury, prasy, sztuki dramatycznej oraz publiczności, zachowuje sobie możność przybrania nowych członków. Wyłączono autorów dramatycznych dla zapewnienia konkursowi jak największej liczby współubiegających się o nagrody[8].

Przedstawiony skład komisji nie był ostateczny – po rezygnacji Kazimierza Kaszewskiego na początku 1886 roku do grona sędziowskiego dołączyli Henryk Sienkiewicz i Piotr Chmielowski[9]. Przetasowania w gronie jurorskim nie stały jednak w sprzeczności z zasadami przyjętymi przez organizatorów. Włączenie do komisji przedstawicieli niemal każdej grupy zainteresowanej kształtem polskiej sceny miało być gwarancją wyboru sztuki spełniającej kryteria doskonałości literackiej i scenicznej, zaś wyłączenie z niej potencjalnych autorów – wywołać zainteresowanie konkursem debiutantów

[7] Zob. [anonim], [inc. „Komitet konkursu dramatycznego…”], „Gazeta Polska” 1884, nr 94, s. 2–3.

[8] [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska” 1884, nr 257, s. 2.

[9] Zob. [anonim], [inc. „Komitet konkursu dramatycznego imienia Wojciecha Bogusławskiego…”], „Gazeta Polska” 1886, nr 4, s. 2.

i doświadczonych dramaturgów[10]. Z kolei pojawienie się części członków komisji poprzedniego konkursu rządowego w gronie sędziowskim „Gazety Polskiej" (Władysława Bogusławskiego, Józefa Keniga, Wacława Szymanowskiego, a później Piotra Chmielowskiego) mogło wywołać wrażenie ciągłości między obiema inicjatywami nawet mimo bezpośrednich braków związków konkursu imienia Bogusławskiego z dyrekcją Warszawskich Teatrów Rządowych.

Aby zapewnić sobie jak największy dopływ tekstów, komitet zadbał również o materialną zachętę dla uczestników. Wysokość nagród została zwiększona w porównaniu do poprzedniego konkursu – z 300 rubli dla zdobywcy drugiej nagrody i 500 dla laureata pierwszej do 500 rubli drugiej nagrody i zawrotnej kwoty 1000 rubli dla zwycięzcy. Należy jednak pamiętać, że kwota ta (oraz honorarium na poczet edycji książkowej zwycięskiego dramatu) do pewnego stopnia usprawiedliwiona była brakiem instytucjonalnego wsparcia komitetu organizacyjnego. W odróżnieniu od konkursów organizowanych przy współudziale dyrekcji teatralnej tutaj laureat nie miał pewności, że jego dramat zostanie wystawiony, co mogło wiązać się z utratą szansy na otrzymanie tantiem oraz jednego ze źródeł dochodu. Stąd też kwota przeznaczona na nagrodę dla zwycięzcy w połączeniu z przekazaniem mu całości dochodów z wydania książkowego miała stanowić rekompensatę w przypadku trudności z wystawieniem sztuki (np. ze względu na opór cenzora czy wysokie koszty inscenizacji).

Niebagatelne znaczenie na płaszczyźnie symbolicznej odgrywał również wybór na patrona inicjatywy Wojciecha Bogusławskiego. Jak uzasadniał jeden z jurorów, Jan Brzeziński, powaga jego nazwiska miała stanowić zachętę dla uczestników, którzy mogliby w ten sposób wykazać trwałość dziedzictwa autora *Cudu mniemanego*, a także stanowiła inspirację dla komisji w zakresie kryteriów oceny dzieł (poprzez uprzywilejowanie sceniczności dramatu na

[10] Świadectwem tej strategii jest także odpowiedź na anonimowy list do redakcji „Gazety Polskiej", w którym zdementowane zostają plotki o skierowaniu konkursu wyłącznie do debiutantów. Jak wyjaśniała redakcja, wymóg weryfikacji dotychczasowej ścieżki kariery kandydata do nagrody stałby w sprzeczności z koniecznością zachowania tajemnicy autorstwa (zob. [anonim], *Odpowiedzi redakcji*, „Gazeta Polska" 1885, nr 234, s. 3).

rzecz jego wartości literackiej[11]). Felietonista podkreślał również odpowiedzialność komisji w związku z obraniem takiego patrona, uwidaczniającą się m.in. w pozostawieniu możliwości przyznania pierwszej nagrody w następnej edycji w razie nieznalezienia dzieła spełniającego wszystkie warunki[12].

5.2. Promocja zwycięzcy

Kształtowanie obrazu konkursu jako przełomowej inicjatywy samo w sobie sprawiłoby, że uwaga prasy skupiłaby się na zwycięskim dramacie i jego autorze. Przyznanie pierwszej nagrody nieznanemu twórcy zwielokrotniło jednak ten efekt, gdyż do zainteresowania dziełem dołączyła jeszcze ciekawość wobec osoby laureata. Mechanizm ten nakręcali sędziowie, trafnie dostrzegający w tej sytuacji szansę na nadanie prestiżu konkursowi i wzmocnienie własnego autorytetu. Rekonstrukcja elementów wykorzystywanych do utworzenia przetworzonego na potrzeby prasy wizerunku laureata jest niezbędna do zrozumienia, dlaczego tuż po opublikowaniu *Albert, wójt krakowski* spotkał się z tak jednoznacznym negatywnym odzewem.

[11] Zob. Incognitus [J. Brzeziński], *Felieton teatralny*, dz. cyt., s. 1. Autor stara się zarysować różnicę między scenicznością a literackością dramatu poprzez przeciwstawienie sobie poematu i sztuki teatralnej – ta ostatnia spełniałaby warunki sceny wtedy, kiedy dałoby się przenieść ją na deski bez żadnych skreśleń i poprawek. Wymóg ten nie wyklucza się jednak z eliminacją farsy, dotyczy bowiem wyłącznie warstwy formalnej, nie zaś jakości artystycznej, której farsa niejako z definicji nie posiada. Mimo że – jak zauważa Eleonora Udalska – rozumienie kategorii sceniczności silnie uzależnione jest od kontekstu historycznego, w kontekście dramatu pozytywistycznego kierowało ono automatycznie do kryteriów wyznaczanych przez niemieckie poetyki, w szczególności do niezwykle popularnej w Europie *Die Technik des Dramas* Gustava Freytaga (1863). Przekonanie Freytaga o niezmienności struktury dramatu, wyrażającej się w akcji między grą a przeciwgrą, przenikało do ocen polskich krytyków teatralnych (w szczególności Teodora Jeske-Choińskiego). Więcej na ten temat zob. E. Udalska, *Pièce bien faite: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w.* [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991, s. 27–28, 35–36.

[12] Incognitus [J. Brzeziński], dz. cyt., nr 262, s. 1.

5.2.1. Pasowanie na wieszcza

Ogłoszenie werdyktu miało charakter informacyjny i nie zawierało szczegółowych kryteriów przyznawania nagród. Wprawne oko wychwyci jednak z niego wiele detali, które później zostały wykorzystane do kształtowania obrazu konkursu jako udanego. Samo wyznaczenie trzeciej nagrody w wysokości 250 rubli było rzadkością, szczególnie w świetle pominięcia pierwszej premii we wcześniejszym konkursie. Uwagę przykuwa jednak skromne, pozornie wyłącznie sprawozdawcze zdanie:

> Nagrodę pierwszą (rs tysiąc i ogłoszenie drukiem w oddzielnej książce wraz z życiorysem Wojciecha Bogusławskiego na rzecz autora) przyznano j e d n o m y ś l n i e [podkr. oryg.] sztuce p.t. *Albert, wójt krakowski*, dramat w 5 aktach, a 10 obrazach, napisany przez p. Stanisława Kozłowskiego[13].

Podkreślona werbalnie i graficznie zgoda sędziów, którzy reprezentowali zróżnicowane grono zarówno pod względem poglądów, jak i ról odgrywanych w środowisku teatralnym, jednoznacznie sugeruje niepospolitą wartość zwycięskiego dramatu.

Istotny wydaje się również fakt przyznania najważniejszych nagród debiutantom przy wyznaczeniu weteranowi, czyli Lubowskiemu, jedynie nagrody pocieszenia. Bez względu na to, czy mowa tutaj o debiucie w szerokim tego słowa znaczeniu (jak w przypadku Mańkowskiego, który próbował wcześniej swoich sił jako powieściopisarz[14]), czy rozumianym dosłownie (*casus* Kozłowskiego), natychmiastowo fakt ten zaczął być wykorzystywany przez organizatorów konkursu i przychylnych im krytyków do potwierdzenia uczciwości werdyktu. Jak komentuje sprawę „Kurier Poranny":

---

[13] [anonim], [inc. „Komitet konkursu dramatycznego imienia Wojciecha Bogusławskiego…"], dz. cyt., s. 2.

[14] Zob. T. Zaremba [A. Mańkowski], *Niedobrane pary. Powieść*, Poznań 1879. Jak donosi Marian Gawalewicz, sam Mańkowski nie sprzeciwiał się przypisaniu mu łatki debiutanta – *Minowski*, chociaż wysłany na konkurs pod pseudonimem Tadeusza Zaremby, miał stanowić początek nowego, lepszego etapu twórczości (zob. M. Gawalewicz, *Laureaci*…, dz. cyt., s. 97).

> Wyrok sądu konkursowego, o ile jest zaszczytnym dla laureata, nie mniej przynosi chlubę sędziom, którzy się nie oglądali tu na względy i względziki, nie nagradzali przez koleżeństwo, lecz sądem tym nowe nazwisko wyprowadzili na pole naszej literatury[15].

Teoretycznie nagradzanie utworów wyłącznie na podstawie ich wartości powinno stanowić warunek istnienia konkursu, gdyż temu służyło ukrywanie nazwisk autorów. Oznaczało to, że nawet gdyby autorem *Alberta…* okazał się Adam Asnyk, Edward Lubowski albo inny uznany dramatopisarz, nie powinno to niczego zmieniać, skoro kopertę otwierano już po przyznaniu nagród. Tymczasem w ustach sprawozdawcy „Kuriera Porannego" przypadkowa okoliczność nagrodzenia debiutantów prezentowana jest jako gwarancja uczciwości inicjatywy.

W podobne tony wchodzi też przychylny komitetowi Marian Gawalewicz, koncentrując się przy tym jednak na uczestnikach konkursu:

> Komitet miał prawdziwy *embarras des richesses*; wyszczególnił dziewięć sztuk ośmiu autorów, z których trzech tylko okazało się znanej firmy i zasłużonego rozgłosu, reszta należała do nowicjuszów. I to właśnie wynik najlepszy, bo świadczący najpierw o bezstronności sędziów, którzy kierowali się li tylko zdaniem krytycznym i wartością sądzonych utworów, a nie osobistymi względami, a co ważniejsza wyprowadzający na jaw młode, nowe, nieznane a ukryte dotąd talenta twórcze i niepospolite zdolności, które w nagrodach konkursowych i uznaniu tak poważnego areopagu znajdą zachętę i bodziec do dalszej pracy i rozwoju[16].

Gawalewicz podkreśla rolę konkursu jako miejsca spotkania obiecujących autorów z czujnym okiem krytyki. Docenienie i wyróżnienie tak wielu młodych twórców może stanowić zachętę dla nieufnych wobec istniejących w warszawskim środowisku artystycznym układów do zaufania areopagom oraz uczestnictwa w następnych przedsięwzięciach. Tym samym przyznanie nagrody *Albertowi…* zaczyna być wykorzystywane w celu zbudowania

---

[15] [anonim], *Laureat*, „Kurier Poranny" 1886, nr 57, s. 1–2.

[16] Quis [M. Gawalewicz], *Rachunki*, dz. cyt., s. 69.

zaufania wobec konkursów oraz wzmocnienia ich pozycji na tle innych instytucji życia literackiego.

5.2.2. Przecieki z obrad

Niebagatelną rolę w konstruowaniu obrazu Kozłowskiego i jego dramatu odegrały nieoficjalne przekazy publikowane jeszcze przed drukiem sprawozdania zarówno przez członków komisji, jak i dziennikarzy mających dostęp do informacji zza kulis. Wiadomości te stanowić miały podwaliny do późniejszego wprowadzenia *Alberta…* na rynek. Przekazy oscylujące między osądami krytycznoliterackimi a rejestracją emocjonalnych wzruszeń mogły pełnić funkcję zaciągnięcia kredytu zaufania u przyszłych czytelników.

Informacjami z pierwszej ręki podzielił się w „Gazecie Warszawskiej" jeden z sędziów, Józef Kenig. Jego uwagi obejmują reakcje sędziów podczas lektury większości wymienionych w ogłoszeniu nagród dramatów (m.in. *Leny* Wacława Karczewskiego, *Bogusławskiego i jego sceny* Wincentego Rapackiego czy *Minowskiego*), najwięcej jednak miejsca poświęca okolicznościom przyznania pierwszej nagrody:

> Dziewięciu nas było w komitecie, z tych większa część ludzi w sile dojrzałego wieku, mniejsza ludzi z włosem już dawno posiwiałym. Trzeba było widzieć nie już zadowolenie, ale ich radość, gdy się dowiedzieli, że autor *Wójta Alberta* nosi nazwisko dotąd nieznane; gdy następnie jeden z obecnych przypomniał sobie, że ten autor, p. Kozłowski, był kolegą jego syna w tutejszej szkole realnej, a następnie w politechnice w Rydze. Więc to młody! I to tak młody! Więc są między dwudziestolatkami tacy, co tak po polsku pisać umieją, co takim dzielnym władają językiem, co tak przyswoili sobie jego potężną siłę i powagę, tak umieją, gdy potrzeba, kojarzyć ją z tą brylantową barwnością, której nas autor *Szwajcarii* uczył. […] A gdy któryś zagrał fortepianową fanfarę na cześć autora, inni wszyscy, powstawszy, podawali sobie ręce, winszując sobie

> wzajem, jakby ich wielka spotkała radość. U jednego ze starszych łzę nawet ujrzeliśmy w oku[17].

W przytoczonym fragmencie uwidacznia się dysproporcja między informacjami na temat utworu a przekazami dotyczącymi osoby jego autora. Podstawową wartością dramatu, na którą zwraca uwagę Kenig, jest język, ale juror nie podaje na poparcie swej laudacji żadnych cytatów. Za całą charakterystykę ma posłużyć czytelnikom porównanie języka *Alberta…* do twórczości Juliusza Słowackiego, które służy właściwie wyłącznie nobilitacji młodego autora. Czerpanie przez laureata wzorców z poezji romantycznej miało być wyraźnym sygnałem przełamania impasu, w jakim znajdowała się literatura lat 80. XIX wieku. *Albert…* nie jest w tym ujęciu jedynie najlepszym z nadesłanych dzieł, ale niemalże wydarzeniem pokoleniowym i podtrzymaniem ciągłości najlepszych tradycji literatury polskiej.

Nieprzypadkowo zresztą matrycą porównawczą staje się właśnie poezja Słowackiego. Pozorne odwrócenie się literatury i krytyki pozytywistów od poezji nie wiązało się przecież z odrzuceniem dziedzictwa wieszczów, ale stanowiło sprzeciw wobec epigońskiego epoki[18]. Sama poezja Słowackiego pozostawała zaś ważnym punktem odniesienia dla poetów tego pokolenia, takich jak np. Wiktor Gomulicki, Adam Asnyk czy Maria Konopnicka[19], oraz nośnikiem tożsamości narodowej, sytuującym się w opozycji do zrusyfikowanego systemu oświaty i zyskującym dzięki temu wyższą rangę[20]. Twórczość Słowackiego, rozpowszechniana nielegalnie w szkołach i czytana w domach, traktowana była jako przekaźnik postaw patriotycznych oraz wzorów

---

[17] J. Kg. [J. Kenig], *Konkurs imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Warszawska" 1886, nr 47, s. 2.

[18] Zob. np. A. Wiślicki, *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I 249, Wrocław 1985, s. 3–18.

[19] Zob. np. F. Hoesick, *„Siła fatalna" poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej poety*, Kraków 1921; J. Nowakowski, *Poetycka lekcja Słowackiego w kraju*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie" 1961, z. 11, s. 11–49.

[20] Zob. W. Słodkowski, *Recepcja Słowackiego wśród młodzieży polskiej w zaborze rosyjskim w latach 1864–1914*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza"1979–1980, R. XIV–XV, s. 159–167; A. Janicka, *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich* [w:] tejże, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, Białystok 2015, s. 125–139.

formalnych, gatunkowych i wersyfikacyjnych. Poszukiwanie matrycy porównawczej między Słowackim a Kozłowskim przyczyniało się zatem jeszcze bardziej do zbudowania pozytywnego wizerunku laureata.

Zastanawiać może przywoływanie przez Keniga reakcji sędziów nie z chwili czytania dramatu, ale z dyskusji, która musiała nastąpić już po przyznaniu nagród. Ujawnienie tożsamości autora (oraz potwierdzenie jego wieku, gdyż temu służy uwaga o ukończeniu przez syna jednego z sędziów i Kozłowskiego tej samej szkoły) zmienia ocenę wartości tego tekstu, nawet jeśli na tym etapie nie powinno odgrywać większej roli. Mimo to młodość zaczyna wpływać na kreowanie obrazu autora, gdyż stawia go w forpoczcie przeciwko pesymizmowi widocznemu w literaturze i sztuce epoki[21]. Nie sposób pominąć także emocji w reakcjach sędziów, którzy przecież powinni patrzeć na dzieła zdystansowanym okiem. Wspomnienie o ich wzruszeniu mogło na starcie modelować lekturę czytelnika nieprofesjonalnego, który przy zetknięciu się z dramatem niejako podświadomie zacząłby poszukiwać w tekście dowodów na uzasadnienie tych reakcji. Gdyby zaś *Albert…* nie trafił w jego gusta, byłby raczej skłonny doszukiwać się przyczyn niezadowolenia we własnym braku kompetencji niż podważać autorytet komisji.

Redagowane przez innego jurora, Henryka Sienkiewicza, „Słowo" cofnęło perspektywę do wcześniejszego momentu:

> Pięć aktów i to wierszem! Co to będą za nudy, ile czasu upłynie na tym wspólnym czytaniu! […] Rozpoczyna się czytanie i po chwili wszelka nieufność ginie… Sam wstęp uderza prześlicznym językiem, przypominającym najświetniejsze naszej poezji czasy. Wiersz pełen siły, coś niby kombinacja Kochanowskiego ze Słowackim, forma wspaniała, pomysł istotnie dramatyczny. Powstaje zaciekawienie ogólne. Czytający zapala się; nie czyta, lecz deklamuje, uwaga wszystkich wytęża się coraz bardziej, a kiedy się skończył akt pierwszy, z grona sędziów wyrwał się jeden okrzyk aprobaty i zachwytu. I wnet

[21] Na taką interpretację tego ustępu wskazywałoby również sprawozdanie, w którym komisja podkreśla jako jedną z przyczyn niepowodzenia konkursu Warszawskich Teatrów Rządowych z 1884 roku uwidaczniającą się w dramatach przewagę „ideałów demokratycznych" stawianych „na gruncie pesymistycznym". Przełamanie tych tendencji przedstawiane było jako jedno ze świadectw powodzenia konkursu im. Wojciecha Bogusławskiego. Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 76, s. 2.

> na ustach wszystkich stanęło pytanie: „Kto to może być?". Asnyk… – wołali jedni. Nie, nie – to jakiś nowy talent, nowa gwiazda, to coś niby Słowacki… I bez wytchnienia czytano dalej *Alberta*, posiedzenie skończyło się dopiero o trzeciej czy czwartej rano, a dumni sędziowie rozeszli się z radosnym przekonaniem: „Mamy pierwszą nagrodę i to jaką jeszcze!"[22].

Katalog przywoływanych twórców poszerza się o nazwisko Jana Kochanowskiego. Wywołuje to skojarzenia nie tylko z *Odprawą posłów greckich*, lecz także z dokonaną za jego sprawą ewolucją języka poetyckiego. Chociaż poezja Kochanowskiego i Słowackiego stanowiła dla Kozłowskiego ważne źródło inspiracji[23], na tym etapie komisja nie miała prawa o tym wiedzieć. Stąd też wzmianki tej nie należy traktować jako wskazania kontekstów lekturowych, ale raczej jako próbę wpojenia przekonania o umocowaniu dramatu Kozłowskiego w centrum polskiego języka poetyckiego.

Warto również zwrócić uwagę na związek między głośnym odczytaniem dramatu, przechodzącym w natchnioną deklamację, a reakcjami słuchaczy. Choć sposób prezentacji dzieła (ton głosu lektora, tempo czytania, intonacja itd.) niewątpliwie wpływał na odbiór tekstu, tutaj wzmianka ta służy za świadectwo wpływu, jaki dramat ten wywarł na pozornie najbardziej obiektywnego czytelnika, jakim powinien być lektor. Tym samym staje się ona kolejnym dowodem na potwierdzenie wartości dzieła.

Relacje te uzupełnia Marian Gawalewicz, który nie uczestniczył w obradach, ale jako cieszący się autorytetem krytyk teatralny, śledzący z uwagą zarówno polską, jak i zagraniczną scenę[24], rejestruje wydarzenia z perspektywy zewnętrznej:

> Trzeba było widzieć tych „starych", którzy na drugi dzień po odczytaniu ogólnym *Alberta* z rumieńcem na licach, z iskrzącymi oczyma, wbrew sędziowskiej dyskrecji spowiadali się ze swoich wrażeń i mówili o tej tragedii z takim zapałem młodzieńczym, jak gdyby każdy z nich sam był jej autorem[25].

---

[22] [anonim], *Półsłówka*, „Słowo" 1886, nr 48, s. 1.
[23] Zob. Quis [M. Gawalewicz], *Rachunki*, dz. cyt., s. 70.
[24] Zob. T. Sobieraj, *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999, s. 25–26, 34–42.
[25] M. Gawalewicz, *Laureaci…*, dz. cyt., s. 97.

Mimo że Gawalewicz miał większy niż przeciętny czytelnik „Echa" dostęp do informacji o dramacie[26], reakcje komisji opisuje z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Nadaje to jego uwagom bardziej obiektywnego charakteru w oczach odbiorców. Jednocześnie popularyzatorsko-edukacyjny charakter „Echa"[27] sprawiał, że czytelnik *a priori* przyjmował oceny dramatu podane przez dziennikarza jeszcze przed potwierdzeniem tych pochwał w lekturze, zawierzając autorytetowi publicystycznemu.

Celem wszystkich tych wypowiedzi nie było rzeczowe uzasadnienie, dlaczego *Albert…* zasłużył na nagrodę, lecz oddziaływanie na emocje przyszłych jego czytelników. Zaciąganie kredytu zaufania odbywało się poprzez budowanie matrycy skojarzeniowej przywołującej najlepsze tradycje literatury polskiej oraz podkreślanie przemian emocjonalnych zachodzących w umysłach sędziów. Oddziaływanie na serce, a nie na umysł z jednej strony jest logiczną konsekwencją sytuacji, w której dostęp do tekstu mają nieliczni, z drugiej wyprzedza rozsądną argumentację, tworząc zestaw asocjacji, z którym zderzyć będzie się musiał tekst po wydaniu.

5.2.3. Poznawanie bohatera sezonu

Ponieważ Kozłowski pozostawał wcześniej nieznany, naturalnie czasopisma nie zamierzały się ograniczać do skąpych informacji na jego temat podawanych przez komisję. Niemal natychmiast po ogłoszeniu werdyktu, najpierw w dziennikach, następnie zaś w innych pismach, zaczęły się pojawiać artykuły

[26] Gawalewicz dzieli się szczegółami fabuły *Alberta…*, których nie mógłby podać bez jego lektury (np. chwaląc kreację wprowadzonych przez Kozłowskiego postaci syna wójta Hansa oraz jego ukochanej Małgosi czy scenę przedśmiertnej spowiedzi biskupa Muskaty). Krytyk sugeruje jednak, że ujawnienie nawet tych szczątkowych informacji jest balansowaniem na granicy zdradzenia tajemnic komisji. Zob. tamże, s. 97.

[27] Jak podkreśla Dorota Patrycja Sech, artykuły zamieszczane w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym" (szczególnie w latach 1883–1907, kiedy redaktorem naczelnym pisma był Aleksander Rajchman) stawiały sobie za cel zaznajomienie czytelnika z najnowszymi tendencjami panującymi w teatrze warszawskim i zagranicznym oraz zapewnieniu odbiorcy intelektualnego zaplecza niezbędnego do odbioru sztuk. Sprawiało to, że „czytelnik-widz po lekturze […] mógł czuć się prawdziwym teatralnym znawcą". Zob. D.P. Sech, *Działalność krytyczna Aleksandra Rajchmana* [w:] *Krytyka (literacka, teatralna, filmowa…)…*, dz. cyt., s. 12–16.

przedstawiające postać laureata – od notek biograficznych, przez wywiady i charakterystyki aż po urywki młodzieńczych utworów. Do pewnego stopnia można nawet mówić o rywalizacji o palmę pierwszeństwa w publikowaniu nowych informacji na temat Kozłowskiego. I tak np. reprodukcję portretu laureata zapowiedziała w numerze z 27 lutego redakcja „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego"[28], ale została wyprzedzona przez „Tygodnik Ilustrowany", który już tydzień później (6 marca) zaprezentował jego wizerunek Warszawie[29].

Wyobraźnię czytelników rozpalały ślady wczesnej twórczości debiutanta, w których prasa szukała zalążków jego talentu. Dorobek Kozłowskiego okazał się niestety skromny. W wieku 16 lat przyszły laureat miał próbować swoich sił jako tłumacz *Dziewicy orleańskiej* Schillera, przekład ten jednak spalił ze względu na jego rzekomą niską wartość artystyczną. Trzy lata później miał zaś napisać tragedię *Natael*, przedstawiającą dzieje młodego Żyda żyjącego w siedemnastowiecznej Polsce, jednak nie została ona nigdy opublikowana[30]. Dlatego też tak atrakcyjnym materiałem okazały się skrawki młodzieńczych wierszy.

Korzystając z zainteresowania laureatem, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" opublikowało *Pieśń (podług Salomona)*, napisaną przez autora *Alberta…* w wieku zaledwie 18 lat. W tym niezbyt oryginalnym, napisanym ośmiozgłoskowcem erotyku uwaga podmiotu koncentruje się na przymiotach zewnętrznych kobiety, opisywanych przy użyciu metaforyki niemalże dosłownie zaczerpniętej z *Pieśni nad Pieśniami*:

Dziewico, oblubienico!
Najpiękniejsza z cór Libanu!
Twoje szaty – wonne kwiaty
Aloesu i szafranu.

---

[28] Zob. M. Gawalewicz, *Laureaci…*, dz. cyt., s. 97.

[29] Zob. [anonim], *Stanisław Kozłowski, laureat konkursu dramatycznego im. W. Bogusławskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 166, s. 149.

[30] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 166, s. 158. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"* podaje, że *Natael* miał powstać podczas pobytu Kozłowskiego w Rydze w 1884 roku (zob. *Kozłowski Stanisław Gabriel (1860–1922)* [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut". Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Z. Szweykowski, J. Maciejewski, t. 14, Warszawa 1973, s. 502), co oznaczałoby, że dramat ten poprzedzałby *Alberta…* o zaledwie dwa lata.

Źrenice jak gołębice
Śród kędziorów błyszczą głowy,
Piersi grona jak dwa łona,
Usta – sznur karmazynowy[31].

Odważnie reklamujący Kozłowskiego „Kurier Warszawski" bronił wartości utworu, ograniczając się jednak do ogólnych uwag: „Młodzieńcza ta próbka dzisiejszemu laureatowi nie przynosi ujmy: śliczny język, zwycięskie panowanie nad formą stanowią zalety tego urywku"[32]. Nieco bardziej krytyczny jest „Przegląd Tygodniowy", jednak jego opinia odnosi się nie do wiersza, lecz do działań prasy. Niejako zapowiadając późniejszą krytykę, publicysta przewiduje, że łapczywe publikowanie przez prasę każdego przejawu twórczości Kozłowskiego może na dłuższą metę przynieść mu więcej szkody niż pożytku[33]. Mimo to raz rozkręconej maszyny nie dało się zatrzymać.

Stanisław Kozłowski, *homo novus*, wczoraj nieznany nikomu, dziś obchodzi tysiące. Jednomyślność, z jaką oświadczyli się sędziowie za udzieleniem mu zaszczytnej tyle nagrody, pochwalne nader głosy z ust ich obecnie dla premiowanego dramatu płynące, zwiększają jeszcze bardziej to zajęcie. Wszyscy, którym drogą jest scena i literatura swojska, zwrócili ku twórcy *Alberta* swe oczy nie prostą tylko wiedzeni ciekawością…[34]

[31] S. Kozłowski, *Pieśń (podług Salomona)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127, s. 93.

[32] [anonim], *Z literatury*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 166, s. 2.

[33] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 11, s. 163 [inc. „Co jakiś czas musi się w naszych pismach ujawnić pewna gorączka"]. W podobne tony wchodzi Aleksander Świętochowski (zob. Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1886, nr 10, s. 117). Przywołując kampanię reklamową wokół premiery sztuki *Na jedną kartę* Henryka Sienkiewicza, która ostatecznie rozczarowała widzów i krytykę, Świętochowski zwraca uwagę na destrukcyjny wpływ, jaki wywiera na dalszy odbiór dzieł Sienkiewicza rozczarowanie wynikające ze zderzenia przekazów reklamowych z rzeczywistością, wskazuje także na kruchość sławy debiutanta. Głos Posła Prawdy jest istotny jako zapowiedź przyszłych losów *Alberta…* w konfrontacji z krytyką oraz jako dekonstrukcja mechanizmów stojących za promocją dzieł literackich.

[34] [anonim], *Stanisław Kozłowski, laureat konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 148.

– tymi słowami „Tygodnik Ilustrowany" usprawiedliwiał włączenie się do grona czasopism podtrzymujących zainteresowanie osobą Kozłowskiego. Mechanizm, na który tutaj wskazywano, działał w dwie strony. Prasa nie tylko odpowiadała na zapotrzebowanie na informacje na temat laureata, lecz także sama kreowała na nie popyt. Pozwalało to na podtrzymanie ciekawości czytelników w oczekiwaniu druku *Alberta…*, ale jednocześnie przyczyniało się do wzrostu oczekiwań wobec niego.

5.2.4. Kreacja wizerunku laureata

Temu procesowi towarzyszyła kreacja medialnego wizerunku Kozłowskiego, bazująca na faktach z jego życia, wspomnieniach, a nawet anegdotach rodzinnych i koleżeńskich. Elementy biografii autora *Alberta…* podporządkowane są próbom podkreślenia przełomowości dramatu, wspierają też tworzenie wizerunku jego twórcy jako nieodkrytego geniusza. Niedostępność dramatu tylko pomagała w kształtowaniu jego wizerunku – dopóki czytelnik nie miał okazji zapoznać się z dziełem, zmuszony był do zaufania prasie w jego ocenie. W kształtowaniu obrazu Kozłowskiego pomagało podkreślenie tych cech, które budowały przekonanie o samorodności jego talentu oraz wzbudzały w czytelnikach sympatii wobec niego – młodego wieku, braku wykształcenia kierunkowego oraz skromności.

5.2.4.1. Młodość

Często podkreślano w prasie wiek Kozłowskiego. Urodzony w 1860 roku autor w chwili otrzymania nagrody miał tylko 26 lat[35], co stawiało go w szczególnej pozycji wobec komisji zdominowanej przez przedstawicieli starszych generacji. Wygrana Kozłowskiego stawała się świadectwem szczególnej sztafety

[35] Niektóre czasopisma „odmładzały" Kozłowskiego – np. „Kurier Warszawski" podawał, że miał lat 23 (zob. [anonim], *Laureat*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 57a, s. 3), z kolei „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" wskazuje jego rok urodzenia na 1861, co dawałoby mu 25 lat (zob. [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 126, s. 82).

pokoleń, a sam autor przedstawiany był jako forpoczta przeciwko pesymistycznym tendencjom uwidaczniającym się w dramacie. Wyróżnienie tak młodego pisarza przedstawiane było pozytywnie również z bardziej prozaicznego powodu – jako podstawa do nadziei na to, że przez wiele lat nowo odkryta gwiazda dostarczać będzie scenie coraz lepsze dzieła. Wiązało się to jednak z zagrożeniami, wynikającymi z niebezpieczeństwa przedwczesnego zachłyśnięcia się pochwałami:

> Pan Kozłowski ma dzisiaj lat dwadzieścia pięć, wchodzi dopiero w życie, a wchodzi z najpiękniejszymi nadziejami, na pierwszym kroku rzucono mu laury pod nogi; oby się o nie nie potknął i szedł coraz dalej, coraz wyżej, oby potwierdził wszystkie nadzieje i całe zaufanie, jakie w nim dzisiaj krytyka pokłada!…[36].

Wymiar nadziei wobec laureata okazywał się silnie spleciony z postrzeganiem jego osoby jako odkrytego w konkursie geniusza, co sprawiało, że głos Gawalewicza pozostawał odosobniony.

5.2.4.2. Amatorstwo

Młodość jest wiązana z kolejną „zaletą" Kozłowskiego, jaką był brak związków ze światem literacko-artystycznym oraz wykształcenia kierunkowego. Niezależność ta miałaby świadczyć o sile przebicia talentu laureata, zdolnego przełamać uprzedzenia związane z układami środowiskowymi. W uświadomieniu, jak bardzo było to istotne w kształtowaniu obrazu Kozłowskiego, pomóc może przytoczenie ubogiej emocjonalnie, lecz bogatej faktograficznie notki biograficznej ze „Słowa":

> P. Kozłowski Stanisław Franciszek Gabriel (trzech imion) […] urodził się w Warszawie dnia 18 marca 1860 r. z ojca Stanisława, właściciela fabryki powozów [to i następne podkr. I.P.] i matki Emilii z domu Schetters. Jest wyznania ewangelickiego, początkowo kształcił się w Warszawie,

[36] M. Gawalewicz, *Laureaci…*, dz. cyt., s. 97.

> a mianowicie: pierwsze cztery klasy przeszedł w gimnazjum szóstym, po czym wstąpił do szkoły realnej i ukończył w niej całkowity kurs w r. 1880. Następnie zapisał się do szkoły politechnicznej w Rydze na wydział wyższej matematyki i chemii i tam przebył do roku 1882. Powróciwszy do Warszawy, zajmował się prywatnie jako korespondent handlowy, do czego mu dopomogła znajomość języków zagranicznych. Ostatecznie oddał się zawodowi nauczycielskiemu[37].

Podobne notki pojawiły się także w innych dziennikach[38], lecz rzadko dodawały nowe informacje[39]. Podkreślone elementy biografii Kozłowskiego składają się jednak na obraz pisarza wyrosłego w oderwaniu od artystycznych tradycji, dla którego literatura pozostawała zaledwie jednym z pól działalności.

Matematyk i chemik, a zarazem pisarz? Sytuacja ta nie była w drugiej połowie XIX wieku tak rzadka, jak można by przypuszczać. Zdobycie historycznoliterackiego wykształcenia było na terenie zaboru rosyjskiego stosunkowo trudne, gdyż prowadzone na Uniwersytecie Warszawskim od 1882 roku wykłady Teodora Wierzbowskiego z historii literatury polskiej nie cieszyły się uznaniem ze względu na konieczność utrzymania rosyjskiego języka wykładowego oraz omawiania wyłącznie urywków historii literatury (to samo dotyczyło zresztą jego pracy *Polskaja christomatija* z 1884 roku). Ponieważ ukończenie studiów na wydziale humanistycznym nie zapewniało absolwentom szans na znalezienie intratnej posady, przyciągał on pasjonatów[40]. To w połączeniu z niskimi honorariami autorskimi sprawiało, że wielu literatów i krytyków pracowało na pełen etat jako urzędnicy (Władysław Bogusławski, Władysław Sabowski), adwokaci (Aleksander Kraushar, Mieczysław

---

[37] [anonim], [inc. „P. Kozłowski Stanisław Franciszek Gabriel…"], „Słowo" 1886, nr 46, s. 3.

[38] Zob. np. [anonim], *Laureat*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 57a, dz. cyt., s. 3; [anonim], *Laureat*, „Kurier Poranny" 1886, nr 57, dz. cyt., s. 3.

[39] Przykładowo: „Kurier Warszawski" wskazywał, że Kozłowski udzielał korepetycji z matematyki w zakładzie prywatnym Benniego, lecz „Słowo" jako jedyne wymieniało personalia rodziców laureata, podawało jego wyznanie czy wspominało o jego pracy w charakterze korespondenta handlowego.

[40] Zob. J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 61–62. Zob. także: D.W. Makuch, *Autorytet profesora. Henryk Struve i jego uczniowie w świetle korespondencji* [w:] *Szkoła Główna. Kręgi wpływów 2*, red. nauk. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, Warszawa 2019, s. 54–57.

Bierzyńki [pseud. Czerneda]) czy nauczyciele (Bogumił Aspis)[41], poświęcając literaturze wieczory i noce.

U Kozłowskiego okoliczność ta nie jest jednak przedstawiana jako odzwierciedlenie drogi, którą musiało podążać wielu twórców przed nim i po nim, ale przeszkoda, którą laureat musiał przezwyciężyć, aby osiągnąć sukces. Wygrana staje się zasłużoną zapłatą za trud dokształcania się w innej dziedzinie niż ta, która stanowiła źródło jego dochodów oraz poświęcanie całego wolnego czasu na rozwijanie pasji:

> W tej ciągłej gonitwie za chlebem, w tych peregrynacjach z jednej lekcji na drugą, z zeszytami pod pachą, z formułkami logarytmicznymi w głowie powstawał *Albert*… […] Znużony lekcjami, wracał co dzień do domu, by choć jedną scenę *Alberta* dopisać, okradał dla niego godziny snu i wypoczynku… W ciężkich warunkach powstał ten dramat, ale stokroć jeszcze cięższe wynagrodziłoby to uznanie dla każdego, a zwłaszcza dla samego autora tak niespodziewane[42].

Usprawiedliwieniem obecnej sławy laureata miałoby być również wczesne podjęcie się przez niego prób artystycznych. Przyszły autor *Alberta…* interesował się sztuką od siódmego roku życia, kiedy wrażenie wywarł na nim *Ojciec zadżumionych* Słowackiego. Rozbudzona dzięki lekturze poematu wyobraźnia, wzmocniona pod wpływem *Zbójców* Schillera i *Króla-Ducha* Słowackiego, znalazła ujście w podejmowanych w wieku 13 lat improwizacjach przed rówieśnikami, za które koledzy mieli płacić Kozłowskiemu orzechami, oraz w zabawie podarowanym mu przez ojca teatrzykiem[43].

Buntem wójta Alberta Kozłowski miał się zainteresować po lekturze zapisu odczytu Michała Bobrzyńskiego z „Biblioteki Warszawskiej". Dramaturg postanowił jednak na poważnie zająć się tym tematem, kiedy usłyszał o rugach pruskich oraz działaniach germanizacyjnych zaborcy[44]. Owa przypadkowa zbieżność okoliczności prywatnych z życia Kozłowskiego i bieżących wydarzeń również mogła dobrze świadczyć o autorze sztuki jako o osobie

[41] Zob. tamże, s. 31–32.
[42] [anonim], *Półsłówka*, dz. cyt., s. 1.
[43] Zob. M. Gawalewicz, *Laureaci…*, dz. cyt., s. 97.
[44] Zob. Quis [M. Gawalewicz], *Rachunki*, dz. cyt., s. 70.

zaangażowanej i patriotycznej, ale jednocześnie niezniżającej się do uprawiania wyłącznie literatury zaangażowanej.

5.2.4.3. Skromność

Pozytywnego obrazu laureata dopełniają anegdoty o jego reakcji na wieść o nagrodzie, z których układa się obraz skromnego, zaskoczonego zainteresowaniem świata literackiego młodzieńca. W tworzeniu wizerunku geniusza przodował Marian Gawalewicz, dzielący się na łamach „Świtu" oraz „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" wrażeniami z kontaktu z laureatem. Jak relacjonował krytyk, Kozłowski nie spodziewał się pierwszej nagrody, a wieść o jej otrzymaniu okazała się dlań tak zaskakująca, „że musiał sobie karafkę wody wylać na głowę, by wrócić do przytomności"[45]. Gawalewicz nie poprzestawał jednak na zrelacjonowaniu swoich wrażeń, ale pozwalał czytelnikom na ich konfrontację z rzeczywistością poprzez przytoczenie przeprowadzonego z Kozłowskim miniwywiadu. Laureat ostrożnie wypowiadał się na temat swoich ówczesnych przewidywań co do wyroku:

> Napisawszy *Alberta*, posłałem go na konkurs bez wielkiej nadziei otrzymania nagrody; wystarczyło mi za całe uznanie to, że sędziowie przeznaczyli go do wspólnego czytania. Na kilka dni przed ogłoszeniem wyroku błysnęła mi myśl, z którą zwierzyłem się matce: „Ot, gdybym otrzymał drugą nagrodę!… przydałaby się nam"; ale o tak wielkim odznaczeniu nie śmiałem zamarzyć[46].

Z podobną rezerwą odpowiadał na pytanie o plany artystyczne, przyznając, że chciałby rozpocząć pracę nad nowym dramatem, lecz nie od razu, aby go nie posądzono o tworzenie „na urząd i dla grosza"[47]. Deklarował jednak chęć podjęcia studiów z literatury oraz historii, aby następna jego sztuka stała się jeszcze lepsza[48].

---

[45] Tamże.
[46] Tamże.
[47] Tamże.
[48] Zob. tamże.

Wszystkie te wzmianki mogą być postrzegane jako odpowiedź na zaciekawienie czytelników nieznanym autorem, ale także napędzały machinę popularności wokół Kozłowskiego. Młody, nieco idealistyczny miłośnik literatury, świadomy, jak długa jest jeszcze przed nim droga, a jednocześnie rozumiejący powagę wyróżnienia, łatwo mógł stać się gwiazdą sezonu – tym bardziej interesującą, im mniej wagi przywiązywał do swej nowo zdobytej popularności.

5.2.5. Reklama poza światem prasy. Deklamacja Józefa Kotarbińskiego

W procesie wzmacniania napięcia w oczekiwaniu na druk *Alberta…* ważną rolę odegrała deklamacja fragmentów dramatu podczas wieczoru artystycznego na rzecz warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Ubogimi Matkami oraz ich Dziećmi 29 marca 1886 roku. Publiczność mogła tam zapoznać się z odsłoną VI dzieła, przedstawiającą sąd krakowskiej rady miejskiej, na którym tytułowy bohater zostaje zmuszony do skazania własnego syna na śmierć za zdradę stanu, w wykonaniu wybitnego aktora oraz jednego z sędziów, Józefa Kotarbińskiego. Wieczór ten prezentowany był jako kolejny sukces Kozłowskiego. Jak donosił „Kurier Warszawski", publiczność zareagowała na recytację entuzjastycznie, nagradzając autora długimi oklaskami oraz żądając wywołania go na scenę. Mimo sugestii, że Kozłowski jest obecny na sali, nie zaprezentował się widzom. Gest ten jednak również zinterpretowany został na jego korzyść jako wyraz skromności[49].

Prasa nie ukrywała jednak okoliczności, które komplikowały obraz wieczoru. Mimo optymistycznej reakcji publiczności (której źródłem mógł być nie tyle sam dramat, ile jego interpretacja przez Kotarbińskiego, który tekst „wypowiedział, a właściwie po swojemu wyrzeźbił"[50]) nie dało się ukryć, że nawet recytacja szumnie zapowiadanego dzieła nie była tak ponętnym wabikiem, aby wypełnić widownię. „Kurier Warszawski" starał się prezentować sytuację w korzystnym świetle, pisząc, że „wieczorek […] nie zapełnił wprawdzie sali ratuszowej po brzegi, pełno jednak w niej było"[51], lecz „Słowo"

[49] [anonim], *Z rautu*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 89a, s. 2.
[50] Tamże.
[51] Tamże.

doprecyzowywało, że sala zajęta była jedynie do połowy. Na tym etapie jednak prasa poszukiwała innych przyczyn wyjaśnienia tej sytuacji niż tych, które wiązałyby się z jakością dramatu. Zdaniem felietonisty „Słowa" ten stan rzeczy wynikać mógł ze specyfiki warszawskiego życia kulturalnego:

> […] produkcja fragmentów z *Alberta* odbyła się w Warszawie za wcześnie i za późno. Za wcześnie, bo ów wieczór wczorajszy zorganizowany został tak szybko i z takim pośpiechem, że publiczność nie miała czasu dowiedzieć się, czy będzie na nim gorąco i ciasno i rzucić hasło, że trzeba i należy nań pójść; za późno, bo widocznie zapały i ciekawość nasza mija bardzo prędko. Dwa tygodnie temu cała Warszawa poleciałaby słuchać nie jednego aktu, ale dziesięciu wierszy z *Alberta*, wczoraj zaś poszła zaledwie jej cząstka…[52].

Felietonista nie kwestionował wartości *Alberta…*[53], ale wykorzystywał ten fakt do krytyki warszawskiego środowiska kulturalnego. Zwracał przy tym uwagę na rolę mody oraz kampanii prasowych w kształtowaniu zainteresowania dziełami i ich autorami. Element ten, na razie działający na niekorzyść obecności *Alberta…* w środowiskach czytelniczych, na późniejszym etapie wykorzystywany będzie w antykampanii wokół dramatu.

5.2.6. Punkt kulminacyjny – sprawozdanie końcowe

Wszelkie te wypowiedzi wzmacniały atmosferę napięcia w oczekiwaniu na sprawozdanie konkursowe. W tym wyjątkowo obszernym, gdyż wydrukowanym aż w osiemnastu numerach „Gazety Polskiej"[54] dokumencie wyniki konkursu traktowane są jako wskaźnik tendencji uwidaczniających się

---

[52] [anonim], *Półsłówka*, dz. cyt., s. 2.

[53] Element ten pojawi się w znacznie późniejszym, bo opublikowanym już po wydaniu gazetowym *Alberta…* tekście Juliana Adolfa Święcickiego, który w ramach potwierdzenia tezy o słabości dramatu podaje informacje o jego negatywnym odbiorze przez część słuchaczy (zob. J.A. Święcicki, *„Albert, wójt krakowski", dramat historyczny z wieku XIV, przez Stanisława Kozłowskiego, uwieńczony pierwszą nagrodą na konkursie imienia Bogusławskiego, wydrukowany w „Gazecie Polskiej" z r. 1886*, „Biblioteka Warszawska" 1886, t. 4, s. 117).

[54] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nry 76–80, 82, 85–86, 88, 90, 92–94, 96–97, 99–101, 103.

w dramaturgii oraz wyznacznik kondycji sceny polskiej na tle europejskim. Refleksje z tym związane wykraczają poza zakres tematyki tego rozdziału, dlatego skoncentruję się na tym, w jaki sposób pojawiające się w raporcie diagnozy przyczyniały się do budowania pozytywnego obrazu *Alberta…* w oczach przyszłych czytelników dramatu[55].

Zwycięstwo utworu Kozłowskiego przedstawiane jest jako świadectwo tendencji odwrotu dramaturgii od narracji realistycznych i naturalistycznych. Jego przyczynami miały być m.in. chęć odpowiedzi na prądy widoczne na przeżywającej zwrot historyczny scenie francuskiej, próba odpowiedzi na instrumentalne traktowanie historii przez zaborców, rozwój badań spod znaku krakowskiej szkoły historycznej czy rosnący popyt na narracje historyczne, którego świadectwem była ogromna popularność *Trylogii*[56]. Mimo że dramaty historyczne nie stanowiły nawet połowy nadesłanych dzieł, nie przeszkadzało to sędziom w interpretacji tego faktu jako zrównoważenia tendencji historycznych i współczesnych w dramaturgii.

W przyznaniu pierwszej nagrody dramatowi Kozłowskiego ważną rolę odgrywała jego tematyka, czyli odwołanie do epizodu związanego z relacjami polsko-niemieckimi. Dramat historyczny zajmował bowiem szczególną pozycję w polskim krajobrazie scenicznym i literackim jako substytut żywego uczestnictwa w historii oraz – jak wskazuje Dobrochna Ratajczakowa – „jedyny obok kościoła wspólny dom polskości"[57]. Traktowany był zatem jako narzędzie kształtowania tożsamości narodowej oraz środek zapobiegawczy przeciwko polityce zaborców. Jednocześnie w wypowiedziach krytycznych pozytywistów dominowało przekonanie o złej kondycji dramaturgii na ziemiach polskich. Wypływało ono z jednej strony z postrzegania rozwoju sztuki zgodnie z prawidłami procesów przyrodniczych (tj. jako cyklicznego

[55] Co ważne, *Albert, wójt krakowski* zaczął ukazywać się na łamach „Gazety Polskiej" niedługo po poświęconych mu partiach raportu końcowego (w numerach 82, 85 i 86 opublikowane zostają fragmenty sprawozdania dotyczące zwycięskiej sztuki, w numerze 83 ukazuje się streszczenie odczytu Bobrzyńskiego, zamieszczone również w wydaniu książkowym *Alberta…*, a od numeru 85 publikowany jest tekst dramatu). Oznaczało to, że lektura utworu mimowolnie profilowana była poprzez oceny zawarte w sprawozdaniu.

[56] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 77, s. 2.

[57] D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia – po co historii dramat* [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016, s. 12.

przechodzenia przez fazy wzrostu, dojrzałości, przekwitania i rozpadu), zgodnie z którym po wzroście w romantyzmie nieuchronnie nastąpić musi degradacja. Z drugiej strony zaś krytycy wskazywali na brak systemowej możliwości rozwoju dramaturgii związany z sytuacją polityczną i ekonomiczną kraju[58].

Albert… był jednym z trzynastu utworów zaliczanych do podkategorii dramatów bazujących na dziejach Polski[59]. Samo wspomnienie o zwycięskim dziele sprawiało, że wymiar obiektywizujący przenika się w sprawozdaniu z promocją utworu:

> Pomiędzy 20 dramatami historycznymi 13 znalazło się z dziejów Polski. Cyfra ta nie jest również bez znaczenia, bo świadczy nie tylko o ogólnym wyemancypowaniu się twórczości z więzów nowej estetyki, przykuwającej ją do chwili obecnej, ale o odmłodzonym w ogniu ciężkich prób uczuciu miłości, która skłania piszących do oddania zdobytej swobody natchnienia na usługi własnych, na wszelki sposób krzywdzonych dziejów. Siła tego zwrotu musiała być wielka, skoro konkurs zawdzięcza jej dzieło uwieńczone pierwszą nagrodą. Wobec tego faktu słaba wartość innych na tym polu prób mniejsze ma znaczenie [podkr. I.P.], tym bardziej, że roboty z gruntu nieudolne, dziecinne, nie tak często przytrafiały się na tym konkursie jak na innych, a utwory tej kategorii mniej lub więcej chybione stanowią w każdym razie grupę mającą doniosłość objawu[60].

Gdyby na tej podstawie chcieć wskazać, czy dla komisji ważniejsza była treść dramatu, czy forma, odpowiedź nie byłaby jednoznaczna. Z jednej strony niemożliwe jest wyeliminowanie warstwy językowej i strukturalnej dzieła z oceny, gdyż stałoby to w sprzeczności z ideą konkursu, z drugiej jednak niedocenienie patriotycznych zapędów młodych autorów mogłoby spotkać się z oporem części krytyki. Dlatego tak ważne staje się podkreślenie

---

[58] Zob. R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)* [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 290–292.

[59] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 79, s. 2.

[60] Tamże.

wyższości dramatu Kozłowskiego, którego wyróżnienie zadowolić mogłoby obie „frakcje".

Odznaczenie *Alberta…* było także skutkiem polemik w gronie sędziowskim. Spór ten zasadzał się na płaszczyźnie między podejściem „literackim" (czyli założeniem, że godny wyróżnienia jest utwór odznaczający się walorami formalnymi i językowymi) a „scenicznym" (postulującym zwrócenie uwagi na możliwości odniesienia przez sztukę sukcesu na scenie, nawet kosztem jej wartości). Zwycięstwo tej pierwszej „frakcji" (i to mimo wcześniejszych deklaracji, że to sceniczność będzie ważniejsza[61]) jest z jednej strony wyrazem autonomii sędziów wobec instytucji teatralnych, z drugiej zaś wynika z chęci dążenia do scementowania miejsca konkursów jako instytucji niemalże równej rangą krytyce w wyznaczaniu reguł artystycznych[62]. Przyjęcie prymatu literackości dzieła przy ocenie dramatów pomogło przede wszystkim utworowi Kozłowskiego, który wymagałby znacznych nakładów finansowych, aby ujawnić swój potencjał[63] (co oznaczałoby, że nie mógłby zostać wystawiony w teatrzykach ogródkowych, gdzie debiutowała choćby wyróżniona w tym samym konkursie *Lena* Karczewskiego[64]). Jednocześnie stanowi to sprzeciw wobec komercjalizacji sceny, na której promowane były dochodowe, ale słabe farsy. Cóż zatem świadczyłoby o wartości *Alberta…*? Przede wszystkim zachowanie proporcji między oddaniem prawdy historycznej (w duchu krakowskiej szkoły historycznej reprezentowanej przez Michała Bobrzyńskiego)

---

[61] Zob. podrozdział 5.1. (zwłaszcza uwagi na temat *Felietonu teatralnego* Jana Brzezińskiego).

[62] [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 82, s. 2.

[63] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 86, s. 2.

[64] W czerwcu 1887 roku *Lena* została wystawiona po raz pierwszy w teatrze ogródkowym Belle-vue przy ul. Chmielnej, gdzie została przyjęta chłodno. Recenzent „Gazety Polskiej" sugerował, że mogło to wynikać z niedostosowania repertuaru do gustów docelowej publiczności sceny ogródkowej, nieprzyzwyczajonej do oglądania dramatów psychologicznych (zob. q. [M. Gawalewicz], *Z teatrzyków*, „Gazeta Polska" 1887, nr 122, s. 2–3). Jego teza okazała się słuszna, gdyż kiedy rok później sztuka trafiła na scenę Teatru Letniego, cieszyła się ogromnym powodzeniem. Jak donosiła „Gazeta Polska", 21 listopada 1888 roku *Lena* miała zostać wystawiona już po raz osiemnasty (zob. [anonim], *Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska" 1888, nr 264, s. 2 [inc. „Ciesząca się nieustającym powodzeniem *Lena* Jasieńczyka…"]).

a artystycznym przetworzeniem materiału historycznego, czyli „rozważną dążnością do odtworzenia prawdziwego ducha epoki"[65].

Na ocenę dramatu, osnutego wokół walki żywiołu polskiego (tj. Władysława Łokietka i jego drużyny z Jankiem z Brzeska na czele) i niemieckiego (reprezentowanego przez wójta Alberta, radę Krakowa i Ślązaka, biskupa Jana Muskatę) wpływ wywierał też kontekst dziejowy. Komisja broniła się jednak przed odczytaniem *Alberta* jako reakcji na rugi pruskie[66] (gdyż nagrodzenie dramatu zgodnie z tym kluczem sprawiałoby, że nie mógłby być interpretowany w charakterze uniwersalistycznym), a kluczem do obrony przed tym zjawiskiem miała być odpowiednia charakterystyka obu stron konfliktu:

> P. Kozłowski zrozumiał, że walka dwóch idei wtedy tylko może przedstawić się imponująco, kiedy obie stają wobec siebie wielkie, majestatyczne, równie potężne, równie groźne, kiedy poeta, żywiąc nawet dla jednej sympatię, nie wywyższy jej kosztem drugiej ani tamtej nie poniży, nie ujmie jej siły ni blasku dla zaspokojenia własnej ambicji[67].

Komisja odnosiła się do relacji między wójtem Albertem a Łokietkiem, doceniając nieuleganie przez Kozłowskiego pokusie wprowadzenia karykaturalnych rysów w wizerunku tego pierwszego czy idealizacji postaci cieszącej się od początku sympatią polskiego widza. Należy jednak w tym miejscu zwrócić uwagę na niebezpieczeństwa takiej interpretacji dramatu, wpisującej bunt wójta Alberta w schemat walki narodowej.

Odczyt Bobrzyńskiego, na którym bazował swoją interpretację wydarzeń Kozłowski, pisany jest w duchu antagonizacji Polski i Niemiec. Już samo sprowadzenie Niemców do Krakowa w celu poprawy sytuacji ekonomicznej

---

[65] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 82, s. 2.

[66] Mowa tu o rugach pruskich, czyli przeprowadzanych w latach 1885–1890 masowych wysiedleniach ludności polskiej (nieposiadającej obywatelstwa pruskiego) ze wschodnich prowincji Prus. Praktyka ta, będąca jednym ze skutków zaostrzenia polityki antypolskiej przez władze zaborcze, służyć miała ograniczeniu migracji na terytorium Prus Polaków z zaboru rosyjskiego, których wpływ mógł utrudniać proces germanizacji. Więcej na ten temat zob. np. A. Galos, *Rugi pruskie na Górnym Śląsku (1885–1890)*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 1954, nr 9, s. 56–107.

[67] [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 82, s. 2.

w Małopolsce skutkuje wytworzeniem niemieckiej (żeby nie rzec: pruskiej, a tym samym automatycznie wrogiej i jednoznacznie negatywnie się kojarzącej w epoce zaostrzenia polityki Bismarcka wobec Polaków) enklawy w środku państwa polskiego[68]. Chociaż historyk zwracał uwagę na czynniki ekonomiczne wpływające na nadanie przywilejów Krakowowi oraz przepaść gospodarczą między miastem a resztą Małopolski, żywioł walki narodów nieustannie przenika jego opowieść:

> Druga połowa XIII w. zeszła im [sprowadzonym do Krakowa osadnikom – przyp. I.P.] rzeczywiście na ciężkiej, ale płodnej i dla nich i dla całego kraju w błogie następstwa pracy. Społeczeństwo polskie, słowiańskie, nie mogło im w tej pracy niewątpliwie równego dotrzymać kroku, toteż przedział między jednym a drugim żywiołem coraz to więcej wzmagał się i zaostrzał. Brutalna pycha niemiecka rozpostarła się w krakowskich murach, a ciążąc jawnie ku Niemcom, naród polski, który jej użyczył gościny, traktowała na każdym kroku ze wzgardą i lekceważeniem[69].

Z podobnej perspektywy opisywany jest przez Bobrzyńskiego Albert, którego „wzgarda dla polskości i niepohamowana ambicja i duma"[70] miały pociągnąć do przejęcia roli przywódcy rokoszu, oraz okoliczności wybuchu buntu i jego stłumienia przez Łokietka[71]. Ważna jest również konkluzja Bobrzyńskiego w kwestii znaczenia buntu wójta Alberta dla jednoczonego przez Łokietka państwa polskiego:

> […] miał on dla całej Polski znaczenie próby ogniowej. Idea narodowa odniosła głośne zwycięstwo, zbudzona gwałtownie z uśpienia stała się myślą

[68] Zob. M. Bobrzyński, *Bunt wójta krakowskiego Alberta z roku 1311. Opowiadanie historyczne. Wykład publiczny miany w listopadzie 1876 r. w Krakowie*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3, s. 327–328.

[69] Tamże, s. 332.

[70] Tamże, s. 337.

[71] Bobrzyński powtarza za rocznikiem Krasińskich legendę o antyniemieckich motywach tłumienia buntu przez Łokietka: „Kogo na ulicach schwytano, kazano mu wymówić: «soczewica, koło, miele, młyn», a poznawszy po wymowie Niemca, ścinano" (tamże, s. 343).

przewodnią dla jednoczącego się państwa, a tłumiąc przeciwne sobie żywioły, wskazywała jego polityce zewnętrznej szerokie dążenia i cele[72].

Tymczasem bunt wójta Alberta (obejmujący zasięgiem także pomniejsze okoliczne miejscowości, jak Sandomierz czy Wieliczka oraz klasztor w Miechowie) z jednej strony stanowił kontynuację trwającego od początku XIV wieku konfliktu Łokietka z biskupem Muskatą, z drugiej zaś spowodowany był sprzeciwem wobec „psucia" monet przez księcia. Podłoże ekonomiczne miało zatem znacznie silniejszą wagę aniżeli „idea narodowa". Jednocześnie zarówno zeznania świadków w procesie Muskaty, jak i relacje kronikarskie wpisywały ten konflikt w ramy walki narodowej. Jak wskazują jednak historycy, jest to przede wszystkim element legendy narosłej wokół tych wydarzeń[73].

Niewątpliwie jednak zaproponowana przez Bobrzyńskiego, a później Kozłowskiego interpretacja konfliktu jako walki między dwiema równorzędnymi ideami narodowymi musiała oddziaływać na komisję. Stąd *Albert…* jest w świetle argumentacji sędziów wartościowym dramatem nie dlatego, że unika wpisania się w ten klucz, ale dlatego, że Kozłowski rozgrywa ten temat na tyle kompetentnie, aby uniknąć oskarżeń o tendencyjność. Tym samym dramat ten łączyłby wymiar bieżącego komentarza i uniwersalnej tragedii, co zapewnić by mu mogło siłę oddziaływania również poza aktualnym kontekstem.

Sprawozdanie przeistacza się w odezwę krytycznoliteracką, kiedy *Albert…* wykorzystany zostaje jako argument w sporze o miejsce historii w dramacie. Tekst Kozłowskiego miałby unieważniać zarzuty krytyków spod znaku Georga Brandesa czy Hipolita Taine'a na temat braku możliwości wiarygodnego przedstawienia historii ze względu na empiryczną niedostępność przeszłości. Ponieważ zdaniem komisji literatura realistyczna nie polega na przeniesieniu na papier wyników obserwacji, ale wymaga ich artystycznego przetworzenia, analogicznie pisarz może i powinien postępować z materiałem historycznym, zastępując obserwację analizą źródeł i dokumentów z epoki. Takie działanie pozwolić miało Kozłowskiemu na stworzenie sztuki, w której: „Wszystko to żyje życiem zarówno ówczesnym, jak dzisiejszym, bo ma

[72] Tamże, s. 345.
[73] Zob. T. Jurek, E. Kizik, *Historia Polski do 1572 r.*, Warszawa 2013, s. 273.

pokład ogólnoludzkiej psychologii"[74]. Komitet broni tym samym autonomii twórcy (ograniczanej rzekomo przez krytyków spod znaku realizmu) zarówno w zakresie wyboru tematu dramatu, jak i przetwarzania materiału dziejowego na potrzeby uzyskania efektów literackich.

Stosunkowo niewiele miejsca zajmuje za to analiza stylu oraz języka. Mimo że utwory napisane wierszem stanowiły zdecydowaną mniejszość w plonie konkursowym (gdyż było ich zaledwie 18)[75], językowi dramatu Kozłowskiego nie jest poświęcony nawet jeden akapit, ponadto nie przytacza się żadnych cytatów. Czytelnik zmuszony jest zadowolić się bardzo ogólną i – z braku możliwości porównania – niezbyt funkcjonalną uwagą, że *Albert…*:

> […] przemawia językiem barwnym, jędrnym, wzorowanym na starych pisarzach, a ujętym w wiersz, którego poezja zawiera się nie tyle w kwiecistych zwrotach, głębokich myślach, wyszukanych parabolach, ile realnych akcentach, nadających mowie bohaterów dosadną ekspresję dramatyczną[76].

Czytelnik wcześniejszych wzmianek domyśli się w „starych pisarzach" wpływów Kochanowskiego i Słowackiego, zaś podkreślenie „realności akcentów" sugerowałoby aktualizację tych inspiracji w duchu pozytywistycznym. Sprawiałoby to, że język *Alberta…* łączyłby nurty wzajemnie się wykluczające, tworząc niespotykaną dotychczas jakość.

Autorzy sprawozdania nie tylko wykorzystują wszystkie możliwe środki w celu utwierdzenia czytelników w słuszności swego wyboru, lecz także posługują się dramatem Kozłowskiego w celu sformułowania własnego stanowiska w sporach o kształt dramaturgii oraz literatury. *Albert, wójt krakowski* nie jest jedynie najlepszym z nadesłanych dramatów, ale dziełem niemal rewolucyjnym, które może pogodzić przywiązanych do poezji romantycznej tradycjonalistów, realistów poszukujących w sztuce odzwierciedlenia uniwersalnych problemów, patriotów sprzeciwiających się pruskiej polityce

---

[74] [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 86, s. 2.

[75] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 78, s. 2.

[76] [anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 86, s. 2.

zaborczej oraz krytyków walczących o autonomię twórcy. Jednocześnie przy braku cytatów z dramatu czytelnik skazany jest na zaufanie sędziom, co jest szczególnie kuszące w świetle ich pozycji w środowisku literacko-teatralnym. Tym samym wokół debiutanckiego tekstu młodego nauczyciela matematyki urosła bańka oczekiwań, których nie miałby szansy zaspokoić.

5.3. Zrzucanie z piedestału

Albert, wójt krakowski bardzo szybko stał się przedmiotem recenzji. Krytycy wyrabiali swoje sądy na podstawie kolejnych odcinków publikowanych w „Gazecie Polskiej", bez czekania na premierę książkową. Ich recenzje stawały się zatem zapisem świeżego, a zarazem niepozbawionego emocjonalności odbioru dzieła oraz reakcji na werdykt konkursowy. Z jednej strony sprzyjało to drobiazgowym analizom tekstu (zwłaszcza jego warstwy językowej), z drugiej zaś zmuszało recenzentów do kreowania wizji recepcji poszczególnych elementów dzieła na scenie bez możliwości jej weryfikacji, co mogło dawać nieadekwatny obraz oceny zasadności wprowadzenia poszczególnych elementów fabularnych, narracyjnych i inscenizacyjnych[77]. Sprawiało to też, że negatywne recenzje *Alberta…* wyprzedzały moment wystawienia dramatu, nierzadko wskazując na przyczyny, dla których jego żywotność powinna się ograniczyć wyłącznie do druku.

Negatywne opinie na temat dramatu wykraczały również poza rzetelną analizę i interpretację dzieła. Krytyka nierzadko uciekała się do złośliwości bądź nawet oskarżeń skierowanych w stronę autora i organów życia literackiego wychwalających wcześniej jego utwór. Tym samym polemiki wokół *Alberta…* stawały się polem walki o kształt literatury oraz przejrzystość kryteriów oceny dzieł (nie tylko w warunkach konkursowych). Szczególnie

[77] Na te różnice między analizą krytyczną tekstu dramatu a odbywającego się na scenie przedstawienia teatralnego zwraca uwagę Stefania Skwarczyńska (zob. S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej* [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 40–43). Badaczka podkreśla te różnice w celu wskazania wyjątkowego statusu recenzji teatralnej, pełniącej głównie funkcję dokumentującą. Jednak jej punkt widzenia można odwrócić w przypadku recenzji dramatów, które nie miały swojej premiery scenicznej bądź analizowane są w oderwaniu od kontekstu inscenizacyjnego.

interesujące wydają się teksty, w których analiza dramatu łączy się z refleksją na temat mechanizmów reklamowych, które przyczyniły się do tego, że warszawskie środowisko prasowe poświęciło tyle uwagi przeciętnemu dramatowi.

5.3.1. Poziomy krytyki

5.3.1.1. Literackie przetworzenie historii

Znaczącą część polemik wokół dramatu stanowiła dyskusja wokół relacji między prawdą historyczną a wolnością artystyczną. Polemizując z podejściem Kozłowskiego do historii, recenzenci podawali w wątpliwość zamysł przewodni dzieła, a pośrednio kwestionowali też werdykt komisji, w którym podkreślana była ogromna jego rola w procesie decyzyjnym. Na szerszym planie można także rozpatrywać te teksty jako element dyskusji nad celami i zadaniami dramatu jako rodzaju literackiego.

Zdecydowana większość krytyków oddzielała refleksję na poziomie teoretycznym („Czy wolno tworzyć dzieła literackie o tematyce historycznej?") od praktycznego („Czy w *Albercie, wójcie krakowskim* materiał historyczny został dobrze wykorzystany?"). Przejawem takiej praktyki jest m.in. recenzja niedoszłego jurora, Kazimierza Kaszewskiego. Opowiedzenie się za możliwością tworzenia dramatów historycznych pozwala mu na krytykę podejścia „realistycznego" poprzez wskazanie na niemożliwość odkrycia i poznania prawdy historycznej wyłącznie na podstawie badań:

> Obstajemy wprawdzie za żywym wzorem: ale czyż to tylko spółczesność, niby to mająca za sobą korzyść bezpośredniej obserwacji, ale za to pozbawiona perspektywy, tak wielką grającej rolę w krytyce i sztuce, ma być wyłącznym żywych wzorów źródłem? Czyż należycie wykryte i krytycznie osądzone żywioły życia historycznego w jego punktach zasadniczych nie zastępują dostatecznie refleksów od współczesności? Czyż przez to, że będę chodził dwa lata za jakimś żyjącym okazem, lepiej przez to poznam jego charakter, niż kiedy ujęte w ramy bio- lub monografii źródłowo na tle

> żywiołów wieku opracowanej czyny i myśli męża historycznego przedstawią mi całą duszy jego wartość i charakterystykę?[78].

Nie sprzeciwiając się zamysłowi *Alberta…* jako dramatu historycznego, Kaszewski krytykuje jego wykonanie, przede wszystkim w zakresie prób balansowania między obiektywizmem, wyrażającym się we wskazywaniu zalet Niemców i wad Polaków, a ideologizacją, której przejawem jest podporządkowanie ambicji Alberta anachronicznej ze średniowiecznego punktu widzenia idei germańskiej[79].

Krok dalej idzie Teodor Jeske-Choiński, który już nie tylko akceptuje możliwość wykorzystywania materiału historycznego w dramacie na poziomie teoretycznym, lecz także zgadza się na wpisanie faktów w schemat walki idei w celu uczynienia utworu zrozumiałym dla widza. Krytyk wskazuje na ekonomiczne podłoże konfliktu włodarzy Krakowa z księciem Łokietkiem, a tym samym na przeinaczenie tego faktu w dramacie Kozłowskiego, wydaje się jednak rozumieć ideę przewodnią utworu:

> Autorowi dramatycznemu wolno połączyć czasy odległe z teraźniejszymi, wolno uogólniać różnych ludzi, a nawet całe epoki pod wspólny mianownik przewodniej idei, gdyż tylko w ten sposób może oddziałać na współczesnych[80].

W poglądach Jeske-Choińskiego uwidacznia się wpływ niemieckiej myśli dramaturgicznej spod znaku Gustava Freytaga, zgodnie z którą aby dramat mógł wywrzeć wpływ na widza, konieczne jest przedstawienie w nim walki przeciwnych sobie charakterów o jednakowej sile oddziaływania, których spór napędzałby konflikt tragiczny[81]. Koncentracja na jak najściślejszym oddaniu prawdy historycznej uniemożliwiłaby realizację tego celu dramatu, a zatem sprawiłaby, że nie spełniłby wymagań sceniczności.

---

[78] K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 199, s. 260.

[79] Zob. tamże, s. 261.

[80] T. Jeske-Choiński, *Albert, wójt krakowski. Uwieńczony dramat p. Stanisława Kozłowskiego*, „Niwa" 1886, nr 276, s. 889.

[81] Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego…*, dz. cyt., s. 74–75.

Interesujący w swym osamotnieniu jest głos recenzenta „Bluszczu", poszukującego przyczyn odstępstw Kozłowskiego wobec prawdy historycznej w zbyt wiernym podporządkowaniu się interpretacji Bobrzyńskiego. Zdaniem Stanisława Krzemińskiego poprzestanie na jednej rozprawie, które byłoby wystarczające w dramacie traktującym przeszłość jako tło, jest niedopuszczalne w utworze stawiającym historię w centrum[82]. Stąd też recenzja Krzemińskiego przeistacza się w wypis nieścisłości w prezentacji postaci historycznych w porównaniu z szerokim materiałem źródłowym i kronikarskim. Wpływałyby one negatywnie na odbiór *Alberta…* ze względu na to, iż wydobywałyby brak warsztatu autora, zaciemniając jednocześnie jego historiozoficzne podejście.

5.3.1.2. Zmiany charakteru postaci historycznych

Z rolą dramatu jako przekaźnika idei narodowej pośrednio była związana debata wokół kształtowania obrazowania postaci historycznych w celu wyostrzenia zamysłu autorskiego. Dotyczyło to zarówno modyfikacji faktów biograficznych w celu zarysowania konfliktu tragicznego, jak i subtelniejszych zmian profilu psychologicznego danego bohatera, dokonywanych po to, aby wpisać go w ideę dzieła lub wzmocnić konflikt między określonymi grupami przedstawianymi w dramacie.

Do tej pierwszej kategorii należą zarzuty dotyczące dopisania syna Alberta, Hansa. Bohater ten umożliwia wykreowanie w Albercie konfliktu wewnętrznego między racją stanu a więziami rodzinnymi. Kiedy uczucia młodzieńca (a zwłaszcza miłość do Małgosi) zderzają się z interesami politycznymi ojca, Albert zmuszony zostaje do skazania syna na śmierć w celu umocnienia swojej władzy jako przywódcy buntu. Roli Hansa w dramacie świadoma była komisja, podkreślająca scenę sądu nad nim jako najlepszą[83]. Jej siłę musiał także czuć Kotarbiński, kiedy wybierał ją do zaprezentowania na wieczorku

[82] S. Krzemiński, *Dramata konkursowe*, „Bluszcz" 1887, nr 21, s. 166.

[83] Zob. np. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 85, s. 2; J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886, nr 20, s. II; [anonim], *Albert, wójt krakowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127, s. 93.

poetyckim. W tych właśnie kategoriach wprowadzenie postaci Hansa usprawiedliwia również Kaszewski, którego zdaniem bohater ten pojawia się zbyt krótko w porównaniu do roli wyznaczonej mu na planie akcji dramatu[84] czy recenzent „Kuriera Codziennego" domagający się głębszego umocowania postaci w celu podkreślenia jego roli na planie ideowym utworu[85].

Jednym z nielicznych krytyków sprzeciwiających się wprowadzeniu postaci Hansa jest Bolesław Prus. Opór ten wynika z jego sposobu rozumienia prymatu prawdy historycznej nad efektem artystycznym. Świadectwem tego podejścia jest fragment przedstawiający wyimaginowaną rozmowę Alberta z komisją, demonstrujący konsekwencje lekceważenia historii na rzecz poszukiwania efektu scenicznego:

> **Albert:** Ależ panowie, ja w dramacie jestem całkiem fałszywie przedstawiony!
> **Sąd konkursowy:** Wszystko mi jedno, czyś tak działał i mówił, bo czuję, że tak działać i mówić mogłeś.
> **Albert:** Nie mogłem, bo naprzód nie miałem syna, a więc nie skazałem go na śmierć.
> **Sąd:** Nie troszczę się o twoją moralną fotografię, ale o artystyczną podobiznę.
> **Albert:** Nie ma żadnej podobizny, ponieważ dramat przypisuje mi frenologiczny guz dzieciobójstwa, któregom wcale nie posiadał. […]
> **Sąd:** Widzę, że pan nie znasz „krytycyzmu, nieocenionej zdobyczy nowszych czasów, która przeniknęła i w sferę twórczości artystycznej". Ona to „z siłą i wiernością odtwarza nam ducha epoki", nie zaś pańskie gadaniny i protesty[86].

W ocenie Prusa komisja, kierując się specyficznie rozumianym prawdopodobieństwem, wypacza rozumienie historii. Sprawia to, że „odtwarzanie ducha epoki", którego doszukiwali się w *Albercie…* jurorzy, staje się pustym sloganem. Podejście proponowane przez Kozłowskiego i popierającą go komisję w ocenie przyszłego autora *Faraona* uniemożliwia badanie mechanizmów działania historii, będących dla Prusa jednym z istotniejszych celów

---

[84] Zob. K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, s. 276.

[85] Zob. W. Tomaszewicz, *Albert, wójt krakowski*, „Kurier Codzienny" 1886, nr 165, s. 1.

[86] B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 36, dz. cyt., s. I.

literatury historycznej[87]. Sprawia to, że *Albert…* może być postrzegany także w kontekście drogi artystycznej samego Prusa jako kamień milowy na drodze do kształtowania się jego poglądów na możliwości reprezentacji historii w literaturze. Zestawienie perspektywy Alberta z tezami sprawozdania służy wykrzywieniu oraz wyśmianiu stosowanego w nim podejścia do historii, a nawet do czytelników. Jak jurorzy pozostają głusi na protesty Alberta, powtarzając pięknie brzmiące, choć puste hasła, tak samo zasłaniają się tymi hasłami przed krytyką własnego werdyktu.

5.3.1.3. Moralność średniowieczna a wiek XIX, czyli co Małgosia może wiedzieć o miłości

Emocje wzbudziła także główna postać kobieca dramatu, Małgosia, córka Janka z Brzeska i narzeczona Hansa. Bohaterka ta pojawia się zaledwie w kilku scenach, jednak pełni funkcję koła zamachowego wydarzeń istotnych w akcji. Jej porwanie przez Muskatę sprawia, że Hans czuje się w obowiązku stanąć w jej obronie wraz z drużyną Łokietka, co w wymiarze symbolicznym prowadzi do wyrzeczenia się germańskiej tożsamości, a w konsekwencji prowadzi do jego śmierci. Porwanie dziewicy wykorzystywane jest także do podkreślenia negatywnego obrazu biskupa Muskaty jako lubieżnika i prawie gwałciciela.

Chociaż znaleźli się krytycy uznający postać Małgosi za udaną lub nawet najlepszą w całym dramacie[88], jej kreacja wzbudziła oburzenie części recenzentów ze względu na postrzeganą jako niemal gorszącą świadomość erotyczną dziewczyny oraz zbyt swobodne zachowanie zarówno wobec Hansa i jego przyjaciół, jak i Muskaty. Co prawda Małgosia chce zachować dziewictwo do ślubu, jednak żartobliwie uzasadnia swoją rezerwę dosyć liberalnie:

> To jakaś bardzo rozumna osoba,
> Mój drogi Hansie, ta twoja bogdanka,

[87] Zob. np. L. Szaruga, *„Faraon" jako powieść o państwie*, „Teksty" 1975, nr 5, s. 87–89.

[88] Zob. A. Mazanowski, *Stanisław Gabriel Kozłowski, „Albert, wójt krakowski", tragedia w 10 obrazach wierszem, uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie imienia Bogusławskiego, z życiorysem Wojciecha Bogusławskiego. Warszawa, nakład funduszu konkursowego 1887 roku, str. XCI, 222*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 5, s. 72.

Co zakres pieszczot uszczupla i zwęża,
Zbytnie zapały hamuje kochanka,
Aby tym bardziej uszczęśliwić męża. […]
Najlepiej pono dzieje się w miłości
Kiedy mężczyzna pożąda… i pości…[89].

Mimo to kochankowie całują się przy przyjacielu Hansa, Bernardzie, tak namiętnie, że ten reaguje dosyć ostro („Dość tego cackania! / Ślinić się wzajem będzie czas po ślubie"[90]).

Nie zaskakuje konstatacja, że ta scena wzbudziła sprzeciw organów konserwatywnych i religijnych. Recenzent „Przeglądu Katolickiego" nie ukrywa negatywnego stosunku do tej postaci, przytaczając ustępy z dramatu Kozłowskiego „ze wstrętem", ale jedynie po to, „aby nasz sąd nie wydał się komu za surowy"[91]. Przybliża też swój stosunek do bohaterki poprzez analogię ze zjawiskami współczesnymi, uznając, że „Małgosia […] przypomina nieco owe studentki nihilistki, co to z kolegami, z którymi razem mieszkały, nie uważały żenować się w słowie"[92]. Nie podejmuje jednak refleksji na temat różnic między obyczajowością czternastowieczną a dziewiętnastowieczną, ograniczając się do powołania się na argumenty zrozumiałe dla współczesnego sobie czytelnika. Podobnie interpretuje tę scenę Teodor Jeske-Choiński, rozciągając jednak wnioski o uwspółcześnieniu charakterystyki dziewczyny na wszystkich przedstawicieli młodego pokolenia: „Przyjaciel Hansa rozprawia jak nowożytni cynik i pesymista […], sam Hans odzywa się jak materialista naszych czasów, a Małgosia odpowiada mu wytrawnej zalotnicy słowami"[93].

Perspektywę historyczną bierze pod uwagę Kazimierz Kaszewski, jednak nawet to nie pozwala mu na usprawiedliwienie kreacji bohaterki. Uwzględniając myślenie dziewiętnastowiecznego odbiorcy, wychowanego w pruderyjnej kulturze, krytyk sprzeciwia się ograniczaniu charakterystyki kobiety

[89] S.G. Kozłowski, *Albert, wójt krakowski…*, dz. cyt., s. 71.
[90] Tamże, s. 73.
[91] [anonim], *Albert, wójt krakowski. Dramat historyczny z wieku XIV przez Stanisława Kozłowskiego (w odcinkach „Gazety Polskiej")*, „Przegląd Katolicki" 1886, nr 24, s. 372.
[92] Tamże.
[93] T. Jeske-Choiński, *Albert, wójt krakowski…*, dz. cyt., s. 890.

średniowiecznej wyłącznie do cielesności[94]. Kaszewski jednak interpretuje jej kreację także w wewnętrznym kontekście sytuacyjnym dramatu. Przyjęcie tego punktu widzenia pozwala mu na przynajmniej częściowe usprawiedliwienie otwartości Małgosi, wynikające z uwzględnienia roli epizodu porwania dziewicy przez Muskatę.

Duchowny, który początkowo zamierzał zgwałcić dziewczynę, złagodził swoje zamiary, próbując nakłonić ją do dobrowolnego poddania mu się. Wątpliwości części krytyków wzbudził jednak nie tyle sprzeciw Małgosi, ile jej argumentacja. Kiedy groźby i błagania dziewczyny nie odniosły rezultatu, poczęła kpić sobie z przeciwnika poprzez porównanie jego wyglądu z walorami Hansa:

> I cóż mi możesz dać? Zwarzone lice,
> Włos siwiejący i martwą źrenicę!
> Przedsmak miłości jeno wzbudzisz blady,
> Gdyś mię od sutej oderwał biesiady.
> Powróć mi Hansa gorejące tchnienie,
> Słodkie całunki i uściski miłe,
> Głosu męskiego grzmiące, lube brzmienie,
> Powróć młodości porywy i siłę![95]

Kiedy zaś Muskata oferuje jej schronienie na Śląsku oraz spokojne pożycie po zrzuceniu przezeń sutanny, Małgosia odpiera tę propozycję rozsądnie, ale stanowczo: „Żony nie zyskasz, a infułę stracisz / I srogiej klęski zaznasz, nie wesela"[96].

W tej perspektywie uzasadniona jest wyrozumiałość Kaszewskiego wobec relacji Małgosi i Hansa, będącej tłem do usprawiedliwienia jej oburzenia propozycjami Muskaty:

> Autor chciał koniecznie zaznaczyć, że Małgosia – wolna wszelkiej obłudy – nie kryje się, że wie wszystko, czuje i rozumie wszystko, pożąda wszystkiego całą

[94] K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, s. 276.
[95] S.G. Kozłowski, *Albert, wójt krakowski…*, dz. cyt., s. 113.
[96] Tamże, s. 114.

> werwą krwi młodej, a tym bardziej obstaje za utrzymaniem godności, panując nad sobą i wyznaczając sobie dozwoloną tylko miarę rozkoszy[97].

Kaszewski nie wyjaśnia, jakie powinno się przyjąć proporcje między logiką akcji utworu a względem na wrażliwość odbiorcy w narracji historycznej. Mimo to próba usprawiedliwienia śmiałości Małgosi, jako odosobniona, zasługuje na podkreślenie. Przebija się w niej bowiem chęć wyjścia poza oczekiwania współczesnego odbiorcy na rzecz uwzględnienia wewnętrznej logiki dzieła.

5.3.1.4. Język

Kolejnym komponentem obecnym w recenzjach utworu Kozłowskiego była jego warstwa językowa. Wzmiankowano ją w sprawozdaniu i w tekstach reklamujących *Alberta…* jako atrybut świadczący o jego wartości, stąd też nic dziwnego, że recenzenci zwracali na nią szczególną uwagę. Rozczarowanie językiem dramatu wiązało się bowiem z zawiedzeniem wszystkich, którzy spodziewali się w Kozłowskim następcy Kochanowskiego i Słowackiego.

Najbardziej skrupulatną analizę przedstawił Bolesław Prus, uznający za najważniejsze cechy języka Kozłowskiego nadużywanie zwrotów silnie oddziałujących na czytelnika (np. *trup*, *trumna*, *hołota*, *blady*, *władyka*), nienaturalność metaforyki, rozwlekłość oraz wynikający z tego brak kondensacji efektów scenicznych. Przyszły autor *Lalki*, od lat zainteresowany problematyką techniki twórczej, stylistyki i istoty procesu pisarskiego (czego świadectwem są m.in. kolejne zeszyty notatek twórczych), nie poprzestał na wskazaniu usterek dzieła, ale podjął próbę wyjaśnienia, dlaczego komisja mogła uznać styl *Alberta…* za jego zaletę:

> Niewątpliwie język w *Albercie wójcie* ma zalety, ale są one tak pomieszane z wadami, że nie tylko nie można go porównywać z językiem Słowackiego lub Asnyka, ale nawet nie można stanowczo powiedzieć, czy, na ogół biorąc, jest

[97] K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, s. 276.

> go ładny, czy brzydki? Jest w nim dużo siły, są tu i ówdzie piękne wyrażenia, ale jest i mnóstwo cudactw, bardzo zaś często brakuje sensu[98].

Zdaniem Prusa język dramatu Kozłowskiego mógł wzbudzić zainteresowanie sędziów przede wszystkim ze względu na niezwykłość. Jednak wyróżniki te używane są przez Kozłowskiego w nadmiarze lub zwyczajnie nieumiejętnie, co wywołuje uczucie przeciążenia.

W komentarzach Prusa na temat języka *Alberta…* uwidacznia się osobność jego refleksji nad teatrem, wynikająca ze sprzeciwu wobec dominujących w krytyce tendencji do lekceważenia analitycznego podejścia do tekstu dramatów. Przeciwwagą, zgodnie z myślą Taine'a, miałoby być wprowadzenie modelu krytyki scjentystycznej, bazującej na rzeczowej, zobiektywizowanej argumentacji. Negatywnej ocenie podlegałyby dzieła, których głównym zadaniem jest realizacja historiozoficznej idei[99] – dlatego też zrozumiały staje się zarówno ton opisu *Alberta…*, jak i odrzucenie argumentów komisji przemawiającej za nim.

O ile Prus stara się zachować perspektywę rzetelnego recenzenta, o tyle dla części krytyków analiza języka staje się pretekstem do założenia maski kpiarza. Autorzy ci, jak np. recenzent „Kuriera Codziennego", usprawiedliwiają się śmiesznością sformułowań zastosowanych przez Kozłowskiego, co przyczyniać się mogło do zwiększenia atrakacyjności tekstu krytycznego. W praktyce jednak pozwalało to na rezygnację z konieczności uzasadniania tez przez recenzenta, a tym samym przyczyniało się do niewielkiej użyteczności uwag dla szukającego wskazówek do poprawy autora:

> Wyobraźmy sobie sztukę tę na scenie.
> W obrazie dziesiątym Kasztelan leży ranny śmiertelnie.
> Toporczyk zbliża się do niego i pyta:
> „Kto cię naznaczył?"
> Na to Kasztelan odpowiada:
> „Ten z brodą czerwoną!"
> Wtedy Toporczyk przebija Ratibora, mówiąc:

---

[98] B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 35, s. I.

[99] Więcej na ten temat zob. T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna…*, dz. cyt., s. 145–147.

„Giń, łapserdaku!"
Dalej Toporczyk zapytuje Kasztelana:
„Jakże?"
A ten mu odpowiada:
„Ciął w jelita!
Życie uchodzi! Umieram i kwita!".
Czy całe audytorium nie wybuchłoby śmiechem?[100]

Podobny zabieg stosuje Julian Adolf Święcicki w tekście z „Biblioteki Warszawskiej", który składa się głównie z cytatów z dramatu, wplecionych w tok wywodu tak, że niemalże stają się organiczną częścią tekstu. Zadanie recenzenta ogranicza się niemal wyłącznie do kompilacji fragmentów, uzupełnionych tu i ówdzie prześmiewczym dopiskiem:

> Gdy wreszcie Hans zdobył się na myśl głęboką, że „miłość naturze rozwiązuje usta", Małgosia uszczęśliwiona, że jej kochanek tak „wspaniale opiewa miłość w j e j k r ó l e w s k i e j c h w a l e" [to i następne podkr. oryg.], całuje Hansa, któremu tak smakują usta dziewicze, że „by je całować, chętnie przymrze z głodu" (?!). Więc młodzian woła „a no daj jeszcze" i kto wie, na czym by się ta i d e a l n a scena skończyła, gdyby Bernard nie zawyrokował filozoficznie, że „dość", bo „ś l i n i ć s i ę wzajem będzie czas po ślubie"[101].

Krytyk ograniczył do minimum nawet ironię wyrażaną werbalnie, wyróżniając zamiast tego typograficznie kłopotliwe fragmenty tekstu. Sprawia to, że wartość edukacyjna i teoretyczna recenzji ustępuje miejsca jej walorowi komediowemu – tym bardziej znaczącemu, im większa jego część kształtowana jest przez niezamierzoną śmieszność utworu.

---

[100] W. Tomaszewicz, *Albert, wójt krakowski*, „Kurier Codzienny" 1886, nr 166, s. 3.
[101] J.A. Święcicki, dz. cyt., s. 126.

5.3.2. Czy nagroda dla *Alberta* skrzywdziła *Larika*?

W niektórych recenzjach *Albert, wójt krakowski* porównywany jest do odznaczonego zaszczytną wzmianką dramatu Jana Gadomskiego[102] *Larik*. Analogii dopatrywano się zarówno w pozycji autorów, jak i na poziomie treści – akcja *Larika* także dzieje się w przeszłości (chociaż Gadomski jeszcze bardziej niż Kozłowski odchodził od wiernej prezentacji historii, czyniąc protagonistą postać fikcyjną). W obu dramatach mamy też do czynienia ze zderzeniem dwóch narodów – u Gadomskiego są to Rzymianie i pozostający pod ich władzą Brytowie – co oznacza, że oba mogły wywoływać skojarzenia z sytuacją Polski.

Co ciekawe, recenzenci, którzy zdecydowali się na przywołanie *Larika* w kontekście *Alberta…*, zazwyczaj przyznawali palmę pierwszeństwa temu pierwszemu. Nieco powściągliwy jest pod tym względem Kaszewski, zwracający uwagę na większą użyteczność *Larika* na scenie wobec ograniczeń cenzuralnych[103], jednak Prus stawia sprawę jasno:

> *Larik* jest wielkiej piękności dramatem. *Albert wójt* wygląda przy nim jak licho postawiony budnik rococo przy pomniku starych ludów, którego piękność polega na prostocie, ogromie i równowadze. Huczne reklamy i hołdy dla *Alberta* obok skromnej pochwały dla *Larika* stanowią jaskrawy dowód upadku krytyki, a w tej krytyce jeszcze – upadku smaku[104].

Narzuca się więc pytanie: dlaczego to nie *Larik* wygrał konkurs?

---

[102] Wysoka wartość artystyczna dramatu nieznanego twórcy (dla którego *Larik* stanowił początek i koniec kariery) skłaniała część środowiska do przypuszczeń, że jego autorką jest w rzeczywistości Maria Konopnicka, która publikowała w „Świecie" felietony i rozprawy literackie Gadomskiego oraz powierzyła mu stanowisko nauczyciela domowego swoich córek. Zob. W. Hahn, *W sprawie autorstwa* Larika *(Jan Gadomski czy Maria Konopnicka)*, „Ruch Literacki" 1934, nr 4, s. 127–128. Wątpliwości te, sformułowane w latach 30. XX wieku przez Ludwika Krzywickiego, odparł Wiktor Hann na podstawie rozmów z wdową po Gadomskim oraz córką. Więcej na temat sporu wokół autorstwa dramatu zob. M. Dybizbański, *Awantura o „Larika"*, „Kwartalnik Opolski" 2009, nr 2–3, s. 25–27; T. Budrewicz, *Z listów o wierszach poetki* [w:] tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 165–168.

[103] Zob. K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 201, s. 291.

[104] B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 36, s. II.

Lektura fragmentów sprawozdania poświęconych dramatowi Gadomskiego pokazuje, że komisja była świadoma analogii między nim a *Albertem*…. Koncentrując się w omówieniu *Larika* głównie na jego zaletach[105], komitet podkreśla przede wszystkim możliwość jego interpretacji jako dowodu na powtarzalność historii, której świadomość może stać się źródłem nadziei dla uciemiężonych narodów (czyli dla Polaków). Stosunkowo luźne traktowanie materiału historycznego pozwoliło Gadomskiemu na koncentrację na tragedii jednostki, jaką przeżywa tytułowy bohater zmuszony do popełniania zbrodni, aby dostosować się do życia w warunkach niewoli w oczekiwaniu na okazję do buntu. Wady *Larika* prezentowane są zaś niemal enigmatycznie:

> Pod względem wewnętrznej sity talentu, ożywiającego to dzieło, stoi ono może najbliżej *Alberta wójta*, oddala się zaś od niego pewną manierą, nabytą gorliwym czytaniem Szekspira i ujawniającą się szczególniej w formie, w zwrotach językowych, w częstym użyciu wymuszonych *concetti* i w szukanej [sic!] jaskrawości pewnych wyrażeń z oczywistą myślą wydobycia z nich energii stylowej[106].

Pochwały sypiące się pod adresem sztuki Gadomskiego w recenzjach porównujących jego dramat ze zwycięskim utworem mogą być odczytywane jako próba odnalezienia dzieła zaspokajającego rozbudzone oczekiwaniem na *Alberta…* apetyty czytelników. Jednak odmienność tych dramatów, zarówno pod względem traktowania materiału historycznego, jak i dominant tematycznych, sprawia, że wybór między *Albertem…* i *Larikiem* staje się wyborem określonego sposobu mówienia o historii.

W odróżnieniu od wójta Alberta Larik Gadomskiego nie jest jednostką u szczytu władzy, toczącą walkę z równym sobie przeciwnikiem, ale bohaterem wallenrodycznym, udającym wierność najeźdźcy, a za kulisami przygotowującym spisek przeciwko niemu. Koncentracja na przeżyciach bohatera sprawia, że kwestie polityczne odgrywają mniejszą rolę niż tragedia osoby zmuszonej do gry na dwa fronty. Sprawia to, że zawartość ideowa dzieła odgrywała rolę drugoplanową, co mogło przyczynić się do trudniejszego zbudowania płaszczyzny porozumienia z poszukującym pokrzepienia serc widzem.

---

[105] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nr 92, s. 2.

[106] Zob. tamże.

Pozornym podobieństwem między dramatami Kozłowskiego i Gadomskiego może być pojawienie się wątku konfliktu między ojcem a dzieckiem. Różnice jednak zasadzają się na postawieniu dzieci bohaterów po innych stronach konfliktu niż ta, z którą widz mógłby się utożsamić. Śmierć Hansa przedstawiona jest jako niesprawiedliwość[107], gdyż zarówno sercem, jak i czynami utożsamiał się on z narodem polskim, co pozwoliło mu w scenie sądu na gorzką krytykę Niemców. Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku córki Larika. Letta, marząca o wyrwaniu się z trującej atmosfery domowej i ślubie z rzymskim legatem Maronem, traktowana jest przez ojca od początku bez szacunku (już w pierwszej scenie, w której się pojawia, zostaje nazwana przez niego „suką" za noszenie w domu stroju rzymskiego[108]). Jednocześnie jej miłość do Marona splata się z koniecznością utrzymania przez jej ojca iluzji kooperacji z Rzymianami, kiedy postanawia zgodzić się na jej ślub, aby odsunąć od siebie podejrzenia niewierności wobec imperatora, a tym samym zapewnić sobie czas na organizację powstania. Scena ta jest jednak zapowiedzią zguby dziewczyny. Po tym, kiedy już jako kochanka Marona zostaje wysłana do obozu Brytów w charakterze posłańca, Larik zabija ją w napadzie szału, wcześniej znęcając się nad nią[109]. Mimo że sprawozdanie nie podaje obecności tych brutalnych scen jako czynnika wpływającego na nieprzyznanie utworowi nagrody, epizody te zwracały – nie zawsze pozytywną – uwagę na *Larika*[110], co pośrednio mogło wpłynąć także i na werdykt.

---

[107] Świadectwem tego jest choćby odsłona VIII dramatu, w której śmierć Hansa przedstawiona jest z perspektywy mieszczan krakowskich obserwujących sytuację. Zwykli mieszkańcy miasta (w domyśle Polacy) współczują uczynnemu wobec nich młodzieńcowi i jego narzeczonej. Dopiero po podburzeniu przez jednego z członków rady miejskiej do buntu przeciwko Łokietkowi, zmieniają zdanie również na temat Hansa (zob. S.G. Kozłowski, *Albert, wójt krakowski…*, dz. cyt., s. 148–157).

[108] Por. J. Gadomski, *Larik. Tragedia w pięciu aktach z motywów dziejowych*, Warszawa 1886, s. 22.

[109] Zob. tamże, s. 91–92.

[110] Świadectwem braku gotowości części środowiska literackiego na pojawianie się tego typu scen w *Lariku* może być dyskusja między Marią Konopnicką a Teofilem Lenartowiczem. Poetka aktywnie zachwalała *Larika* w korespondencji m.in. ze stryjem Ignacym Wasiłowskim, Jarosławem Vrchlickim czy właśnie Lenartowiczem, podkreślając wpływ niewoli na jednostkę zmuszoną do współpracy z zaborcą w celu przetrwania. Kiedy poeta, zniesmaczony naturalistycznymi scenami, określił dramat Gadomskiego jako „dziwadło", Konopnicka podkreślała, że dzięki temu *Larik* lepiej oddziałuje na odbiorcę, o czym świadczyć miałoby m.in. natychmiastowe wyczerpanie nakładu. Zob. M. Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*,

U Gadomskiego niewola narodowa jest jedynie czynnikiem ograniczającym perspektywę bohatera oraz przyczyniającym się do tragedii spływających na niego i jego rodzinę. Jeszcze przed pojmaniem przez Rzymian po tym, jak zostaje oskarżony o zdradę stanu, protagonista podporządkowuje całą swoją egzystencję zachowaniu wizerunku dobrego obywatela oraz ukrywaniu planów powstania przed światem. Larik ocenia wszystkich (włącznie z własnymi dziećmi) wyłącznie z perspektywy ich miłości do Brytanii – stąd też jego syn Kuno, aktywnie uczestniczący w spisku, cieszy się szacunkiem ojca, a niezdolna do wiecznej żałoby Letta nie słyszy od niego ani jednego ciepłego słowa. Kiedy jednak dochodzi do rewolty, złamany podwójnym życiem Larik nie ma siły przejąć nad nią dowodzenia. Oddany pod sąd Marona, a następnie ukrzyżowany bohater staje się symbolem wyniszczającej i nieskutecznej walki z najeźdźcą i jedynie w młodych ludziach obserwujących jego śmierć można oczekiwać nadziei na odnowienie ognia niezbędnego do dalszej walki[111].

Rozczarowani lekturą *Alberta…* recenzenci chętnie zwracali się w stronę dramatu Gadomskiego, poszukując w jednostkowej tragedii odpowiedzi na pozbawioną subtelności opowieść Kozłowskiego. Być może jednak właśnie ten element dramatu sprawił, że nie mógł on otrzymać pierwszej nagrody. *Larik* nie poddawał się tak łatwo interpretacji w duchu historiozoficznym, do tego jako dramat prozą nie mógłby wpisać się w narrację ciągłości poetyckiego dziedzictwa, tak ważną w procesie promowania *Alberta…*. Stąd też żadne głosy krytyków nie mogły odwrócić tego werdyktu.

5.3.3. Kozłowski przerywa milczenie

Znamienna dla kształtowania obrazu Kozłowskiego jako uczestnika życia literackiego wydaje się jego decyzja o zabraniu głosu w sporze o wartość *Alberta…*. Sama polemika autorów recenzowanych dzieł z krytykami nie

oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Nowak, Warszawa 2005, s. 244–246; M. Konopnicka, *Korespondencja*, oprac. K. Górski i in., Wrocław 1971, t. 1, s. 98–100; Zob. także: D. Samborska-Kukuć, *Jan Gadomski – redaktor „Gazety Polskiej" w świetle nowych źródeł*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2017, nr 3, s. 260–261.

[111] Zob. J. Gadomski, dz. cyt., s. 99.

była co prawda niczym niezwykłym[112], jednak wystąpienie przez debiutanta w roli świadomego twórcy z określonym programem artystycznym stanowi zjawisko godne odnotowania. Mimo że jego artykuł jest reakcją na krytykę Prusa, jego argumenty odwołują się do całokształtu ocen dramatu. Ponadto tekst ten staje się próbą wyznaczenia artystycznego *credo* laureata.

Co ciekawe, mimo że tekst *Za i przeciw* jest świadomym gestem wejścia przez Kozłowskiego w dialog z krytyką, za pierwszą próbę odniesienia się do sukcesu *Alberta, wójta krakowskiego* niejako wbrew intencjom autora został uznany opublikowany w „Świcie" poemat *Spowiedź*. Ukazał się on ponad miesiąc po druku *Alberta…* na łamach „Gazety Polskiej" (tj. 18 maja 1886 roku) i mimowolnie odegrał ważną rolę w kształtowaniu medialnego wizerunku Kozłowskiego.

Podobnie jak omawiana wcześniej *Pieśń (podług Salomona)*, *Spowiedź* także jest erotykiem. Tym razem jednak sceneria znana z *Pieśni nad Pieśniami* ustępuje miejsca współczesnemu salonowi, obiektem westchnień podmiotu nie jest zaś „dziewica", ale wdowa i matka. O zwiększeniu się ambicji Kozłowskiego jako poety świadczy także forma poematu. Składa się on z sześciu pozostających ze sobą w związku treściowym części, z których każda przyjmuje formę wariacji na temat sonetu. Modyfikacja wprowadzona przez Kozłowskiego polega na połączeniu dwóch tercyn w jedną strofoidę oraz zmianie układu rymów, nieodpowiadającemu żadnej z zakorzenionych form sonetowych (abab cdcd efgefg). Zastosowanie takiej formy w wydruku mogło wynikać z praktyki skracania wersów w szpalcie, uzasadnionej względami ekonomicznymi. Jeśli jednak była ona zgodna z intencją autorską, może być odczytana jako gest dialogu Kozłowskiego z tradycją liryki miłosnej.

Najciekawsza dla krytyków okazała się część otwierająca *Spowiedź*, interpretowana jako deklaracja programu artystycznego dramaturga:

Po raz pierwszy poświęcam pióro swe kobiecie,
Omotany miłosnej złotą przędzą matni;
Zrywam obce mi dotąd erotyczne kwiecie,
Po raz pierwszy to czynię, pierwszy i ostatni.

[112] Zob. T. Budrewicz, *Recenzja*, dz. cyt., s. 448.

Bo nie na to mi dana pieśni twórcza władza,
Abym opiewał tkliwe dziewic świegotanie,
Gdy z krateru mej duszy jakaś moc wysadza
Lawę, a w głębi słychać w nim piorunów granie.

Kataklizmy dziejowe i walki olbrzymów,
I wielkie, nieśmiertelne starcia dla idei,
Męże, co w trudach darły swe żelazne zbroje,
Śpiewać mam w takt muzyki podniesionych rymów,
Świat malować w tragicznej a groźnej zawiei,
Te są cele i jasne przeznaczenia moje[113].

Na planie kompozycyjnym poematu wstęp ten stanowi próbę gry Kozłowskiego z własnym wizerunkiem ukształtowanym po sukcesie *Alberta*…. Wyparcie się młodzieńczego liryku z jednej strony służy wsparciu perswazyjnego charakteru *Spowiedzi* poprzez podkreślenie poświęcenia, jakim jest zmiana dominanty jego dzieł, z drugiej zaś jest wskazaniem, że wizerunek Kozłowskiego jako artysty nie mieści w sobie tematów innych niż „wielkie". Jednocześnie podmiot Kozłowskiego, przyznając: „Te są jasne i cele przeznaczenia moje", wyraża akceptację tego programu, wynikającą ze zrozumienia potrzeb społecznych.

Fragment ten dostrzegł Bolesław Prus, który zinterpretował go w oderwaniu od sytuacji lirycznej jako wyraz pasowania Kozłowskiego na wieszcza, wynikającego z przedwczesnego uwierzenia w pochwały komisji. Nie jest ono jednak postrzegane negatywnie tak długo, jak długo pozostaje wyrazem szczerych zamiarów pisarza[114]. Chociaż Prus nie wyciąga z tej deklaracji wniosków na niekorzyść Kozłowskiego, już sama taka interpretacja mogłaby być odebrana jako wyraz odejścia od wcześniejszego obrazu laureata jako skromnego człowieka. W tym samym duchu interpretuje *Spowiedź* także Cezary Jellenta; nie jest to dla niego jednak, jak dla Prusa, zapis pobożnych życzeń autora, ale wyłącznie wyraz przesady w ocenie wielkości swego talentu[115].

[113] S.G. Kozłowski, *Spowiedź*, „Świt" 1886, nr 112, s. 153.
[114] Zob. B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 36, s. II.
[115] Zob. C. Jellenta, *Plon konkursowy*, „Prawda" 1886, nr 29, s. 343.

Właściwą próbą ustanowienia własnego stanowiska jest jednak dopiero tekst *Za i przeciw,* w którym Kozłowski objawia się już nie jako skromny młodzieniec, oszołomiony nagłą sławą i pokornie przyjmujący krytykę, ale autor o wyrazistym programie, uprawniony do podejmowania świadomych decyzji oraz ich obrony[116]. Tym samym stawia się na równi z osobami wypowiadającymi negatywne sądy na temat jego debiutu. Opowiadając się za utrzymaniem odpowiedniego poziomu krytyki[117], decyduje się na odpowiedź na najpoważniejsze zarzuty Prusa, przy okazji formułując swoje stanowisko na temat kierunków rozwoju dramaturgii oraz estetyki.

Chociaż punktem wyjścia dla Kozłowskiego jest zarzut Prusa o nietrzymaniu się prawdy historycznej (stąd też znaczną część jego wywodu stanowią próby udowodnienia prawdziwości lub przynajmniej prawdopodobieństwa wydarzeń), polemika szybko przechodzi w obronę prawa do historiozoficznej interpretacji dziejów oraz – na szerszym planie – wykorzystywania materiału historycznego jako tworzywa artystycznego. Z jednej strony w symbolicznym ukłonie w stronę recenzentów weryfikujących każdy fakt ze źródłami osadza swoje tezy na przekazach kronikarskich (kronika Macieja Kromera i Jana Długosza) i pracach popularnonaukowych (odczyt Bobrzyńskiego), z drugiej broni własnej interpretacji buntu wójta Alberta w duchu obrony państwowości polskiej przez Łokietka. Kozłowski opowiada się również za prawem twórcy do wolności artystycznej, dzięki której możliwe jest zreinterpretowanie historii tak, aby oddziaływała na emocje widzów oraz umożliwiała osiągnięcie zamierzonego efektu (dlatego m.in. dodanie postaci Hansa jest dla niego zasadne jako tworzywo do konfliktu wewnętrznego Alberta)[118].

---

[116] Należy jednak uściślić, że mowa o pierwszej takiej próbie podjętej przez Kozłowskiego na łamach prasy, nie zaś w zakresie polemik, jakie podejmował z innymi uczestnikami życia literackiego i kulturalnego. Pierwszą taką polemiką, o której donosi Józef Kotarbiński na łamach „Kraju", miała być dyskusja z Georgiem Brandesem, który spytał Kozłowskiego, czemu pisze dramaty historyczne, a nie współczesne. Kotarbiński nie odnotował treści odpowiedzi laureata, podając jedynie, że Kozłowski „słusznie obstawał przy swoim jako świadomy swych celów artysta". J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886, nr 20, s. I.

[117] Kozłowski określa artykuł Prusa jako pierwszą wypowiedź poświęconą *Albertowi…*, pisaną „obiektywnie i bez szykany, acz zaprawioną humorem nielicującym z poważnym traktowaniem rzeczy". Podkreślając swój szacunek dla pozycji adwersarza, debiutant uznaje jego artykuł za jedyny z rzeszy negatywnej recenzji godny riposty. Zob. S. Kozłowski, *Za i przeciw. (Odpowiedź Bol. Prusowi)*, „Kraj" 1886, nr 42, s. 6.

[118] Tamże.

Redakcja „Kraju" nie daje jednak Kozłowskiemu przestrzeni do polemiki bezwarunkowo. Niejako w geście obrony stałego współpracownika czasopisma redaktorzy wprowadzają do wypowiedzi laureata liczne przypisy, w których zaznaczają odrębność swego stanowiska. Przypisy od redakcji pojawiały się co prawda już w studium Prusa, jednak nie negowały toku jego argumentacji, ale przybierały charakter marginesowych dopowiedzeń[119] lub wyjaśnienia okoliczności druku artykułu[120]. Inaczej wyglądają ingerencje redakcji w tekst Kozłowskiego, towarzyszące niemal każdemu jego argumentowi.

Mniejszość stanowią dopiski służące zaznaczeniu odmienności stanowisk. Taki charakter ma np. uwaga, w której redakcja podaje w wątpliwość postulat uwzględniania w ocenie dzieła tylko jego wykonania i wyłączenie z tego procesu analizy jego zamysłu. Sugestia, że każdy element utworu (w tym jego koncepcja) wpływa na efekt, jaki wywiera on na czytelnika, a tym samym każdy z nich powinien stanowić przedmiot oceny estetyka, nie wykracza poza granice polemiki krytycznoliterackiej. Symptomatyczna wydaje się jednak uwaga, w której redakcja stawia się na wyższej pozycji wobec autora, zarzucając mu niekonsekwencję w toku jego argumentacji:

> Można by upatrzeć sprzeczność w wywodach autora, gdy z początku broni się od zarzutu, jakoby się sprzeniewierzył w dziele swoim prawdzie historycznej i przez to w zasadzie uznaje możliwość takiego zarzutu; dalej zaś rozsnuwa pogląd swój na sztukę jako na twórczość samodzielną, która się może zgoła nie krępować warunkami prawdy historycznej, lecz przeciwnie, historię może dowolnie naginać do swoich celów artystycznych[121].

---

[119] Kiedy Prus sugeruje, że dylemat moralny Alberta nie ma uzasadnienia z psychologicznego punktu widzenia, stawiając tezę, że u większości osób „uczucie realne" (w tym przypadku miłość do własnego dziecka) ma większą siłę i znaczenie niż „uczucie abstrakcyjne" (czyli idea niemieckiej ekspansji), redakcja „Kraju" nie zgadza się z kwalifikacją idei państwowości jako abstrakcyjnej. Zob. B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 35, dz. cyt., s. II [przyp. *]. Dopisek ten jednak nie unieważnia wywodu Prusa, gdyż dotyczy kwestii mającej znaczenie poboczne.

[120] Redakcja oświadcza na końcu artykułu, że ze względu na brak miejsca musiała usunąć znaczną część cytatów z *Alberta…*, niemal podwajających objętość artykułu. Ingerencje te nie zostały jednak zaznaczone, a redakcja ograniczyła się do deklaracji, że Prus „ze zwykłą sobie sumiennością wszystkie zarzuty odpowiednimi wyciągami dokumentalnie poparł". Zob. B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 36, dz. cyt., s. II [ustęp podpisany „Prz. Red."]).

[121] S. Kozłowski, *Za i przeciw*, dz. cyt., s. 6 [przyp. *].

Redakcja „Kraju" łączy w tym miejscu dwie nici argumentacyjne prowadzone przez Kozłowskiego oddzielnie. W początkowych partiach polemiki autor *Alberta…* powołuje się na źródła historyczne oraz prace naukowe, aby odeprzeć zarzut Prusa o zbytniej brutalności sceny przejęcia Krakowa przez Łokietka[122]. Argument ten służy także do zdyskredytowania wysnutej przez Prusa analogii między rzezią krakowską a rugami pruskimi, co pozwala na obronę zamysłu dzieła jako wpisującego się w pozytywny sposób prezentacji historii Polski[123]. Argument dotyczący wolności artysty w przetwarzaniu historii odnosi się zaś nie do prezentacji tła, ale zmian w biografii bohaterów. Kozłowski opowiada się za przyznaniem artyście prawa do swobodnej interpretacji historii w celu uzyskania efektu na scenie, przywołując m.in. *Wilhelma Tella* Schillera czy *Konrada Wallenroda* Mickiewicza[124]. Tym samym broni także werdyktu konkursowego, w którym kwestia oddania „ducha epoki" (do której odnosi się pierwszy argument laureata) oraz dostosowania materiału historycznego do wymagań sztuki (o czym mówi argument drugi) są traktowane osobno.

Redakcja „Kraju", wychodząc jednak od pozornego podobieństwa tematycznego, łączy te dwa wątki, aby udowodnić tezę o wewnętrznej sprzeczności wypowiedzi Kozłowskiego. Jest to gest głównie symboliczny, istotny jednak dla kształtowania relacji między prasą jako instytucją nadawczą a autorem recenzowanego dzieła oraz czytelnikiem. Postawienie w ten sposób sprawy ma za zadanie zwolnić od obowiązku interpretacji oświadczenia Kozłowskiego odbiorcę, który przecież mógłby (i powinien) sam odnaleźć tę sprzeczność.

---

[122] Zob. tamże.

[123] „Niech Prus nie rozdziera szaty na widok porżniętych mieszczan krakowskich, niech nie dowodzi, że polityka Łokietkowa usprawiedliwia dzisiejsze rugi pruskie. Stłumienie buntu krakowskiego to obrona; dzisiejsze rugi pruskie – to gwałt i napaść. Między napaścią a obroną wszakże jest różnica, czy Prus jej nie widzi? Wówczas ukarano przybyszów, co knuli zdradę przeciw ludności tubylczej, która ich gościnnie przyjęła; dziś ciż przybysze wyzuwają prawnych właścicieli z ich ziemi. We własnej obronie wolno użyć oręża, nie godzi się jednak na bezbronnego napadać". Tamże.

[124] „Poezja ma swoją rzeczywistość i swoją logikę. Jeżeli postać stworzona w artystycznej fantazji pisarza żyje i robi złudzenie prawdy, ma rację bytu w dziedzinie sztuki, choćby nie istniała nigdy w rzeczywistości. […] Śmiało twierdzić można, że przed zarzutem niedokładności dziejowej nie ostałoby się ani jedno dzieło sztuki historycznej, że taki zarzut jest żaden, bo obowiązuje historyka, a nie artystę. Artysta jest zniewolony wymogami sztuki do przetworzenia materiału dziejowego dla celów artystycznych, bo idąc trop w trop za kronikarzem, niepodobna stworzyć dzieła sztuki". Tamże.

Jednak na tym przykładzie uwidacznia się wskazywany przez Ewę Paczoską mechanizm utrzymywania przez krytykę epoki przekonania o swej kierowniczej roli w procesie recepcji tekstów[125]. Brak komentarza nie tylko wprawiłby czytelników w mylne przekonanie o zgodności linii programowej redakcji z Kozłowskim, lecz także mógłby sprawić, że odbiorca zinterpretuje artykuł inaczej, niżby sobie tego życzyła redakcja.

Mając te mechanizmy na uwadze, warto zatrzymać się nad ostatnim argumentem Kozłowskiego w sporze o swobodę tematyczną w fikcji literackiej. Autor polemizuje z poglądami Taine'a i Brandesa, negującymi możliwość stworzenia narracji historycznej zgodnie z zasadami poetyki realistycznej:

> Zawsze miałem estetyków za wnuków literatury i sztuki, wątpiłem o ich użyteczności, dziś zaczynam wierzyć, że mogą być szkodliwi. Czasem nawet są śmieszni. Powiadają: o tym możesz pisać, a tego nie tykaj. Dzieje mają być dla sztuki niedostępne, mają być stracone, bo w odległe kraje historii stróże literatury nie dają paszportu. Nikt się ich o nic pytać nie będzie. Estetyk jedną radę winien dać artyście: dotknij się czego chcesz, byleś zrobił dobrze. Wszystko mi jedno, jaki będzie temat dzieła, nie dbam o pomysł, patrzę na wykonanie[126].

Argumentacja Kozłowskiego prowadzona jest w emocjonalny sposób, co sprawiało, że jego stanowisko mogło zostać zrozumiane jako zaprzeczenie sensu istnienia krytyki literackiej. Z tej perspektywy sprzeciwia mu się redakcja „Kraju", odnosząc się głównie do rady, którą estetyk powinien dawać autorom:

> Gdyby estetyk był w stanie tej jednej tylko rady użyczyć artyście: „dotknij się, czego chcesz, byle byś zrobił dobrze", to właściwie racja bytu estetyki byłaby niezrozumiała. Owszem, estetyk powinien umieć powiedzieć coś o tym, co to jest „dobrze", ze stanowiska estetycznego, czyli powinien, chociaż nie zawsze dotąd może, na zasadzie zbadania zewnętrznych i wewnętrznych warunków wzruszeń estetycznych wykazać, czego potrzeba, ażeby było „dobrze"; może

[125] Zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, dz. cyt., s. 110–111.
[126] S. Kozłowski, *Za i przeciw*, dz. cyt., s. 7.

> to zaś uczynić albo w formie rady udzielonej artyście, albo w formie krytyki dzieła już stworzonego[127].

Redakcja „Kraju" wychodzi od najbardziej wyrazistego zdania Kozłowskiego i lekceważąc jego dalszy wywód, prowadzi argumentację, która nie ma głębszego związku z myślą autora. Mimo to samo pojawienie się tego wywodu jest świadectwem konfrontacyjnego podejścia „Kraju", wykorzystującego wypowiedź Kozłowskiego do zaznaczenia własnego miejsca w sporze o zadania krytyki literackiej. Jest to także pretekst do wskazania relacji między autorem a prasą – w końcu czym są wypowiedzi Prusa i innych krytyków, jeśli nie „krytyką dzieła już stworzonego", służącą wykazaniu „czego potrzeba, ażeby było «dobrze»"?

Już samo występowanie takich uwag staje się świadectwem zmiany obrazu Kozłowskiego w prasie. Głos dramaturga i dopiski redakcji „Kraju" postrzegane mogą być jako świadectwo rozejścia się oczekiwań krytyki z niestandardową propozycją tematyzowania dziejów historycznych przez Kozłowskiego w materii fikcji. Dramaturg nie jest już dla świata krytyki przyszłym wieszczem ani nawet młodym adeptem sztuki, ale staje się przeciwnikiem, z którym trzeba podjąć walkę. Walkę, którą z samej racji bycia debiutantem musi przegrać.

5.4. *Albert, wójt krakowski* a wiarygodność konkursów

Żadna z przytoczonych recenzji nie oceniała dramatu Kozłowskiego wyżej niż jako przeciętny utwór. Konsensus krytyki nie był jednak w stanie wymazać jednego faktu: przeciętny czy słaby, *Albert, wójt krakowski* został odznaczony pierwszą nagrodą. Żaden z sędziów nie wszedł w polemikę z recenzentami, nikt jednak nie wycofał się z werdyktu, a z czasopism biorących udział w pierwszym etapie podsycania ciekawości czytelników *Albertem…* jedynie „Tygodnik Ilustrowany" zamieścił jego recenzję po publikacji. Stawało się to pretekstem do pytań na temat funkcjonowania środowiska teatralnego i artystycznego. Kto powinien przejąć odpowiedzialność za machinę promocyjną

[127] Tamże, s. 7 [przyp. ***].

wokół *Alberta…*: autor czy ci, którzy wynieśli go na piedestał? Co wydarzenia te znaczą dla warszawskiego środowiska krytyki teatralnej i artystycznej? I wreszcie – czy konkurs, którego jury tak łatwo może się pomylić, ma rację bytu jako organ decydujący o kształcie literatury?

W wielu tekstach poświęconych *Albertowi…* wprost wyrażana jest zależność między machiną promocyjną a rozbudzeniem oczekiwań krytyki i czytelników. Na ten mechanizm wskazuje między innymi Cezary Jellenta, podkreślający, że kampania wokół utworu Kozłowskiego stała się wydarzeniem na niespotykaną skalę. Samo wyniesienie na piedestał debiutanta, tym bardziej jako autora słabego dramatu, staje się świadectwem upadku krytyki:

> Obiecującego debiutanta zamianowano znakomitym artystą i postawiono obok geniuszów utwór niedojrzały, niebogaty, nie lepszy od dziesiątka innych własnej literatury podniesiono do wysokości arcydzieła. Umarli z grobu nie wstaną i przeciw tym lekkomyślnym wyrokom nie zaprotestują, ale co uczują żywi?… Obojętność lub odrazę do takich trybunałów. Po co nam był Słowacki, jeśli go w naszych oczach przewyższa p. Kozłowski, co warta cała nasza zbiorowa praca, jeśli dopiero laureat konkursu dramatycznego przekonał świat, że „żyjemy"?[128].

Na rolę przekazów prasowych w kształtowaniu obrazu *Alberta…* zwraca uwagę również Teodor Jeske-Choiński. Jego zdaniem ogromną rolę w tym procesie odgrywał autorytet sędziów (zwłaszcza Władysława Bogusławskiego, dosyć surowego krytyka[129]). Dzięki temu Kozłowski niespodziewanie wzbił się na znacznie wyższą pozycję niż wielu debiutantów[130].

W nieco łagodniejszym tonie wypowiada się Prus, którego studium w równiej mierze stanowi analizę *Alberta…*, co sprawozdania końcowego. Mimo że publicysta wielokrotnie kwestionuje podawane w raporcie uzasadnienia, wykazuje się dużo większą wyrozumiałością niż Jellenta zarówno wobec Kozłowskiego, jak i okoliczności wpływających na przyznanie jego dramatowi nagrody. Jego zdaniem wygrana *Alberta…* jest nie tyle świadectwem

---

128 C. Jellenta, *Plon konkursowy*, dz. cyt., s. 343.

129 Zob. T. Jeske-Choiński, *Albert, wójt krakowski…*, dz. cyt., s. 887.

130 Tamże, s. 886.

upadku krytyki, ile błędem ludzkim, u którego źródeł stał splot przyczyn związanych z wewnętrzną konstrukcją dramatu, nastrojami społecznymi, a nawet warunkami pracy komisji:

> Każdy sędzia zgryzł już kilkadziesiąt aktów, co mocno wyczerpuje uwagę. Przychodzi utwór ostatni i jaki!… Pisany wierszem, historyczny, przedstawiający zwycięstwo nad Niemcami w chwili prześladowań pruskich – i – odczytany prześlicznie przez profesora deklamacji, obdarzonego pięknym głosem. Czego nie wypowiedział wiersz, dośpiewała deklamacja, czego nie było w dramacie, znalazło się w duszy sędziów. Gdy zaś po otworzeniu kopert przekonano się, że 25-letni autor kończył szkołę realną w Warszawie, a politechnikę w Rydze, zapał dosięgnął zenitu.
> Na nieszczęście znalazł się pod ręką aparat do robienia reklam, dalej trzeba było w sprawozdaniu za wszelką cenę usprawiedliwić wyroki!…[131].

W ocenie Prusa w procesie przyznania pierwszej nagrody Kozłowskiemu kompozycja dramatu i forma odgrywały znacznie mniejszą rolę niż czynniki niezwiązane z tekstem, takie jak poruszenie jurorów wydarzeniami w zaborze pruskim, publiczny odczyt czy oczarowanie wizją genialnego młodzieńca po poznaniu jego tożsamości. Dalsze działania sędziów, w szczególności ekwilibrystyka intelektualna w sprawozdaniu, wynikały z konieczności podtrzymania tego obrazu i wzmocnienia autorytetu komisji jako instytucji normotwórczej. Mimo to Prus kończy felieton z nadzieją, że nauczeni tym doświadczeniem sędziowie w następnym konkursie będą w stanie zmniejszyć wpływ tych czynników na ocenę dramatów.

Należy jednak zwrócić uwagę, że krytyka wyroku oraz kampanii wokół rezultatów konkursu nie ma prowadzić do zniechęcenia Kozłowskiego do dalszych prób literackich ani do obarczenia go winą za zaistniały stan rzeczy. Wielu recenzentów oddziela ziarno od plew, zwracając uwagę na wiek autora i jego niewielkie doświadczenie. Rozróżnienie to jest niezbędne, aby uświadomić Kozłowskiemu (a przy okazji i czytelnikowi), że krytyka jego pierwszego dzieła powinna poskutkować przede wszystkim gotowością do dalszej pracy:

---

[131] B. Prus, *Albert, wójt krakowski…*, „Kraj" 1886, nr 36, s. II.

> Widzimy tedy – sądząc mianowicie z obrazu szóstego – że autorowi nie brak talentu, ale natomiast całość utworu wykazuje, że aby mógł stworzyć dzieło dramatyczne rzeczywistej wartości, to wprzódy powinien studiować mistrzów i badać tajniki budowy sztuki.
>
> Do pracy tej nie powinna p. Kozłowskiego zrażać krytyka ostra, ale sumienna. Wypadła ona może ostrzej jak zwykle spotyka pierwszą pracę, ale bo też inną miarą wypada mierzyć dramat historyczny uznany przez areopag sędziów konkursowych za dzieło bezwzględnie dobre[132].

Jak zwraca uwagę Walerian Tomaszewicz, pomyłki stanowią prawo debiutanta. Nie on sam zatem jest winien bańce oczekiwań, która wokół niego urosła, ale komisja. Przedstawienie jako arcydzieła dramatu przeciętnego lub słabego jest świadectwem niewydolności instytucji konkursowej, a w konsekwencji także zapaści warszawskiej krytyki teatralnej.

Zdecydowaną rzadkość stanowią głosy sugerujące, że nagrodzenie *Alberta* było wynikiem działań rzekomej kliki środowiskowej. Nie wszystkie tego typu zarzuty należałoby traktować z jednakową powagą, jak np. sugestie Jana Jeleńskiego, że wygrana *Alberta*… stanowi świadectwo dominacji „warszawskiej kliki semicko-bezwyznaniowej", której jedynym celem jest zmniejszenie roli duchowieństwa na ziemiach polskich oraz stworzenie drugiego Izraela[133]. W rzeczywistości mówienie o spisku nie tylko stałoby w sprzeczności z założeniami komisji (podkreślającej chęć dążenia do jak największego zróżnicowania swych szeregów), lecz także nie odpowiadałoby rzeczywistym stosunkom panującym w warszawskim środowisku krytyki teatralnej epoki. Jak wskazuje Tadeusz Sivert, w rzeczywistości skoncentrowane było ono nie tyle wokół instytucji, ile konkretnych osobistości, najczęściej organizujących spotkania w domach prywatnych (m.in. mieszkanie państwa Fuchsów, Lucyny i Józefa Kotarbińskich czy prof. Karola Benniego, w którym spotykała się

---

[132] W. Tomaszewicz, *Albert, wójt krakowski*, „Kurier Codzienny" 1886, nr 166, s. 3.

[133] Zob. Kamienny [J. Jeleński], *Na posterunku*, „Rola 1886", nr 20, s. 234. Pogląd ten należałoby widzieć przede wszystkim jako kontynuację trwającej na łamach czasopisma kampanii antysemickiej. Jeleński nawołuje w swoich felietonach do stworzenia nurtu narodowej solidarności, który wyparłby osoby żydowskiego pochodzenia z gospodarki i kultury, negując możliwość asymilacji Żydów (jako elementu obcego) bądź jakiejkolwiek z nimi współpracy. Więcej na ten temat zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli" (1883–1912)*, Warszawa 2015.

znaczna część składu komisji sędziowskiej konkursu im. Bogusławskiego, jak np. Henryk Sienkiewicz, Władysław Bogusławski czy Edward Leo)[134]. Układ taki nie sprzyjał tworzeniu stałych instytucji życia krytycznego ze względu na swą płynność.

5.5. Ulotna sława i nauczka na przyszłość

„Kto dziś wie coś o p. Kozłowskim?" – pytał retorycznie zaledwie dwa lata po wydaniu *Alberta…* Aleksander Świętochowski, kiedy nową faworytką prasy została Maria Rodziewiczówna. Wskazując na ulotność sławy konkursowej, Poseł Prawdy przypominał czytelnikom niedawnego geniusza, stawiając jego losy autorce *Dewajtisa* jako przestrogę:

> A przecież ten człowiek przez kilka miesięcy był niedawno najsławniejszym Polakiem. Po *Albercie…* napisał takiej samej wartości *Esterkę*, ale ona już nie była na konkursie i na scenie warszawskiej, dlatego ledwie o niej bąknięto i „Szekspir" nasz przepadł bez śladu. Proszę teraz pomyśleć, dokąd zajdzie literatura prowadzona przez taką krytykę?[135]

Rzeczywiście, po dyskusjach wokół *Alberta…* Kozłowskiemu nigdy nie udało się już wzbudzić takiego zainteresowania, jak po wygranej. Sam autor jednak pozostał aktywny jako dramaturg i krytyk literacki (był m.in. autorem szkiców o *Trylogii* czy twórczości Konopnickiej), a na późniejszym etapie także zajął się pisaniem scenariuszy filmowych. Co ciekawe, jego sztuki, mimo że nie cieszyły się uznaniem krytyków, były dobrze odbierane przez publiczność, co – jak wskazuje Roman Taborski – wynikać mogło z częstej eksploracji wątków

---

[134] Zob. T. Sivert, *Warszawska krytyka teatralna drugiej połowy XIX* wieku [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 133.

[135] Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1888, nr 21, s. 249. Świętochowski myli się, wskazując na brak zainteresowania krytyki *Esterką* – drugi dramat Kozłowskiego doczekał się bowiem nawet większej liczby recenzji niż *Albert…*, ponadto znacznie wcześniej wystawiony został na scenie (chociaż nie w Warszawie, ale w Krakowie). Uogólnienie Posła Prawdy ma jednak na celu oddanie nowej, podrzędniejszej roli odgrywanej przez Kozłowskiego po tym, jak dyskusje wokół jego debiutu wygasły.

patriotycznych oraz upodobania do widowiskowych efektów[136]. Mimo to jego nazwisko już nigdy nie wzbudzało takich emocji jak w roku 1886.

Samemu *Albertowi…* trudno było odnaleźć miejsce w repertuarze teatralnym. Ze względu na sprzeciw cenzury jego premiera odbyła się dopiero w 1902 roku w Krakowie, kiedy szum wokół dramatu i jego autora zdążył już się rozwiać. Sztukę skrócono do ośmiu odsłon, jednak mimo to została przyjęta chłodno, a powiewy żywszych reakcji publiczności wzbudzali raczej aktorzy (zwłaszcza Józef Kotarbiński w tytułowej roli) niż treść utworu[137]. Trudno się zatem dziwić, że scena krakowska stała się pierwszą i ostatnią, która przyjęła *Alberta…*, niewystawianego już po 1902 roku.

Znacznie bardziej szum wokół *Alberta…* zaszkodził „Gazecie Polskiej", której wiarygodność jako organizatorki konkursów została nadszarpnięta. Ogłoszony jeszcze na fali entuzjazmu wokół poprzedniej inicjatywy konkurs imienia Alojzego Żółkowskiego nie tylko cieszył się mniejszym zainteresowaniem uczestników (nadesłano bowiem 39 sztuk, czyli prawie połowę mniej niż poprzednio), lecz także nie przyniósł zadowalającego plonu. Nie przyznano pierwszej nagrody (drugie miejsce zajął utwór *Na ojcowiźnie* Stefanii Ulanowskiej i Alfreda Szczepańskiego), nie wskazano także żadnych tekstów do wyróżnienia. Komisja nie była skłonna do uznawania tamtego konkursu jako porażki[138], jednak w sprawozdaniu powracała do poprzedniej inicjatywy,

---

[136] Zob. R. Taborski, *Stanisław Gabriel Kozłowski (18.02.1860–02.01.1922)*, „Internetowy Polski Słownik Biograficzny", https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-gabriel-kozlowski-1860-1922-dramatopisarz [dostęp 22.08.2023].

[137] Zob. [anonim], *Kronika krakowska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, nr 22, s. 230; Z.P. *„Albert, wójt krakowski", dramat historyczny w VIII odsłonach Stanisława Kozłowskiego, uwieńczony 1. nagrodą na konkursie im. Bogusławskiego*, „Nowa Reforma" 1902, nr 114, s. 3 [dodatek do numeru]; m., *Albert, wójt krakowski, dramat historyczny w 8 odsłonach Stan. Kozłowskiego*, „Naprzód" 1902, nr 138, s. 1; K. Rakowski, *Albert, wójt krakowski*, „Czas" 1902, nr 113, s. 1.

[138] Mimo że komitet nie brał na siebie odpowiedzialności za powodzenie sztuk, za główną miarę sukcesu przedsięwzięcia uznawał właśnie ten czynnik. Znamienne jednak jest niewskazywanie, które ze sztuk cieszyły się powodzeniem i ograniczanie się do ogólnego stwierdzenia: „większa część dzieł nagrodzonych lub odznaczonych na konkursie imienia Bogusławskiego przeszła przez próbę ogniową teatru" (zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nr 129, s. 3). Przyjęcie tej strategii mogło wiązać się z chęcią ukrycia porażki *Alberta…* w obliczu sukcesów *Osaczonego* Lubowskiego, wystawianego w Teatrze Rozmaitości jeszcze w 1886 roku, czy *Larika* Gadomskiego oraz *Bogusławskiego i jego sceny* Rapackiego w Krakowie.

nie kryjąc rozczarowania postawą środowiska artystyczno-teatralnego wobec ówczesnych wyroków:

> Losy różnych dzieł konkursowych były rozmaite, nie tylko wobec publiczności, ale wobec krytyki literackiej; zwykła psychologia wszystkich konkursów powtórzyła się i w tym razie ze wszystkimi pretensjami, uprzedzeniami, gniewami i zawiściami, wymierzonymi zarówno do nagradzających, jak do nagrodzonych, podsuwającymi sędziom zdania, których nie wypowiedzieli ani napisali; autorom błędy, których nie popełnili, opierającymi całe istnie prokuratorskie oskarżenie na materiale reporterskim, zamiast na sprawozdaniu komitetu, którego nikt z malkontentów nie czytał[139].

Mimo że zarzuty stawiane prasie przez organizatorów konkursu im. Żółkowskiego (którzy w znacznej części rekrutowali się z jurorów konkursu im. Bogusławskiego) trudno uznać za sprawiedliwe (zważywszy m.in. na to, że np. Bolesław Prus polemizował z tezami zawartymi w sprawozdaniu, a nie tylko z „materiałem reporterskim"), w krytyce tej kryła się część prawdy.

Mimo to „Gazeta Polska" nawet po latach nie odwróciła się od Kozłowskiego. Kiedy w 1898 roku redakcja rozpoczęła serię dodatków książkowych, otworzyła ją najnowszym dramatem autora *Alberta…* – osnutymi na tle wojny domowej w Czechach *Taborytami*. W artykule wprowadzającym do tej nowej inicjatywy Kazimierz Kaszewski obszernie przypominał postać Kozłowskiego oraz dyskusję wokół konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego. Co ważne, autor nie bronił *Alberta…*, ale podkreślał drogę, jaką przeszedł Kozłowski od czasu wyróżnienia, wzbudzając zainteresowanie jego nowym dziełem:

> Autor jednak, rozsądny a wytrwały, nie dał się ani oślepić pochwale, ani zniechęcić krytyce. Jak w głowie mu nie powstała myśl o triumfie, kiedy przysłał dzieło swe na konkurs, ale tylko ciekawy był o nim zdania kompetentnych, tak po przeczytaniu krytyk, tym ostrzej wytykających błędy, im pochwały były uroczystsze, nie zwątpił o sobie i szedł dalej drogą, którą mu własny duch wskazywał. W skromności swej, stanowiącej przyjemną stronę jego

[139] Tamże.

> charakteru, nie czuł się poniżonym uwagami, czynionymi nad *Albertem wójtem*, lecz i nie dał za wygraną[140].

Kaszewski, będący jednym z członków komisji odpowiedzialnej za pojawienie się *Alberta…* w obiegu, nie uciekał od zarzutów, które pojawiły się w późniejszej dyskusji, ale starał się pokazać ewolucję artystyczną Kozłowskiego. Uwidacznia się to szczególnie w charakterystyce dramatu, stojącej w pół drogi między chęcią potwierdzenia słuszności werdyktu a próbą wyjścia z twarzą wobec późniejszej polemiki:

> Rzeczywiście, nie będąc arcydziełem, pierwotny ten jednak utwór jego, jako wróżba, posiada wszystko, co może na korzyść autora przemawiać. Poważne zagłębienie się w dzieje, upatrzenie w nich znamion duchowo charakterystycznych, język wyrobiony, do artystycznych celów dosyć dociągnięty, żywy i barwny; odczucie poezji w faktach oraz stosunkach międzyludzkich: oto przymioty, które w części posiada już *Albert wójt*, a które stopniowo doskonalą się w utworach dalszych[141].

Sprawia to, że *Albert…* nie jest już postrzegany jako dzieło rewolucyjne, ale zapowiedź późniejszego kierunku rozwoju talentu Kozłowskiego. Wpływa to także na postrzeganie samego autora, prezentowanego już nie jako osoba, której argumenty można lekceważyć, lecz jako mądry uczestnik życia literackiego, rozumiejący powagę krytyki i umiejący wykorzystać uwagi w recenzjach do rozwoju. Z tej perspektywy *Albert, wójt krakowski* staje się triumfem Kozłowskiego, choć nie jako innowatora literatury, ale raczej twórcy zdolnego wnieść do niej coś wartościowego.

* * *

Recepcja *Alberta, wójta krakowskiego* oraz ocena wyników konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego stworzyły sieć naczyń połączonych. Sugerowana początkowo atrakcyjność dramatu Kozłowskiego oznaczała, że konkursy są

---

[140] K. Kaszewski, *Nasz pierwszy dodatek*, „Gazeta Polska" 1898, nr 82, s. 1.
[141] Tamże.

zdolne do odnalezienia arcydzieła, co wpływało na pozytywne ich postrzeganie. Decyzja Kozłowskiego o wysłaniu dramatu na konkurs i pominięcie innych dróg jego rozpowszechnienia sprawiła zaś, że *Albert…* zwrócił na siebie uwagę czytelników jako utwór na starcie uświęcony autorytetem krytyki. Wszystko to sprawiło, że dramat ten stał się jednym z najbardziej oczekiwanych tekstów 1886 roku, a Kozłowski przeistoczył się w gwiazdę sezonu.

Zderzenie jednoznacznie pozytywnych przekazów promujących utwór ze strony komisji oraz krytyki wywoływało chęć konfrontacji tych pochwał z rzeczywistością. Ten sam mechanizm, który sprawił, że czytelnicy z zapartym tchem czekali na druk dramatu, wzbudził też wobec niego oczekiwania, których nie miał szans spełnić. Stąd też o ile zarzuty stawiane dziełu nie tracą aktualności poza okolicznościami jego wydania i promocji, o tyle już zajadłość, z jaką krytyka atakowała pisarza, wynikała przede wszystkim z próby rekompensaty za skutki oczarowania reklamą.

Znamienna wydaje się również ewolucja prezentacji Stanisława Kozłowskiego jako osoby. Początkowo, kiedy prasa musiała zaprezentować czytelnikom nieznanego laureata, proporcje między wiadomościami ze strony Kozłowskiego i tekstami wypowiadanymi głosem dziennikarskim są mniej jednostronne niż na późniejszym etapie. Wynikać to może z adekwatności relacji autora *Alberta…* do jego postulowanego obrazu jako niewywyższającego się pasjonata literatury, który mimo wyróżnienia pozostał zwykłym człowiekiem. Kiedy jednak głosy sprawozdawców ustępują miejsca krytyce, zmienia się również rola, w której stawiany jest twórca. Przemiana ta służy wskazaniu relacji między autorem a krytykiem, w których to ten drugi powinien mieć głos decydujący (a tym samym także i władzę w zakresie wyznaczania ocen). Oznacza to zatem, że wszelkie przejawy niesubordynacji i wchodzenia w dyskusję (zarówno te świadome, jak i wypowiedzi interpretowane w tych kategoriach wbrew woli autora) były nieakceptowane jako chęć wyjścia z narzuconej roli.

Porażka *Alberta…* w oczach krytyki wpłynęła też negatywnie na postrzeganie konkursu jako instytucji promującej talenty oraz ustanawiającej reguły oceny dzieł literackich. Jednocześnie pokazało to nie tylko Kozłowskiemu, lecz także innym, którzy mogliby w przyszłości pójść w jego ślady, że nagroda konkursowa może i powinna być postrzegana jako dopiero początek drogi autora.

ROZDZIAŁ VI

Czy każdy może być krytykiem? Plebiscyty „Tygodnika Ilustrowanego”

W specyfikę konkursu jako instytucji życia literackiego wpisane są dwie komplementarne, chociaż sprzeczne ze sobą płaszczyzny związane z poziomem sprawczości osób zaangażowanych w jego organizację. Egalitarność partycypacji, której wyrazem jest otwarcie możliwości ekspresji dla każdego, kto czuje się na siłach stanąć w szranki, zderza się z elitarnością wpisaną w proces oceny. Bez względu na to, czy o wynikach rozstrzyga wąskie grono specjalistów, czy np. widzowie przez aklamację, zawsze role uczestnika i sędziego są jasno określone, a znalezienie się na pozycji arbitra automatycznie legitymizuje jego wyższość nad zawodnikiem. Objęcie przez prasę roli organizatora konkursów wiązało się z wpisaniem ich w dialog między redakcją czasopisma a jego odbiorcami. Skutkowało to wzmocnieniem rozdzielności prasy i jej czytelników, dzięki któremu czasopisma umacniały się na pozycji arbitra i mentora, patrzącego z góry na próby przebicia się autorów stawianych na niższej pozycji na rynku. Czytelnicy zaś, choć nie zawsze ograniczali się do roli biernych obserwatorów, w zdecydowanej większości nie wpływali na werdykty, a co najwyżej mieli możliwość ich weryfikacji w akcie lektury.

Tym większe zainteresowanie wzbudzają próby przełamania zasklepionego schematu relacji w życiu literackim i oddania odbiorcom nieprofesjonalnym prawa do decyzji o werdykcie. Interesującym przykładem takiego przedsięwzięcia były trzy konkursy „Tygodnika Ilustrowanego” z lat 1886–1887, w których redakcja postanowiła wprowadzić nową formułę wskazywania zwycięzców. Częściowy plebiscyt, w którego ramach, po wstępnej selekcji dokonanej przez komisję, werdykt wydawali czytelnicy, odbiegał formułą nie

tylko od zwyczajów prasy polskiej, lecz także stanowił *novum* dla redakcji czasopisma, w którym na przestrzeni lat dominowały bardziej „tradycyjne” konkursy[1].

Oczywiście „Tygodnik Ilustrowany” nigdy nie był pismem elitarnym – unikanie zajmowania określonego stanowiska w kontrowersyjnych sporach oraz szeroki zakres tematyczny tekstów sprawiały, że stanowił atrakcyjną lekturę dla szerokiego grona odbiorców[2]. Periodyk ten przyznawał też zawsze szczególną rolę konkursom literackim. Jak wskazuje Ewa Ihnatowicz, informowanie czytelników, czy autor pojawiający się na łamach pisma ma za sobą konkursową przeszłość, pozwalało na zakreślenie powinności etycznych oraz artystycznych literatury. Nagroda bądź wyróżnienie pełniły funkcję uświęconego autorytetem komisji potwierdzenia wartości utworu i świadectwa talentu jego autora[3]. Jednak zorganizowanie konkursu, w którym to czytelnicy mieli prawo głosu, wprowadzało nową jakość w komunikacji redakcji z odbiorcami. Warto zatem przyjrzeć się zarówno początkowym sukcesom „Tygodnika Ilustrowanego” jako organizatora plebiscytów czytelniczych, jak i porażce, jaką stał się konkurs na humoreskę z 1887 roku. Okazują się one interesujące nie tylko z perspektywy prasoznawstwa, lecz także historii literatury i krytyki literackiej. Pozwalają one bowiem na prześledzenie postulowanej i rzeczywistej roli nadawanej przez krytykę odbiorcom nieprofesjonalnym,

[1] Za sztandarowy przykład konkursu, w którym „Tygodnik Ilustrowany” odegrał rolę pośrednika między ofiarodawcą nagrody a autorami, uznać można konkurs im. Pauliny z Radziejowskich Krakowowej na powieść dla dorastających panien (omawiany w rozdziale VII). Oprócz tego „Tygodnik Ilustrowany” za pomocą konkursów włączał się w obchody rocznic i jubileuszów – wystarczy tutaj wspomnieć m.in. o konkursie na wiersz zorganizowanym w 1913 roku z okazji rocznicy śmierci księcia Józefa Poniatowskiego (zob.: T. Budrewicz, *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim…*, dz. cyt.).

[2] Sposoby budowania u odbiorców poczucia egalitarności „Tygodnika Ilustrowanego” analizuje Ewa Ihnatowicz (zob. E. Ihnatowicz, *„Tygodnik Ilustrowany” 1859–1886 jako czasopismo integrujące*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1987, nr 2, s. 5–31). Badaczka rekonstruuje komunikaty redakcji (od konstrukcji tytułu, przez odezwy do czytelników, na odpowiedziach od redakcji kończąc), pokazując różne poziomy budowania porozumienia z czytelnikami i wrażenia, że to oni odpowiadają za kształt czasopisma. Do wątków tych powraca po latach w artykule: *Dekada „Tygodnika Ilustrowanego”* [w:] *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku…*, dz. cyt., s. 217–231. Wskazuje tam na rolę, jaką w programie czasopisma odgrywał komponent popularności, pozwalający nie tylko na programowe wyłączenie go z orbity walki między „starą” a „młodą” prasą, lecz także na otwarcie dla szerokiego grona odbiorców. Krok ten nie oznaczał jednak zgody na ideową bezbarwność (tamże, s. 222).

[3] Zob. E. Ihnatowicz, *„Tygodnik Ilustrowany” 1859–1886…*, dz. cyt., s. 21.

a pośrednio przyczyniają się także do odtworzenia metod kształtowania się kryteriów oceny dzieł oraz kanonu.

6.1. Pierwsza próba. Konkurs na wiersz o kobiecie autorstwa kobiety (1886)

6.1.1. Reguły organizacyjne

Pod koniec 1885 roku „Tygodnik Ilustrowany", w związku z kryzysem na rynku czasopism ilustrowanych oraz zamknięciem „Tygodnika Powszechnego", czyli drugiego dużego czasopisma z tego segmentu, zapowiadał długofalowe zmiany polityki redakcyjnej. Obejmowały one zarówno dział literacki, w którym zwiastunem nowych porządków miało być dołączanie do prenumeraty wyboru pism Jana Zachariasiewicza i zapowiedź publikacji *Męczennicy na tronie* Józefa Ignacego Kraszewskiego, jak i artystyczny[4]. Chociaż w odezwie nie ma ani słowa o konkursach literackich, ich organizację również można uznać za wynik nowej polityki wydawniczej.

Już 23 stycznia 1886 roku na drugiej stronie „Tygodnika" pojawiło się ogłoszenie dwóch konkursów: na nowelę o tematyce historycznej, obyczajowej lub społecznej (z nagrodą wynoszącą 150 rubli) oraz na skierowany do poetek konkurs na wiersz o kobiecie, dla którego zwycięzczyni przewidziano 75 rubli. W ogłoszeniu brak informacji o pomysłodawcy, jednak później redakcja ujawniła, że był nim Ludwik Jenike, ówczesny redaktor naczelny czasopisma[5].

Początkowe wyjaśnienie przyczyn ogłoszenia konkursu, usprawiedliwionego pragnieniem, aby „choć drobną zachętą przyczynić się do ożywienia ruchu w piśmiennictwie krajowym, a może nawet do rozbudzenia nowych talentów"[6], nie wykracza poza poetykę tego typu anonsów. Nie zaskakuje też skład komisji, identyczny dla konkursu poetyckiego i nowelistycznego. Obok reprezentujących „Tygodnik Ilustrowany" Ludwika Jenikego i Józefa Wolffa znaleźli się w nim uznani przedstawiciele świata literatury (Marian

[4] Zob. [anonim], *Od wydawców*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 156, s. 401–402.

[5] Zob. [anonim], *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, „Czas" 1886, nr 298, s. 2.

[6] [anonim], *Od wydawców „Tygodnika Ilustrowanego"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 60, s. 50.

Gawalewicz) i krytyki (Piotr Chmielowski), jednak w znacznej części sędziowie rekrutowali się z grona stałych pracowników (Tadeusz Czapski, Stanisław Marek Rzętkowski [pseud. Florian], Wincenty Korotyński) bądź współpracowników (Jan Brzeziński, Wacław Szymanowski) „Tygodnika Ilustrowanego” czy innych czasopism firmy Gebethnera i Wolffa (jak np. współpracujący z „Kurierem Warszawskim” Władysław Bogusławski). Co ciekawe, w gronie sędziowskim zabrakło kobiet. Nie jest to co prawda sprzeczne z praktykami epoki, jednak w pierwszym konkursie doprowadziło do absurdalnej sytuacji. Poetki, przedstawiające specyfikę doświadczenia kobiecego, zostały bowiem poddane wyłącznej ocenie mężczyzn[7].

Odmienność tego konkursu od innych inicjatyw zaznaczała się dopiero we wprowadzeniu kolejnego etapu. Zadanie komisji ograniczone zostało do wyboru trzech tekstów w każdym z konkursów. Te miały zostać opublikowane anonimowo (jedynie z podaniem godła), a następnie podane do oceny czytelników, których głos decydował o przyznaniu nagrody. Głosowanie miało się odbyć drogą korespondencyjną. Na łamach czasopisma wydrukowano kupony, które czytelnik wypełniał i odsyłał na adres redakcji. Co ważne, na kuponie znalazło się miejsce jedynie na tytuł utworu oraz dane personalne i adresowe głosującego. W praktyce oznaczało to, że redakcja nie zachęcała do wyrażenia opinii na temat tekstów czy uzasadnienia werdyktu.

Na tej podstawie można uznać, że redaktorzy nie uważali jeszcze publiczności za gotową do wydawania wiążących wyroków. Świadczyłby o tym przede wszystkim wymóg dokonania selekcji przez sędziów, który podyktowany był oczywiście względami praktycznymi, gdyż wydrukowanie wszystkich utworów byłoby niemożliwe ze względu na ograniczenia przestrzenne i opóźniłoby rozstrzygnięcie obu konkursów. Z drugiej jednak strony nie należy zapominać o konsekwencjach tej decyzji dla czytelnika-jurora. Symboliczne wyniesienie odbiorcy nieprofesjonalnego na pozycję równą krytykom jest tutaj raczej gestem pozornym, zważywszy na to, że głosujący nie podejmowali decyzji

[7] Nie należy zapominać, że wiele wybitnych krytyczek oraz recenzentek (a często także powieściopisarek i poetek, piszących pod męskimi pseudonimami) współpracowało nie tylko z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, lecz także funkcjonującymi wówczas pismami (i to niewyłącznie o profilu kobiecym, jak choćby „Biblioteka Warszawska” czy „Prawda”). Ta zależność z jednej strony niejako rozsadzała od środka maskulinistyczny obraz życia literackiego, z drugiej strony przyczyniała się do utrzymywania jego zewnętrznej fasady.

samodzielnie, ale bazując na wstępnej selekcji dokonanej przez rzeczywistych dawców reguł gry.

Mimo to „Tygodnik Ilustrowany" podkreślał przełomowość tego kroku. Aby objaśnić czytelnikom, w jakim przedsięwzięciu wezmą udział, używano porównań do świata polityki: „Będzie to rodzaj wyborów podwójnych, znanych w rządach parlamentarnych, w których rola wyborców pierwotnych przypadnie redakcji, ostatecznych zaś publiczności"[8]. Analogia ta nie jest do końca trafna, ponieważ „wyborcą pierwotnym" w elektorskich wyborach parlamentarnych jest społeczeństwo, a „ostatecznym" – jego przedstawiciele. Dochodziłoby zatem nie do rozszerzania grona głosujących, ale do jego zawężania. Jednak nawet mimo tych ograniczeń nie należy umniejszać roli, jaką konkurs mógł odegrać w aktywizacji czytelników, których wpływ na funkcjonowanie tygodnika przestał się ograniczać do decyzji o podtrzymaniu prenumeraty, rezygnacji z niej lub korespondencji z redakcją.

6.1.2. Obraz kobiety według Konopnickiej i Cybulskiej

Oba konkursy spotkały się ze znacznym zainteresowaniem uczestników, którzy wysłali aż 170 nowel i 86 wierszy. Nie wszystkie skierowano do dalszego czytania. Chociaż komisja nie podała przyczyn eliminacji utworów, przypuszczać można, że odrzucone zostały teksty zbyt długie czy podpisane imieniem i nazwiskiem autora. Stąd do dalszego etapu zakwalifikowano 115 nowel i tylko 42 wiersze. W spisie tytułów dopuszczonych do zawodów utworów nie zachowano niestety podziału na teksty prozatorskie i poetyckie, co utrudnia wnioskowanie na temat tekstów innych niż te opublikowane[9].

Już miesiąc później komisja wybrała trzy wiersze godne poddania głosowaniu. W stosunkowo skromnym wprowadzeniu sygnalizowała, że odtąd nie stara się wpływać na werdykt mimo preferencji własnych poszczególnych sędziów. Ten symboliczny gest przekazania władzy czytelnikom jest wyrazem

[8] Tamże, s. 50.

[9] Zob. [anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 177, s. 334–335.

wiary w ich umiejętność wydania samodzielnego wyroku[10]. Konkurs poetycki był także jedynym konkursem plebiscytowym „Tygodnika Ilustrowanego", w którym komisja nie wypowiedziała się na temat utworów niezakwalifikowanych do głosowania publiczności.

W kolejnych numerach czasopisma ukazały się *Do granicy*, *Safona* oraz *Z teki Grottgera*. Autorką pierwszego, ostatecznie zwycięskiego wiersza, i ostatniego była Maria Konopnicka. Oba teksty oznaczyła innymi godłami (odpowiednio „Pathemata" oraz „Znasz-li ten kraj?"), dlatego komisja teoretycznie nie mogła wiedzieć, że poddaje głosowaniu dwa utwory tej samej autorki. W praktyce oba dzieła wykazują daleko idące podobieństwa między sobą – przede wszystkim tematyczne (w obu poruszana jest tragedia wysiedlonych kobiet), ale także formalne (poprzez wykorzystanie konwencji liryki maski, silną stylizację ludową czy swobodny układ strofoidalny, wzmacniający wrażenie autentyczności)[11].

Oba wiersze poruszają problematykę patriotyczną. *Do granicy* odwołuje się do rugów pruskich, *Z teki Grottgera* zaś wpisuje się w zjawisko określane przez Ewę Paczoską mianem „zbiorowego przypływu postyczniowej pamięci"[12]. Wykorzystanie tej retoryki pozwalało Konopnickiej na nawiązanie nici porozumienia z czytelnikami, która umożliwiła jej wygraną. Dlatego w obu wierszach doświadczenie kobiecości wpisane jest w krąg cierpień narodu. Ich bohaterki konfrontowane są z doświadczeniem wysiedlenia czy zesłania, będącego wyrazem niezawinionej kary narodowej, która dosięga całych rodzin.

Spojrzenie kobiece w *Do granicy* pozwala na ukazanie wymiaru krzywd niedostrzeganego z perspektywy „męskiej". Bohaterka, wysiedlona wraz z tłumem innych ludzi, dostrzega bezlitosność pruskich oprawców wobec tych, którzy sami nie mogą się obronić – dzieci czy osób starszych. Do interpretacji wiersza w kategorii paraboli cierpień narodu przyczynia się uruchomienie religijnych kodów symbolicznych poprzez np. porównanie odcisku ciała

[10] [anonim], *Poezje konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 181, s. 390–391.

[11] Więcej na temat stylu poetyckiego Konopnickiej zob. np. T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu* [w:] tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 48–69.

[12] E. Paczoska, *Postacie pamięci – „Z teki Grottgera" Marii Konopnickiej* [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002, s. 135.

kobiety popchniętej przez żołnierza na ziemię do odbicia twarzy Chrystusa na chuście świętej Weroniki[13]. Symbolika religijna nie jest jednak wykorzystywana do wyjaśnienia przyczyn niesprawiedliwości, jakiej doświadczają bohaterki. W czasie postoju kobiety tłumnie gromadzą się pod krzyżem, ale wiara nie daje im odpowiedzi. Mimo to wywodu Konopnickiej nie można określić mianem obrazoburczego czy antyreligijnego[14]. Przyczyną milczenia Boga jest nie tyle jego nieistnienie, ile natura cierpienia wygnanek, niemożliwego do ogarnięcia rozumem.

Z teki Grottgera można do pewnego stopnia uznać za prolog *Do granicy*. Już sam tytuł sugeruje, że jest to literacka reinterpretacja wybranych prac Artura Grottgera z cyklu *Lithuania* (1864–1866). Cykl ten, składający się pierwotnie z sześciu drzeworytów zatytułowanych *Puszcza, Znak, Przysięga, Bój, Duch* oraz *Widzenie* niemal natychmiastowo zyskał charakter dzieła patriotycznego. W 1872 roku ukazał się w zaborze austriackim w formie albumu, a następnie był powielany na kartkach pocztowych, w formie drzeworytów i w osobnych albumach (nawet w zaborze rosyjskim)[15]. Konopnicka ceniła twórczość Grottgera, angażując się w jej propagowanie za granicą – np. w 1902 roku rozesłała do kilku włoskich czasopism reprodukcje drzeworytów, które zostały życzliwie przyjęte[16].

W interpretacji *Z teki Grottgera* Ewa Paczoska zwraca uwagę na proces wypełniania drzeworytów (funkcjonujących w latach 80. XIX wieku na prawach niemalże stereotypowej obiektywizacji) subiektywnym wymiarem

[13] [M. Konopnicka], *Do granicy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 181, s. 391.

[14] Na łatkę pisarki antyklerykalnej Konopnicka zasłużyła sobie, publikując napisany przed sierpniem 1879 roku, a wydany w 1880 roku w księgarni Elizy Orzeszkowej utwór *Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne*, w którym podejmuje tematykę drażliwą z punktu widzenia Kościoła. Opisane w nich historie Hypatii, Giordana Bruna i Galileusza stają się formą oskarżenia o brak tolerancji w życiu Kościoła, co zwróciło na poetkę negatywną uwagę nie tylko środowisk konserwatywnych, lecz także Sieniewicza i Chmielowskiego. Ostatecznie pisarka zmuszona została do publicznego odwołania swoich poglądów w kościele Kapucynów w 1881 roku. Zob. A. Chojnacki, *Konopnicka – pisarz profesjonalny*, „Literaturoznawstwo" 2010, nr 1, s. 29–31. Mimo to nigdy nie udało jej się wkupić w łaski skrajnej prawicy, oskarżającej ją o bezbożność i antyklerykalizm. Zob. L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, s. 93–100.

[15] Zob. I. Szulska, *Echa powstańczego cyklu Artura Grottgera „Lituania (Lithuania)" w literaturze polskiej i litewskiej drugiej połowy XIX wieku (na wybranych przykładach)*, „Niepodległość i Pamięć" 2014, nr 1–2, s. 362.

[16] Zob. tamże, s. 367.

przeżywania zdarzeń, zachodzącym przede wszystkim na poziomie płci podmiotu. Doświadczenie kobiece, skontrastowane z męskim spojrzeniem reprezentowanym przez twórczość Grottgera, pozwalało na wyprowadzenie tragedii z wymiaru uniwersalnego na teren prywatny, niemal intymny, uwidaczniający się przede wszystkim na poziomie podkreślania fizycznego wymiaru cierpienia bohaterki. Tym samym Konopnicka proponuje wprowadzenie do narracji o wydarzeniach postyczniowych nowego języka[17]. Jednocześnie należy pamiętać, że gest podporządkowania narracji o kobiecości pewnemu sposobowi mówienia o historii, będący modelowaniem doświadczenia kobiecego wymuszonym przez okoliczności historyczne, jest widocznym przejawem strategii samoograniczenia[18], która chociaż konieczna z perspektywy uczestniczki konkursu rozstrzyganego przez męskie jury, zmusza do eliminacji z dyskursu istotnych części składowych doświadczenia kobiecości – przede wszystkim tych dotyczących seksualności.

Perspektywę niuansuje trzeci wiersz, który, mimo że najbardziej wyróżniał się z nominowanych utworów, okazał się ostatecznie najmniej odpowiadać publiczności. Autorka *Safony*, Józefa Cybulska (1861–1933; późniejsza Bąkowska, pseud. Szczęsna) była poetką, pisarką oraz działaczką i filantropką zaangażowaną w działalność na rzecz kobiet (m.in. jako redaktorka „Bluszczu” w latach 1896–1901). Jednym z ciekawszych jej utworów jest inspirowany *Paryskim spleenem* zbiór poematów prozą *Przelotne chmury* (1892), który (mimo wyraźnego wymiaru dydaktycznego) można uznać za próbę wcielenia do literatury polskiej Baudelaire'owskiego wzorca osobowego *flâneura*[19]. W 1886 roku stała ona jednak dopiero na progu kariery – zaledwie rok wcześniej na łamach „Bluszczu” zaczęła się ukazywać jej debiutancka powieść *Kartka z pamiętnika poety*.

W konkursowym wierszu Cybulska reinterpretuje kulturowy wizerunek Safony w celu nadania mu znaczenia ideologicznego. Jej postać służy do wskazania roli miłości w życiu kobiety oraz staje się metakomentarzem na

[17] Zob. E. Paczoska, *Postacie pamięci…*, dz. cyt., s. 138–141.

[18] Zob. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

[19] Zob. np.: A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Toruń 2014, s. 148–154. Nie należy jednak zapominać o tym, że palma pierwszeństwa w tym zakresie należałaby się Wiktorowi Gomulickiemu jako pierwszemu tłumaczowi twórczości Baudelaire'a na język polski (zob. J. Zajkowska, dz. cyt., s. 54–55).

temat roli twórczości dla jednostki. Safona jawi się tu jako antywzorzec – kobieta, która goniąc za sławą i miłością, zatraciła swoje prawdziwe powołanie. Takie ujęcie historii Safony wydawać się może także metakomentarzem do idei konkursu. Twórczość poetycka przedstawiana jest w wierszu jako działalność intelektualna, przeszkadzająca w przeżywaniu uczucia, stojącego w sprzeczności z rozumem. Wkroczenie kobiety na arenę intelektu byłoby z tej perspektywy przypisaniem sobie roli należnej mężczyźnie, która ostatecznie przeraża potencjalnego kochanka Safony tak, że rozstaje się z nią. Dlatego też przestroga, jaką poetka z Lesbos ma dla swojej uczennicy, przybiera funkcję dogmatu dla każdej czytelniczki:

> Niedobrze myślą jest kochać kobiecie
> I gwiazd za dużo chcieć naściągać z nieba.
> Miłość powinna być na tym tu świecie
> Na kształt prostego, powszedniego chleba
> […]
>
> I niech po wszystkie godziny przyszłości
> Wie, że kobiety poezja – w miłości![20]

Przesłanie Cybulskiej potwierdza obowiązujące w II połowie XIX wieku przekonanie o roli kobiety jako osoby stworzonej do miłości. W systemie takim każdy przejaw dążenia kobiety do samodzielności musi zostać ukarany najgorszym rodzajem pokuty – odebraniem jej prawa do realizacji swojego powołania. Jak zauważa Agnieszka Paja, mimo że w publicystyce II połowy XIX wieku zaczynają dochodzić do głosu wypowiedzi kwestionujące „naturalność" roli kobiety w społeczeństwie, stanowią one wyjątek w zalewie głosów reprodukujących tradycyjny porządek rzeczy, wypowiadanych nie tylko przez mężczyzn, lecz także same kobiety[21]. Dlatego też trudno się dziwić, że także postać Safony wpisana zostaje w ten schemat.

---

[20] Tamże, s. 404.

[21] Więcej na ten temat np. w: A. Paja, *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Warszawa 2016, s. 31–47; A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Warszawa 2018, s. 50–51.

Zaprezentowany wybór okazał się bezpieczny z punktu widzenia zgodności z linią programową „Tygodnika Ilustrowanego” i z horyzontem oczekiwań czytelników. Propozycje Konopnickiej i Cybulskiej powielają tradycyjny wachlarz ról kobiety jako słabej istoty stworzonej do miłości (Cybulska) bądź krzywdzonej żony i matki (Konopnicka). Jednak przewaga *Do granicy* i *Z teki Grottgera* nad *Safoną* mogła zasadzać się na włączeniu kobiecego doświadczenia do dyskursu patriotycznego, co odpowiadało na zapotrzebowanie na poezję zaangażowaną, a tym samym wpisującą się w postulaty pozytywistów, z drugiej zaś unikającą radykalizmu, dzięki czemu odpowiadającą polityce „Tygodnika Ilustrowanego”.

6.1.3. Pierwszy zwiastun powodzenia

Przekonania te musiała także podzielać publiczność, której werdykt podano do wiadomości 31 lipca 1886 roku. *Do granicy* okazało się faworytem, zdobywając 1239 głosów (55% całości). *Z teki Grottgera*, na które oddano 647 głosów (28%), zajęło drugą pozycję i pozostawiło tym samym daleko za sobą jedyny nienapisany przez Konopnicką wiersz z zaledwie 392 głosami (17%). W następnym numerze redakcja powraca do konkursu, drukując tekst, który nie tylko legitymizuje rolę czytelników pisma jako jurorów, lecz także pełni funkcję reklamowo-perswazyjną.

We wstępie redakcja odpowiada na pojawiające się w prasie negatywne opinie o inicjatywie[22], odwołując się zarówno do krytyki idei konkursu rozstrzyganego z udziałem publiczności, jak i jego przedmiotu. Ciekawym zabiegiem redakcji jest odmienność środków stosowanych do opisu zarzutów, z którymi spotkał się „Tygodnik Ilustrowany”, w zależności od tego, czy padły one ze strony prasy, czy czytelników. W przypadku tych pierwszych nie tylko nie pada bezpośrednia odpowiedź na negatywne argumenty, lecz także nie przytacza się ani jednego nazwiska ich rzekomych autorów ani nawet tytułów czasopism, poprzestając jedynie na ogólnikowej formule „odpowiedziano

[22] Więcej na ten temat w podrozdziale 6.4.

nam w znacznej części prasy mniej lub bardziej złośliwymi uwagami”[23] (podkr. I.P.). „Tygodnik Ilustrowany” zmienia tym samym reguły komunikacji – partnerem do rozmowy nie jest już prasa, lecz publiczność. Wykorzystane to zostaje do wzmocnienia swoistego paktu z odbiorcami.

Dlatego też redaktorzy poświęcali mnóstwo uwagi zarówno pozytywnym, jak i negatywnym argumentom abonentów. Aby pokazać, że każda opinia traktowana jest tak samo poważnie, dwa niepochwalne głosy nie tylko zostały wprost przytoczone, lecz także ich adresaci doczekali się odpowiedzi. Szczególną uwagą redakcji cieszył się anonimowy krytyk, który ukrył swoją tożsamość za niemożliwą do rozwiązania zagadką: „imię jest z kalendarza, po ojcu nazwisko – a miejsce zamieszkania od Warszawy blisko”[24]. Przedstawił on swoje zarzuty w formie rymowanej:

> Warszawski areopag, wydając wyroki
> Nieraz już nas przekonał, jak ma sąd… głęboki,
> Jak zawsze nieomylny, jak nigdy nie błądzi,
> Jak nim serce jedynie i sumiennie rządzi!
> Po cóż tu pytać zdania niewytrawnej rzeszy?
> Gdy ona na wezwanie naiwnie pospieszy,
> Wy kartki w kosz rzucicie – dla waszej powagi
> Biorąc palmę pierwszeństwa – redaktorskiej blagi[25].

Znaczenie ma tutaj zarówno forma krytyki (wynikająca najprawdopodobniej z chęci nawiązania do przedmiotu konkursu), jak i powaga zarzutu. Podejrzenie czytelnika wykracza poza zwyczajowy margines niepewności co do szczerości zamiarów prasy – wszak zignorowanie głosów publiczności w inicjatywie, której gwarantem powodzenia jest właśnie udział czytelników, zaprzeczałoby istocie konkursu. Rozumieli to redaktorzy, kiedy chociaż mogliby uniknąć konieczności odpowiedzi, zasłaniając się niechęcią do brania anonimów na serio, z całą powagą zapewniali czytelnika, a wraz z nim i cały warszawski świat literacki:

---

[23] [anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 188, s. 90.

[24] Tamże.

[25] Tamże.

> Otóż myli się bezimienny czytelnik, myli się srodze. Z kartek nie uroniliśmy ani jednej – wszystkie one są nam równie drogie, miłe i pożądane. Mamy je wszystkie przed sobą i zachowamy (nawet tę jedną bezimienną)[26].

Odpowiedzi te są tym bardziej „drogie” redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”, że w większości potwierdzają sens konkursu z punku widzenia tych, do których był skierowany. Czytelnicy potraktowali to przedsięwzięcie jako zrównanie profesjonalistów i amatorów:

> Ogół prenumeratorów „Tygodnika” – odzywa się p. M., adwokat przysięgły z Miechowa – powinien być obowiązany za podarek konkursowy oraz za bezpośrednie z nim porozumienie. Zamiast przyjąć na siebie rolę augura, narzucającego swoje poglądy tłumowi prostaczków, chcecie cierpliwie słuchać ich głosu, niezależnie od krytyków z urzędu, niekiedy w sprzeczności z pojęciami i przekonaniami czytelników stojących. Ten sposób wymiany zdań między redakcjami czasopism a ich prenumeratorami zsolidaryzuje ze sobą obydwie strony i wpłynie na zbogacenie [sic!] materiału przedmiotowego pism periodycznych nadsyłanymi przez czytelników artykułami[27].

Oczywiście nadzieje adwokata wykraczały poza skalę działań redakcji, która dążyła raczej do nadania czytelnikom statusu pomocniczego arbitra niż ostatecznej instancji. Jednak nawet w tak szczątkowej formie odbiorcy mogli czuć, że relacje między nimi a redakcją nabierają nowego kształtu. Świeżo upieczeni sędziowie zdawali sobie jednak sprawę z odpowiedzialności wynikającej z ich roli, o czym świadczyła m.in. deklaracja pensjonarki z Warszawy, panny A.M., niezdolnej do wyboru najlepszego wiersza: „Będę się uczyła, będę kształciła swój smak, aby przyszły konkurs znalazł mnie więcej do sądu przygotowaną”[28].

Konieczność podpisywania się pod głosami umożliwiała „Tygodnikowi Ilustrowanemu” opracowanie danych statystycznych, które pozwoliły na socjologiczną z ducha analizę gustów abonentów oraz monitorowanie zasięgu

[26] Tamże.
[27] Tamże.
[28] Tamże.

tygodnika poza Warszawą. Mimo że karty nadchodziły nawet z najdalszych zakątków Europy (m.in. z Paryża, Rzymu, Londynu czy Amsterdamu), z oczywistych przyczyn najliczniej w głosowaniu brali udział mieszkańcy Królestwa Polskiego. Niewielkim zainteresowaniem konkurs cieszył się za to w Poznańskiem.

Redakcja z radością podkreślała udział przedstawicieli wszystkich warstw społecznych: arystokracji (której zaangażowanie potraktowane zostało jako zaprzeczenie tezy o obojętności tej sfery na sprawy kultury polskiej), działaczy społecznych, inteligencji czy właścicieli ziemskich. Świadczyć to miało o egalitarności konkursu, w którym każdy głos był tak samo ważny. O demokratycznym wymiarze projektu świadczyło również podkreślanie różnic w wyrokach, np. na poziomie płci głosujących. *Safona* zdobyła uznanie głównie „w gronie pań na polu filantropii, rozumnej emancypacji kobiet i ruchliwszej działalności znanych”[29], co nie zaskakuje, zważywszy na stosunkowo niewielką postępowość ruchów kobiecych. Z kolei utwór *Z teki Grottgera* został doceniony przez „przedstawicieli świata literackiego, poetów, krytyków, dziennikarzy, artystów, dalej lekarzy i prawników”[30], rozumiejących intertekstualną grę, do której zaprasza odbiorcę Konopnicka.

Część czytelników starała się wpisać analizowane utwory w skąpo zakreślone ramy tematyczne konkursu, szukając odpowiedzi na pytanie, który z nich najlepiej opisuje rolę kobiety w społeczeństwie (i to mimo że ogłoszenie wstępne nie zachęcało do przyjęcia takiego klucza interpretacyjnego). Odbiorcy, którzy kierując się tymi kryteriami, oddali głos na *Safonę*, zwrócili uwagę na podporządkowanie kobiecości u Konopnickiej konieczności wydania nowego głosu o historii, która mogła prowadzić do niepotrzebnego zaciemnienia obrazu. Ci jednak, którzy za najlepiej odpowiadający warunkom konkursu uznali wiersz *Z teki Grottgera*, podkreślają poszerzenie granic postulowanego wzorca kobiecości[31].

[29] Tamże, s. 91.

[30] Tamże.

[31] Jak zauważa pan J.Z. z Łączyna, *Z teki Grottgera* „przedstawia […] to wszystko, co w sercu kobiety naszej widzieć pragnęlibyśmy: miłość domowego ogniska, miłość małżeńską, miłość macierzyńską, miłość kraju, a w nieszczęściu pociechę w religii”. Zob. [anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 188, s. 91.

Szczególnej analizie warto poddać obszerny komentarz pani Z.D. z Rawy, który jest przejawem specyfiki kryteriów oceny przyjętych przez publiczność:

> Wszystkie trzy są prawdziwie piękne. W pierwszym *Do granicy* jest tyle rzeczywistego cierpienia i tyle mimo tego wszystkiego jakiejś smutnej wprawdzie, lecz prawdziwie wiejskiej prostoty i wiary, że kiedy czytałam go głośno, wszyscy z obecnych łzy mieli w oczach, a ojciec mój, człowiek niemłody, płakał nawet na dobre – i chociaż, chcąc mi zrobić przyjemność, odstąpił mi pierwszeństwa do stanowczego głosu, sam jednakże zawsze trzyma za utworem pierwszym. *Safona*, jakkolwiek ładniejsza może formą i wdziękiem języka, chociaż zawiera wiele prawd stosujących się do życia kobiety i godnych naśladowania, pomiędzy dwoma innymi jednakże odbija pewną sztywnością, chłodem filozofii, przemawiając więcej do rozumu niż do serca i stąd mniejsze sprawiła na nas wrażenie. Trzeci na koniec utwór, *Z teki*, nie wiem, czy piękniejszy jest od poprzednich, czy też niższy może pod względem artystycznej wartości – lecz to wiem, że oczarował mnie od pierwszego odczytania! Być może, iż tytuł ozdobiony nazwiskiem ulubionego mojego malarza od razu przychylniej usposobił mnie do całości, lecz niemniej znalazłam tu tyle piękna, tyle naiwności i wdzięku w opowiadaniu, tyle nieumiejącego się wysłowić żalu i tyle wiary gorącej w Boga i przywiązania do rodzinnej chaty i wioski – takie to jakieś dziwnie urocze, wzniosłe, taką świetlaną jaką promiennością owiane, iż ulegając temu czarowi, mimowolnie prawie daję swój głos za numerem trzecim[32].

Podstawowym kryterium oceny jest potencjał do wywoływania w odbiorcy emocji. Intelektualizm *Safony*, którego przejawem byłby wybór przez Cybulską dosyć wymagającej strofy, jaką jest oktawa, w porównaniu ze swobodnym tokiem strofoid Konopnickiej wydaje się jurorce-amatorce zbyt wysmakowany, by mógł wywołać pożądane efekty estetyczne i emocjonalne. Jednocześnie objawia się tutaj subiektywność werdyktu, wzmocniona poprzez podkreślenie braku kompetencji literaturoznawczych pani Z.D. Czytelniczka pozbawiona wiedzy teoretycznoliterackiej musi odwoływać się do czynników pozatekstowych, dlatego też pozytywne skojarzenia związane z przywołaniem nazwiska

[32] Tamże.

ulubionego malarza automatycznie podwyższają jej ocenę wiersza[33]. Szczególną wartość utworów Konopnickiej stanowiłoby zaś umiejętne naśladowanie języka „ludu", utożsamiane z autentycznością przekazu (którą należy jednak rozumieć nie tyle jako ukształtowanie utworu w zgodzie z regułami prawdopodobieństwa, ile mistrzostwo w naśladowaniu ukształtowanego w literaturze epoki „języka ludowego").

Z przytoczonych przez „Tygodnik Ilustrowany" głosów wyłaniał się bezapelacyjnie pozytywny obraz, w którym czytelnicy, świadomi powagi stojącej za ich nową rolą, aktywnie włączyli się w kształtowanie werdyktu. Pozwalało to także na umocnienie pozycji „Tygodnika" na rynku jako pisma, które nadal potrafi ożywić skostniały warszawski świat literacki.

6.2. Poszukiwanie porozumienia. Konkurs na nowelę (1886)

Niemal równolegle do zawodów dla poetek toczył się konkurs prozatorski. Z wyborem nowel nie czekano do rozstrzygnięcia tego pierwszego – już tydzień po wydrukowaniu *Z teki Grottgera* opublikowano kolejne sprawozdanie. Tym razem nie ograniczono się do zapowiedzi publikacji utworów, ale zawarto także komentarze na temat niektórych niezakwalifikowanych do druku tekstów. Komisja zwracała uwagę przede wszystkim na rozmaite zalety nowel – wzmianki o wadach zazwyczaj nie przekraczają objętości jednego zdania, a nawet usterki nie zawsze są zaznaczane. Dzięki temu znalezienie się jakiegoś dzieła w tym miejscu mogło stanowić wyróżnienie go spośród rzeszy nowel odrzuconych we wstępnej fazie. Raport ten staje się więc kolejnym krokiem w rozwoju komunikacji na linii między odbiorcami a redakcją jako przejaw dążenia do transparentności wyboru utworów przeznaczonych do głosowania publiczności. Pozwala on także na zweryfikowanie kryteriów doboru dzieł do dalszego etapu, a tym samym na dokonanie wyboru przez odbiorców jeszcze bardziej świadomie.

[33] Takie podejście nie jest jednak regułą – w dalszej części raportu czytelnicy głosujący za *Do granicy* uznawali zależność *Z teki Grottgera* od cyklu *Lithuania* za wadę ze względu na trudność w zrozumieniu wiersza bez znajomości drzeworytów bądź na spowodowaną tym nieoryginalność utworu Konopnickiej. Zob. tamże.

Stąd nie jest już tak wielkim zaskoczeniem niedopuszczenie żadnej noweli historycznej. Krok ten uzasadniony jest rzekomą nieznajomością przez autorów reguł gatunkowych „szkicu historycznego”, objawiającą się poprzez skupienie się na faktograficznej reprezentacji przeszłości bez uwzględnienia wymiaru artystycznego utworu[34]. Już tutaj można jednak dostrzec ważny sygnał, świadczący o zaburzeniu komunikacji między redakcją a autorami. Podane w ogłoszeniu kryteria zamykały się w jednym zdaniu, określającym ogólnikowo gatunek oraz zakres tematyczny dzieł. Wymuszało to na autorach samodzielne odczytanie, jakie nowele mogą zostać zaakceptowane, a tym samym wymagało od nich nie tylko wiedzy na temat linii programowej i artystycznej czasopisma, lecz także podstawowej świadomości teoretycznoliterackiej. W przypadku utworów o tematyce historycznej redakcji chodziło przede wszystkim o zachowanie prymatu literackości dzieła nad jego sprawozdawczością, jednak – jak pokazała praktyka – rozdział między tymi perspektywami nadawczymi nie był tak oczywisty.

6.2.1. Dylematy epoki w nowelach konkursowych

Na razie jednak nie wpłynęło to na zaburzenie funkcjonowania konkursu, ale jedynie na dobór utworów dopuszczonych do głosowania. Tematyka wszystkich trzech nowel, prezentowanych, podobnie jak wiersze, w kolejności alfabetycznej tytułów, obracała się wokół problematyki współczesnej (z wyjątkiem *Odmieńca*, którego akcja rozgrywa się w ciągu kilku lat przed powstaniem styczniowym oraz na samym jego początku). Pozornie monotematyczny wybór okazał się jednak znacznie bardziej różnorodny, zarówno jeśli chodzi o problematykę, jak i proporcje między elementami dramatycznymi a komediowymi.

Jako pierwszą opublikowano nowelę *Kuba Trojak* Wandy z Dowgiałłów Trzcińskiej[35], będącą głosem w kwestii skuteczności programu pracy organicznej. W bliskiej poetyce tendencyjnej narracji Trzcińska przedstawia

[34] [anonim], *Nowele konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 184, s. 22.

[35] Tożsamość autorów nowel konkursowych (poza Zofią Kowerską, której nazwisko ujawnione zostało w końcowym raporcie) podaję za: [anonim], *Nasz konkurs*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 25, s. 508.

historię tytułowego Kuby, prezentowanego początkowo jako chłopa z prostymi poglądami na świat i niewielkimi perspektywami odmiany losu. W toku akcji Kuba objawia się jako jednostka nie zdemoralizowana, ale pozbawiona wzorca moralnego i na skutek tego zagubiona w brutalnym świecie. Sprawia to, że niewielki impuls wystarcza mu zarówno do podjęcia decyzji o zamordowaniu dziedzica dla majątku, jak i do porzucenia tego zamiaru i oddania się temu samemu dziedzicowi w służbę.

Trzcińska dostrzega przyczyny złych czynów jednostki w jej niedostatkach edukacyjno-wychowawczych. Warunkiem koniecznym do poprawy człowieka jest jej zdaniem znajomość reguł moralnych, nabywanych na drodze wychowania. Ponieważ nie wszyscy mają jednakowy dostęp do nauki, a tym samym równe możliwości rozwoju, zadaniem arystokracji i ziemiaństwa jest uprawianie „pracy u podstaw". W *Kubie Trojaku* ideę tę realizuje dziedziczka Zaleska, która przygarnia ośmioletniego bohatera, wałęsającego się po wsi po śmierci rodziców[36]. Kobieta zapewnia mu wikt i opierunek, a także uczy go pacierza oraz podstaw etyki. Czyni tak mimo oporu otoczenia, w tym jej męża, uważającego chłopa za podgatunek człowieka[37].

Na drodze do realizacji zamysłów dziedziczki stają jednak uprzedzenia społeczne. Kuba, oskarżony bezpodstawnie o kradzież jabłek z sadu Zaleskich, ucieka z dworu, szybko porzucając nauki dziedziczki. Wspomnienie dobroci doznanej z jej strony sprawia jednak, że Kuba w ostatniej chwili odmienia swoje życie, a jego ciężka praca zostaje nagrodzona przez dziedzica, który organizuje swojemu najwierniejszemu parobkowi ślub i wesele w podzięce za dobrą służbę. Tym samym potwierdzona zostaje wartość pracy u podstaw bez burzenia obrazu hierarchii klasowej wśród czytelników mieszczańsko-inteligenckich, stanowiących trzon prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego".

W inne tony wchodzi *Odmieniec* Mieczysława Czernedy (Bierzyńskiego), który – podobnie jak *Z teki Grottgera* – ekstrapoluje potrzebę zachowywania pamięci o powstaniu styczniowym, wpisując ją w schemat konfliktu pokoleniowego. Stronami sporu są leśniczy i dawny legionista Piotr Przonda, żyjący

[36] [W. z Dowgiałłów Trzcińska], *Kuba Trojak. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 185, s. 42.

[37] Tamże, s. 43.

mentalnie w czasach wojen napoleońskich[38] oraz jego syn Szymon, troszczący się przede wszystkim o chwilę obecną[39]. Patriotyczne nastawienie przedstawiciela gasnącego pokolenia prezentowane jest początkowo jako przejaw jego „dziwactwa” i przyczyna odizolowania od wsi. Sytuacja starego Przondy zmienia się jednak, kiedy przygarnia najmłodsze dziecko Szymona – tytułowego „odmieńca”, odrzuconego przez ojca ze względu na słabość fizyczną. Owa niedyspozycja, czyniąca małego Piotra niezdolnym do konfrontacji z prawami życia, sprawia, że chłopiec zdobywa serce leśniczego.

Wychowywany przez dziadka, jego psa i klacz Piotruś nie przeistacza się co prawda w mężnego młodzieńca, który – zgodnie z wolą leśniczego – mógłby kiedyś wstąpić w szeregi ułanów, ale ukształtowany na obraz i podobieństwo dziadka chłopiec szybko zaczyna podzielać wszystkie jego wartości. Jednak także w życiu Piotra pojawienie się wnuka wiele zmienia – świadomość, że ideały Przondy przetrwają w jego potomku sprawia, że ten otwiera się na świat, a nawet decyduje się na udział w powstaniu.

Podzielanie systemu wartości dziadka sprawia, że mały Piotruś staje się „odmieńcem” także w swojej społeczności. Reguły dyktują tutaj mężczyźni, ceniący nade wszystko siłę fizyczną i zaradność. Mimo że matka Piotrusia żywi macierzyńskie uczucia także wobec najmłodszego syna, jest niemal całkowicie podporządkowana mężowi. Dlatego też nie wyraża sprzeciwu, kiedy ten znęca się psychicznie nad „odmieńcem”, a zamiast tego stara się czynami pokazać, że Piotrek jest dla niej tak samo ważny jak pozostałe dzieci:

> Obco mu [Piotrusiowi – przyp. I.P.] było w rodzicielskim domu. Prawda, matka, ile razy się zjawił, pogładzi go zawsze po głowie, a potem kromkę chleba razowego z masłem mu wyniesie i kręcąc się po izbie nieraz do niego przemówi, ale za to ojciec nigdy mu nie da dobrego słowa, jeszcze na matkę gada:
> – Smaruj mu brzuch masłem, smaruj… – odezwał się raz, widząc kromkę chleba przez żonę niesioną – jest co!…[40].

[38] Zob. [M. Czerneda (Bierzyński)], *Odmieniec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 186, s. 59.
[39] [M. Czerneda (Bierzyński)], *Odmieniec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 186, s. 59.
[40] [M. Czerneda (Bierzyński)], *Odmieniec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 187, s. 86.

Kontrast między ideałami dziadka i „odmieńca" a resztą wsi staje się widoczny w chwili wybuchu powstania, które wzbudza zainteresowanie wyłącznie leśniczego biorącego udział w walkach oraz zaniepokojonego o los opiekuna chłopca. Ponieważ poza Piotrem jedynie dwóch chłopów ruszyło do walk, reszta mieszkańców patrzy na wydarzenia z perspektywy ewentualnych strat materialnych, na jakie naraziłby ich przemarsz wojsk[41]. Symptomatyczne staje się zakończenie noweli, w którym do wsi wkraczają oddziały partyzanckie. Ich przybycie jest dla chłopów wyłącznie zwiastunem kłopotów, a jedyną osobą, która okazuje radość na ich widok, jest „odmieniec". Podkreślenie nietypowości reakcji Piotrka na przybycie powstańców ma stanowić oskarżenie skierowane w stronę winnych zapomnienia o wydarzeniach 1863 roku. Tym samym *Odmieniec* wpisuje się w nurt narracji okołopowstańczych, którego najważniejszymi cechami charakterystycznymi są według Pauliny Małochleb dydaktyzm, heroizacja powstania oraz koncentracja na wspominkowym charakterze narracji. Nurt ten, dominujący w latach 1881–1892, propagował wizję powstania jako najtragiczniejszego wydarzenia z dziejów narodu, co przyczyniało się do jego mityzacji w pamięci zbiorowej. Badaczka zwraca uwagę na rolę, jaką w procesie kreowania legendy powstania odegrało zwiększenie zakresu działań rusyfikacyjnych na ziemiach polskich:

> Legenda martyrologiczna stanowiła […] rozpaczliwą odpowiedź na sytuację społeczną, w czasie, gdy Polaków traktowano jak tyko jedną z mniejszości narodowych zamieszkujących Imperium Rosyjskie. Legenda ta nie musiała się rządzić prawami logiki, jako że dotyczyła sfery emocjonalnej: jej zadanie polegało na podbudowywaniu poczucia odrębności, wzmacnianiu świadomości narodowej, której właściwie nie można było umocnić w inny sposób, biorąc pod uwagę przewagę Rosjan na wszystkich pozostałych polach życia społecznego[42].

Ten właśnie zmartyrologizowany obraz powstania przekazuje *Odmieniec*, w którym racjonalne obawy mieszkańców wsi przeciwstawione zostają

[41] [M. Czerneda (Bierzyński)], *Odmieniec*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 187, s. 87.

[42] Zob. P. Małochleb, *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Warszawa–Toruń 2014, s. 102–103.

„dziwnej”, ale – w ocenie Bierzyńskiego – słusznej postawie żyjącego poza społeczeństwem chłopca.

Jako ostatnia ukazała się *Wydalona* Zofii Kowerskiej, znanej już obserwatorom konkursów prasowych jako autorka nagrodzonej przez „Bluszcz” rozprawy *O wychowaniu macierzyńskim* (1879)[43]. Utwór stanowi komentarz na temat rugów pruskich. Opublikowanie noweli związanej bezpośrednio z tymi wydarzeniami nie byłoby oczywiście możliwe w zaborze pruskim, dlatego decyzja „Tygodnika Ilustrowanego” o zaprezentowaniu go publiczności staje się gestem solidarności z prześladowanymi Polakami oraz próbą zajęcia stanowiska wobec polityki państw zaborczych bez zwracania na siebie uwagi rosyjskiej cenzury.

Wydarzenia te w *Wydalonej* opisywane są z perspektywy małej dziewczynki. Tym samym nowela Kowerskiej wpisuje się w żywy w literaturze drugiej połowy XIX wieku nurt zainteresowania dzieckiem jako pierwszoplanowym bohaterem literackim. Kowerska jednak wykorzystuje bohatera dziecięcego nie po to, by wstawić się za prawem dziecka do niewykonywania pracy ponad siły oraz poszukiwania naturalnej swobody w duchu pedagogiki pozytywistycznej[44], ale jako swego rodzaju pas transmisyjny krzywd doświadczanych przez naród polski ze strony zaborcy.

Tytułowa bohaterka, Dorotka, jest sierotą – jej matka zmarła zaraz po urodzeniu dziewczynki, a ojciec zginął kilka lat przed rozpoczęciem akcji opowiadania w wypadku w fabryce. Dziewczynka mieszka z drugą żoną swojego ojca oraz jej obecnym mężem i pomaga w pracach domowych i opiece nad młodszymi dziećmi pary. Do momentu wydania decyzji o wydaleniu dziewczynki jej los prezentowany jest jako znośny – mimo że Dorotka wykonuje

[43] Kariera konkursowa Kowerskiej nie kończy się na *Wydalonej* – w 1893 roku jej utwór *O Marysi sierotce* wygrał konkurs „Gazety Świątecznej” na powiastkę dla ludu, a w 1895 roku autorka zdobyła wyróżnienie w konkursie „Czasu” za nowelę *Pierwszy uczeń* (opublikowaną w 1896 roku anonimowo – w kopercie dołączonej do utworu znalazła się jedynie pozwalająca na szczątkową identyfikację twórczyni informacja, że nowela napisana została przez autorkę powieści *Z prawdziwego zdarzenia*, publikowanej na łamach „Przeglądu Polskiego” w 1888 roku).

[44] Zob. np. J. Święch, *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1962, z. 9, s. 196–198.

pracę ponad siły, nie skarży się na swój los, ale stara się dostrzegać dobro w swojej sytuacji, a opiekunów nazywa „mamusią" i „tatusiem".

Największym zagrożeniem dla tej rodziny jest nie bieda czy nadmiar pracy, ale Niemcy. Uzmysławia to narratorowi (doktorowi mieszkającemu w tej samej kamienicy, co rodzina Dorotki) opiekun dziewczynki, Jan Zawiślak, początkowo prezentowany jako zgorzkniały choleryk, znęcający się nad rodziną:

> – Z człowieka może stać się bydlę – rzekł głucho – gdy jest judzony, pomiatany, drażniony, dopóki go wściekłość nie porwie… Popracuj pan w fabryce między Niemcami, zaciskaj pan tam usta od rana do wieczora, żeby ci się przez nie piana nie wydostała, a zobaczysz, co się jej w twoim gardle nagromadzi. […] Zaczynasz pan dopiero, ale oni cię zmordują, podkopią wszystko wkoło ciebie tak, że się co krok chwiać i upadać będziesz… Nareszcie zerwiesz pan sobie nogi na tej drodze… nie dojdziesz nigdzie i tylko przyczepi się do ciebie albo złość, albo niedołęstwo, albo podłość, że staniesz się przechrztą z języka, nazwiska i wiary![45]

Wypowiedź Zawiślaka jest diagnozą systemowego ucisku, jakiemu poddawani są Polacy pod zarządem pruskim oraz wielowymiarowego wpływu, jaki prześladowania te wywierają na jednostki próbujące zachować swoją tożsamość. Zachowanie Zawiślaka wobec żony i dzieci przestaje być w tej perspektywie postrzegane jako jego własny problem, ale okazuje się lustrzanym odbiciem przemocy doświadczanej przez Polaków w kontaktach z władzą.

Potwierdza to kreacja świata przedstawionego Kowerskiej, w którym nie pojawia się ani jedna dobra lub chociażby przyzwoita postać narodowości niemieckiej. Kiedy Zawiślakowa idzie do urzędu, aby wstawić się za zmuszoną do opuszczenia domu Dorotką, urzędnik zasłania niechęć do pomocy niezrozumieniem źle mówiącej po niemiecku kobiety oraz zrzuca winę na całokształt stosunków polsko-niemieckich na polskie matki, które „uczą dzieci od urodzenia, że każdy Niemiec to dzieciojad"[46]. Nawet doktor Rodler, który wydaje się osobą na tyle porządną, że staje się w pewnym momencie

[45] [Z. Kowerska], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 189, s. 106.
[46] [Z. Kowerska], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 190, s. 119.

nadzieją na ocalenie dziewczynki, rezygnuje z działania, uznając, że reakcja Dorotki jest przesadzona. Nie zmienia jego zdania nawet śmierć dziecka – po zbyt późnym przybyciu na miejsce stać go wyłącznie na niedowierzanie i bagatelizowanie tragedii[47]. Koniecznością bezwzględnego przestrzegania prawa zasłaniają się zaś żandarmi, którzy nawet po ataku epileptycznym Dorotki próbują siłą zabrać ją z domu, a w swoich działaniach wykazują się daleko idącą służalczością, wobec której ustąpić musi nawet zdrowy rozsądek[48]. Chociaż mechanizmy przemocy zaborczej pozostają najważniejszym czynnikiem wpływającym na przebieg stosunków polsko-niemieckich, autorka stara się niuansować obraz sytuacji. Winnymi śmierci Dorotki są nie tylko ci, którzy wydali rozkaz wydalenia, lecz także ci, którzy – ze względu na nieznajomość sytuacji Polaków – nie rozumieją paniki Dorotki i jej rodziny.

Dziewczynka w konfrontacji z doświadczeniem, którego zrozumienie przerasta jej możliwości intelektualne i emocjonalne, musi porzucić świat niewinności. Przeistacza się w „dziecko-starca"[49], tracąc siły na konfrontację z losem, który przygniótłby niejednego dorosłego. Z tej perspektywy śmierć Dorotki jest oskarżeniem w stronę bezlitosnych oprawców – tym bardziej rozpaczliwym, im bardziej niezawinionym było jej cierpienie. Dlatego obok tragedii związanej ze śmiercią dziecka równie istotną rolę w budowaniu napięcia emocjonalnego odgrywa żałoba Zawiślaków po dziewczynce[50]. Przybycie niemieckich żandarmów po śmierci Dorotki do domu jej opiekunów wywołuje nagły wybuch złości w Janie, który do tej pory – w odróżnieniu od żony – trwał w milczącym skupieniu. Jego reakcja staje się przejmującym wezwaniem jednostki bezradnej wobec aparatu władzy, którą jedynie śmierć może ocalić od prześladowań:

---

[47] [Z. Kowerska], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 191, s. 139.

[48] [Z. Kowerska], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 191, s. 138.

[49] Określenie za: G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 20.

[50] Zdaniem Karoliny Szymborskiej w opisie śmierci dziecka w II połowie XIX wieku równie ważnym elementem, co fakt zgonu, jego przyczyny i skutki, jest siła oddziaływania tego zdarzenia na rodziców. Z punktu widzenia teorii afektywnych śmierć dziecka nie jest wyłącznie przejawem utraconego potencjału czy niesprawiedliwości świata, ale staje się doświadczeniem granicznym, zmuszającym dorosłego do poszerzenia granic swojego świata w celu zmierzenia się z traumą. Więcej na ten temat w: K. Szymborska, *Mors immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019, s. 13.

– Idź, powiedz komisarzowi – rzekł głucho z hamowanym, wściekłym gniewem, który drgał w jego głosie – że stało się, jak on chciał… jak chciało prawo pruskie… wydalona!… wydalona radość mojego domu… wydalona pomoc matki z drobnymi dziećmi!…

Była taka żałość w ostatnich słowach Jana, iż sądziłem, że głośno zapłacze… Ból stopił on w płomieniach gniewu.

– A teraz precz stąd! – krzyknął tak porywczo, że ażem zadrżał. – Łakomi jesteście na nasze łzy, ale do mnie tu śmierć przyszła w gości, a przed nią nawet pruska głowa niech ustąpi!…[51]

Każdy autor nowel konkursowych stara się dopasować swój utwór do linii programowej czasopisma i wpisać go w nurt ówczesnych dyskusji literackich, politycznych i społecznych. Wyrazem takiego działania ma być wysyłanie tekstów, które choć poruszają tematy żywe w epoce, nie zajmują wyrazistych stanowisk, skupiając się raczej na nawiązaniu porozumienia ideowego z czytelnikiem. Można wręcz powiedzieć, że zbliżają się tym samym do obiegu literatury popularnej, która (by przytoczyć formułę Izabeli Poniatowskiej) porusza wielkie tematy bez zadawania wielkich pytań[52]. *Wydalona*, dzięki postawieniu w centrum wydarzeń spoza zaboru rosyjskiego, najbardziej oddziaływała na odbiorcę epoki na poziomie emocjonalnym i dyskursywnym. Tym samym oddanie głosu na ten utwór pełniłoby funkcję nie tylko docenienia jego wartości artystycznej, lecz także zgody na jego zawartość ideową.

[51] [Z. Kowerska], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 191, s. 139.

[52] Izabela Poniatowska wprowadza kategorię wielkiego tematu nowoczesności, określającą powtarzający się motyw czy element dominujący w fabule utworu (np. Bóg, kobiecość, miasto). Pozwala to na wskazanie podstawowej cechy dystynktywnej między literaturą popularną, poprzestającą na przywoływaniu wielkich tematów w celu nawiązania kontaktu z odbiorcą, a wysokoartystyczną, przetwarzającą te tematy w celu wywołania umysłowego poruszenia i refleksji u czytelnika. Zob. I. Poniatowska, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 97–98. Jeżeli nie ograniczy się spisu wielkich tematów do tych zakreślonych przez Poniatowską, ale rozszerzy go o katalog problemów będących przedmiotem dyskusji w krytyce i publicystyce drugiej połowy XIX wieku (jak np. kwestia pracy organicznej czy relacji Polaków z zaborcami), zobaczyć można, że autorzy konkursowych nowelek, wyzyskując te tematy w twórczości, używają tej samej techniki co twórcy literatury popularnej w celu zbudowania porozumienia z komisją i czytelnikami dobrze obeznanymi z naturą tych sporów z prasy.

6.2.2. Manipulacja w białych rękawiczkach? Przypadek L. Blumentala

Podczas analizy raportów komisji konkursu nowelistycznego rzuca się w oczy, że sędziowie wchodzą w dialog z odbiorcami w większym zakresie niż w konkursie poetyckim. Nie tylko sprawozdania stają się znacznie szersze, lecz także dużo więcej miejsca zajmują w nich opinie czytelników. Jednak nawet z tą świadomością w pamięci zaskakująca może się wydawać decyzja o opublikowaniu już po zakończeniu prezentacji nowel, ale jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu, listu do redakcji podpisanego przez L. Blumentala[53], który do pewnego stopnia może być uznany za próbę manipulacji wynikami konkursu. Chociaż redakcja umieszcza przy nim adnotację, że przesłany został już po zliczeniu głosów[54] (czyli w momencie, w którym nie powinien wpłynąć na werdykt), w następnym numerze „Tygodnika Ilustrowanego” termin nadsyłania kuponów został przesunięty[55]. Redakcja usprawiedliwiała tę decyzję licznymi prośbami o przedłużenie głosowania, jednak dzięki temu posunięciu (mniej lub bardziej świadomie) dała czytelnikom przekonanym przez ten list możliwość korekty głosu lub oddania go, jeśli dotychczas tego nie uczynili.

„Tygodnik Ilustrowany” zachowuje pozory obiektywizmu poprzez zaznaczenie, że głos Blumentala nie może wpłynąć na werdykt, oraz wykropkowanie informacji, na jaki utwór oddał głos autor. On sam także starał się nadać swojej opinii rzeczowy charakter, opisując po kolei każdą z nowel i znajdując w nich zarówno mocne, jak i słabe strony. Mimo to wprawny abonent szybko domyśli się, który tekst najbardziej spodobał się czytelnikowi.

Autor listu odgrywa rolę rzecznika publiczności nobilitowanej przez komisję prawem do wydania werdyktu. Plebiscyt jest dla niego wyrazem chęci nawiązania bliższego kontaktu prasy z czytelnikami. W jego komentarzu wyraża się świadomość odmienności jego sposobu oceny wobec lektury

---

[53] Prawdopodobnie chodzi o Leopolda Blumentala, znanego szerzej pod pseudonimem Leo Belmont (1865–1941) – prawnika i literata, późniejszego redaktora czasopisma „Wolne Słowo”, współzałożyciela Polskiego Towarzystwa Esperantystów oraz autora powieści *W wieku nerwowym* czy *Sprawa przy drzwiach zamkniętych* i tłumacza. W 1886 roku ma on jednak dopiero 21 lat, niniejszy list byłby zatem początkiem jego kariery.

[54] Zob. L. Blumental, *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 195, s. 206.

[55] Zob. [anonim], *Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 196, s. 223.

odbiorców profesjonalnych (czyli komisji), kiedy np. określał swoją opinię jako „skromną" lub uzasadniał swój wybór tym, że „do nieruchomej ręki żywiej nabiegła fala krwi, pędząca z serca"[56]. Zastrzeżenia te z jednej strony uznać można za przejaw skromności, z drugiej legitymizują odmienny wobec czysto rozumowego sposób lektury. Sytuacja plebiscytowa sprawia, że prawo głosu mają przecież także ci, którym nie jest dana wiedza historyczno- i teoretycznoliteracka właściwa krytykom. Mimo to każdy jest w stanie na podstawie czysto emocjonalnych kryteriów powiedzieć, co mu się podoba. Zastrzeżenia Blumentala, pozornie podkreślające niższość czytelnika wobec krytyki, w rzeczywistości zatem stawiają te dwie grupy na równi, a ocena utworów konkursowych bez uwzględnienia którejkolwiek tych perspektyw staje się niepełna.

Istotny wydaje się także fragment, w którym Blumental usprawiedliwia się ze swojego wyroku (a raczej z wątpliwości towarzyszących jego wydaniu):

> Położono przed nami trzy utwory niepospolitej wartości, z których każdy ma swój osobny wdzięk, blask i formę, i powiedziano: „Wybierzcie jeden!…". Z zamkniętymi oczyma wziąć jeden z trzech byłoby łatwo, ale wybór krytycznego, estetycznego sądu wobec przedstawionych przez redakcję powiastek stawia mnie – z przeproszeniem samego siebie – w położeniu sławnego filozoficznego osła Buridana[57].

W wypowiedzi tej (poza uznaniem wartości każdej z nowel odzwierciedlającej się w porównaniu męki jurora-amatora do dylematu osła Buridana) odbijają się negatywne konsekwencje przyjętej formy oddawania głosów, w której pierwotnej postaci aktywność czytelnika ograniczona była jedynie do podania tytułu noweli. Nie pozwalało to ani na uzasadnienie wyroku, ani na oddanie sprawiedliwości pozostałym nowelom. Zliczający głosy sędzia, biorąc do ręki kupon, nie mógł wiedzieć, czy czytelnik oddał głos na utwór jego zdaniem najlepszy pod względem formalnym, czy może kierował się tylko emocjami. Dlatego też decyzja redakcji o opublikowaniu tego listu może wiązać się również z próbą zachęcenia czytelników do uważnej i przemyślanej lektury tekstów oraz podjęcia subtelnej próby edukacji krytycznej jurorów-amatorów.

---

[56] L. Blumental, dz. cyt., s. 206.

[57] Tamże.

Blumental uzasadnia jednak swoją opinię nie tylko przy pomocy argumentów emocjonalnych. Najważniejsze staje się kryterium prawdopodobieństwa i zgodności realiów z rzeczywistością. Główną zaletą *Kuby Trojaka* i *Odmieńca* jest z tej perspektywy wierne oddanie specyfiki życia wiejskiego, widoczne głównie na poziomie języka oraz jaskrawości opisu sytuacji. Równie ważna jest dla Blumentala spójność wewnętrzna wydarzeń oraz potencjał nowel do utrzymania uwagi odbiorcy. Dlatego np. wadą *Odmieńca* staje się brak wyraziście poprowadzonej akcji.

Szczególną uwagę należy zwrócić jednak na opis *Wydalonej*, nabierający charakteru prawie bezkrytycznej laudacji. Autor listu docenia przede wszystkim jej walory retoryczne oraz zdolność do oddziaływania na emocje, do pewnego stopnia usprawiedliwioną tematyką tekstu. Jednak zdaje sobie również sprawę z niebezpieczeństw związanych z poruszaniem aktualnych tematów, dlatego podkreśla uniwersalne walory opowiadania, czyli umiejętność konstruowania przez Kowerską wiarygodnych dialogów, dobre oddanie charakterystyki postaci oraz prawdopodobne pokazanie zmian w umyśle dziecka. Na tle tych pochwał zwrócenie uwagi na skrajność w kreacji Zawiślaka wydaje się niczym więcej jak nieudolną próbą ukrycia stosunku emocjonalnego Blumentala do *Wydalonej*.

Opublikowanie tego tekstu właśnie na tym etapie zawodów nabiera szczególnego znaczenia w komunikacji redakcji z odbiorcami. Świadczy bowiem o ograniczeniu zaufania wobec arbitrów-amatorów, objawiającego się w chęci wpłynięcia na ich wyroki. Działania te podejmowane są jednak w białych rękawiczkach, o czym świadczy ukrycie (nawet nieudolne) preferencji czytelniczych Blumentala. Jest to nie tylko wyraz kurtuazyjnej chęci zachowania pozorów autentyczności, lecz także próba edukacji odbiorcy poprzez naśladownictwo. Próba skuteczna, czego świadectwem stały się wyniki konkursu.

6.2.3. Nowa skala sukcesu

Konkurs na nowelę cieszył się nieznacznie większym zainteresowaniem abonentów niż poetycki. W plebiscycie wzięło udział 2498 osób, czyli o 220 więcej niż poprzednio. Zwycięska nowela, czyli *Wydalona*, zdobyła aż 1774 głosy (70%), zostawiając *Kubę Trojaka* (421 głosów, 16%) i *Odmieńca*

(353 głosy, 14%) daleko w tyle. Stąd w obszerniejszym niż poprzedni komentarzu redakcji konkurs ten również przedstawiony został jako sukces – zarówno pod względem jakości utworów, jak i stopnia zaangażowania czytelników.

W sprawozdaniu poza elementami pojawiającymi się już w podsumowaniu konkursu poetyckiego (czyli podkreśleniem zróżnicowania geograficznego czy zaangażowania przedstawicieli wszystkich warstw społecznych) pojawiają się nowe idee, część z nich nabiera także większego znaczenia. Przykładem jest kwestia świadomości odpowiedzialności czytelników za ich głosy. Tak na przykład opisuje proces decyzyjny pani M.K. z Lwowa: „Przeczytanie trzech utworów zajęło mi kilka godzin czasu, w każdej jednak wolniejszej chwili całego tygodnia rozważałam pilnie, za którym utworem się oświadczyć. To już nie zabawka [podkr. I.P.]"[58]. Odpowiedzialność za werdykt wyrażająca się w tych opiniach może być uznawana za przejaw docenienia zadań stojących przed krytyką oraz instytucji konkursu.

Nowym wątkiem, służącym jako dowód samodzielności werdyktów oraz wzbudzenia ruchu umysłowego w skali mikro, jest podawanie przypadków braku zgody w werdyktach różnych członków tego samego gospodarstwa domowego:

> W jednej rodzinie 7 osób było za *Wydaloną*, 2 skłaniały się do nagrodzenia *Kuby*. […] W Duryniczach w Mińskiem [obwodzie, rejonie – przyp. I.P.] odbyła się z tej racji, jak przekonywa list zwrotny, mała konferencyjka. Panie przyznawały prym *Wydalonej*, panowie *Odmieńcowi*. […] Nie zawsze też solidaryzowały się ze sobą na tym punkcie małżeństwa. P. Stanisław lub Kaźmirz [sic!] zaznaczał silną ręką utwór II, p. Jadwiga czy Barbara podkreślała fiołkowym atramentem nr III[59].

Jak w konkursie poetyckim, tak i tutaj redakcja zwraca uwagę na zróżnicowanie głosów w zależności od płci arbitra. Owa opozycja nie ma jednak aż takiego znaczenia, jak wprzódy, o czym świadczy rezygnacja z przytaczania

[58] [anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, s. 285.

[59] Tamże, s. 286.

w tej części sprawozdania przykładów na rzecz ogólnych, stereotypowych formuł.

Nowością jest także podkreślanie roli konkursu w zwiększaniu popularności czasopisma. Czytelnik zaangażowany jest bardziej skłonny do prenumeraty pisma, na którego kształt ma (choćby niewielki) wpływ. Uwidacznia się to m.in. w opinii Białorusinki z Halejówki: „Każdy numer «Tygodnika» oczekiwany jest teraz gorączkowo. Taka wymiana zdań między redakcjami a prenumeratorami czasopism musi wpłynąć zbawiennie na ukształcenie się smaku publiczności”[60].

Mimo że opinii negatywnych jest nadal dużo mniej niż pozytywnych, tym razem, oprócz krytyki zamysłu bądź wątpliwości co do szczerości zamiarów redakcji, w wątpliwość podane zostają także działania wstępne komisji. Świadczy o tym skoncentrowanie negatywnych opinii wokół jakości zaproponowanych do oceny utworów, co okazuje się sygnałem niewłaściwego doboru dzieł. Tym samym krytyka konkursu przechodzi do nowego etapu – kontroli działań organizatorów:

> „Żądacie wyboru między trzema nowelkami, a więc daję mój głos za *Wydaloną*. Jeśli jednak mam być szczerym, a mniemam, iż szczerość jest w tym razie nie tylko prawem przysługującym czytelnikowi, ale jego obowiązkiem względem redakcji, oświadczyć muszę, iż żadna z nowelek nie zadawala mnie ani pod względem formy ani treści, ba nawet, wybaczcie mi raz jeszcze moją otwartość, nawet pod względem języka. Żadna z nowelek po przeczytaniu nie pozostawia trwalszego wrażenia ani w umyśle, ani w sercu” (p. A.T. z N[owego – przyp. I.P.] Dworu)[61].

Decyzja o opublikowaniu takiej deklaracji pełni funkcję sugestii dla potencjalnych jurorów, że żadna opinia – nawet wymierzona w komisję – nie jest lekceważona.

Wypis opinii na temat utworów kończy się swego rodzaju klamrą kompozycyjną. Cykl, rozpoczęty opracowaniem autorstwa „zwykłego człowieka” (czyli Blumentala), zwieńczony zostaje opinią samej Elizy Orzeszkowej.

---

[60] Tamże, s. 285.

[61] Tamże.

Chociaż pisarka oddaje głos na *Wydaloną*, korzysta z okazji, by wypowiedzieć się na temat każdego tekstu. Jej argumentacja jest bardziej szczegółowa niż Blumentala, oboje jednak wskazują na podobne zalety i wady dzieł. Tam jednak, gdzie Blumental poprzestaje na ogólnikach, Orzeszkowa idzie krok dalej, przyjmując postawę nauczycielki, metodycznie wskazującej usterki formalne nowel (kiedy zwraca uwagę na „niezręczność" sceny edukacji bohatera *Kuby Trojaka* w dworze dziedziczki albo obszerność otwarcia *Odmieńca*). Na tym tle szczególnej mocy nabiera entuzjastyczna pochwała *Wydalonej*:

> *Wydalona*, z mniej głębokim niż pierwsze dwie [nowele – przyp. I.P.] pomysłem, wykonanie posiada mistrzowskie. Ani słowa za wiele. […] Nowela ta jest według mnie perłą spadłą z pióra, które wielu już podobnymi obdarzyć nas musiało. Znać mistrza[62].

Wyciągnięcie przed szereg opinii Orzeszkowej, oprócz nobilitacji dla Kowerskiej, stanowi szczególny rodzaj legitymizacji wyroku. Zbieżność opinii pisarki cieszącej się autorytetem ze zbiorowym aplauzem szerokiego konkursowego gremium jest wyraźnym znakiem, że taki konkurs może pełnić funkcję nie tylko kuźni talentów, lecz także poligonu doświadczalnego dla krytyków-amatorów. To pozwala także na potwierdzenie słuszności samego konkursu.

6.3. Zerwanie nici porozumienia. Konkurs na humoreskę (1887)

Naturalnym następstwem tego sukcesu jest kontynuacja podobnych przedsięwzięć. Nic dziwnego, że już 15 stycznia 1887 roku ogłoszono konkurs na „drobny utwór humorystyczny prozą", z identycznymi warunkami i wysokością nagrody, jak w konkursie prozatorskim. W ogłoszeniu tym, równie lakonicznym co poprzednie, nie stawia się uczestnikom innych wymagań poza objętościowymi (300–500 wierszy druku). Takie postępowanie, choć jest lustrzanym odbiciem wcześniejszych strategii, niosło za sobą daleko większe konsekwencje. Świadczy ono o istnieniu milczącego założenia, że koncepcja

[62] Tamże, s. 287.

utworu humorystycznego nie wymaga szerszej definicji. Tymczasem sprawa okazuje się bardziej skomplikowana.

6.3.1. Humoreska jako gatunek literacki

Założenia teoretycznoliterackie co do kształtu humoreski jako gatunku literackiego w II połowie XIX wieku[63] oraz określenie roli humoru w literaturze nie zawsze pokrywały się z praktyką autorską. Jak zauważa Iwona Węgrzyn, o ile w tradycji niemieckiej humor miał odgrywać rolę narzędzia do przedstawienia (nieraz gorzkiej, a czasem i przerażającej) prawdy o ludzkiej egzystencji, o tyle na ziemiach polskich humoreska, postrzegana jako jeden z mniej wymagających gatunków, służyła przede wszystkim do dostarczania dobrej rozrywki. Dlatego też w znacznej mierze historię tego gatunku stworzyli autorzy spoza panteonu literackiego, jak np. Maria Sadowska (ps. Zbigniew), August Wilkoński, Aleksander Niewiarowski, Józef Bliziński oraz rzesza bezimiennych twórców[64].

Za wzór humorysty stawiany bywał Charles Dickens. Polska recepcja jego twórczości nabrała tempa w latach 70. i 80. XIX wieku, kiedy większość jego utworów doczekała się przekładów[65]. Jak wskazuje Aleksandra

[63] Oddzielną kwestią pozostają problemy w zdefiniowaniu humoreski jako gatunku literackiego w literaturoznawstwie polskim, na które zwraca uwagę Elżbieta Lubczyńska-Jeziorna (zob. E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007, s. 23–26).

[64] Zob. I. Węgrzyn, *Smutne humoreski Marii z Brzezinów Sadowskiej. O niedocenionym gatunku i zapomnianej pisarce*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 3, s. 167–168. Z zanikiem popularności humoreski wiąże się również kwestia relacji między pojawianiem się utworów o tematyce humorystycznej na łamach czasopisma z jego pozycją na rynku, której ewolucję pokazuje Urszula Adamska na przykładzie stopniowej marginalizacji humoresek w „Przeglądzie Tygodniowym” wraz z postępem prowadzonej na jego łamach kampanii przeciwko „starej” prasie. Zob. U. Adamska, *Humoreska na łamach „Przeglądu Tygodniowego” (1866–1876). Rekonesans* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876…*, dz. cyt., s. 375–388.

[65] Oczywiście nie zawsze ilość przekładała się na jakość – o ile tłumaczenia *Wielkich nadziei, Ciężkich czasów* i *Naszego wspólnego przyjaciela* wyróżniały się pozytywnie, o tyle przekład *Davida Copperfielda* autorstwa Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej z 1888 roku krytykowany był za liczne błędy oraz pomijanie fragmentów. Zob. E. Kujawska-Lis, *Dickens in Poland* [w:] *The Reception of Charles Dickens in Europe*, red. M. Hollington, vol. 2, London 2013, s. 481–482.

Budrewicz, za życia autora *Davida Copperfielda* poglądy na jego twórczość inspirowane były recepcją jego dzieł na Zachodzie – przede wszystkim pracami Taine'a, który dostrzegał w humorze Dickensa ślady gorzkiej i zaciekłej walki z ludzkimi wadami. Jednak wraz z nobilitacją humoru w literaturze w okresie międzypowstaniowym także humorystyka Dickensa doczekała się docenienia. Autor *Klubu Pickwicka* przywoływany jest jako wzór w recenzjach utworów polskich humorystów (np. piszącego pod pseudonimem Jordan Juliana Wieniawskiego):

> Otóż ten znakomity przedstawiciel małostek i śmieszności ludzkich rzadko kiedy zupełną daje nam karykaturę. Chętnie wśród wad przeróżnych upatruje jaką szlachetniejszą stronę, podnosi jakiś rys wyższy, rzewny, zadziwiający sprzecznością. Śmiesznym scenom przeciwstawia zdarzenia pełne najszczytniejszego liryzmu[66].

Analiza twórczości Dickensa staje się także podstawą do zdefiniowania różnic między humorem angielskim, w którym najważniejsze jest wychowywanie odbiorców, a polskim, stawiającym sobie za cel wzbudzenie śmiechu za wszelką cenę[67].

Dobrym źródłem do rekonstrukcji świadomości gatunkowej epoki mogą być powstające w tym czasie syntezy. Wbrew intuicyjnemu przekonaniu o jej obiektywności synteza jako próba całościowego i podsumowującego ujęcia dziejów literackich z pozycji autorytetu, może w określonych warunkach wyjść poza funkcję sprawozdawczą i umożliwić autorowi zajęcie stanowiska programowego[68]. Dlatego też znaczące wydaje się, że tak trudno się doszukać sformułowanej wprost definicji humoreski w *Zarysie literatury*

---

[66] *Dzisiejsza powieść i szkice humorystyczno-obyczajowe p. Jordana*, „Przegląd Lwowski" 1875, nr 1, s. 37; cyt. za: A. Budrewicz, *Dickens w Polsce. Pierwsze stulecie*, Kraków 2015, s. 153.

[67] Zob. A. Budrewicz, dz. cyt., s. 155. Owo postrzeganie roli humorystyki do pewnego stopnia bliskie jest także Prusowskiej koncepcji humoru i dowcipu, która – choć ewoluowała na przestrzeni lat – bazowała na utożsamieniu humoru z łagodną, a jednocześnie wszechstronną postawą wobec rzeczywistości. Zob. A. Martuszewska, *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, s. 132–150.

[68] Więcej na temat „nieprzejrzystości" syntezy jako gatunku wypowiedzi badawczej zob. np.: H. Markiewicz, dz. cyt.; K. Kasztenna, *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Wrocław 1995.

polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego[69] (1881). Można jednak podjąć próbę jej rekonstrukcji na podstawie analiz twórczości autorów uprawiających ten gatunek.

W koncepcji Chmielowskiego humorystyka jawi się jako nowy rodzaj piśmiennictwa, odmienny od zakorzenionej w tradycji polskiej gawędy szlacheckiej[70]. Zdaniem autora dobry humorysta powinien skupiać się na przedstawianiu sytuacji i zjawisk w taki sposób, aby ukazać śmieszność kryjącą się w nich samych. Powinien też unikać zabiegów literackich wywołujących rubaszny śmiech – jego rolą jest raczej skłonienie przy pomocy humoru do refleksji nad kondycją świata i naturą stosunków ludzkich[71]. Chmielowski stawia tym samym granicę między dowcipem (wartościowanym negatywnie ze względu na bezrefleksyjność) oraz humorem (subtelniejszym, ale dzięki temu oddziałującym na inteligencję czytelnika).

---

[69] Postawa ta wydaje się tym bardziej znacząca, że (jak zwraca uwagę Tomasz Sobieraj) wypracowany przez Chmielowskiego dyskurs historycznoliteracki, dążący do jak największej naukowej obiektywności poprzez zbliżenie metod badań literatury do dyrektyw nauk przyrodniczych, staje się wzorem dla dyskursu historyczno- i krytycznoliterackiego pozytywistów. Zob. T. Sobieraj, *Metodologiczny i problemowy profil syntez Piotra Chmielowskiego. Na marginesie dwóch edycji „Zarysu literatury polskiej"* [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczuk, Ł. Książyk, Warszawa 2015, s. 67–70. Zob. także: E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, dz. cyt. s. 10–20, 23–27, 91–98, 100–105, 107–115, 140–144; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001; A. Owczarek, *Chmielowski o poetach i poezji* [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999, s. 69–71; A. Makowski, *Bohater literacki w krytyce Chmielowskiego* [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem…*, dz. cyt.

[70] Analizując twórczość Alberta Wilczyńskiego, Chmielowski zwraca uwagę na błędne postrzeganie go przez prasę jako „humorysty", charakteryzując jego twórczość następująco: „Humorystą jednak on nie jest; przedstawia się on raczej jako jowialny opowiadacz starej daty, który gawędzi o pospolitych rzeczach z pewną lekkością i swobodą, z dobroduszną ironią, nierobiącą szkody nikomu, a przeto wielce pożądaną" (P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. 133).

[71] Chmielowski tak przedstawia model idealnego humorysty na przykładzie twórczości Jana Lama: „Pierwszeństwo to pozyskał sobie ten *par excellence* dowcipny pisarz swoją nieporównaną zdolnością do chwytania wszystkich stosunków ze strony śmiesznej i znakomitą umiejętnością przedstawiania tej strony na swój własny sposób tak, że nawet najmniej do uśmiechu usposobieni nie mogą się od niego powstrzymać. Mówię wyraźnie uśmiechu, a nie śmiechu, gdyż jakkolwiek i Lam nie gardzi konceptami rubasznymi i trywialnymi, używa ich przecież oszczędnie. Komizm jego nie wynika pospolicie ani z przypadkowego położenia osób zaplątanych we własne sieci, ani z gry słów, ale z głębi wewnętrznej samych działaczy: z ich usposobienia, przyzwyczajeń, sposobów czucia i myślenia" (tamże, s. 147).

Wyraźnie widać tutaj rozdźwięk między postulatami krytyków w kwestii roli humoru w literaturze a praktyką literacką. Dla organizatorów konkursu na humoreskę wiązał się on z poważnymi konsekwencjami – bez określenia, czego oczekuje się od autorów, istniało prawdopodobieństwo, że utwory nie spełnią oczekiwań komisji. Z drugiej strony szczegółowe określenie zakresu wymagań mogło blokować pisarzy, sprawiając, że konkurs przeistoczyłby się w przetarg, w którym wykonawca zlecenia (autor) podporządkowuje się płatnikowi (redakcji) bez możliwości wprowadzenia modyfikacji. Jak zatem uczestnicy poradzili sobie z odtworzeniem wymagań konkursowych?

6.3.2. Z wielkiej chmury mały deszcz

Plon konkursowy okazał się skromniejszy niż poprzednio, przy czym znacznie mniej utworów uznano za interesujące – z 77 humoresek do dalszego czytania zakwalifikowano zaledwie 16. Pod głosowanie poddano trzy z nich (*Mówią, żem hipochondryk!*, *Pan Bermuder* oraz *W piątek*[72]). Tym razem zdecydowano się jednak na wprowadzenie dwóch stopni wyróżnień: „chlubną pod każdym względem zmiankę" przyznano *Kącikowi* Jordana (Juliana Wieniawskiego, utwór niepublikowany), *Tragedii w Sercu* S. Poraja (Stanisława Szczutowskiego, wydrukowanej w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1888 roku) oraz *Ze wspomnień byłego redaktora „Jutrzenki Wieczornej"* (nieopublikowanej, nieznanego autorstwa). Z kolei za „zasługujące na wyróżnienie z jakich bądź powodów" uznano 10 utworów (w tym *Historię osobliwą o malarzu Świstalskim* Wiktora Gomulickiego). Wyróżnienia te stanowiły zarazem zaproszenie do współpracy z „Tygodnikiem Ilustrowanym". Po wprowadzeniu poprawek twórcy mogliby wydać swoje dzieło, a tym samym otrzymać honorarium

[72] Autor zwycięskiej humoreski *Mówią, żem hipochondryk!* przedstawia się jako „Bezimienny". Mimo apelów redakcji ani on, ani autorzy pozostałych utworów zakwalifikowanych do drugiego etapu nie ujawnili swojej tożsamości na łamach czasopisma (żadnej wzmianki na ten temat nie ma ani w ogłoszeniach redakcji, ani w odpowiedziach na listy czytelników). Inne metody weryfikacji tożsamości autorów również nie przyniosły spodziewanego rezultatu – utwory nie są odnotowywane ani w bibliografii Estreichera, ani w „Nowym Korbucie", ani w Bibliografii Bara; nie udało się także odnaleźć innych wydań tych humoresek poza ich gazetowymi pierwodrukami.

mimo utraty szansy na nagrodę[73]. Na planie komunikacji między redakcją a czytelnikami miało być to sygnałem, że mimo nie tak pomyślnych rezultatów jak poprzednio konkurs nadal spełnia swoje zadanie jako kuźnia talentów.

Pierwszą rzeczą, jaka rzuca się w oczy przy porównaniu utworów poddanych ocenie w obu konkursach prozatorskich, jest wymuszona konwencją ahistoryczność tych pierwszych. Chociaż część humoresek (a zwłaszcza *Mówią, żem hipochondryk!*) porusza tematy będące przedmiotem dyskusji w epoce, ich autorzy nie odnoszą się do aktualnych wydarzeń, ograniczając krąg akcji do spraw codziennych. Dominującym tematem wszystkich utworów są szeroko rozumiane stosunki damsko-męskie.

Mówią, żem hipochondryk! wydaje się najciekawsze ze względu na tematykę oraz dobór krytykowanych „wad". W krzywym zwierciadle przedstawia sposób wychowywania dziewcząt, który choć uzasadniony chęcią dostosowania się do reguł społecznych, nie uwzględnia potrzeb i uzdolnień panien[74]. Moda na uczenie córek gry na fortepianie napędzana jest przez chęć zapewnienia im jak najlepszej pozycji na rynku matrymonialnym, a także konieczność dostosowania się do niepisanych reguł towarzyskich[75].

Efekt komiczny wzmacniany jest poprzez kreację narratora. Nieznoszący muzyki lekarz, samotnie walczący z tradycyjnymi metodami wychowania dziewcząt i ambicjami matek, staje się parodią pozytywistycznego aktywizmu, podejmowanego wbrew woli zainteresowanych. Niechęć do muzyki fortepianowej oraz jego protekcjonalna postawa sprawiają, że jego działania spotykają się w najlepszym razie z jawnym oporem, w najgorszym zaś z lekceważeniem. Nieumiejętność dobrania metod perswazji do odbiorców w konfrontacji z nieprzejednaną postawą matek, do których usiłuje dotrzeć doktor, wywołuje efekt komiczny[76]. Do wzbudzenia śmiechu u odbiorcy

[73] Zob. [anonim], *Humoreski konkursowe…*, dz. cyt., s. 122.

[74] Na bezsensowność włączania elementów edukacji muzycznej w procesie wychowywania dziewczyny z wyższych warstw społecznych zwraca już uwagę Eliza Orzeszkowa. W rozprawie *Kilka słów o kobietach* uznaje naukę gry na instrumencie (najczęściej na fortepianie) za jeden z elementów służących nie przygotowaniu kobiety do pełnienia funkcji żony i matki, ale wyłącznie zwiększeniu atrakcyjności panny na rynku matrymonialnym. Zob. E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873, s. 118–119. Więcej na ten temat np. w: J. Dobkowska, *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 2016, nr 96, s. 104.

[75] [anonim], *Mówią, żem hipochondryk!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 242, s. 123.

[76] Tamże.

wykorzystywany jest niemal każdy element utworu – od znaczących nazwisk (Mosiek Cymbał, pani Ciuciubabska, pani Plackiewiczowa) przez ukształtowanie narracji i dialogów, aż po komizm sytuacyjny. Częstym chwytem jest wielokrotne powtórzenie tej samej informacji w celu sprowadzenia jej do absurdu. Przykładowo: kiedy doktor informuje panią Morelską o stanie zdrowia jej sześciu córek, nie mówi np.: „Wszystkie pani córki cierpią na małokrwistość" (czyli – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – chorują na anemię), ale wygłasza następujący komunikat:

> Badanie lekarskie, wykonane przed chwilą na dzieciach pani, dało taki rezultat: czternastoletnia córka pani jest chora na osłabienie nerwów i małokrwistość; dwunastoletnia – na małokrwistość, dziesięcioletnia – na małokrwistość, ośmioletnia – na małokrwistość, czteroletnia – na małokrwistość[77].

Redundancja tworzy efekt komiczny, a także staje się przyczynkiem do charakterystyki narratora jako oderwanego od rzeczywistości. Zastosowanie tych chwytów mogło jednak odwracać uwagę odbiorcy od problemu ukazywanego w krzywym zwierciadle, koncentrując ją raczej wokół punktów wzbudzających natychmiastowy, choć bezrefleksyjny śmiech.

Pan Bermuder i *W piątek* poruszają się wokół relacji damsko-męskich, u źródeł obu humoresek stoi też podobny zamysł. Zarówno małżeństwo Böszermönych opisane w *Panu Bermuderze*, jak i bezimienni bohaterowie utworu *W piątek* to pozornie niedobrane pary, które żyć bez siebie nie mogą. Podstawową cechą odróżniającą oba utwory jest narracja, która wpływa na arsenał środków komicznych.

Pan Bermuder stanowi prosty przykład kompozycji szkatułkowej. Tytułowy bohater, emerytowany urzędnik skarbowy, opowiada historię życia młodemu człowiekowi, z którym się zaprzyjaźnił. Narrator przedstawia Bermudera jako człowieka naiwnego i niezręcznego towarzysko, ale o dobrym sercu. Wprowadzenie drugiego narratora pozwala na zdystansowanie odbiorcy wobec zarówno Bermudera, jak i sposobu interpretowania przeżeń faktów. *Pan Bermuder* może bowiem stanowić przykład subiektywności humoru i jego zależności od wzorców kulturowych epoki. Uwidacznia się to

[77] Tamże.

w scenach, w których bohater nawiązuje znajomość ze swoim przełożonym, Węgrem Böszermönym i jego żoną Florą. Z perspektywy współczesnej epizody te mogą być interpretowane jako rekonstrukcja mechanizmów przemocy domowej, jednak w humoresce traktowane są one jako element komiczny:

> Wszedł pan Böszermöny, zobaczył mnie i mówi do żony:
>
> – Czemuż nie powiedziałaś, że pan Bermuder przyszedł? Może chcesz na nim doświadczyć mocy twoich wdzięków i zawracasz mu głowę? Nie wierz, panie Bermuder, kobiecie! […]
>
> Ona się nie rozgniewała, ale odpowiedziała ze śmiechem:
>
> – Mam dość kłopotu bałamucić ciebie i ledwie temu powołam. Gdzieby mi się tam chciało bałamucić innych! Taki jak ty, zazdrośnik, zaraz by się gotów domyślać czegoś najgorszego!
>
> Pan Böszermöny, zamiast się uśmiechnąć, zachmurzył czoło i powiedział niecierpliwie:
>
> – Daj pokój z tymi żartami, a rób, co do ciebie należy. Czy w kuchni znów wszystko przypali się na blasze? Idźże już do rondlów! […] Pan kiwasz głową nad tym, że po grubiańsku mówię do żony? Tak się mówić powinno. Jak się ożenisz, trzymaj żonę krótko, a nigdy się nie potknie. Niech gotuje, sprząta, szyje, ubiera się i niech zawsze będzie zajęta, to na inne laryfary nie będzie miała czasu. Niekiedy, nie bardzo rzadko, pozwól sobie z nią karesów, żeby nie zdziczała, i ustąp w jakiej bagateli, ale zaraz potem szarpnij za munsztuk, żeby nie wpadła w narowy[78].

Böszermöny wciela w życie wizję domu, w którym to mąż ma ostatnie zdanie. Flora nie przywiązuje jednak wagi do jego wściekłości – sceny awantur, które powtarzają się nawet kilka razy dziennie, nie robią na niej wrażenia tak bardzo, że nie przeszkadza jej nawet obecność Bermudera w ich trakcie.

Przemoc domowa jest jednym z wielu tabuizowanych zjawisk życia w XIX wieku, której eskalacja w małżeństwach silnie skorelowana była z ugruntowaną w kulturze podrzędną rolą kobiety. Chociaż w większości problem ten dotyczył niższych warstw, także w pamiętnikach przedstawicieli ziemiaństwa czy arystokracji można odnaleźć świadectwa znęcania się nad

[78] [anonim], *Pan Bermuder*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 243, s. 140.

rodziną[79]. W *Panu Bermuderze* jednak ten poważny problem sprowadzony zostaje do żartu, przede wszystkim poprzez odebranie wiarygodności narratorowi wewnętrznemu. Współczucie Bermudera przedstawianego jako osoba nieznająca konwencji zachowań w małżeństwie (o czym świadczy m.in. branie za dobrą monetę nagłych zmian w nastroju męża Flory, który po awanturach gorąco przeprasza żonę oraz usprawiedliwianie kłótni zmiennością charakteru kobiety[80]) okazuje się wyrazem niewłaściwego zrozumienia przez niego sytuacji. Przyczynia się to do trywializacji przemocy w małżeństwie.

Przełomem w relacji Böszermönych staje się awantura o źle przyszyty guzik, po której Flora szuka schronienia u Bermudera i proponuje mu ucieczkę za granicę. Urzędnik nie ma początkowo ochoty na zajęcie stanowiska. Mimo że Flora mu się podoba, usprawiedliwia się chęcią utrzymania już istniejącego małżeństwa nawet za cenę zdrowia i życia dręczonej kobiety[81]. Ostatecznie jednak historia kończy się dobrze – skruszony Böszermöny obiecuje żonie poprawę, ta zaś przebacza mu. Małżeństwo zostaje uratowane, a życie Bermudera ponownie toczy się tym samym, powolnym trybem.

Od innej strony podchodzi do prezentacji problemów małżeńskich autor trzeciej humoreski. Cała jej akcja zamyka się w nocy z piątku na sobotę, a fabuła ograniczona jest do kłótni małżonków zakończonej ich pogodzeniem. Po scenie otwierającej, stanowiącej pretekst do zarysowania sytuacji fabularnej, tekst zmienia się w zbiór żartów sytuacyjnych, a słowne potyczki między bohaterami przeplatają się z przejawami źle ukrywanego wzajemnego zainteresowania[82]. Podobnie jak w *Panu Bermuderze* kłótnie małżonków zmuszonych wbrew własnej woli do przenocowania w domu dróżnika kolejowego nie mają poważnego charakteru. Słowa wypowiedziane w chwili złości, jak np. deklaracja mężczyzny, że wyskoczy przez okno, jeżeli jeszcze raz zobaczy żonę, nabierają komicznej dosłowności, kiedy kobieta zmusza męża do

[79] Zob. A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 138–141.

[80] [anonim], *Pan Bermuder*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 243, s. 141.

[81] [anonim], *Pan Bermuder*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 244, s. 155.

[82] Przykładem może być scena, w której małżonkowie w jednej chwili rozstawiają parawan przez środek pokoju, aby nie musieć oglądać siebie nawzajem, ale chwilę później starają się dyskretnie podejrzeć współmałżonka. Obustronne zainteresowanie zostaje jednak szybko zdemaskowane, kiedy improwizowana barykada rozpada się (zob. [anonim], *W piątek*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 246, s. 187).

wypełnienia obietnicy[83]. Wzajemne docinki pary stanowią jednak element gry, z której zrezygnowanie odebrałoby małżonkom smak życia. Dlatego też bohaterowie nie zrezygnują z kłótni, ale też nie zdecydują się na rozstanie.

Instytucja małżeństwa prezentowana jest w humoresce jako źródło cierpień dla każdej ze stron. Doświadczenie udręki jest niezależnie od płci, ale i warstwy społecznej. Zarówno ziemianin, jak i dróżnik czy woźnica przeżywają ze swoimi żonami te same katusze[84]. Mimo to w humoresce nie kwestionuje się sensu tej instytucji. Przyczyny nieszczęść w związku upatruje się raczej w postąpieniu wbrew przesądowi i podejmowaniu ważnych decyzji życiowych w piątek. Wtedy odbył się ślub głównych bohaterów utworu, tego dnia tygodnia również wyjazdy małżonków nie dochodzą do skutku. Wykorzystanie tej okoliczności do usprawiedliwienia błędnych decyzji życiowych bohaterów wzmacnia lekki charakter dzieła.

Prezentacja trzech wybranych przez „Tygodnik Ilustrowany" humoresek pokazała, że praktyka twórcza nie odzwierciedlała zadań, jakie stawiała przed humoreskami krytyka. W każdym z dzieł komizm wykorzystywany jest do wzbudzenia u odbiorcy natychmiastowego efektu rozbawienia, spychając na plan dalszy (jak w *Mówią, żem hipochondryk*) lub niemal całkowicie eliminując (*Pan Bermuder* oraz *W piątek*) diagnozę problemów społecznych.

6.3.4. Zamknięcie w wieży z kości słoniowej

Pierwszym znakiem, że konkurs może nie zakończyć się zgodnie z oczekiwaniami, był komentarz wydany przed publikacją poddanych pod głosowanie utworów. Na tym etapie ujawniono zamysł stojący za ogłoszeniem konkursu właśnie na ten gatunek prozatorski:

> Konkurs na humoreskę, ogłoszony przez redakcję „Tygodnika Ilustrowanego", miał na celu zachęcić do twórczości na zagonie literackim dotychczas u nas zbyt leniwie uprawianym. Mniemaliśmy, iż myśl głębsza, połączona z bolesnym

[83] [anonim], *W piątek*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 246, s. 186.
[84] [anonim], *W piątek*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 245, s. 171.

> uczuciem, a wypowiadająca się przez uśmiechnięte usta z pozorami dobroduszności winna mieć u nas odpowiednio usposobionych piszących[85].

Podana w ogłoszeniu formuła „drobny utwór humorystyczny prozą" okazała się zatem niewystarczająco czytelna. Podejrzewać można, że większość utworów eksploatowała raczej humor na najprostszym poziomie. Sam potencjał komiczny humoreski zaś, choć pozostawał jej najważniejszym elementem, nie mógł stanowić jedynej jej wartości – równie ważny okazał się wymiar moralizatorski. Komisja nie wskazywała jednak jeszcze, na jakich poziomach autorzy odstąpili od wyznaczników gatunkowych humoreski.

Myśl rozwinięto w podsumowaniu opublikowanym już po wydaniu werdyktu. Jest ono znacznie krótsze od wcześniejszych raportów, a sprawozdawczość ustępuje w nim miejsca polemiczności. Długie wyliczenia miejsc, z których głosowano, grup zawodowych i warstw społecznych debatujących nad utworami znikają niemal całkowicie, zastąpione nielicznie cytowanymi opiniami czytelników oraz odpowiedziami redakcji.

Po raz pierwszy komisja wypowiadała się krytycznie na temat samych głosujących, nie ukrywając rozczarowania ich postawą. Szczególnie znacząca wydaje się tutaj polemika z panią Antoniną O., która pozwala na odtworzenie kryteriów umożliwiających uznanie utworu za humoreskę oraz staje się głosem w dyskusji nad rolą komizmu w literaturze. List został przytoczony jako egzemplifikacja niewłaściwej postawy – krytyki wszystkich utworów bez oddania głosu na którykolwiek z nich. Odmowa partycypacji uzasadniana jest przez abonentkę dysproporcją między jej oczekiwaniami a poziomem tekstów:

> Nie mogę głosować za żadnym z wydrukowanych utworów, jakkolwiek komisja z fachowych znawców złożona wybrała je jako najlepsze z nadesłanych. Główną ich wadą jest brak humoru. […] we wszystkich trzech humoreskach znać pióra biegłe, rutynowane [sic!], umiejące treść błahą ratować dekoracyjnymi przystawkami. Żywiołu wesołego atoli jest tam bardzo a bardzo mało…[86].

[85] [anonim], *Humoreski konkursowe…*, dz. cyt., s. 122.
[86] [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu…*, dz. cyt., s. 368.

Chociaż Antonina O. podawała jeszcze argumenty dotyczące konkretnych rozwiązań fabularnych i formalnych, redakcja odniosła się jedynie do zarzutu o brak „żywiołu wesołego”:

> Alboż to w *Klubie Pickwicków* [sic!] Dickensa jest „wesołym żywiołem” oskarżenie poczciwego człowieka przed sądami o przeniewierstwo? Alboż pójście tego człowieka do więzienia, żeby nie płacić niesprawiedliwie zasądzonej na nim kwoty, jest zabawką? Alboż miłosierdzie tego samego człowieka w więzieniu nad aktorem i sługą, którzy mu życie zatruli, stanowi igraszkę uczuć? Humor tu na tym polega, iż ów człowiek patrzy łagodnym okiem przebaczenia, a nawet zadowolenia tam, gdzie inni wybijaliby okna, wyłamywali drzwi i rozwalali piece w uniesieniu[87].

Podział między humoreską a nowelą nie przebiega zatem na linii opozycji między humorem a jego brakiem (jak można by wywnioskować z wypowiedzi Antoniny O.), ale na różnicy postawy instancji nadawczej wobec świata przedstawionego. Dochodzi tutaj do próby zobiektywizowania wyznaczników gatunkowych humoreski. Gdyby przyjąć, że możliwość przypisania utworu do tego gatunku zależy wyłącznie od „żywiołu wesołego”, decyzja ta każdorazowo zależałaby od subiektywnego poczucia humoru odbiorcy. Powiązanie tej decyzji z wewnętrznymi właściwościami utworów pozwala na uogólnienie refleksji oraz jest wyrazem próby standaryzacji klasyfikacji genologicznych.

Zwrócić uwagę należy również na przyczyny, z jakich wskazany zostaje jako wzorzec humorystyki właśnie *Klub Pickwicka*. Oprócz samej pozycji, na jakiej stawiana była humorystyka Dickensa (o czym pisałam w podrozdziale 6.3.1.) znaczenie miał również wybór jako wzorca akurat tej właśnie powieści. *Klub Pickwicka* jest jednym z pierwszych utworów tego autora obecnych w polskiej krytyce literackiej[88] (pierwszy artykuł na jego temat pojawia się już w 1839 roku w poznańskim „Tygodniku Literackim”). Przywołanie

[87] Tamże.

[88] Obecność *Klubu Pickwicka* w polskiej krytyce literackiej jest tym bardziej godna podkreślenia, że na tym etapie nie istniało jeszcze pełne tłumaczenie tej powieści. Fragmenty publikowano dopiero w latach 1843 (w „Rozmaitościach Szkockich”) i w 1867 (w „Wędrowcu”). Z kolei pierwszy pełen przekład autorstwa Jana Lama wydano dopiero w 1870 roku. Zob. A. Budrewicz, dz. cyt., s. 320, 322–323.

tego tekstu może wiązać się również z mijającą w 1887 roku 50. rocznicą jego wydania (co razem z nadchodzącą niedługo później 25. rocznicą śmierci pisarza stało się pretekstem do wznowienia zainteresowania polskiego świata literackiego twórczością Dickensa[89]). Jednocześnie zwrócenie się do wzorców zagranicznych może być postrzegane jako świadectwo niskiego mniemania „Tygodnika Ilustrowanego" o stanie humorystyki polskiej w związku z brakiem możliwości znalezienia wzorca w rodzimej literaturze.

Redakcja zniża się również do ataków na tych czytelników, którzy krytyce poddali konkursowy zamysł:

> Obwiniano „humoreski", że nie wywoływały „dobrego humoru", a zapominano, iż ów dobry humor musi tkwić w duszy samego czytelnika. Skoro go nie ma w głębi serca, żadna go humoreska stamtąd nie wydobędzie[90].

Argumentacja ta wykracza poza granice dyskusji na temat kryteriów oceny dzieła literackiego. Jest to przede wszystkim wyraz bezradności redakcji, nieprzygotowanej na zmasowaną krytykę utworów, ale i pośrednio komisji dokonującej selekcji. Czytelnik przestaje być sojusznikiem, którego zdanie może zostać wykorzystane jako tarcza do obrony przed negatywnymi ocenami ze strony prasy czy krytyki. Ton odpowiedzi bliższy jest raczej polemikom z pismami humorystycznymi pokroju „Kolców" czy „Muchy". O dawnym porozumieniu nie mogło już być mowy – komisja konkursowa osuwa się z powrotem do bronienia oblężonej twierdzy.

Wśród przedrukowanych opinii można znaleźć także i te pozytywne. W części z nich widać próbę lektury emocjonalnej, akceptowanej jako dowód na zaangażowanie głosujących. W wypowiedziach tych czytelnicy szukali rozwiązania problemów bohaterów humoresek czy odnosili się do przedstawionych sytuacji tak, jakby dawali rady najlepszym przyjaciołom:

> „Hipochondryka warto by pocieszyć" – pisze pani Karolina K. ze Żmujdzi – „bo niesłusznie zabiera się do celibatu z powodu muzykalności kobiet. Niech no spróbuje ożenić się, a przekona się, że żona jego, jeżeli nie będzie należała

[89] Zob. E. Kujawska-Lis, dz. cyt., s. 487.
[90] [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu*, dz. cyt., s. 368.

do wyjątków, zaniedba muzyki zaraz po ślubie, zapomni z kretesem, czego się nauczyła przez wielkie męki, nie rozklekocze mu głowy swym niby-talentem, lecz owszem, stanie się jej koroną”[91].

Wszystkie przytoczone w dokumencie opinie dotyczyły zwycięskiej humoreski. Wzbudziła ona zainteresowanie nie tylko na poziomie empatycznym, lecz także ze względu na postulat zmniejszenia roli edukacji muzycznej w wychowywaniu panien. Krytyka niepotrzebnych większości dziewcząt lekcji gry staje się przejawem protestu wobec metod wychowawczych stosowanych w wielu polskich domach, co uzasadnia szeroką reakcję czytelników.

Ograniczenie komunikacji z czytelnikami oraz wejście redakcji w rolę nauczycieli, z góry patrzących na nierozumiejących ich koncepcji odbiorców, świadczy o porażce inicjatywy „Tygodnika Ilustrowanego”. W momencie, w którym głosujący utwierdzili się w roli nadanej im przez komisję, a tym samym zaczęli z podejrzliwością podchodzić do poczynań redakcji, stali się niemalże jej wrogami. Tym samym postulowany model zrównoważonej komunikacji między redakcją a czytelnikami uległ załamaniu, co wymusiło powrót czasopisma na pozycję organu wypowiadającego się z pozycji autorytarnej.

6.4. Na huśtawce opinii

Analizując przyczyny sukcesów i porażek „Tygodnika Ilustrowanego” we włączaniu publiczności do decydowania o wyrokach, nie sposób pominąć odbioru tej inicjatywy. Prasa warszawska, obserwująca posunięcia konkurencji, nie mogła ominąć okazji do wypowiedzi na temat tak nowatorskiego przedsięwzięcia. Część czasopism ograniczała się do parafrazowania bądź przedrukowywania raportów, jednak to te obszerniejsze komentarze pozwalają na odtworzenie odzewu, z jakim spotkały się konkursy plebiscytowe. Za ich pośrednictwem możliwe jest także pokazanie polaryzacji stanowisk w dyskusji o roli odbiorców profesjonalnych i amatorskich w kształtowaniu obrazu literatury.

[91] Tamże, s. 368–369.

W komentarzach prasa oddzielała ocenę metody wyboru i klasyfikacji dzieł od przedmiotu konkursu. Sam pomysł dopuszczenia publiczności do głosu doceniany był przede wszystkim ze względu na innowacyjność (na którą zwracał uwagę np. „Przegląd Tygodniowy")[92]. Konkurs plebiscytowy chwalony był również jako jeden z przejawów zapowiadanej odnowy formuły tygodnika[93]. Szczególnie pozytywnie odnosił się do idei powszechnego głosowania Bolesław Prus, zwracający uwagę na znaczenie konkursu przy konstruowaniu kanonu literackiego. Felietonista sprzeciwiał się elitaryzmowi w ocenie utworów literackich i podkreślał rolę czytelników przy uznawaniu tekstu za arcydzieło. Zdaniem Prusa rola krytyki literackiej polega nie na ocenie dzieła według z góry ustalonych kryteriów, ale na wskazywaniu na jego uniwersalne elementy, wyróżniające je na tle literatury. Oznacza to, że do oceny tekstu nie są niezbędne specjalistyczne kompetencje, ale szczególny typ wrażliwości na słowo, którym może się cechować każdy[94]. Trudno się spodziewać, by na łamach czasopisma należącego do tej samej firmy co „Tygodnik Ilustrowany" jego inicjatywa została skrytykowana, jednak głos Prusa ważny jest ze względu na uznanie gotowości czytelnika nieprofesjonalnego do aktywnego odbioru tekstów literackich oraz dekonstrukcję przekonania o prymacie autorytarnego głosu krytyki nad zbiorowością.

Stanowisko przeciwne do Prusowskiego zajmuje Aleksander Świętochowski. Zdaniem Posła Prawdy oddanie głosu publiczności jest świadectwem zapaści krytyki, uznającej się za niezdolną do wydania wyroku. Sarkastycznie apeluje o utrzymanie nadrzędnej roli prasy jako organu kształtującego gusta publiczności:

> Mam nadzieję, że i ja dostanę kartkę wyborczą, a wtedy napiszę na niej tyle: „Kupiec X.X., u którego nabywam musztardę, nie wzywał mnie ani razu do orzeczenia, z jakiej fabryki ma ją sprowadzać. […] Prenumerując «Tygodnik Ilustrowany», mniemałem, że jego redakcja najstosowniej sama oceni, co ma swoim czytelnikom podawać. Odebrawszy kartkę do balotowania,

[92] Zob. [J. Kotarbiński], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 5, s. 66 [inc. „«Tygodnik Ilustrowany» ogłosił konkurs…"].

[93] Zob. [anonim], *Kronika miejscowa*, „Słowo" 1886, nr 18, s. 3 [inc. „Redakcja «Tygodnika Ilustrowanego»…"].

[94] Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 41a, s. 2.

> mam zaszczyt donieść, że skutkiem braku czasu nie mogę być jednocześnie i abonentem, i redaktorem szanownego organu, którego dotychczasowym przewodnikom głos mój bez ograniczeń odstępuję”[95].

Stanowisko Świętochowskiego jest zgodne z polityką wydawniczą „Prawdy”, której jednym z celów było dążenie do postępu społeczeństwa poprzez edukację niższych jego warstw bez spłaszczania hierarchii od góry[96]. Jednocześnie – w odróżnieniu od demokratycznego (i jak trzeba przyznać, idealistycznego, zważywszy, że o przyznaniu nagrody decydowała większość) podejścia Prusa – przyczynia się to do dewaluacji obrazu potencjału intelektualnego odbiorców prasy. Modelowy czytelnik Prusa jest wrażliwym na piękno poszukiwaczem sensów, Świętochowski zaś patrzy na czytelników z perspektywy mentora, wskazującego biernemu tłumowi wzorzec literatury.

Po ogłoszeniu wyników polemiki koncentrowały się raczej wokół konkretnych tekstów. Osobne stanowisko ponownie zajmuje Poseł Prawdy, koncentrujący się na roli, jaką konkurs odgrywa w kształtowaniu obrazu literatury. Zdaniem felietonisty opublikowanie tekstu jako nagrodzonego lub wyróżnionego (bądź poddanie go głosowaniu) nadaje rozgłosu dziełom, które w innych warunkach zostałyby pominięte milczeniem. Ich zaistnienie w ramach konkursu oraz zainteresowanie, jakim zaczynają się cieszyć w oczach czytelników i krytyki, jest zatem świadectwem niskiego poziomu życia literackiego. Konkurs staje się w oczach Świętochowskiego jedyną instytucją, która pozwala twórcy na przebicie się na rynku, o czym świadczyć miało zainteresowanie wierszami Konopnickiej, które jego zdaniem, mimo wielu zalet, najprawdopodobniej nie mogłyby liczyć na tak szeroki rozgłos[97]. Tym samym inicjatywa „Tygodnika Ilustrowanego” staje się punktem wyjścia do całościowej oceny konkursu oraz życia literackiego epoki.

Znacznie mniej zainteresowania prasa okazywała konkursowi na humoreski. Na tym etapie przedmiotem negatywnej oceny stają się niemal wyłącznie utwory poddane pod głosowanie. Szczególnie odznacza się głos „Przeglądu Tygodniowego”, dla którego błędy w selekcji utworów stają się pretekstem

---

[95] Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda” 1886, nr 5, s. 58.

[96] Zob. M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski jako wydawca i redaktor „Prawdy” (1881–1900)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972, nr 3, s. 345.

[97] Zob. Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda” 1886, nr 34, s. 406.

do zakwestionowania kompetencji redakcji. Krytyka felietonisty *Ech warszawskich* zasadza się na porównaniu zwycięskiej noweli (której tytuł błędnie podawany jest jako *Jestem hipochondrykiem!*) oraz *Historii osobliwej o malarzu Świstalskim* Wiktora Gomulickiego, wydrukowanej poza konkursem. Prowadzi ona do negatywnej oceny nie gustów publiczności, której wybór zdeterminowany był przez jury, ale komisji, niezdolnej do docenienia wartościowego utworu. Felietonista nie odnosi się jednak do przyczyn odrzucenia tekstu Gomulickiego, lecz skupia się na istocie humoru w literaturze: „Jest to ten właśnie humor, dziś zanikający, ten, który wyciska łzę, bez ironii, żywy, naturalny, pod szatą którego czuć widmo smutnej walki o kęs chleba, ten straszliwy, brzydki szkielet”[98]. Do pewnego stopnia definicja ta wydaje się podobna do tej podanej przez „Tygodnik Ilustrowany” w odpowiedzi Antoninie O. W obu wypowiedziach przejawia się niechęć do tanich efektów humorystycznych oraz rezygnacja z szyderstwa. „Przegląd Tygodniowy” idzie jednak o krok dalej, domagając się humoru społecznie zaangażowanego, który do pewnego stopnia nawet zatraca swój cel prymarny (paradoksalne mogłoby się bowiem wydawać żądanie humoru, który wyciska łzy z oczu czytelników). Dominacja wymiaru moralizatorskiego nad efektami komicznymi świadczyć ma o subtelności i wyrafinowaniu artystycznym dzieła.

Konkurs na humoreskę uznany został za nieudany także przez Włodzimierza Zagórskiego, jednak felietonista „Słowa” nie upatrywał przyczyn porażki w niekompetencji komisji, ale w niskiej jakości artystycznej utworów[99]. Przyczyną mierności humoresek miałby być zanik lekkiego, ale nieobrażającego nikogo poczucia humoru, którego ostatnimi kultywatorami byliby przedstawiciele cyganerii warszawskiej. Dominacja złośliwej satyry w życiu publicznym skutkować miałaby niezdolnością humorystów do stworzenia utworu trafiającego w gusta redaktorów „Tygodnika Ilustrowanego”. W praktyce oznacza to, że konkurs na humoreskę nigdy nie miałby szans powodzenia – a przynajmniej dopóty, dopóki nie zmieniłoby się postrzeganie humoru w literaturze.

[98] [M. Wołowski?], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1887, nr 43, s. 516 [inc. „Są gusta i guściki”].

[99] W. Zagórski, *Pogadanki sobotnie*, „Słowo” 1887, nr 224, s. 1.

* * *

Jeżeli za miarę sukcesu konkursu uznać można szeroki odzew autorów (mierzony liczbą nadesłanych utworów) oraz czytelników (wykazujących zainteresowanie zarówno zmaganiami, jak i ich organizatorem), żadnego z konkursów plebiscytowych „Tygodnika Ilustrowanego” nie można uznać za porażkę. Każdy cieszył się porównywalnym powodzeniem, chociaż różnice między liczbą utworów nadesłanych na poszczególne konkursy mogły być spowodowane trudnościami wynikającymi z dostosowania się do wymagań organizatorów oraz oporu materii twórczej. Dlaczego zatem po konkursie na humoreskę „Tygodnik Ilustrowany” wycofał się z włączania publiczności do obrad nad jakością utworów literackich?

W odpowiedzi może pomóc analiza celów, jakie chcieli osiągnąć organizatorzy. Poza najbardziej oczywistymi, jak zwiększenie zasięgu czasopisma oraz chęć zapełnienia jego szpalt jak najlepszymi utworami, działanie to miało być nawiązaniem próby komunikacji z odbiorcami. Redakcja chciała w tym procesie zachować swoją przewodnią rolę, jednak bez dekonstruowania iluzji o wyniesieniu czytelników na równą pozycję z profesjonalnymi sędziami. Temu miało służyć m.in. poddanie utworów wstępnej selekcji oraz staranny wybór opinii na temat inicjatywy publikowanych w sprawozdaniach.

Cele te udało się osiągnąć w pierwszych konkursach, w których wymagania były równocześnie wystarczająco szerokie, by zapewnić czytelnikom-jurorom swobodę oceny, i na tyle wąskie, aby głosujący nie mieli wątpliwości, jakiego werdyktu oczekuje redakcja. W przypadku humoresek strategia ta okazała się jednak niewystarczająca – przede wszystkim ze względu na subiektywizm wpisany w uznawanie utworu za zabawny, ale także na rozbieżność celów, jakie humoreska powinna spełniać[100]. Brak definicji gatunku odbił się

[100] Na marginesie warto wspomnieć o próbie naprawienia tego błędu przez „Tygodnik Ilustrowany” w zorganizowanym w 1903 roku konkursie na humoreskę. Mimo że tym razem czytelnicy nie zostali zaproszeni do głosowania, redakcja ponownie uznała za swój cel edukację odbiorców. W ogłoszeniu wyjaśniano, że celem zawodów jest złagodzenie życia literackiego, w którym po upadku dostępnej dla każdego humoreski na sile przybrała skierowana do konkretnych warstw społecznych satyra (zob. [anonim], *Konkurs na humoreskę*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 43, s. 844). Z kolei w sprawozdaniu redakcja objaśniała kryteria oceny, przedstawiając historię humoreski jako gatunku oraz definiując jej założenia tak dokładnie, aby czytelnik – po porównaniu sprawozdania z drukowanymi na łamach pisma utworami – zdobył

zarówno na autorach, którzy pozostawieni sami sobie, poruszali się w obrębie twórczości najlepiej sobie znanej, wysyłając przepełnione rubasznym humorem opowiadania, jak i czytelnikach, którzy nie mając z czego wybierać, zwracali się przeciwko autorom bądź redakcji.

Porażka konkursu na humoreskę obnaża iluzję roli krytyki literackiej (nie tylko jej odłamu skupionego wokół „Tygodnika Ilustrowanego") jako instytucji subtelnie kształtującej gusta czytelnicze. Porozumienie między odbiorcami profesjonalnymi a czytelnikami istniało dopóty, dopóki ich wyroki się pokrywały. Wraz z wystąpieniem napięć redakcja, zamiast zmodyfikować formułę konkursu bądź zastosować inne metody edukacji czytelników, niejako „uniosła się honorem". Różnice w podejściu do humoru pokazują też brak gotowości redakcji do dialogu z publicznością bez osadzania się na pozycji wszystkowiedzącego przewodnika.

Konkursy plebiscytowe „Tygodnika Ilustrowanego" mogłyby być niepowtarzalną szansą na aktywizację czytelników i zmianę układu sił w warszawskim świecie literackim. Niestety jednak, mimo że liczba głosów czytelników, wykazujących się znacznym zaangażowaniem, może być świadectwem zapotrzebowania na platformę dla zainteresowanych kształtem literatury odbiorców, konkursy te musiały pozostać jedynie krótkotrwałą zabawą.

w przystępnej formie wiedzę niezbędną do właściwego odbioru dostarczanej co tydzień przez „Tygodnik Ilustrowany" literatury (zob. [anonim], *Nasz konkurs*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 12, dz. cyt., s. 235).

ROZDZIAŁ VII

Autonomia twórcy wobec listy wymagań. *Księżniczka* Zofii Urbanowskiej jako „owoc spadły z drzewa konkursowego”*

W naturze każdego konkursu leży stawianie uczestnikom określonych wymagań. Nawet najszerzej zakrojona rama (np. ograniczająca się do rodzaju literackiego, gatunku bądź kręgu tematycznego) jest konieczna do stworzenia matrycy porównawczej między utworami i dokonania na tej podstawie wyboru najlepszego z nich. Szczególne znaczenie kwestia ta miała w konkursach literackich, poszukujących równowagi między koniecznością wyznaczenia pola porównawczego a prawem uczestnika do zachowania swobody artystycznej. Zaburzenie równowagi między tymi wymiarami mogło zniweczyć sens konkursu na skutek postawienia zbyt szerokich wymagań, sprawiających, że uszeregowanie dzieł staje się niemal niemożliwe bądź poprzez zarysowanie kryteriów tak wąsko, że utwory byłyby jedynie realizacją szablonu.

Z tej perspektywy na szczególną uwagę zasługuje typ konkursu, w którym ramy te zakreślone są wyjątkowo szczegółowo poprzez postawienie sprecyzowanych wymagań dotyczących prezentowanych treści czy schematów fabularnych. Chociaż w konkursach na rozprawy naukowe, popularnonaukowe

* Fragmenty podrozdziałów 7.1. i 7.2. stały się podstawą do artykułu: *Wpływ instytucji literackich na genezę utworów. „Księżniczka” Zofii Urbanowskiej jako „owoc spadły z drzewa konkursowego”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF – Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 1, s. 113–125.

Źródło cytatu sparafrazowanego w tytule: St. M. Rz. [Stanisław Marek Rzętkowski], *Księżniczka, powieść, przez Z. Urbanowską. Nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie,* „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 156, s. 414.

bądź felietony na zadany temat strategia ta mogła być uznawana za uzasadnioną ze względu na uznanie wyższości treści nad formą, sprawa zaczynała się komplikować, kiedy w tym duchu próbowano organizować konkurs na utwór literacki. Trudności pojawiały się zarówno przy wyznaczaniu warunków uczestnictwa, jak i ocenie już wydanego dzieła przez krytykę, próbującą wykazać, czy tekst napisany na zamówienie komitetu można jeszcze analizować jako wyraz ekspresji artystycznej twórcy.

Stąd też niniejszy rozdział poświęcony zostanie analizie okoliczności organizacji przez przełożone zakładów naukowych żeńskich w Warszawie przy współpracy z „Tygodnikiem Ilustrowanym" konkursu imienia Pauliny Krakowowej na powieść dla młodych dziewcząt (1882) oraz omówieniu zwycięskiego utworu – *Księżniczki* Zofii Urbanowskiej (1886). Przedmiotem refleksji będą również wyrazy zainteresowania tekstem ze strony krytyki, usprawiedliwione pozycją, jaką reprezentowany przez tę powieść podgatunek literacki cieszył się w dyskursie epoki, oraz okolicznościami powstania dzieła. Stanie się to punktem wyjścia do dyskusji o relacji między oczekiwaniami stawianymi pisarzowi a jego inwencją artystyczną, zadaniach literatury dla młodzieży w II połowie XIX wieku, a nawet miejscu „literatury czwartej"[1] w systemie literackim epoki. Istotna z perspektywy rozważań nad miejscem konkursów w życiu literackim będzie również refleksja na temat wpływu, jaki wygrana mogła wywrzeć na pozycję *Księżniczki* na rynku, a także na postrzeganie Urbanowskiej jako jej autorki. To pozwoli bowiem na weryfikację, w jakim stopniu konkurs na płaszczyźnie instytucjonalnej mógł przyczyniać się do trwałych zmian w postrzeganiu ważnych tematów społecznych (w tym przypadku pozycji kobiet oraz sposobów wychowania dzieci i młodzieży).

[1] Określenie to wobec literatury dla dzieci i młodzieży wprowadził Jerzy Cieślikowski jako uzupełnienie teorii obiegów literackich Czesława Hernasa, który mianem „literatury pierwszej" określał literaturę wysokoartystyczną, „drugiej" – ludową, a „trzeciej" – brukową; ta ostatnia nazwa za Anną Martuszewską (zob. A. Martuszewska, *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Wrocław 1997) odnosi się dzisiaj do obiegu literatury popularnej. Por. J. Cieślikowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci* [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985.

7.1. Organizacja i przebieg konkursu

Pozycja, jaką zajmowało to przedsięwzięcie, oraz perspektywa, z której omawiana była przez krytykę zwycięska powieść, zdeterminowane były przez okoliczności stojące za inicjatywą – zarówno wynikające z decyzji komitetu, jak i związane z atmosferą epoki. Do tych pierwszych można zaliczyć decyzję o włączeniu konkursu w nurt działań upamiętniających postać Krakowowej, te drugie zaś związane są z pozycją literatury dziecięcej i młodzieżowej w dyskursie krytycznoliterackim epoki. Uświadomienie sobie roli tych czynników będzie niezbędne do zrozumienia decyzji komitetu zarówno na poziomie wymagań stawianych uczestnikom, jak i ich późniejszego egzekwowania.

8.1.1. Patronka konkursu

Pretekstem do ogłoszenia konkursu stała się śmierć Pauliny z Radziejowskich Krakowowej (1813–1882) – powieściopisarki, redaktorki czasopism dla kobiet i dzieci oraz wieloletniej przełożonej pięcioklasowej pensji żeńskiej w Warszawie (1848–1878). Inicjatywa przełożonych warszawskich zakładów żeńskich pośrednio nawiązywała zatem do silnej w publicystyce i prasie drugiej epoki tendencji do upamiętniania postaci zasłużonych w kulturze (w formie obchodów jubileuszowych, rocznicowych, wspominkowych)[2], bazując także na pamięci o dorobku literackim i pedagogicznym Krakowowej, którego kontynuacją miała stać się konkursowa powieść.

Już sam życiorys patronki przedsięwzięcia mógłby być wzorem postawy kobiety wobec zmieniających się warunków społecznych i ekonomicznych. Młoda Paulina Radziejowska, wychowana w zamożnym domu mieszczańskim, na skutek utraty majątku przez ojca została zmuszona do znalezienia pracy – najpierw jako szwaczka, a następnie nauczycielka. Szerszą działalność na polu literacko-dziennikarskim mogła podjąć dopiero po ślubie z Ludwikiem Krakowem, urzędnikiem w biurze pocztowym, w 1837 roku; wtedy zaczęła redagować czasopismo „Pierwiosnek" (funkcjonujące do 1843 roku).

[2] Fenomen ten omawiany jest w studiach zebranych w tomie: *Upominki od narodu…*, dz. cyt.

Był to pierwszy na ziemiach polskich magazyn literacki dla kobiet, w którym drukowano wyłącznie utwory autorstwa pań. W 1843 roku wspólnie z Walentyną Trojanowską Krakowowa założyła magazyn dla dzieci „Zorza" (1843–1844), wzorowany na pierwszym tego typu periodyku na ziemiach polskich – wydawanych w latach 20. XIX stulecia przez Klementynę z Tańskich Hoffmanową „Rozrywkach dla Dzieci". Pismo to miało pełnić funkcje edukacyjno-popularyzatorskie (szczególnie istotne w warunkach nocy paskiewiczowskiej i ograniczeń dostępu do edukacji w języku polskim), a także wychowawcze, realizowane poprzez druk utworów propagujących cnoty chrześcijańskie i katechizmowe nauki moralne[3].

W kwestii poglądów na rolę kobiety w społeczeństwie Krakowowa pozostawała pod wielkim wpływem Hoffmanowej, jednak starała się dostosowywać jej nauki do aktualnych uwarunkowań. Widać to choćby w jej wstępie do dziewiątego wydania *Pamiątki po dobrej matce* (pierwsze wydanie 1819). Krakowowa stawia nieobecny w tym utworze (ze względu na założenie Hoffmanowej, że odbiorczyni jej dzieła niemal na pewno wyjdzie za mąż) postulat przygotowywania kobiet do samodzielnej pracy fizycznej i umysłowej, której podjęcie może okazać się koniecznością w razie staropanieństwa. Autorka nie deprecjonuje jednak myśli Hoffmanowej, ale wskazując na czasy, w których powstawała *Pamiątka…*, uzupełnia jej treść o postulaty ważne dla współczesnego czytelnika[4]. Jednocześnie jej program, choć bardziej postępowy, również zakładał pewne ograniczenia (m.in. sprzeciw wobec podejmowania przez kobiety prestiżowych stanowisk jak np. lekarza czy profesora uniwersyteckiego, uzasadniany brakiem gotowości do ich sprawowania[5] czy postulat pielęgnowania „cnót niewieścich" takich jak „tkliwość" czy „słodycz"[6]).

Na niwie literackiej Krakowowa znana była przede wszystkim jako autorka osnutych na motywach autobiograficznych *Pamiętników młodej sieroty* (1839)

---

[3] Zob. N. Kapuścińska-Kmiecik, *„Kto garstką ziemię nosi, góry się doczeka" – problematyka wychowawcza na łamach czasopisma „Zorza. Dziennik młodemu wiekowi poświęcony" Pauliny Krakowowej i Walentyny Trojanowskiej* [w:] *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XIX i początkach XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2014, s. 281–297.

[4] Zob. P. Krakowowa, *Słówko z powodu dziewiątego wydania „Pamiątki po dobrej matce"* [w:] K. z Tańskich Hoffmanowa, *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, przedm. P. Krakowowa, Warszawa 1872, s. XIX–XXII.

[5] Zob. tamże, s. XXIII.

[6] Tamże, s. XXIV.

oraz *Wspomnień wygnanki* (1844), określonych przez Chmielowskiego mianem pierwszej polskiej robinsonady[7]. Bohaterkami obu powieści są młode dziewczęta zmuszone na skutek rozmaitych przeciwności losu do wzięcia życia we własne ręce (w *Pamiętniku młodej sieroty* taką okolicznością jest bankructwo rodziny bohaterki oraz śmierć jej rodziców[8], we *Wspomnieniach wygnanki* zaś niesprawiedliwe zesłanie na roboty przymusowe oraz trafienie na bezludną wyspę[9]). Krakowowa stara się stosować do postulatów wyrażonych we wstępie do *Pamiątki po dobrej matce*, kreując obrazy dziewcząt, które rozwijają umiejętności niezbędne do samodzielnego utrzymania się, ale i kształtują w sobie cechy stereotypowo przypisywane kobietom (pokora, skromność, przyjacielskość, pobożność).

Działalność literacka i pedagogiczna Pauliny Krakowowej, chociaż nosiła na sobie piętno atmosfery popowstaniowej, zawierała elementy, które mogły być uznawane za atrakcyjne także w latach 80. XIX wieku. Postulaty wychowania kobiet w duchu poszanowania pracy i gotowości do jej wykonywania były aktualne również niemal pół wieku po debiucie autorki *Pamiętników młodej sieroty*, a rozwój segmentu wydawnictw dla dzieci i młodzieży sprzyjał wykorzystywaniu jej imienia do rozmaitych inicjatyw. Sprawia to, że decyzja o organizacji konkursu literackiego pod jej patronatem mogła być interpretowana nie tylko jako wyraz chęci upamiętnienia jej dziedzictwa, lecz także pomost między jej naukami a bieżącym zapotrzebowaniem społecznym.

7.1.2. Literatura dziecięca i młodzieżowa po 1864 roku

Organizatorzy konkursu teoretycznie mogliby pójść tą samą drogą, którą wybierze kilka lat później komitet upamiętniający rocznicę śmierci Jana Kochanowskiego[10] czy „Tygodnik Ilustrowany" w 1913 roku, organizujący konkurs z okazji rocznicy śmierci księcia Józefa Poniatowskiego[11], i zażą-

[7] Zob. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju, wybór materiałów*, Warszawa 1973, s. 96.

[8] Zob. P. K… [P. Krakowowa], *Pamiętniki młodej sieroty*, Warszawa 1839.

[9] Zob. P. Kraków, *Wspomnienia wygnanki*, Warszawa 1845.

[10] Więcej na ten temat zob. U. Kowalczuk, *1884 – jubileuszowa „renowacja" Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 103–119.

[11] Zob. T. Budrewicz, *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim…*, dz. cyt.

dać utworu poświęconego życiu i twórczości patronki przedsięwzięcia. Zdecydowano się jednak na inną drogę – zasugerowano stworzenie pośredniego hołdu, czyli powieści nawiązującej do dorobku literackiego i intelektualnego Krakowowej. Dlatego też należy myśleć o tej inicjatywie również jako o próbie wpłynięcia na kształt literatury dziecięcej i młodzieżowej. Inicjatywa ta stanowiła bowiem jeden z przejawów rozwoju literatury dla młodszego kręgu odbiorców oraz dyskursu krytycznego wokół jej zadań w drugiej połowie XIX wieku (w szczególności zaś w latach 80.).

Literatura dziecięca i młodzieżowa odgrywała ważną rolę w programie pozytywistów. Zwrot ten, jak wskazuje Wiesław Olkusz, związany był z koniecznością dostosowania jej przekazu do warunków popowstaniowych. Zgodnie z założeniami programu pozytywistycznego literatura dla młodszego czytelnika pełniła istotne funkcje w procesie wychowania i kształtowania jednostki zdolnej do podjęcia wymaganych od niej zadań. Sprawiało to, że zainteresowanie nią wyrażali najważniejsi przedstawiciele świata literackiego i krytycznego epoki (m.in. Piotr Chmielowski, Adolf Dygasiński, Maria Ilnicka czy Jan Karłowicz, a okazjonalnie również Waleria Marrené-Morzkowska i Henryk Sienkiewicz)[12]. Pozwoliło to na ogólną poprawę jakości rodzimej literatury dla młodszego odbiorcy (w szczególności na poziomie proporcji między literaturą polską a przekładami)[13]. Szczególnie ważne okazało się także dojście do głosu twórczyń takich jak Maria Konopnicka czy Jadwiga Papi, które były nie tyle pedagożkami z zacięciem literackim, ile utalentowanymi literatkami z zamiłowaniami dydaktycznymi. Wielu twórców jednak nadal traktowało literaturę dziecięcą i młodzieżową jako łatwe źródło dochodów, co wynikało z postrzegania młodego czytelnika jako osoby mniej wymagającej[14].

Szczególną uwagę należy jednak zwrócić na świadomość krytyczną, pozwalającą na odróżnienie literatury dla dzieci i młodzieży od tej dla dorosłego odbiorcy. Ze względu na chęć zachowania funkcji dydaktycznej ważne było konsekwentne trzymanie się poetyki powieści tendencyjnej. Mimo że tego typu strategie w literaturze wysokoartystycznej były już w latach

[12] Zob. W. Olkusz, *Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*, Opole 2000, s. 11–12.

[13] Zob. A. Nosek, *„Miejsca wspólne" w krytyce literatury dla dzieci i młodzieży do roku 1918* [w:] *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918*, dz. cyt., s. 291.

[14] Zob. R. Waksmund, *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1988, s. 19.

80. XIX wieku postrzegane jako przestarzałe, przetrwały w powieściach dla młodszych odbiorców ze względu na ich użyteczność perswazyjną, sprzyjającą osiąganiu celów pedagogicznych[15]. Umożliwiało to coraz wyraźniejsze oddzielenie obiegu literatury przeznaczonej dla czytelnika dorosłego od literatury dziecięcej i młodzieżowej w dyskursie krytycznoliterackim epoki.

Osobną kwestię stanowi postulat tworzenia literatury zróżnicowanej pod względem płci odbiorcy. Zalecenie to, wyrażane poprzez sygnalizowanie potrzeby wydzielenia segmentu literatury dla dziewcząt, wynikało z przekonania o konieczności przygotowania ich do odmiennych zadań niż chłopców (tj. do pełnienia funkcji żony i matki)[16]. Realizowany był on już od czasów *Listów Elżbiety Rzeczyckiej* Hoffmanowej (1824), jednak najsilniejsze odzwierciedlenie znalazł w latach 80. XIX wieku, wraz z rozwojem osobnego systemu szkolnictwa dla dziewcząt, wpływem zagranicznych twórców (jak np. Louisa May Alcott, Emma von Rhoden czy Eugenie Marlitt) oraz wcześniejszym rozwojem powieści tendencyjnej na ziemiach polskich. Pozwoliło to na wytworzenie się dwóch podtypów powieści dla młodszej odbiorczyni. Pierwszy z nich koncentrował się wokół funkcjonowania dziewczyny w jej najbliższym środowisku (w domu, w szkole, na pensji), a schemat fabularny takiego dzieła osnuty był wokół walki dobra ze złem i dążenia do doskonałości poprzez eliminację wad. Drugi zaś, przeznaczony dla starszej czytelniczki, wykraczał poza mikrokosmos codziennego dziewczęcego doświadczenia, ukazując bohaterki walczące z przeciwnościami losu i dojrzewające do stania się samodzielnymi kobietami[17]. Ten właśnie wzorzec stał się podstawą dla organizatorów omawianego konkursu.

7.1.3. Zamówienie na powieść

Ogłoszony w 1882 roku konkurs na powieść dla dorastających panien miał zostać rozstrzygnięty już rok później. Zwycięzcy proponowano (niezbyt dużą w porównaniu z innymi konkursami powieściowymi, ale usprawiedliwioną

[15] Zob. K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1981, s. 30–31.

[16] Zob. R. Waksmund, dz. cyt., s. 59–60.

[17] Zob. tamże, s. 62–63.

składkowym charakterem funduszu) nagrodę w wysokości 300 rubli pod warunkiem zrzeczenia się praw wydawniczych na rzecz organizatorów. Jurorami zostali uznani przedstawiciele krytyki literackiej i pedagogiki: ks. Zygmunt Chełmiński (działacz społeczny współpracujący ze „Słowem"), Piotr Chmielowski (redaktor naczelny „Ateneum" i autor tekstów krytycznych poświęconych literaturze dziecięcej i młodzieżowej), Maria Ilnicka (krytyczka, publicystka, redaktorka naczelna „Bluszczu"), Jadwiga Sikorska (przełożona prywatnej pensji dla panien przy ul. Marszałkowskiej 153 w Warszawie) oraz Florian Łagowski (autor prac z historii i teorii pedagogiki, współpracujący m.in. z „Ateneum", „Kłosami", „Niwą" czy „Przeglądem Pedagogicznym"). Koncentracja organizatorów właśnie na dziale literatury dla dorastających dziewcząt pozwalała na powiązanie inicjatywy z działalnością Krakowowej, z drugiej zaś na postawienie stanowiska w kwestii kształtu powieści przeznaczonej dla tego grona odbiorczyń.

Komitet podkreślał, że zakres wymagań nie powinien być zbyt szczegółowy, aby zanadto nie krępować inwencji artystycznej zawodników. Jednocześnie sama organizacja konkursu, w którym stawia się oczekiwania wykraczające poza sugestię gatunku literackiego bądź szeroko rozumianej tematyki, wymagała wyjaśnienia, czemu służy każdy z tych wymogów. Dlatego też anons opracowano tak, aby żadna wskazówka w nim postawiona nie wydawała się dziełem przypadku, ale mogła być postrzegana jako świadectwo określonego sposobu widzenia dzieci i młodzieży oraz roli literatury dla nich przeznaczonej. Świadczyć o tym może fragment uzasadniający wybór formy:

> Dziełko ma mieć formę powieści, pamiętnika lub listów – w takiej bowiem formie najłatwiej przedstawić praktyczne zasad etycznych zastosowanie do życia; okazać dodatnie i ujemne jego strony; wypowiedzieć pragnienia, nadzieje, zawody, walkę człowieka z okolicznościami i samym sobą. Forma to najponętniejsza dla młodzieży: za jej pomocą najłatwiej wzruszyć, rozgrzać, zatem za pośrednictwem uczucia obudzić szlachetne dążności i postanowienia. Formami tymi posługiwało się przeważnie pióro śp. Krakowowej; niechże więc to będzie niejako jej głosem zza grobu[18].

[18] [anonim], *Ku uczczeniu śp. Pauliny Krakowowej*, dz. cyt., s. 287.

Stosowane są tutaj argumenty wskazujące na korzyści dla uczestnika (tj. zaznaczenie, że taka forma pozwoli na lepsze przedstawienie myśli przewodniej), uwzględniające możliwości poznawcze odbiorców (poprzez podkreślanie atrakcyjności dzienników, pamiętników i listów wśród dzieci i młodzieży przy pamięci o ich potencjale perswazyjnym) oraz odwołujące się do natury konkursu (poprzez wskazanie płaszczyzn łączących go z dziedzictwem literackim patronki – dziennikowym *Pamiętnikiem młodej sieroty* czy jednoczącymi elementy relacji pamiętnikarskiej, dziennikowej i epistolograficznej *Wspomnieniami wygnanki*). Zastosowanie tak szerokiego toku argumentacji buduje podwaliny pod dalsze kryteria oceny, zarazem cementując obraz organizatorów jako wykwalifikowanego grona, posiadającego kompetencje do wyznaczania kierunków rozwoju literatury dla dziewcząt. Miało to pozwolić na bezproblemową akceptację dalszych kryteriów, prezentowanych jako świadectwo rozumienia potrzeb odbiorców (zarówno tych prymarnych, tj. młodych czytelników, jak i ich opiekunów czy nauczycieli) literatury młodzieżowej.

W praktyce katalog kryteriów oceny powieści był stosunkowo szeroki. Zgodnie z życzeniem komisji należałoby go traktować nie jako listę, z której uczestnicy byli zobowiązani wyczerpać wszystkie zagadnienia, lecz raczej zestaw elementów, z których mieli prawo wybrać te dla nich dogodne[19]. Poza przedstawionymi wymogami obejmowały one tok fabuły, schemat prezentacji bohaterów oraz elementy programu wychowawczego. Tak zakreślone reguły zgodne były z ówczesnymi wypowiedziami wokół zadań literatury dla młodych dziewcząt, ale nie ograniczały się do replikowania ich postulatów, modyfikując je m.in. na poziomie opisu grupy docelowej.

Modelową czytelniczką miała być (używając współczesnej nomenklatury) dziewczyna w wieku nastoletnim, zdolna do samodzielnej analizy dzieła oraz jego programu. Skierowane było ono do przedstawicielek „średniej klasy społeczeństwa polskiego"[20], tj. drobnej szlachty, właścicieli ziemskich lub mieszczaństwa, którzy stanowili trzon grupy docelowej. Aby powieść zachowała walory dydaktyczne, nie tracąc niczego z atrakcyjności przekazu, podkreślano konieczność wprowadzenia dwóch bohaterek – protagonistki (młodej dziewczyny) oraz mentorki (dojrzałej kobiety i wzoru dla czytelniczki). Zadaniem

[19] Tamże.
[20] Tamże.

autora było ukształtowanie akcji tak, aby „na tle stosunków społecznych, potrzeb chwili bieżącej i wymagań zdrowo pojmowanego postępu" mógł przedstawić bohaterkę „na polu właściwego jej działania, w rodzinie lub poza jej obrębem"[21]. Powieść ta zatem miała oddziaływać na odbiorczynię poprzez postawienie przed nią przykładu, z którym będzie w stanie się utożsamić, a następnie wcielić zawarty w utworze program w życie.

Do tego momentu program można było powiązać zarówno z postulatami epoki, jak i z twórczością patronki przedsięwzięcia. Jednak już w kontekście schematu fabularnego dzieła linia łącząca postulowaną powieść z dziedzictwem Krakowowej załamuje się. O ile zarówno w *Pamiętniku młodej sieroty*, jak i *Wspomnieniach wygnanki* Krakowowa portretuje dziewczęta mogące służyć za wzór do naśladowania niemal od samego początku[22], o tyle organizatorki przedsięwzięcia poszukiwały bardziej wyrazistego przykładu ewolucji moralnej i światopoglądowej. Preferowanym gatunkiem była bowiem powieść rozwojowa, przedstawiająca przemianę protagonistki, stopniowo uczącej się nowych zasad postępowania. Wybór ten podyktowany był z jednej strony dominacją poetyki powieści tendencyjnej, z drugiej – dbałością o wiarygodność przekazu wśród młodych czytelniczek, które mogłyby nie utożsamić się z postacią od początku uznawaną za wzór cnót[23]. Pozwalał też

[21] Tamże.

[22] W porównaniu do bohaterek powieści tendencyjnych epoki czy protagonistki *Księżniczki* dziewczęta z powieści Krakowowej już na wstępie odznaczają się wieloma zaletami, a ich drobne wady udaje się szybko wyeliminować. Ida, bohaterka *Pamiętnika młodej sieroty*, od początku wykazuje się determinacją w zdobywaniu wykształcenia, aby nie być ciężarem dla opiekującej się nią po śmierci rodziców pani Podbielskiej. Dzięki skromności i wytrwałości szybko zaskarbia sobie sympatię koleżanek na pensji, a przywiązanie do pamięci rodziców i współczucie dla biedniejszych pozwalają jej zdobyć rękę ukochanego. Za jej wady można uznać niedostateczną pobożność i tendencję do przeceniania swojej negatywnej kondycji społecznej, jednak te udaje jej się wyeliminować dzięki przeprowadzanej za pomocą pamiętnika autoanalizie. Protagonistka *Wspomnień wygnanki*, Maria, jest jeszcze doskonalsza – mimo fałszywego oskarżenia o kradzież klejnotu nie traci dobroci serca, pogody ducha i wiary w Boga (do tego stopnia, że staje się przewodniczką duchową dla przemytniczki Sary, odwiedzionej przez nią od samobójstwa). Trafienie na bezludną wyspę zaś wydobywa z niej kolejne pozytywne cechy – praktyczność i altruizm.

[23] Jak podkreślają organizatorki: „Osoby te nie mają być doskonałe od razu, bo takie nie istnieją w rzeczywistości; mogą owszem mieć wady i ujemności bądź wrodzone, bądź z wychowania, bądź ze szkodliwych wpływów wynikające" (tamże). Położony w dalszej części nacisk na ewolucję bohaterki sugeruje jednak, że wymóg ten dotyczył wyłącznie protagonistki, a niekoniecznie mentorki (co odegra znaczenie w prezentacji postaci Radliczowej w *Księżniczce*).

na aktualizację schematów fabularnych wyznaczonych przez Krakowową tak, aby powieść nawiązująca do jej dziedzictwa mogła cieszyć się zainteresowaniem czytelniczek.

W przypadku powieści dydaktycznej ogromną rolę odgrywa pytanie o to, czego czytelnik ma się z niej nauczyć. Arsenał zakreślony w ogłoszeniu konkursowym okazuje się obszerny, chociaż zgodny z zakresem wymagań stawianych kobietom w epoce:

> Osoby te […] winny się uczyć, jak pojmować obowiązki swoje względem Boga, kraju, bliższego i dalszego otoczenia; jak pielęgnować cześć dla ideału narodowego i domowego życia, rozumieć znaczenie cichej a wytrwałej pracy i nauczyć się spełniać cnoty, których świat słusznie się od kobiet domaga. Do cnót czy przymiotów należy także i męstwo, umiejące poddać się szczególnym okolicznościom, ale nie upaść pod ich naciskiem, zdolne w każdym razie natchnąć kobietę odwagą i przy znajomości spraw świata wytworzyć w niej siłę, skutecznie mającą wspierać ją samą i innych[24].

Model proponowany przez organizatorki łączył elementy charakterystyczne dla tradycyjnego systemu wychowania (podkreślanie wartości życia domowego, kształtowanie gotowości do pracy na rzecz rodziny i otoczenia, dbałość o ognisko domowe, kultywowanie czci Boga i ojczyzny oraz propagowanie takich cech charakteru jak pokora czy skromność, ogólnikowo ujętych jako „cnoty, których świat słusznie się od kobiet domaga") z pozytywistycznymi, acz niezbyt kontrowersyjnymi postulatami (wezwanie do kształtowania męstwa i siły wewnętrznej oraz zainteresowanie bieżącymi sprawami krajowymi i społecznymi). Obejmuje on przy tym wyłącznie sferę charakteru i działań dziewcząt – nie znajdziemy zapisu obejmującego zestaw praktycznych umiejętności, zakresu lektur bądź dziedzin wiedzy, które kobieta powinna (bądź których nie powinna) zgłębiać, aby wypełnić te zadania.

Program zapisany został zatem tak, aby osiągnąć wyraźne cele wychowawcze, a zarazem nie odstraszyć potencjalnych uczestników niezależnie od ich światopoglądu. Świadczy o tym m.in. postulat związany z rozumieniem znaczenia „cichej a wytrwałej pracy", który konserwatysta zinterpretować może

[24] Tamże.

jako pracę na rzecz najbliższej rodziny jako strażniczki domowego ogniska, a pozytywista jako kształtowanie umiejętności pozwalających dziewczynie na samodzielne utrzymanie bądź nawet w szerszym znaczeniu – pracę na rzecz niższych warstw społecznych w duchu organicyzmu. Powieść, która wypełniałaby każdy z tych wymogów, stawiałaby co prawda czytelniczkom trudny do realizacji wzór, ale samo ogłoszenie, które umożliwiało uczestnikom wybór interesujących ich kręgów, pozwalało im na względnie swobodną interpretację tych wymogań.

7.1.4. Dylematy komisji i niespełnione oczekiwania

Rok 1883 nie okazał się owocny – mimo nadesłania czterech powieści (*Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*; *Nasza dzieweczka; Dziennik Elżuni* i *Sama jedna*[25]) nie przyznano żadnej nagrody. Co prawda sędziowie zwracali uwagę na pozytywne treści propagowane w dziełach (np. postulat wychowywania i oświaty ludu, dbałość o czystość języka czy kultywowanie szacunku dla ojczyzny i rodziny), jednak ostatecznie żadne z dzieł (nawet uznawane za obiecujące *Nasza dzieweczka* i *Dziennik Elżuni*) nie spełniło oczekiwań.

W anonsie szczególną uwagę zwrócono na konieczność odwzorowania świata przedstawionego według reguł prawdopodobieństwa. Jednocześnie apelowano o umiar przy wyborze sytuacji, jakie miały przydarzać się bohaterom, tak aby uniknąć zbyt ogólnikowego prezentowania szerokiej liczby epizodów[26]. Podkreślano również konieczność zachowania prawdopodobieństwa i złożoności w charakterystyce postaci, uzasadnianą koniecznością pogodzenia w literaturze dla młodzieży żywiołu pedagogicznego, niezbędnego do osiągnięcia celów wychowawczych, oraz artystycznego, dzięki któremu młody człowiek nie odłoży powieści po kilku stronach. Takie postawienie

[25] Żadnej z wymienionych wyżej powieści nie odnotowuje bibliografia Estreichera, bibliografia Bara ani „*Nowy Korbut*", nie widnieją one także w katalogu Biblioteki Narodowej. Fakt ten najprawdopodobniej oznacza, że żaden z autorów nie zdecydował się na wydanie swojego utworu poza strukturami. Oznacza to też, że współcześnie niemal niemożliwe jest obecnie ustalenie tożsamości autorów tych dzieł.

[26] M. Ilnicka, i in., *Sprawozdanie z konkursu imienia śp. Pauliny Krakowowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 49, s. 366.

sprawy sprawia, że krąg pisarzy zainteresowanych wzięciem udziału w konkursie musi ulec modyfikacji; stąd zachęcano do udziału ludzi „prawdziwego talentu", którzy mogliby dzięki niemu „wytknąć kierunki, a może zwrócić na prawdziwą drogę umysły młodociane, pozostawione często bez steru, a co gorsza, fałszywie kierowane"[27].

Oczywiście wymóg anonimizacji powieści sprawiał, że komisja do końca nie miała pojęcia, czy czyta utwór napisany przez debiutanta, czy profesjonalistę. Uwaga ta pełni jednak funkcję apelu do sumień uczestników. Jeśli stawia się bowiem sprawę w ten sposób, udział w konkursie okazuje się sprawą najwyższej wagi z punktu widzenia interesów społecznych i narodowych. Podkreślając rolę, jaką właściwe lektury odgrywają w wychowaniu młodzieży, organizatorzy starali się oddziaływać na pisarzy, rozumiejących, że od wychowania młodego pokolenia zależy przyszłość społeczeństwa. Tym samym komisja podwyższa rolę swojego przedsięwzięcia w oczach przyszłych uczestników (wśród których po takim wezwaniu być może znajdą się nie tylko debiutanci, lecz także autorytety życia literackiego i społecznego) i czytelników czasopisma (którzy sięgając w przyszłości po nagrodzoną powieść, zachowają w pamięci przeświadczenie jurorów o ich odpowiedzialności za słowo).

7.1.5. Laureatka przed wygraną

Nowy termin nadsyłania powieści wyznaczono na 1 stycznia 1885 roku. Decyzja ta okazała się owocna – nie tylko udało się odznaczyć pierwszą nagrodą *Księżniczkę* Zofii Urbanowskiej, lecz także nadesłano więcej tekstów niż poprzednio (poza zwycięskim utworem były to *Rodzina Karlewskich*, *Złota nitka*, *Wieniec bławatków* oraz *W rodzinie*)[28]. Samo zwiększenie liczby uczestników zainteresowanych konkursem świadczyłoby o mocy apelu komisji, a odznaczenie autorki niebędącej debiutantką – o powadze wyroku. Dlatego w ogłoszeniu wyników Urbanowska (1849–1939) trafnie określana jest jako

[27] Tamże, s. 367.

[28] Zob. [anonim], *Konkurs ku uczczeniu imienia śp. Pauliny Krakowowej*, dz. cyt., s. 183. Podobnie jak poprzednio, także i poszukiwania tych powieści w bibliografiach oraz katalogach bibliotek nie przyniosły oczekiwanych rezultatów.

autorka „znana na polu pracy piśmienniczej”[29]. To ostrożne stwierdzenie nie przypisuje bowiem jej twórczości jednoznacznie do „literatury czwartej”, ale wskazuje czytelnikom, że nie mają do czynienia z debiutantką, a tym samym mogą z ufnością sięgnąć po *Księżniczkę*, kiedy zostanie wydana. Pozwala to na zbudowanie pozytywnej reputacji zarówno konkursu jako owocnej inicjatywy, jak i Urbanowskiej jako pisarki cieszącej się renomą artystyczną.

Pozakonkursowa twórczość Urbanowskiej, znanej również jako korespondentka i publicystka współpracująca m.in. z „Gazetą Polską” czy „Przeglądem Pedagogicznym”, nie ograniczała się do literatury dla dziewcząt[30]. Początkowo pisarka eksperymentowała z różnymi formami gatunkowymi, sprawnie przemieszczając się między powieściami dla dorosłych a tymi dla młodszych dzieci. Zainteresowania krytyki nie wzbudził co prawda jej debiutancki utwór *Znakomitość* (pierwodruk na łamach „Gazety Polskiej” w 1874 roku), jednak już wydany po dłuższej przerwie *Cudzoziemiec* (publikowany w „Wieku” w 1882 roku) zwrócił na siebie uwagę recenzentów.

Nie wywołał on jednak wyłącznie pozytywnych reakcji. Powieść oceniano jako interesującą, ale problematyczną ze względu na jej wielowątkowość, niejednoznaczność przekazu oraz trudne do interpretacji relacje między wątkami zaczerpniętymi ze świata rzeczywistego a fikcją literacką[31]. Kłopot sprawiał

---

[29] Tamże.

[30] Pojęciami „literatura dla dorosłych”, „literatura dla dzieci” oraz „powieść dla dziewcząt” bądź „powieść dla dorastających panien” posługuję się zgodnie z intuicją uwidaczniającą się w recenzjach powieści Urbanowskiej. Ustawiam się tym samym w opozycji wobec typologii Barbary Kosmowskiej, sytuującej *Cudzoziemca* i *Księżniczkę* w tym samym kręgu beletrystyki młodzieżowej, opisywanej jako podgrupa utworów zaliczanych do beletrystyki kobiecej (reprezentowanej przez m.in. Elizę Orzeszkową, Eugenię Żmijewską, Cecylię Walewską czy Józefę Sawicką) – zob. B. Kosmowska, *Pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. O powieściopisarstwie Zofii Urbanowskiej*, Słupsk 2003, s. 99. Typologia Kosmowskiej, skonstruowana na podstawie wewnątrztekstowych wykładników pozwalających na przypisanie dzieła do danego obiegu literackiego, nie znajduje odzwierciedlenia w recenzjach tych powieści, w których dążono do zakreślenia ram między literaturą dla młodszych odbiorców (do której – choć nie zawsze bez zastrzeżeń – zaliczano *Księżniczkę*) a literaturą dla dorosłych (przypadek *Cudzoziemca*).

[31] Chodzi tu głównie o wprowadzenie postaci Bogumiła Dawisona (1818–1872) – polskiego aktora żydowskiego pochodzenia, który po umiarkowanych sukcesach na scenie warszawskiej i wileńskiej oraz nieudanych próbach powrotu do Warszawy w latach 40. XIX wieku wyjechał do Niemiec, gdzie udało mu się osiągnąć wiele sukcesów na europejskich scenach. W 1867 roku zmuszony był jednak przerwać karierę ze względu na postępującą chorobę umysłową (zob. T. Terlecki, *Dawison Bogumił* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 465–466). W *Cudzoziemcu* Dawison oraz jego druga żona Constanze Jacobi pojawiają się jako

w szczególności główny wątek fabularny, osnuty wokół miłości między szesnastoletnią Basią a podającym się za Niemca Polakiem Mieczysławem, którego ojciec zamordowany został przez ojca Basi z zazdrości o kobietę (ożenioną z ojcem Mieczysława). Protagonista przedstawia się jako Herman von Valden, aby ukryć swoją tożsamość przed Basią i resztą kuracjuszy (mimo że on również do pewnego momentu nie wie, kim jest przebywająca w uzdrowisku pod przybranym nazwiskiem dziewczyna) i aby ta pokochała go bez względu na jego narodowość. Strategia ta jednak początkowo okazuje się nieskuteczna, gdyż Basia jest polską patriotką i zaciekłą przeciwniczką Niemców, czego nawet nie stara się ukrywać przed kuracjuszami. Na konflikcie interesów między deklarującym miłość do *Vaterlandu* Hermanem-Mieczysławem a równie zaciekle broniącą swojego narodu dziewczyną Urbanowska buduje akcję, toczącą się wokół kolejnych sprzeczek bohaterów, przeplatanych na późniejszych etapach epizodami niuansującymi obraz „Niemca" w oczach dziewczyny. Pomysł ten komplikował krytykom zadanie wskazania przesłania powieści. *Cudzoziemiec* bywał interpretowany jako przestroga przed szowinizmem narodowym[32], jednak nawet z tej perspektywy część recenzentów, utożsamiających się z młodą patriotką, uznawała powieść za nieskuteczną[33].

Kolejna, a zarazem najbardziej znana współcześnie obok *Księżniczki* powieść Urbanowskiej, *Gucio zaczarowany* (1884) stanowiła próbę wejścia na teren literatury dziecięcej. Utwór ten można uznać za wynik podejmowanej pod kierunkiem Józefa Sikorskiego próby uzupełnienia zdobytego w gimnazjum sióstr urszulanek w Poznaniu wykształcenia – przede wszystkim z nauk

---

postacie drugoplanowe, przebywające w uzdrowisku w miejscowości Landeck (Lądek Zdrój?) w związku z chorobą aktora. Prezentowany jest on tam jako człowiek przywiązany do Polski i przepełniony żalem z powodu braku sukcesów na scenie rodzimej. Sytuacja ta opisywana jest jako główna przyczyna obłędu bohatera. Zob. np. Z. Urbanowska, *Cudzoziemiec. Opowiadanie przez autorkę „Księżniczki" z 10 rysunkami*, Warszawa [1912], s. 17. Część recenzentów negatywnie oceniała wątek Dawisona w powieści ze względu na niedostateczne powiązanie go z głównym wątkiem fabularnym (zob. np. Łada [Jan Gnatowski?], *Przegląd artystyczny i literacki*, „Niwa" 1882, z. 191, s. 848), a nawet niejednoznaczność moralną wykorzystywania tragedii rzeczywistej postaci w celu uatrakcyjnienia fabuły (zob. J. Gnatowski, *Cudzoziemiec. Opowiadanie przez Zofię Urbanowską. Warszawa, 1883*, „Biblioteka Warszawska" 1883, t. 1, s. 140).

[32] Por. J.G. [J. Gadomski], *Cudzoziemiec, opowiadanie przez autorkę „Znakomitości" (Zofię Urbanowską). Warszawa 1883*, „Kłosy" 1883, nr 915, s. 31–32.

[33] Por. np. [anonim], *Zofia Urbanowska, „Cudzoziemiec", opowiadanie. Warszawa. Nakładem autorki, 1882*, „Prawda" 1882, nr 50; [anonim], *Co czytać*, „Kurier Codzienny" 1882, nr 248.

przyrodniczych, których Urbanowska nie miałaby możliwości poznać bez pomocy opiekuna[34]. Mimo że za największy przejaw wagi powieści w historii literatury można uznać wpływ *Gucia…* na gusta literackie i twórczość Czesława Miłosza, próba ta została dostrzeżona dużo wcześniej. Już pierwsi recenzenci doceniali utwór za harmonijne połączenie wiadomości z dziedziny entomologii z dobrym przesłaniem, czyli ostrzeżeniem przed zgubnymi skutkami lenistwa[35]. Krytycy wypowiadali się ciepło zarówno o powieści, jak i o jej autorce, zaliczanej już wtedy do grona utalentowanych twórców, zajmujących się działalnością potrzebną z punktu widzenia rozwoju polskojęzycznej literatury dziecięcej[36].

Decyzja o wzięciu udziału w konkursie nie byłaby zatem dla Urbanowskiej wyłącznie próbą zaistnienia na rynku, ale mogłaby być postrzegana jako świadectwo poszukiwania nowych środków wyrazu oraz chęci wypełnienia ważnego zadania społecznego. Już w 1885 roku Urbanowska krytycznie wypowiadała się o lekceważącym stosunku krytyki literackiej oraz czytelników do literatury dziecięcej i młodzieżowej:

---

[34] Więcej na ten temat zob. E. Kraskowska, *Dalekosiężne skutki lektur Zofii Urbanowskiej* [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2013, s. 121–140. Warto przy tym pamiętać, że model kontaktów lekturowych, w którym wybory czytelnicze dorosłych osób służyć mają uzupełnieniu braków wyniesionych z domu rodzinnego, nie był w kulturze dziewiętnastowiecznej niczym nowym. Na istnienie tego mechanizmu już w pierwszej połowie XIX wieku wskazuje Maria Berkan-Jabłońska w kontekście analizy decyzji czytelniczych Gabrieli z Güntherów Puzyniny, która w domu rodzinnym najprawdopodobniej obcowała głównie z polską literaturą romantyczną (zwłaszcza z dziełami Mickiewicza). Na późniejszych etapach zaczyna interesować się najnowszą literaturą obcą, a nawet zapoznała się z teoriami Darwina (choć tych ostatnich, ze względu na przekonania religijne, nie potrafiła zaaprobować). Zob. M. Berkan-Jabłońska, *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815–1869)*, Łódź 2015, s. 55–62.

[35] Zob. np. W. Nowicki, *„Gucio zaczarowany", powieść dla młodszych dzieci przez Zofię Urbanowską, z 10 rycinami kolorowymi rysunku C. Jankowskiego. Warszawa, 1884, nakład Gebethnera i Wolffa. 8-ka większa str. 125*, „Kłosy" 1884, nr 967, s. 27.

[36] [anonim], *„Gucio zaczarowany", powieść dla młodszych dzieci, przez Zofię Urbanowską, z dziesięcioma rycinami kolorowymi, rysunku C. Jankowskiego*, „Tygodnik Powszechny" 1884, nr 5, s. 78.

> Piśmiennictwo dla dzieci nie wiadomo czemu uważane jest za niższy stopień pisarstwa: utalentowani i wyrobieni pisarze uważają pole to za niegodne pracy, a ci, którzy próbują dopiero skrzydeł – omijają je starannie[37].

Dlatego próba napisania powieści dla dziewcząt mogłaby z jednej strony stanowić dla pisarki literackie i intelektualne wyzwanie, z drugiej zaś wpisywałaby się w nurt refleksji pozytywistycznej oraz poglądów samej Urbanowskiej na temat jej posłannictwa pisarskiego.

Jednocześnie na tle dorobku pisarskiego autorki *Księżniczka* nie odstawałaby od reszty utworów, nawet gdyby nie została napisana na konkurs. Zamiłowanie do przedstawiania historii młodych dziewcząt widoczne było już od początku jej kariery, na co wskazuje ważna rola, jaką na planie fabularnym *Znakomitości* odgrywa wątek córki właściciela domu czy koncentracja *Cudzoziemca* wokół dylematów Basi. Nawet pojawienie się niepasującego do tego wzorca *Gucia zaczarowanego* działałoby na korzyść Urbanowskiej, która tym utworem ustanowiła w oczach krytyki swoją pozycję w segmencie literatury dziecięcej. Jednocześnie ramy zakreślone przez komisję mogły posłużyć na korzyść jej procesu twórczego, pozwalając chociażby na wyeliminowanie elementów niepotrzebnie komplikujących akcję, a wpływających negatywnie na recepcję *Cudzoziemca*. Pozwoliło to w konsekwencji na dostateczną modyfikację schematu fabularnego, aby *Księżniczka* nie była odczytywana jako wtórna wobec *Cudzoziemca* czy *Znakomitości*, przy jednoczesnym pozostawieniu sobie na etapie promocji *Księżniczki* możliwości bazowania na znanym czytelnikom i krytyce nazwisku.

[37] Z. Urbanowska, *Przegląd zawartości „Wieczorów Rodzinnych" i „Przyjaciela Dzieci"*, „Przegląd Pedagogiczny" 1886, nr 10, s. 313; cyt. za: J.Z. Białek, *Szkic do portretu Zofii Urbanowskiej* [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. rocznicę ich urodzin, Zakopane, 4–6 maja 1999*, red. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa–Łódź 2001, s. 309.

7.2. *Księżniczka* wobec programu konkursowego

Czytelnik sięgający na początku 1886 roku po *Księżniczkę* nie mógł zapomnieć o jej genezie. Świadczyła o niej adnotacja na stronie tytułowej, a także przedrukowane we wstępie ogłoszenie werdyktu, przypominające o warunkach konkursu[38]. Czytelnicy, a wraz z nimi także i recenzenci, mogli zatem łatwo zweryfikować, w jakim stopniu Urbanowskiej udało się spełnić zakreślone jej wymagania. Owa weryfikacja pozwoli również dzisiaj sprawdzić, w jakim stopniu konkurs wyznaczył ramy dla akcji *Księżniczki*, a tym samym – na ile powieść ta pozostaje utworem samodzielnym, a w jakim stopniu stanowi próbę dopasowania się do szablonu. Próba lektury porównawczej pozwoli też na weryfikację, w jakim stopniu i na jakich płaszczyznach wymagania komisji mogły stanowić ograniczenie dla autorów i czy w jakimkolwiek wymiarze mogły być one dla nich pomocą.

7.2.1. Protagonistka

W odróżnieniu od *Cudzoziemca* fabuła *Księżniczki* toczy się zgodnie z regułami powieści tendencyjnej (wystarczy wspomnieć choćby przebiegający według bardzo podobnych schematów *Pamiętnik Wacławy. Ze wspomnień młodej panny* Elizy Orzeszkowej z 1871 roku) oraz tymi wyznaczonymi przez ogłoszenie konkursowe, koncentrując się na przemianie siedemnastoletniej Heleny Oreckiej z salonowej lalki w samodzielną kobietę. Jednocześnie nietrudno jest zauważyć w losach bohaterki odwołania do biografii samej autorki. Oczywiście odczytywanie *Księżniczki* tylko w kategoriach autobiograficznych, tak samo jak jej interpretacja wyłącznie jako odpowiedzi na wymagania komisji, byłoby daleko idącym uproszczeniem. Momenty, w których Urbanowska uzupełnia miejsca puste pozostawione jej przez komitet, są jednak warte zauważenia jako jeden z elementów składający się na konglomerat fabularno-kompozycyjny, jakim staje się *Księżniczka* jako dzieło literackie.

[38] Zob. [anonim], [inc. „Przełożone prywatnych zakładów naukowych żeńskich w Warszawie…"] [w:] Z. Urbanowska, *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową*, Kraków–Warszawa 1886, s. 1–3.

Helena Orecka, podobnie jak jej twórczyni, pochodzi z gwałtownie ubożejącej rodziny ziemiańskiej. Zbliżająca się wielkimi krokami ruina jej rodziców wynika nie z uwarunkowań politycznych (jak mogło to mieć miejsce w rodzinie Urbanowskich[39]), ale wywołana jest nieprzemyślanymi decyzjami finansowymi ojca[40] oraz przyzwyczajeniem pochodzącej z warstw arystokratycznych matki do życia na wysokim poziomie materialnym[41]. W obliczu klęski, której pierwszym widmem staje się wiadomość o zwolnieniu Marcina Oreckiego, Helena, która jeszcze niedawno zachwycała się swoim pierwszym balem i nie interesowała się sprawami materialnymi, wykorzystuje obecność w domu rodziców pana Radlicza, delegata rady nadzorczej przedsiębiorstwa z Warszawy, i znajduje pracę.

Wyjazd Helenki wiąże się z koniecznością porzucenia ziemiańskiego stylu życia i wejścia w środowisko mieszczańsko-kupieckie. Ta zmiana nie została narzucona przez komisję, może jednak wynikać z chęci powiązania *Księżniczki* z dorobkiem Krakowowej, która w swojej twórczości niejednokrotnie zwracała się w stronę warstw średnich społeczeństwa[42]. Jednocześnie po raz kolejny zbliża to biografię Helenki do rzeczywistych losów Urbanowskiej. Aby wspomóc swoich rodziców materialnie, przyszła pisarka zdecydowała się w latach 70. XIX wieku[43] na wyjazd do Warszawy i zamieszkanie z rodziną Józefa Sikorskiego, redaktora „Gazety Polskiej". Krok ten pozwolił jej na podjęcie stałej współpracy z „Gazetą Polską" oraz poprawę sytuacji materialnej. Stał się on również początkiem wieloletniej, trwającej niemal do końca życia pisarki, zażyłości Urbanowskiej z rodziną Sikorskich (gdyż pracowała w zakładzie pedagogicznym dla dziewcząt Jadwigi Sikorskiej[44], a także podporządkowała tej rodzinie życie prywatne i zawodowe). Powiązanie

[39] Jak wskazuje Barbara Kosmowska, wiele szczegółów związanych z datowaniem wydarzeń z życia Urbanowskiej oraz niektórymi ich okolicznościami pozostaje trudnych do ustalenia. Przyczyn tego stanu rzeczy autorka wskazuje kilka: sprzeczne przekazy w korespondencji pisarki, brak wspomnień czy dzienników pisanych przez Urbanowską oraz jej niechęć do ujawniana szczegółów ze swojego życia prasie. Zob. B. Kosmowska, *Na służbie u Kopciuszka. Biografia i twórczość Zofii Urbanowskiej*, wstęp krytycznoliteracki J. Papuzińska, Łódź 2019, s. 35.

[40] Zob. Z. Urbanowska, *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową*, dz. cyt., s. 13–16.

[41] Zob. tamże, s. 22–24.

[42] Zob. I. Kaniowska-Lewańska, dz. cyt., s. 96.

[43] Zob. B. Kosmowska, *Na służbie u Kopciuszka…*, dz. cyt., s. 33–36.

[44] Zob. tamże, s. 87–90.

biografii pisarki z losami Helenki, a pośrednio również z wymaganiami komisji, świadczyłoby na korzyść werdyktu jako wyznacznik nierozerwalnych związków między programem literatury dla młodych dziewcząt a warunkami życiowymi wielu jej odbiorczyń.

Opuszczenie przez Helenkę rodzinnej miejscowości i przyjazd do Warszawy stanowią początek jej przemiany. Konieczność wykorzystania motywu podróży również nie została zastrzeżona w warunkach konkursowych, chwyt ten jednak pozwala Urbanowskiej na skontrastowanie wadliwego środowiska rodzinnego ze „zdrowym" otoczeniem, w którym bohaterka będzie wzrastać. Jednocześnie motyw podróży jako często wykorzystywany przez Urbanowską, stanowi ważny element wspomagający realizację modelu powieści dla młodzieży, zgodnego z programem pozytywistycznym, a sięgającego korzeniami nawet do oświeceniowego modelu powieści edukacyjnej spod znaku Ignacego Krasickiego czy Laurence'a Sterne'a[45]. Podróż staje się pretekstem do poznawania innych modeli rzeczywistości oraz ich konfrontacji ze wzorcami wyniesionymi z domu w celu poszerzania wiedzy o świecie, a w dalszej perspektywie także przeprowadzenia zmian w zachowaniu bohaterki.

7.2.2. Wzór dojrzałej kobiety i inne modele osobowe

Zgodnie z warunkami konkursu w roli wzoru dla Heleny wystarczyłoby postawić postać kobiety dojrzałej (rolę tę wypełnia pani domu Radliczów), jednak udział w wychowaniu bohaterki mają także jej mąż, syn Andrzej, córki Elżbieta i Anna, a epizodycznie także najstarsza córka Wanda i mieszkający z nią nestor rodu, a nawet służba (zwłaszcza znana z ciętego języka Kunegunda). Zabieg ten sprawia, że Orecka nie tyle kształtuje swoje zachowanie, dostosowując się do jednego wzorca, ile stopniowo, choć w bólach, wciela w życie nowy model postępowania.

Zmiany, jakich musi dokonać Helena, obejmują właściwie każdą sferę życia: wygląd zewnętrzny (konieczność noszenia mniej strojnych sukien[46]

[45] Zob. D.M. Osiński, *Pozytywistów dziedzictwo Oświecenia. Kierunki i formy recepcji*, Lublin 2018, s. 658.

[46] Przełomem dla Helenki staje się wypadek, w którym ślizgająca się na zamarzniętym jeziorze dziewczyna upada tak, że ogon jej strojnej sukni (traktowany wcześniej jako symbol

i zmiany fryzury na taką, w której czoło pozostaje odkryte[47]), rytuały higieny osobistej (rezygnacja z pachnących kosmetyków na rzecz szarego mydła[48]), jej najbliższe otoczenie (nauczenie się sprzątania swojego pokoju oraz czyszczenia ubrań[49]), nawyki żywieniowe (przyzwyczajenie się do jedzenia kiełbasy w niedzielę[50] oraz bułek z szynką i serem w dzień powszedni[51]) czy sposoby spędzania czasu wolnego (np. lektura czasopism wykraczająca poza powieści i felietony[52]). Za zewnętrzną ewolucją nawyków ma podążać również zmiana charakteru bohaterki, która musi się nauczyć punktualności, pracowitości, oszczędności, zaradności, pokory oraz otwartości na sprawy związane z jej najbliższym otoczeniem oraz krajem.

Najważniejsze okazuje się wywołanie trwałego efektu wychowawczego, który może zostać osiągnięty dopiero wtedy, kiedy Helena dozna przemiany charakteru. Dzięki temu jej nawyki nie będą wynikały jedynie z chęci przypodobania się pryncypałowi czy uniknięcia szykan ze strony jego rodziny, ale staną się jej drugą naturą[53]. Zanim jednak ten cel uda się osiągnąć, Helena poddana będzie oddziaływaniu Radliczów, zasadzającemu się na dwóch filarach: dawaniu przykładu (który pozwala Helence porównać jej dotychczasową egzystencję z nowym modelem życia[54]) oraz pogadanek (będących najczęściej reakcją na niewłaściwy czyn dziewczyny[55]). Uwagę zwraca przy tym chłodny,

---

dojrzałości towarzyskiej – zob. Z. Urbanowska, *Księżniczka…*, dz. cyt., s. 29) wpada do przerębla i traci swój urok. Staje się to pretekstem do wyśmiewania próżności Oreckiej przez Andrzeja i jego siostry, co skłania Helenę do zmiany postępowania w celu uniknięcia dalszych upokorzeń (tamże, s. 112–115).

47 Zob. tamże, s. 97–98.

48 Zob. tamże, s. 91–94.

49 Zob. tamże, s. 218.

50 Zob. tamże, s. 102.

51 Zob. tamże, s. 77.

52 Zob. tamże, s. 166.

53 Zob. tamże, s. 207.

54 Przykładem jest nauka szacunku dla pożywienia, którą Helenka odbiera, obserwując Radliczową zbierającą po śniadaniu niezjedzone kawałki chleba. Zachowanie gospodyni zwraca uwagę dziewczynki – a tym samym także i czytelnika – odmiennością od obyczajów przyjętych w jej domu, w którym takie resztki wyrzucano. Zagadka ta znajduje wyjaśnienie, kiedy Radliczowa przekazuje większe kawałki ubogiej gospodyni, a mniejsze przeznacza na pokarm dla ptactwa.

55 Wyrazistym przykładem stosowania tej metody jest rozmowa z Radliczem podczas pierwszego dnia pracy, kiedy przez nienakręcenie zegara Helena spóźnia się o dwie godziny. Przełożony bohaterki ostro wyraża rozczarowanie jej postawą, nie przyjmując jej tłumaczeń

miejscami okrutny sposób obchodzenia się z bohaterką. Już pierwszego dnia pobytu u Radliczów służąca Kunegunda nazywa Helenę za jej plecami (ale tak, żeby ona to usłyszała) pogardliwym mianem „księżniczki”[56], przejętym następnie przez całą rodzinę, a zwłaszcza Andrzeja. Szczególnie symptomatyczny jest moment pierwszej konfrontacji Helenki z panią Radliczową, w którym odzwierciedla się schemat systemu wychowawczego Urbanowskiej.

Na podstawie oglądu ubrań Heleny i jej rzeczy osobistych pani domu wyraża wątpliwość, czy Orecka będzie w stanie podołać zadaniu, krytykuje także domniemaną nadmierną wartość jej strojów. Ton rozmowy waha się jednak między szczerością a próbami uprzejmości do momentu, kiedy Radliczowa zauważa u Helenki pachnące mydło. Spostrzeżenie to staje się pretekstem do ostrej krytyki rzekomej niehigieniczności produktu i jego nieadekwatnej ceny w stosunku do jakości. Punktem zwrotnym okazuje się jednak przyznanie się Oreckiej do wyrzucenia za okno pozostawionego jej przez gospodarzy, nieprzyjemnie pachnącego szarego mydła:

> Marnowanie lekkomyślne tego, co może się zdać na jakikolwiek bądź użytek, jest grzechem. Czy przedmiot ma większą, czy mniejszą wartość, czy kosztuje dukata, czy grosz, to wszystko jedno: tak czy owak, jest on owocem pracy ludzkiej, ludzkiego potu i wysiłku. Poniewierać więc nim, choćby to był tylko kawałek prostego mydła, jest to poniewierać życiem ludzkim[57].

Sytuacji nie ratuje nawet propozycja zwrócenia przez Helenkę kosztów mydła, wynikająca z interpretacji przemowy Radliczowej jako wyrazu żalu za straconymi pieniędzmi. Gest ten pani domu interpretuje jako przejaw wielkopańskiego braku znajomości wartości pieniądza.

---

i wnioskując na tej podstawie o słabości jej charakteru (tamże, s. 121). Wpisuje jednocześnie program wychowania Heleny w szerszy obraz kulturowy: „Nieubłagany jestem, gdy widzę niespełniony obowiązek – bo w tym to leżała przyczyna naszych politycznych nieszczęść, naszego narodowego upadku – i tylko z pełnienia go skrupulatnie może powstać odrodzenie. […] Na porządku świat stoi, nieporządkiem upadają narody i społeczeństwa” (tamże, s. 122). Wzmianka ta sprawia, że program Radlicza wychodzi poza system wychowania dziewcząt, ale włącza kwestię kobiecą w szeroki nurt refleksji wokół przyczyn upadku państwa polskiego.

[56] Zob. tamże, s. 84.

[57] Tamże, s. 91–92.

W tej rozmowie pojawia się zabieg często stosowany przez Urbanowską, jakim jest poszukiwanie analogii między wadami Helenki a diagnozą kondycji narodu polskiego:

> Widok marnotrawstwa, będącego chroniczną chorobą naszego kraju, boli mnie, w nim bowiem widzę źródło naszych politycznych i ekonomicznych nieszczęść. Zaczynało się zawsze od drobiazgów, a że jednostek tak jak pani myślących było wiele, więc z tych drobiazgów rosły olbrzymie sumy, które dla bogactwa narodowego ginęły. Każdy grosz nie tylko jednostce, ale przez nią i ogółowi przynosi korzyść; gdy więc przepada, to razem z ową jednostką i ogół ponosi stratę. Kto więc nie bogaci kraju, ten go uboży, a kto go uboży, ten jest złym patriotą[58].

Powieść przekracza w tym miejscu katalog zadań wyznaczanych przez wymagania komisji, a nawet tych wynikających z poetyki powieści dla młodzieży. Staje się diagnozą błędów popełnianych przez ziemiaństwo oraz gorzką analizą wad narodowych, będących przyczyną upadku państwa i niższości Polaków wobec innych narodowości (przede wszystkim nieustannie powracających jako przerażających, lecz budzących respekt Niemców[59]). Takie postawienie sprawy sprawia, że wychowanie kolejnych pokoleń oraz

[58] Tamże, s. 92–93. Argumentacja Radliczowej wydaje się również symptomatyczna jako wyraz nobilitacji mieszczaństwa oraz osób zajmujących się handlem i przemysłem, będący odpryskiem pozytywistycznego programu Urbanowskiej. Autorka broni tę warstwę społeczną przed zarzutem bogacenia się wyłącznie dla własnej korzyści. Bohaterowie uzasadniają swoje dążenia do powiększania majątku, wskazując, że dzięki poprawie stanu materialnego jednostek możliwy jest wzrost całego społeczeństwa. Program ten, jak wskazuje Paweł Tomczok, mógłby stanowić próbę nobilitacji mieszczan w hierarchii epoki, a tym samym wywrócenia porządku, w którym to Helena stoi wyżej nad swoimi opiekunami i swoistą próbę zaklinania rzeczywistości, w której maksymy etyczne zakrywają małość dążeń bohaterów. Zob. P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018, s. 273–279.

[59] Taką figurą jest Ofman, sąsiad Oreckiego, który po kupieniu zaniedbanej posiadłości własną pracą i zaradnością doprowadza ją do dawnej świetności oraz dorabia się majątku wystarczającego do wykupienia także domu Oreckich. Postawa Ofmana, skontrastowana z niepraktycznie realizowanym miłosierdziem Oreckiego, stanowi alegorię relacji polsko-niemieckich, na co wskazuje zwłaszcza monolog szypra, który przewozi Helenkę na drugą stronę rzeki. Przepowiada on Polsce upadek ze względu na nadwyżkę importu nad eksportem oraz brak rozwiniętego przemysłu, które sprawiają, że luki te zapełniają znacznie lepiej zorganizowani Niemcy i Żydzi. Zob. Z. Urbanowska, *Księżniczka…*, dz. cyt., s. 276–280.

propagowanie nowego, mieszczańsko-kapitalistycznego stylu życia staje się niemalże sprawą wagi narodowej.

Z tego, że sposób postępowania z Heleną przyjęty przez Radliczów może wzbudzać wątpliwości, musiała zdawać sobie sprawę również Urbanowska, próbująca usprawiedliwić brutalność tych metod. Kiedy po trzech dniach pobytu u Radliczów dziewczyna przysypia z głodu i ze zmęczenia na krześle, Andrzej i jego matka nabierają litości dla nieprzystosowanej do przyjętego w tej rodzinie stylu życia dziewczyny. Jednak na sugestię Radliczowej o przygotowaniu na śniadanie nieco delikatniejszych potraw jej mąż reaguje sprzeciwem, stwierdzając, że nawet najmniejsze ustępstwo zniweczy jego misterny plan:

> – Ale ona cierpi, mój ojcze – wtrąciła Elżunia.
> – Niech cierpi: cierpienie hartuje duszę i wyrabia charakter. Niech własnym doświadczeniem pozna, że życie nie jest bezcelową przechadzką po kwiecistym kobiercu, ale szkołą, w której się człowiek uczy rozumu i znosić musi różne ciężary. […]
> – Czy łagodniejszymi środkami nie można by osiągnąć tego samego celu? – spytała Anna. – Czyż sam przykład nie podziałałby na biedną księżniczkę dość skutecznie? Po co jej mówić przykre rzeczy?
> – Środki łagodne mają tę wadę, że powoli działają – odparł pan Radlicz – do nich należy także wpływ przykładu. […] Prawda największe czyni wrażenie, kiedy się wypowiada po prostu; przybrana w subtelności konwencjonalne i rozwałkowana traci swoją siłę przekonywającą[60].

Konieczność pośpiechu, o której mówi Radlicz, jest konsekwencją wieku bohaterki (stojącej na progu dorosłości i ewentualnego zamążpójścia) oraz tragicznej sytuacji majątkowej jej rodziny. Zimny chów traktowany jest jako odtrutka na bezproblemowe życie, jakie Helenka wiodła w domu rodziców. Szkoła, którą Orecka przechodzi w kontrolowanych warunkach, miałaby zapobiegać negatywnym skutkom wejścia nieprzygotowanej dziewczyny w świat z marszu (i np. podzieleniu losu tytułowej bohaterki *Marty* Orzeszkowej).

[60] Tamże, s. 132.

W powieści Urbanowskiej podejście to przynosi zamierzone rezultaty, ale – co ważne – nie od razu. Zaprezentowanie przemiany bohaterki nie jako wyniku jednorazowego przebłysku świadomości, ale powolnego dochodzenia do prawdy pozwalało na uprawdopodobnienie procesu psychologicznego zachodzącego w umyśle Heleny, a tym samym na dostosowanie się do warunków konkursowych oraz – w szerszym zakresie – wpisanie się w tendencyjny wymiar poetyki literatury dziecięcej i młodzieżowej.

7.2.3. Dziedzictwo Pauliny Krakowowej

Szczególną rolę w procesie dojrzewania Heleny odgrywa epizod, będący jednocześnie jedynym elementem powieści łączącym ją z dorobkiem literackim Krakowowej. Choć od uczestników konkursu nie wymagano bezpośrednich odwołań do twórczości autorki *Wspomnień wygnanki*, w *Księżniczce* stanowi ona istotny wspornik drogi wychowawczej Heleny, pojawiając się w horyzoncie lekturowym Radliczów obok m.in. tekstów Dantego, Ludwika Władysława Anczyca czy Gustawa Ehrenberga.

Nazwisko patronki konkursu przywołane zostaje przez Andrzeja podczas rozmowy na temat różnicy między miłością do poezji a bezpłodnym marzycielstwem, o które oskarża dziewczynę bohater. Aby udowodnić tezę o szkodliwości marzycielstwa jako postawy przyczyniającej się do lenistwa duchowego, przytacza w całości wiersz Krakowowej *Kobieta*[61], w którym prezentowany jest model kobiecości zaprzeczający Mickiewiczowskiemu hasłu określającemu kobiety mianem „puchu marnego". Wychodzący stąd ciąg metafor tworzy zbiór stereotypowych określeń umiejscawiających kobiety w sferach „niebiańskich", „rajskich" – szczególnie niebezpiecznych dla ich roli w społeczeństwie, gdyż prowadzących do ich dyskryminacji poprzez nieprzygotowywanie do ambitnych zadań. Krakowowa uznaje za rozwiązanie tej sytuacji przejęcie inicjatywy przez kobiety, dla których ratunkiem miałoby być porzucenie marzycielstwa (czyli ucieczki od rzeczywistości) na rzecz

[61] Tamże, s. 163. Źródło tekstu oryginalnego: P. Kraków, *Kobieta* [w:] *Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi przez pierwszych kraju autorów oraz licznych jego przyjaciół i wielbicieli*, t. 1, Warszawa 1857, s. 242.

rozwijania czystości serca, umiejętności poświęcenia dla drugiego człowieka oraz poszanowania ziemi ojczystej przy utrzymywaniu szerokich horyzontów myślowych. To wszystko sprawiłoby, że kobieta stałaby się „świętym ogniwem, / które ziemię z niebem sprzęga"[62] – istotą zdolną do harmonijnego połączenia męskich i żeńskich cnót.

Andrzej stawia Krakowową Helence za wzór nie tylko w wymiarze osobowym (jako kobietę, która „cierpiała […] wiele i rozumiała dobrze potrzeby swego społeczeństwa"[63]), lecz także ze względu na aktualność jej programu społecznego wobec kobiet w bieżącej sytuacji politycznej i ekonomicznej narodu polskiego:

> Bujać po obłokach nie wolno nawet kobietom narodów szczęśliwych… bo jeśli są takie narody, to marzenia kobiet nieszczęśliwymi by je zrobiły. Nasze nie powinny ani na chwilę odrywać się od ziemi, co je na świat wydała, ale trzymać jej się mocno sercem i pilnować jak skarbu, bo inaczej mogą ją utracić[64].

Rozmowa o Krakowowej i jej wierszu stanowi poboczny wątek dialogu, toczącego się wokół związków jednostki ze społeczeństwem oraz rozumienia pojęcia patriotyzmu, jednak utwór ten staje się dla Helenki pretekstem do porównania postawy życiowej jej opiekunów z obyczajami przyjętymi w domu rodzinnym oraz refleksji nad własną drogą.

Jeszcze tego samego dnia podczas bezsennej nocy dziewczyna, przeglądając nienazwaną książkę wziętą wcześniej z biblioteki domowej, trafia na kolejny jej wiersz – *Orate frates*[65]. Jeżeli założymy, że Helena czyta książkę, w której utwór ten został opublikowany po raz pierwszy, czyli drugi tom *Wieńca* z 1858 roku (kontynuacji zbioru dzieł i fragmentów wierszem i prozą wydanych na cześć Stanisława Jachowicza), to już samo trafienie przez bohaterkę właśnie na ten utwór jest szczególnym zbiegiem okoliczności. W tym

---

[62] Z. Urbanowska, *Księżniczka…*, dz. cyt., s. 163.

[63] Tamże.

[64] Tamże.

[65] Źródło tekstu oryginalnego: P. z Radziejowskich Kraków, *Orate frates!* [w:] *Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi przez pierwszych kraju autorów oraz licznych jego przyjaciół i wielbicieli,* t. 2, Warszawa 1858, s. 265–266. W powieści Urbanowskiej tytuł ten podawany jest konsekwentnie bez wykrzyknika.

obszernym wyborze obok utworów Cypriana Norwida, Eleonory Ziemięckiej, Marii Ilnickiej, Adama Pługa (Antoniego Pietkiewicza) czy Romana Zmorskiego znaleźć można mnóstwo urywków autorstwa nieznanych dzisiejszej historii literatury pisarzy lub nawet twórców okolicznościowych. Tekstów tych nie łączy wspólna tematyka – obok typowych laudacji można tam znaleźć przekłady dzieł zagranicznych, traktaty moralne, fragmenty powieści i dramatów, a nawet teksty nieliterackie (jak np. *Uwagi tyczące się gospodarstwa wiejskiego* Romualda Krupeckiego).

Helena trafia na jedyny utwór Krakowowej wydrukowany w tym tomie *Wieńca* – wezwanie do modlitwy za cały naród, uwzględniające perspektywę różnych grup społecznych. Tok myślowy pisarki sprzęga się w umyśle dziewczyny z jej oceną najbliższego otoczenia oraz własnej roli w społeczeństwie. *Orate frates*, które umiejscawiane jest w roli ekwiwalentu prywatnej modlitwy bohaterki, szybko staje się pretekstem do jej samokrytyki, jednoznacznie powiązanej z wcześniejszymi zarzutami Andrzeja o brak uczuć patriotycznych:

> „Za tych, co czarną, drogą ziemię naszą,
> Potem oblani uprawiają w ciszy,
> I ciężką pracę rzewną piosnką kraszą,
> Módlmy się, módlmy, Bóg głos nasz usłyszy".
> – Tu jest mowa o rodzinie Radliczów – rzekła z lekką goryczą – oni uprawiają ziemię rodzinną w pocie czoła. Dla mnie tu nie ma nic, nic…[66].

Pozostająca pod wpływem Radliczów Helenka automatycznie stawia ich na najwyższej pozycji w hierarchii społecznej, nie znajdując dla siebie miejsca w zbiorowości. W tej autorefleksji być może nawet sytuuje się zbyt nisko, odnajdując się dopiero we fragmencie, który będąc w innym nastroju, mogłaby zinterpretować np. jako ustęp poświęcony osobom, które uległy germanizacji bądź rusyfikacji. Jednak Orecka, pod wpływem opiekunów interpretująca „święte braterstwa pojęcie" jako zainteresowanie sprawami narodowymi i aktywną pracę na rzecz zbiorowości, nie odnajduje się w gronie osób, które walczyły z bronią w ręku o wolność ojczyzny, ani tych, które

[66] Z. Urbanowska, *Księżniczka*…, dz. cyt., s. 170.

słowem i czynem zachęcałyby do walki i pracy, stąd też musi się przypisać do ostatniej z grup – kąkolu, „który lepiej, żeby Bóg wyplenił”[67]. Jednocześnie – nieco wbrew literze wiersza, silnie naznaczonej rysem patriotycznym – Helenka niespodziewanie odczytuje w słowach Krakowowej nadzieję na odmianę swego losu:

„Bo silnej woli olbrzymia potęga
Kruszy opoki, kieruje falami –
Ale modlitwa pod niebiosa sięga;
Módlmy się zatem, a Bóg będzie z nami”.
– „Ale modlitwa pod niebiosa sięga” – powtórzyła, zamyślając się – więc Bóg usłyszy głos biednego kąkolu, jeśli podniesie się ku niemu nieśmiały… usłyszy i przebaczy, że nie wyrósł w złotodajne ziarno pszenicy! […] O Boże, nie proszę Cię już o poprawienie mojej doli, ale o dobre pojęcie braterstwa… Spraw, aby niepożyteczne ziarno kąkolu przemieniło się w ziarno zboża![68]

Modlitwa Heleny okazuje się skuteczna – następnego dnia dziewczyna, przezwyciężając wstyd przez przyznaniem się do obniżenia swojego statusu materialnego, zwraca zamówioną przed wyjazdem balową suknię w zakładzie modniarskim, narażając się na upokorzenie ze strony gardzącej uboższymi klientami właścicielki. Czyn ten jest podwójnie istotny w procesie dojrzewania Oreckiej jako świadectwo pokory wobec nowych warunków życia oraz przezwyciężenia dziewczęcej próżności. Konfrontacja z gwałtowną zmianą zachowania modniarki wobec wieści o zubożeniu Oreckich sprawia też, że Helena nabiera dystansu wobec porządku relacji społecznych opartego wyłącznie na pieniądzu.

Odwołania do twórczości Krakowowej mogły zwrócić uwagę komisji na powieść Urbanowskiej na podobnej zasadzie, jak np. wysłanie przez Wincentego Rapackiego na konkurs imienia Wojciecha Bogusławskiego dramatu *Bogusławski i jego scena*. Autorka *Księżniczki* stara się jednak, aby cytaty te wpisywały się w program ideowy, a jednocześnie nie nasuwały skojarzeń z wykorzystywaniem ich wyłącznie jako „obowiązkowego punktu programu”.

[67] Tamże, s. 171.
[68] Tamże, s. 171–172.

Poezja Krakowowej nie jest więc jedynym wspornikiem wychowania Heleny, ale jedynie jednym z wielu kontekstów wykorzystywanych przez bohaterów. Jednocześnie *Orate frates* jest jedynym utworem, który Helenka samodzielnie interpretuje, nie poprzestając na wykładni Andrzeja. Umieszczenie poezji patronki konkursu w centralnych partiach utworu również zwraca na jej twórczość szczególną uwagę odbiorczyni docelowej, co sprawia, że Krakowowa wyniesiona zostaje do roli intelektualnej przewodniczki nie tylko Helenki, lecz także młodej dziewczyny chętnej do podążania jej śladami. Z tej perspektywy *Księżniczka* okazuje się hołdem dla autorki *Pamiętnika młodej sieroty*, w którym jej myśl podlega rekontekstualizacji i staje się inspiracją dla rozwoju kolejnych pokoleń.

7.2.4. Przemiana charakteru i cnota męstwa

Chociaż epizod z suknią odgrywa ważną rolę w ewolucji Heleny, za ostateczny bodziec uznać należałoby wizytę dziewczyny i Andrzeja w domu najstarszej córki Radliczów, Wandy, oraz jej dziadka, niewidomego sybiraka pamiętającego powstanie listopadowe i styczniowe. Przykład życia Wandy, która po śmierci narzeczonego w powstaniu styczniowym poświęciła się gospodarstwu oraz wyrabianiu konfitur na handel, oraz wspomnienia nestora rodu, popierającego program pracy organicznej wcielany w życie przez jego rodzinę[69], tak oddziałują na bohaterkę, że wpływają na całkowitą przemianę jej charakteru i przyznanie się do dotychczasowej marności jej egzystencji[70]. Wtedy to właśnie zasady wpajane jej przez Radliczów przeistaczają się w wewnętrzny program życiowy. Szczere wyznanie win otwiera jej drogę do zadośćuczynienia, a tym samym akceptacji przez Radliczów, którzy od tego momentu uznają ją za równą sobie.

Triumfem odmienionej Helenki, a jednocześnie okazją do pokazania w praktyce ważnej dla komisji cnoty męstwa, staje się finał utworu, w którym Helena dowiaduje się o planach wykorzystania kłopotów jej ojca w wyegzekwowaniu długu od niejakiego Teckiego przez jego sąsiada, Ofmana, do

[69] Tamże, s. 235–236.
[70] Tamże, s. 237.

przejęcia majątku jej rodziny. Orecka musi sama znaleźć sposób na odzyskanie należności lub przynajmniej zapobieżenie licytacji rodzinnej posiadłości. Interwencja dziewczyny nie ogranicza się tym samym jedynie do uratowania rodziny przed nędzą, ale nabiera charakteru sprawy wagi narodowej (walki z przejęciem polskiej ziemi i majątków przez Niemców i – w mniejszym stopniu – Żydów).

Aby więc nie dopuścić do sprzedaży domu, Helena przejmuje inicjatywę w kwestiach, którymi szlachcianka nie miałaby prawa się interesować. Z jednej strony stara się zatem powiększyć swoją wiedzę z prawa własności, a z drugiej podejmuje się śledztwa w celu zweryfikowania, czy deklaracje Teckiego o braku możliwości spłaty długu są zgodne z prawdą. W kontaktach z dłużnikami Helena posługuje się zarówno „kobiecymi" metodami (próby wzbudzania współczucia w rozmówcy), jak i środkami kulturowo przypisywanymi mężczyznom (powoływanie się na znajomość systemu prawnego, odwoływanie się do honoru dłużnika). Połączenie tych metod sprawia, że początkowe lekceważenie Heleny przez jej rozmówców z racji płci i wieku zmienia się w szacunek dla jej działań, zaprzeczających stereotypowemu wizerunkowi młodej kobiety[71].

Chociaż majątek udaje się ocalić od licytacji nie tylko dzięki działaniom Heleny[72], jej bezpośrednią zasługą staje się decyzja Teckiego o zwrocie długu, która pozwala Oreckim na spłacenie części należności. Tym samym zwycięstwo bohaterki nabiera raczej charakteru moralnego niż rzeczywistego. Z drugiej strony jednak można by widzieć takie zakończenie jako wyraz dążenia do uprawdopodobnienia sytuacji, z jaką mierzy się Helena (a także – pośrednio – chęć nawiązania do modelu zakończeń znanych z powieści Krakowowej). Dlatego też Helena zyskuje nie tylko nowy cel w życiu oraz wzmacnia poczucie własnej wartości, lecz także otrzymuje nagrodę sercową, przyjmując oświadczyny Andrzeja i stając się pełnoprawną członkinią rodziny Radliczów.

Lektura *Księżniczki* w kontekście wymogów konkursowych pokazuje, że na planie fabularnym Urbanowska stosunkowo wiernie podążała za

[71] Tamże, s. 337.

[72] Równie ważny, co działania bohaterki w celu odzyskania należności od Teckiego, staje się bierny opór uczestników licytacji majątku Oreckich, które to grono w znacznej części składało się z Żydów. Tym samym żaden przedmiot wystawiony na sprzedaż nie znajduje nabywców, co uniemożliwia Ofmanowi przejęcie domu.

wymaganiami zakreślonymi w ogłoszeniu. Wszelkie modyfikacje (poszerzenie grona wzorów osobowych poza figurę dojrzałej kobiety, zawężenie rozumienia średniej klasy społecznej do mieszczaństwa czy uszczegółowienie zestawu cech wymaganych od bohaterki) niuansowały zakres środków stosowanych do osiągnięcia celu dydaktycznego. Jednocześnie podążanie za listą wymagań konkursowych okazałoby się niewystarczające, dlatego Urbanowska uzupełniła ten szkielet elementami zaczerpniętymi z rozmaitych źródeł (wątkami autobiograficznymi, odwołaniami do twórczości Krakowowej, postulatami charakterystycznymi dla retoryki pozytywistów oraz programem patriotycznym, będącym odbiciem postulatów pojawiających się już w *Cudzoziemcu*). W konsekwencji *Księżniczka* jako utwór literacki staje się dziełem niezależnym od instytucji, która dała jej początek.

7.3. Rozbrajanie bomby. Recepcja *Księżniczki*

Wyjątkowe okoliczności powstania *Księżniczki* przyczyniły się do wzmożonego zainteresowania powieścią ze strony krytyki. Chociaż wiele recenzji ukazało się w czasopismach pedagogicznych („Przegląd Pedagogiczny", „Tygodnik Beletrystyczny i Naukowy") lub kobiecych („Bluszcz"), uwagę zwraca szerokie zainteresowanie dziełem ze strony periodyków niespecjalistycznych (takich jak np. „Prawda", „Przegląd Tygodniowy" czy „Biblioteka Warszawska"). Z jednej strony można by uznać to za przejaw wyjścia powieści poza krąg specjalistów od spraw pedagogiczno-wychowawczych, z drugiej zaś za świadectwo zainteresowania, jakim literatura dziecięca i młodzieżowa cieszyła się w epoce oraz chęć zaspokojenia ciekawości krytyki i czytelników w zakresie wyników konkursu.

Teksty poświęcone *Księżniczce* można zaliczyć do dwóch grup. Pierwszą z nich stanowiłyby materiały z przewagą reklamy i promocji, pomijające milczeniem lub skrótowo prezentujące wady utworu, a koncentrujące się na jego wartości dla odbiorców. Do kategorii tej zaliczyć trzeba by przede wszystkim recenzje autorstwa jurorów (zwłaszcza Marii Ilnickiej[73]) oraz artykuły

[73] Por. M. Ilnicka, *Książki dla młodzieży i dzieci*, „Bluszcz" 1885, nr 50, s. 393–394.

z „Tygodnika Ilustrowanego”[74], pośredniczącego w organizacji przedsięwzięcia. Artykuły te, choć formalnie odpowiadały wymogom recenzji, w rzeczywistości wykorzystywały tę formę jako maskę, pod którą kryła się reklama powieści Urbanowskiej. Drugą grupę stanowiłyby recenzje zamieszczone w czasopismach niezwiązanych z konkursem. W tekstach tych powieść Urbanowskiej mogła być analizowana z różnych punktów widzenia – jako tekst dydaktyczny (jak np. w recenzji Adolfa Dygasińskiego) bądź samodzielny utwór literacki (tak postępuje zwłaszcza Teodor Jeske-Choiński). Ich wspólnym mianownikiem byłaby deklarowana obiektywizacja analizy powieści, będąca próbą kontrreakcji na szum wokół niej.

7.3.1. Próby reklamy

Potrzeba zapewnienia odbiorcy o wartości *Księżniczki* wynikała z chęci utwierdzenia w czytelnikach przekonania o słuszności werdyktu sędziów, dlatego obecność tekstów o charakterze reklamowym nie dziwi w czasopismach związanych z organizacją konkursu bądź z jego jurorami. Różnice zasadzały się przede wszystkim na poziomie środków promocji dzieła, prezentujących szerokie spektrum strategii perswazyjnych. Prym wiódł przede wszystkim „Tygodnik Ilustrowany”. Wspomnienie o powieści pojawia się już w numerze z 5 grudnia 1885 roku czasopisma w rubryce „Nasz stół redakcyjny”. Jest to próba zaostrzenia apetytu czytelników przed zapowiedzianą w tym samym tekście recenzją, dlatego redakcja ograniczała się do skrótowego przedstawienia relacji między schematem fabularnym zakreślonym w warunkach konkursowych a akcją utworu. Wypełnienie przez Urbanowską tych wymogów prezentowane było jako najważniejszy wyznacznik doskonałości powieści[75],

[74] Zob. [anonim], *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Tom 1, stron 370, napisała Zofia Urbanowska. Kraków i Warszawa, 1885. Nakład Gebethnera i Wolffa. Cena rs 2*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 153, s. 366; St. M. Rz. [S.M. Rzętkowski], *Księżniczka, powieść, przez Z. Urbanowską. Nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie,* dz. cyt., s. 411.

[75] Co ciekawe, chwilami autor omówienia miejscami idzie za daleko w wykazywaniu relacji między ogłoszeniem a fabułą. Po wskazaniu, że Urbanowskiej udało się przedstawić zarówno postać dziewczęcia potrzebującego poprawy, jak i dojrzałej kobiety, mogącej stanowić dla niej wzór, autor notki stwierdza: „Obie te postacie wykazują na sobie wady dotychczasowego wychowania i zalety samodzielności umysłowej, braki wynikające ze słabości woli i korzyści,

jednak redakcja wychodziła również naprzeciw zarzutom niemożliwości pogodzenia wymiaru dydaktycznego i artystycznego w jednym dziele:

> Autorka bardzo zręcznie przedstawiła tu na tle powieści dodatnie i ujemne strony kobiecego istnienia w warunkach obecnych, a opowiadanie swoje, pomimo dydaktycznego założenia, potrafiła przeprowadzić niezmiernie zajmująco. Są tu i ustępy tchnące prawdziwą poezją, a utwór cały jest przesiąkły zdrową, świeżą i trzeźwą atmosferą[76].

Tym samym *Księżniczka* prezentowana jest nie tylko jako dzieło ważne ze względu na tematykę, lecz także niepozbawione artystycznych ambicji. Jego wartość wykracza zatem tym poza zgodność z oczekiwaniami sędziów, co w oczach autora notki stanowić będzie gwarancję sukcesu na rynku wydawniczym.

W ostatnim numerze „Tygodnika Ilustrowanego" z 1885 roku ukazała się obszerniejsza recenzja autorstwa Stanisława Marka Rzętkowskiego, będąca retorycznym rozwinięciem strategii z wcześniejszej zapowiedzi. Relacja między nagrodą a wartością artystyczną dzieła przybiera tutaj charakter podwójnego powiązania. Nie tylko zwycięstwo *Księżniczki* w konkursie jest gwarantem jej jakości, lecz także jej nagrodzenie staje się świadectwem sukcesu konkursu[77]. O tym, że relacja ta działa w dwie strony (tzn. że konieczność dostosowania się do oczekiwań komisji stała się pomocą dla pisarki), świadczyć może fragment poświęcony schematowi fabularnemu powieści:

> Autorka trzymała się sumiennie wskazanego wzoru i aby go wypełnić, poradziła sobie w sposób przedziwny. Obok młodziutkiej dzieweczki, noszącej w sobie wszystkie ziarna złego, wadliwego wychowania, rzucone w duszę jej przez niedbalstwo i lenistwo – postawiła kobietę dzielną, żonę i matkę,

---

jakie przynosi energia, drobnostkowa zabiegłość i ciągła praca" ([anonim], *Księżniczka…*, dz. cyt., s. 366). Sugestia ta stoi w sprzeczności z założeniem autorskim, zgodnie z którym pani Radliczowa miała być wzorem cnót, wynika ona jednak z opisywanej wyżej strategii dowartościowywania dzieła poprzez wskazywanie na jego zgodność z warunkami konkursu.

[76] Tamże, s. 366.

[77] St. M. Rz. [S.M. Rzętkowski], *Księżniczka…*, dz. cyt., s. 414.

> a z zestawienia tych kontrastów wywołała setki mimowolnych porównań, zastępujących wybornie wszystkie sensy moralne i moralizatorskie argumenta[78].

Kontrast między dziewczyną a panią domu, będący odzwierciedleniem wymogów konkursowych, zostaje oderwany od swej genezy i wykorzystany jako czynnik umożliwiający uniknięcie moralizatorstwa – największej usterki powieści dla młodzieży. Rzętkowski zapomina co prawda, że *Księżniczka* nie jest wolna od wykładów, jednak pozwala mu to na przedstawienie powieści jako innowacji na rynku literatury dziecięco-młodzieżowej. Recenzent stara się zachować pozory obiektywizmu, wskazując na wady utworu (np. konstrukcję dialogów czy prezentację treści), robi to jednak tak ogólnikowo, że nikną one na tle zalet dzieła[79]. Takie postawienie sprawy sprzyja nadaniu tekstowi krytycznemu charakteru promocyjnego przy zachowaniu wiarygodności recenzenta jako arbitra literackiego.

Szczególny przypadek tekstu, który można odczytywać głównie jako reklamę, stanowiłaby recenzja z „Ateneum", czyli czasopisma redagowanego przez jednego z sędziów, Piotra Chmielowskiego. Rzeczywisty jej cel ujawniałby się głównie w kontraście wobec strategii recenzyjnych zwyczajowo stosowanych w tym czasopiśmie. Mimo że tekst nie został podpisany, można założyć, że negatywna lub choćby mieszana recenzja *Księżniczki* świadczyłaby negatywnie o Chmielowskim jako jurorze. Jednocześnie sam Chmielowski (jako autor rozpraw *Poezja w wychowaniu* oraz *Czasopisma polskie dla młodego wieku*) cieszył się reputacją krytyka dbającego o kształt literatury dla młodszego odbiorcy. Wpływało to także na politykę redakcyjną „Ateneum", w którym publikowano szczegółowe recenzje powieści dla dzieci i młodzieży oraz przegląd nowych pozycji z tego segmentu literackiego[80]. Aby pogodzić te dwa interesy, zdecydowano się na opublikowanie skromnej (gdyż liczącej mniej niż stronę) notki na temat *Księżniczki*, koncentrującej się na wykazaniu, w jaki sposób Urbanowskiej udało się wywiązać z warunków konkursu oraz jaki pożytek czytelniczka może wynieść z jej lektury. Taka formuła nie

[78] Tamże.

[79] Tamże.

[80] Zob. A. Nosek, *Literatura dla dzieci i młodzieży* [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918…*, t. 1, dz. cyt., s. 707.

pozostawia wiele miejsca na analizę warstwy formalnej i treściowej dzieła, z której znany był Chmielowski[81], a dominacja funkcji perswazyjnej wymusza prezentację wad tekstu tak, aby czytelnikowi wydawały się zaletami. Pokazuje to fragment odnoszący się do zarzutu o surowości systemu Radliczów, który mógłby odstraszyć czytelniczki:

> Prawda, że niejedna Helenka, pozbawiona pieszczot rodzicielskich i wygódek, do których przez lat kilkanaście przywykła, może nie potrafiłaby wytrwać w tej szkole, zamęczyłaby się i rozchorowała; ale niepodobna chyba dać dobrej i skutecznej rady dla wszystkich temperamentów i dla wszystkich położeń w życiu. Helenka p. Urbanowskiej umiała przebyć ciężką próbę i wyrobiła się na dzielną niewiastę, rozumiejącą swoje obowiązki jednostkowe i społeczne, zdolną do utrzymania się przy życiu. Oby czytelniczki z jej przykładu korzystały jak najwięcej!…[82].

W ocenie recenzenta szlachetny cel, czyli wychowanie szlachcianki na odpowiedzialną kobietę, oraz słuszność postulatów Radliczów usprawiedliwiają ich metody pracy z Heleną. Tym samym większe znaczenie w ocenie dzieła od jego wiarygodności w oczach odbiorcy odgrywa wewnętrzna logika świata przedstawionego. W kontekście wymogów konkursowych, w których podkreślano konieczność dostosowania akcji utworu do warunków znanych jak najszerszym warstwom społecznym, wyłączanie części czytelników mogłoby się wydawać co najmniej dyskusyjne. Jednak mniej obeznany z wymogami odbiorca recenzji, ufając autorytetowi czasopisma, przyjąć może to za dobrą monetę.

Subtelniej pod względem formalnym, choć nadal z intencją wzbudzenia zaufania wobec powieści oraz wyroku, wypowiadała się kolejna jurorka, Maria Ilnicka:

> Niebogata, a nawet uboga gałąź literatury naszej zyskała w tym roku dwie bardzo dobre książki – książki do czytania dla młodzieży. Jedna z nich:

---

[81] Problem ten szczegółowo przedstawiony został w: A. Makowski, *Metoda krytyczno-literacka Piotra Chmielowskiego*, dz. cyt.

[82] [anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska. (Krak. i Warszawa. Nakł. Gebethnera i Wolffa. 1886, str. 370)*, „Ateneum" 1886, t. 3, z. 9, s. 356–357.

> *Księżniczka*, przez Zofię Urbanowską, jest powieścią, która otrzymała nagrodę na konkursie imienia Pauliny Kraków: czytelnik więc biorący ją do ręki – wie już zawczasu, że musi to być rzecz wartości wyższej […][83].

Deklaracja ta, znajdująca się na początku recenzji, służy zbudowaniu wrażenia, że werdykt może stanowić gwarancję jakości (dlatego też Ilnicka, podobnie jak wcześniej Rzętkowski, starała się później nie pomijać wad powieści, aby zachować wrażenie krytycznego obiektywizmu). Sprawia to jednak, że uwaga ta nabiera charakteru nie tyle stwierdzenia ważności roli konkursu w życiu literackim, ile próby wypromowania dzieła.

Strategia kolejnego jurora, Floriana Łagowskiego, związana jest z wybraną przez niego formą wypowiedzi, zasadzając się na wykazaniu wartości *Księżniczki* poprzez kontrast z innymi utworami dla dzieci i młodzieży wydawanymi w tym samym czasie. Przegląd Łagowskiego, mający stanowić pomoc dla rodziców szukających prezentu świątecznego dla dzieci, otwarty zostaje wyjątkowo ciepłą w porównaniu do pozostałych omówień wzmianką na temat powieści Urbanowskiej. Recenzent podkreśla w niej przede wszystkim słuszność przesłania utworu oraz trafną charakterystykę przedstawicieli różnych warstw społecznych.

Mimo że Łagowski szerzej niż Ilnicka czy Rzętkowski wypowiada się na temat wad *Księżniczki*, koncentruje się raczej na podkreśleniu potrzeby uważnej interpretacji dzieła przez czytelników niż na krytyce rozwiązań stosowanych przez Urbanowską:

> Nie powstrzymamy się jednak od ostrzeżenia, aby, jeśli książka ta dostanie się w ręce córek rodziny drugich Radliczów […] nie wzięły postępowania obojga państwa Radliczów i nawet ich syna za godne do naśladowania bez żadnej zgoła restrykcji. […] Mało mamy zapewne ludzi, którzy by odznaczali się cnotami Radliczów; ale brak delikatności w stosunkach u nas jest tak pospolity, że nie ma potrzeby popierać go przez powieści konkursowe. […]

[83] M. Ilnicka, *Książki dla młodzieży i dzieci*, dz. cyt., s. 393.

> My jesteśmy zbyt pobłażliwymi, ale dla siebie, dla swoich dzieci, ulubieńców, ale zbyt szorstkimi dla zależnych, obcych[84].

Brak delikatności Radliczów zostaje oderwany od kontekstu powieściowego i przeniesiony do wymiaru obrazu relacji społecznych zachodzących w świecie empirycznym. Tym samym Łagowskiemu udaje się balansować między krytyką określonych zachowań społecznych a koniecznością potwierdzenia własnego autorytetu jako sędziego. Metody pedagogiczne Radliczów mogą bowiem odnieść rezultaty także i w świecie rzeczywistym, ale jedynie po modyfikacji uwzględniającej obyczaje panujące w społeczeństwie.

7.3.2. Kłopotliwa geneza

W recenzjach, których celem nie była tylko reklama *Księżniczki*, jej geneza okazywała się problemem. Jak bowiem analizować utwór, u którego początków stała określona lista wymagań? Czy oczekiwanie od twórców wpisania się w schemat może być pomocą, czy raczej przeszkodą? I wreszcie – czy takie dzieło powinno być oceniane jako samodzielny utwór, czy może raczej wyłącznie jako realizacja zamówienia?

Na to ostatnie pytanie negatywnie odpowiada Józef Karol Potocki (ps. Marian Bohusz), sprzeciwiający się interpretacji powieści wyłącznie w kontekście jej genezy. Jego zdaniem odbiorowi *Księżniczki* szkodzi konieczność dostosowywania się przez autorkę do wymagań komisji, a także przypominanie o tym fakcie czytelnikom przez wydawców (o czym krytyk pisze w kontekście przedrukowania ogłoszenia końcowego we wstępie do powieści):

> Komitet konkursowy, ogłaszając ten program razem z powieścią, uczynił wszystko, co mógł, aby wartość jej artystyczną obniżyć. Pani Urbanowskiej przysłużył się on tak, jak nauczyciel malarstwa, który by obok pięknego obrazu swego ucznia – umieścił wykreśloną przez siebie perspektywę tegoż

[84] F. Łagowski, *Na gwiazdkę. Przegląd literatury dla młodzieży za rok 1886*, „Przegląd Pedagogiczny" 1886, nr 23, s. 729.

> malowidła. Wówczas, patrząc np. na głowę cherubina, myśli się mimo woli: „Rozumiem, to kółko z trzema kreskami!”[85].

Mimo że Urbanowska – zdaniem Potockiego – robi, co może, żeby jej utwór nie był tylko odwzorowaniem schematu, czytelnik nie może zapomnieć o genezie *Księżniczki* podczas jej lektury. Nie sprzyja to także autonomicznemu istnieniu powieści na rynku.

Niewielu krytyków podzielało tę opinię, chociaż pojawiały się głosy wskazujące na możliwość negatywnego odbioru dzieła zrodzonego w wyniku konkursu. Wynikać to mogło m.in. z panującego w krytyce przekonania o niskiej jakości utworów konkursowych i związanymi z tym uprzedzeniami wyrażanymi jeszcze przed lekturą dzieła. Jest to choćby powód, przez który Adolf Dygasiński podchodzi do powieści z dystansem, wątpiąc w możliwość napisania wartościowego dzieła pod taką presją:

> […] twórczość autorska nie płynie nigdy w kierunku wskazanym przez osoby drugie. Na konkurs można pisać rozprawę według zadanego i bliżej wyznaczonego tematu, ale – zdaniem naszym – powieść udać się nie może[86].

Zastrzeżenie to, zgodne z polityką „Przeglądu Tygodniowego”, umacnia pozycję krytyka jako strzegącego nieskrępowanej twórczości. Jednak choć przyjęcie takiego kryterium oceny powinno wykluczać *Księżniczkę* na starcie, Dygasiński uznaje powieść za udaną, przede wszystkim ze względu na konsekwentne przeprowadzenie programu pedagogicznego.

7.3.3. Wierność wymogom konkursowym

W większości tekstów krytycznych nie podejmowano jednak takich dyskusji, traktując genezę *Księżniczki* jako fakt niekwestionowalny, choć wpływający na jej recepcję. Świadomość istnienia szablonu, do którego Urbanowska

---

[85] M. Bohusz [J.K. Potocki], *Zofia Urbanowska. „Księżniczka”, powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Warszawa, Gebethner i Wolff*, „Prawda” 1886, nr 3, s. 31.

[86] Ad. Dyg. [A. Dygasiński], *„Księżniczka”. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska, 1886*, „Przegląd Tygodniowy” 1886, nr 2, s. 25.

zobowiązana była się dostosować, wymuszała weryfikację (choćby skrótową), w jakim stopniu udało jej się wywiązać z tych wymogów. Taka analiza mogła służyć również sprawdzeniu słuszności werdyktu na płaszczyźnie formalnej (tj. potwierdzeniu, czy sędziowie trzymali się kryteriów, które sami sobie wyznaczyli), oraz merytorycznej i programowej. Jeżeli uznaje się bowiem zakres wymagań za trafny i odpowiadający potrzebom młodych odbiorców, to jak najściślejsze ich wypełnianie przez utwór automatycznie świadczy na jego korzyść.

Zdecydowana większość pozytywnych recenzji *Księżniczki* ogranicza się do krótkiej, czasem wręcz jednozdaniowej wzmianki o dokładności wypełnienia ram konkursowych[87]. Krytycy w takich tekstach najczęściej nie starali się dopasowywać kolejnych sytuacji z życia Helenki do ogłoszenia, zastępując to przedstawieniem treści anonsu i streszczeniem *Księżniczki*. Zabieg ten sprawiał, że to na czytelnika recenzji spadało zadanie porównania tych informacji, jednak krótki komentarz wskazujący na pełne wywiązanie się przez Urbanowską z powierzonego jej zadania wyraźnie profilował kierunek tych analiz tak, że odbiorca automatycznie szukał podobieństw między listą wymagań a fabułą.

Do samodzielnych prób dopasowania poszczególnych podpunktów ogłoszenia do fragmentów powieści w recenzji krytycy uciekali się najczęściej wtedy, kiedy chcieli wskazać na niewłaściwą interpretację wymagań lub gdy za przyczynę którejś z usterek dzieła uznawali kurczowe trzymanie się tych wskazówek. Tę pierwszą metodę widać w recenzji z „Biblioteki Warszawskiej", analizującej punkt regulaminu dotyczący wad narodowych, które bohaterka powinna wyplenić. Krytyk skoncentrował się na braku umiejętności adaptacyjnych wśród panien z warstwy ziemiańskiej, odnosząc się do punktu wyjścia fabuły, jakim jest decyzja Helenki o podjęciu pracy. Jego zdaniem krok ten, choć zgodny z wymogami prowadzenia akcji w literaturze tendencyjnej (a tym samym i w literaturze dla młodzieży), stoi w sprzeczności z prawdopodobieństwem psychologicznym, a tym samym sprawia, że czytelniczka zmuszona jest podać w wątpliwość zamysł fabularny dzieła:

[87] Zob. np. S., *Księżniczka*, „Biesiada Literacka" 1886, nr 6, s. 86; T., *Księżniczka, powieść, przez Z. Urbanowską. Warszawa, 1886. Nakładem Gebethnera i Wolffa*, „Tygodnik Beletrystyczny i Naukowy" 1886, nr 14, s. 111; [anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową…*, „Ateneum" 1886, t. 3, z. 9, s. 356.

> […] autorka nie wzięła na uwagę innych czynników, które tu jednocześnie działać musiały, a głównie egoizmu, który w pannach tego szczepu, co Helena, wychowanie pieszczotliwe i denerwujące rozwija. Takie panny w rzeczywistości nie tak łatwo oswajają się z myślą poświęcenia i pracy. Poświęcenie w nich w inny ujawnia się sposób. Będą one znosić wszelkiego rodzaju upokorzenia, oczekiwać na jakieś urojone pomoce, znosić głód, zimno, niedostatek, ale nie przeniewierzą się swemu stanowisku, na jakie ich urodzenie wyniosło[88].

Inny zarzut dotyczy rozwoju sytuacji Heleny w części powieści pt. *Na przebój*, poświęconej próbie uratowania majątku rodzinnego. Krytyk dostrzega tam przejawy sprzeniewierzenia się części ogłoszenia, która nakazywała postawienie protagonistki w sytuacjach powszechnie spotykanych, do których zdaniem krytyka trudno zaliczyć przeprawę łodzią na drugą stronę rzeki podczas burzy, kolejne podróże dziewczyny od dłużników ojca do adwokatów czy wreszcie spotkanie z wyjątkowo uświadomionym politycznie niemieckim szyprem[89]. Nie uwzględnia przy tym interpretacji tej części powieści w kontekście fragmentu anonsu odnoszącego się do cnoty męstwa. Negatywny ton recenzji staje tutaj na przeszkodzie innym, bardziej przychylnym dla autorki możliwościom interpretacji.

Wskazywanie na konkursową genezę powieści Urbanowskiej często ograniczało się do refleksji podejmowanej z perspektywy autora, tj. odnoszącej się do zależności między wymaganiami konkursowymi a ich realizacją w utworze. Zdecydowanie rzadziej pojawia się za to interpretacja wyboru sędziów jako świadectwa ich kompetencji krytycznych. Najwyraźniej uwidacznia się to w recenzji z „Przeglądu Społecznego", będącej jednocześnie przykładem najostrzejszej krytyki *Księżniczki*. Autor tego omówienia, uznający powieść za niegodną uwagi pod względem artystycznym i szkodliwą programowo, jednoznacznie wskazuje na genezę dzieła jako przyczynę jego niedoskonałości: „Utwór ten pod względem artystycznym nie zasługuje na bliższą uwagę. Na każdej niemal stronnicy zdradza on swoje, że tak powiem, »obstalunkowe«

---

[88] [anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową, napisała Zofia Urbanowska. Kraków i Warszawa, nakład Gebethnera i Wolffa, 1886 r., str. 370*, „Biblioteka Warszawska" 1886, t. 2, s. 262.

[89] Por. tamże, s. 266.

pochodzenie”[90]. Sprzeciw recenzenta budzi zwłaszcza postawa Radliczów, interpretowana jako przejaw zainteresowania wyłącznie powiększaniem majątku przy lekceważeniu obowiązków społecznych np. poprzez niesienie oświaty ludności wiejskiej. Perspektywa ta sprawia, że chwilami krytyk dokonuje niemalże przekłamań interpretacyjnych w celu uzasadnienia swoich tez:

> Najsmutniejszym jest to, iż autorka nie widzi całej lichoty malowanych przez siebie „ideałów”. Na zapytanie Helenki, jak sobie dzieci polskie radzą w szkołach z językiem rosyjskim – Radlicz odpowiada „Zrazu trudno im jest, a potem przywykają”. W odpowiedzi tej, nie mówiąc o jej „organicznym” egoizmie, mieści się fałsz bezecny. Umysłowość polska – dzięki ruszczeniu nas – składa rokrocznie znaczną ofiarę z ogłupionych głów i zdemoralizowanych serc dziecięcych. I takie bezeceństwo otrzymuje u nas nagrodę konkursową![91]

Fragment, do którego odnosi się recenzent, pochodzi z pierwszej rozmowy Helenki z Radliczem, dotyczącej analizy kompetencji zawodowych dziewczyny. Jedną z rozważanych ścieżek kariery jest zawód nauczycielki języków obcych na pensji, jednak droga ta okazuje się niedostępna ze względu na brak znajomości przez Helenę języka rosyjskiego:

> – Więc pani nic o tym nie wiesz, że wykłady na pensjach muszą się odbywać po rosyjsku? – zapytał – że polski język może się używać tylko jako pomocniczy?
> Helenka zbladła.
> – Jak to! – spytała głosem drżącym, w którym czuć było niedowierzanie – więc obcy język wykłada się w innym, obcym także dla dzieci języku?
> – Polski to język uważa się za obcy, łaskawa pani – odpowiedział – i jako taki wykłada się po rosyjsku.
> Źrenice dziewczęcia rozszerzyły się dziwnie; na twarzy odmalował się przestrach.
> – Jakże sobie radzą z tym cudzoziemki? – pytała dalej.
> – Uczą się po rosyjsku.

---

[90] M. Bohdan, *Księżniczka, powieść Zofii Urbanowskiej, nagrodzona na konkursie imienia Pauliny Krakowowej. Warsz. 1885*, „Przegląd Społeczny” 1886, z. 4, s. 306.

[91] Tamże, s. 307.

– A dzieci?
– Z początku nic nie rozumieją… z czasem przyzwyczajają się[92].

Z kontekstu całości sceny dygresja na temat języka wykładowego na pensjach służy uwypukleniu oderwania Helenki od rzeczywistości, gdyż o ile jej nieznajomość języka rosyjskiego można by uznać za konsekwencję pobierania edukacji domowej, o tyle brak świadomości sytuacji geopolitycznej jej najbliższej okolicy wydawać się może co najmniej niewiarygodny. Stąd uwaga Radlicza nie pełni funkcji nakreślenia programu społecznego, jakim kieruje się bohater, ale jedynie stwierdzenia faktu (co ważne – bez jego oceny, niemożliwej w powieści, która musiała przejść przez cenzurę rosyjską). Tymczasem recenzent „Przeglądu Społecznego", koncentrując się na wyrwanym z kontekstu fragmencie, negatywnie ocenia powieść Urbanowskiej nie za to, czym ona jest, lecz za to, czym być powinna. Krytyka działań rusyfikacyjnych, choć słuszna z patriotycznego punktu widzenia, nie tylko sprawiłaby, że *Księżniczka* nie mogłaby zostać wydana, lecz także wykraczałaby poza wymogi konkursowe oraz zakres tematów poruszanych w literaturze dla dziewcząt. Pojawienie się tej perspektywy w recenzji podkreśla jednak linię programową czasopisma oraz staje się koronnym negatywnym argumentem przeciwko powieści.

7.3.4. Artyzm a dydaktyzm

Recenzenci *Księżniczki* rozumieli, że mają do czynienia z dziełem służącym głównie celom dydaktycznym. Jednak w przypadku utworu, który jest także produktem inwencji artystycznej, zasadne stawało się pytanie, czy jego pedagogiczny wymiar zwalnia go z bycia przedmiotem oceny według tych samych kryteriów, według których klasyfikuje się teksty dla dorosłego czytelnika. Ocena tego zjawiska była istotna zarówno z perspektywy młodego odbiorcy (którego źle napisana powieść mogłaby znudzić, co uniemożliwiłoby dotarcie do niego z przesłaniem wychowawczym), jak i krytyka (zmuszonego do modyfikacji kryteriów oceny w zależności od tych okoliczności).

[92] Z. Urbanowska, *Księżniczka*…, dz. cyt., s. 61–62.

Z założenia, że powieść dla młodzieży powinna również być oceniana jako utwór charakteryzujący się określonymi właściwościami literackimi, wychodzi m.in. recenzent „Biblioteki Warszawskiej". Krytykuje on tendencję do traktowania powieści dla młodzieży wyłącznie jako przekaźnika przesłania moralnego, podkreślając naczelną rolę atrakcyjności dzieła w jego oddziaływaniu na odbiorcę. Zwracając uwagę na nużący wymiar moralizatorstwa przepełniającego powieści dla młodzieży, apeluje:

> Zastosujmy te same wymagania artyzmu do literatury pedagogicznej, jakie stosujemy do literatury na wyższą stopę pojętej, a kto wie, czy kształcąc estetycznie człowieka od samego dzieciństwa, nie uszlachetnimy prędzej niż dotąd młodych pokoleń i nie przygotujemy ich do tym głębszego odczuwania piękności arcydzieł świata, które, bądź co bądź, wpływają na uszlachetnienie ludzkiej istoty[93].

Ocenianie powieści dla dzieci i młodzieży według tych samych kryteriów, które stosuje się do analizy literatury dla czytelnika dorosłego, jest nobilitacją młodego odbiorcy, symbolicznie zrównanego z dorosłymi, oraz ważnym elementem programu wychowawczego. Jednak przyjęcie tego kryterium działa na niekorzyść powieści Urbanowskiej, za której największą wadę uznawana jest nadmierna tendencyjność oraz zbyt częste dostosowywanie rozwiązań fabularnych do morału. Sprawia to, że *Księżniczka* nie tylko przestaje być wartościowa artystycznie, lecz także traci siłę oddziaływania na czytelniczkę[94].

Podobny dylemat stoi przed Potockim, który dostrzega konieczność „podwójnej lektury" *Księżniczki* (tj. jako utworu literackiego o określonych ambicjach artystycznych oraz dziełka dydaktycznego). Krytyk jednak nie umiejscawia przyczyny tej konieczności w regułach gatunkowych powieści dla dorastających panien, ale w wymaganiach konkursowych[95]. Lektura porównawcza działa na niekorzyść *Księżniczki*, szczególnie w kontekście fragmentów opisujących pobyt Helenki u Radliczów, gdzie recenzent dostrzega przejawy zbyt gorliwej chęci mnożenia przed bohaterką przeciwności, z którymi

---

[93] [anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową…*, „Biblioteka Warszawska" 1886, t. 2, dz. cyt., s. 257–258.

[94] Tamże.

[95] M. Bohusz [J.K. Potocki], dz. cyt., s. 31.

powinna walczyć. Potocki, mimo deklarowanego zamiaru uwzględniania perspektywy artystycznej w ocenie utworu, w rzeczywistości znacznie więcej przestrzeni poświęca bowiem propagowanemu w nim programowi społecznemu (co jednak nie powinno dziwić w świetle linii programowej czasopisma, na którego łamach ukazała się ta recenzja). Ocena elementów formalnych i konstrukcyjnych dzieła jest zaś silnie podporządkowana temu, czy przedstawione sytuacje pomagają w odniesieniu celu dydaktycznego. Na tej płaszczyźnie zaś *Księżniczka* okazuje się powieścią niespełniającą oczekiwań.

Odmiennie do tej kwestii podchodzi Łagowski, zatrzymując się w pół drogi między żądaniem prawdopodobieństwa psychologicznego w przedstawieniu drogi Helenki a koniecznością zachęcania kobiet do samodzielności, usprawiedliwiającą niedostatki na poziomie prawdopodobieństwa. Ten konflikt recenzent rozwiązuje, uprzywilejowując dydaktyczną funkcję literatury dla młodzieży. Przedstawianie sytuacji jeszcze rzadkich w społeczeństwie (takich jak samodzielne zdobywanie pracy przez młodą ziemiankę) jest niezbędne, aby pokazać czytelniczkom nowe możliwości. Dlatego Łagowski apeluje:

> P o ś w i ę ć m y ś r o d k i d l a c e l ó w: [podkr. I.P.] niech więc cuda, natchnienia będą jeszcze nadal przyczynami zjawisk, dopóki znajomość sztuki wychowania, rzeczywiste stosunki rodzin i społeczeństwa nie wytworzą racjonalnych przyczyn zmiany nowego pokolenia[96].

Wypowiedź ta jest świadectwem rozdziału między literaturą młodzieżową, w której zachowanie charakterystycznych dla powieści tendencyjnej elementów niezbędne jest do wyrażenia programu wychowawczego, a powieściami dla dorosłych, coraz silniej zmierzającymi w kierunku tendencji realistycznych. Zadaniem powieści dla dziewcząt nie jest jego zdaniem wiarygodna reprezentacja świata przedstawionego, ale wywoływanie zmian w nim zachodzących – przynajmniej dopóty, dopóki stosunki społeczne nie zbliżą się do ideału.

Z interpretacji *Księżniczki* jako utworu o określonych ambicjach artystycznych rezygnuje również Dygasiński, skłonny do usprawiedliwiania cech powieści, które skreśliłyby ją na gruncie literatury dla dorosłych, jej przeznaczeniem:

---

[96] F. Łagowski, dz. cyt., s. 729.

> O prawdę rzeczywistą nie chodziło tutaj autorce, więc jej nie można brać za złe, że zarówno w założeniu ogólnie pojętym, jak i w szczegółach nie znajdziemy obrazu realnego życia. Pani Zofia Urbanowska miała cel pedagogiczny, pragnęła podnieść i uszlachetnić swoje czytelniczki młode, zjednywając ich serca dla losów bardzo sympatycznej bohaterki: tym większe zaś prawo mamy do wydania tego sądu, że sprawdziliśmy oddziaływanie książki na umysł młodej czytelniczki[97].

Skuteczność *Księżniczki* jako narzędzia dydaktycznego, potwierdzona odwołaniem się do „eksperymentów na żywym materiale", służy za usprawiedliwienie jej artystycznych niedostatków. Perspektywa ta przyczynia się jednak do jeszcze głębszego podkreślania szkodliwości tych jej elementów, które zaburzają jej oddziaływanie na odbiorcę, czyli m.in. nadmiernej obecności pogadanek czy braku uwzględnienia innych warstw społecznych prócz szlachty i mieszczaństwa.

7.3.5. Polemika merytoryczna

Warstwa programowa powieści nie wzbudzała zastrzeżeń wielu recenzentów. Zestaw cech pożądanych u młodej dziewczyny narzucony przez komisję okazał się na tyle uniwersalny i mało kontrowersyjny, że podążająca za nim *Księżniczka* interpretowana była jako dzieło co najmniej nieszkodliwe. Wynikać to mogło również z wypełniania przez powieść Urbanowskiej istotnego zapotrzebowania na rynku. Wskazywał na to np. recenzent „Dziennika Łódzkiego", umiejscawiający zwycięski utwór w kontekście dotychczasowych literackich programów dla młodych kobiet, reprezentowanych głównie przez powieści Hoffmanowej czy Elżbiety Jaraczewskiej. Chociaż docenia on dorobek tych autorek z perspektywy historycznej, wskazuje na miejsca, w których uległ dezaktualizacji w związku ze zmieniającymi się warunkami społecznymi i ekonomicznymi, których istnienie staje się wystarczającym usprawiedliwieniem zarówno dla sędziów, jak i autorki:

[97] Ad. Dyg. [A. Dygasiński], dz. cyt., s. 25.

> Od czasu […] gdy Hoffmanowa, mówiąc o naukach dostępnych i właściwych kobiecie, utrzymywała, że z matematyki znać powinna tylko tyle, żeby nigdy z prostej linii nie zboczyła, stosunki i prądy społeczne zmieniły się, a sprawa wychowania, ugruntowana na zdrowo pojmowanym postępie, postawiła sobie za główne zadanie urabianie kobiety samoistnej, która by o własnej sile znalazła sobie w każdej życia okoliczności drogą wytrwałej i rozumnej pracy stosowne do działania pole[98].

W zdaniach kończących przytaczany fragment recenzent subtelnie, chociaż zauważalnie wplata do własnego wywodu passusy z ogłoszenia konkursowego, czyli ustęp o wytrwałej i rozumnej pracy oraz zdrowo pojmowanym postępie. Gest ten sprawia, że program zakreślony w ogłoszeniu przedstawiony zostaje jako element pożądanego wzorca wychowania dziewcząt, nie zaś jako jedna z możliwych propozycji. Owa internalizacja wymogów komisji współgra z życzliwym wobec powieści tonem recenzji.

Szczególnie interesująca z tego punktu widzenia okazuje się wypowiedź Teodora Jeske-Choińskiego. Krytyk nie zatrzymuje się na analizie sposobów, w jakie Urbanowska osiąga swój cel, ale jako jeden z nielicznych krytyków poświęca uwagę również samemu temu celowi. Jego wnioski wpływają jednak nie tylko na ocenę *Księżniczki*, lecz także pośrednio stają się oceną działań komisji, której werdykt uznawany jest za wyraz zgodności sędziów z tezami zawartymi w powieści.

Jeske-Choiński szczególną uwagę poświęca sposobom realizacji kryterium opisu kobiety „na tle stosunków społecznych, potrzeb chwili bieżącej i wymagań zdrowo pojmowanego postępu", wyczerpywanemu poprzez pochwałę rozmaicie pojmowanej pracy. Ten wymiar powieści krytyk uznaje za słuszny, sprzeciwia się jednak ograniczeniu sfery oddziaływania Heleny do handlu. Decyzja o umieszczeniu akcji wśród warstwy kupieckiej stoi bowiem w sprzeczności ze strukturą klasową społeczeństwa polskiego, zdominowanego przez przemysł rolniczy. Proponuje w związku z tym umieszczenie akcji dzieła właśnie na wsi, wskazując, że nawet tam można realizować idee

[98] J.K., *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1886*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 264, s. 1.

postępowe w ramach gospodarstwa przemysłowego[99]. Jeske-Choiński wyjaśnia ten wybór, podkreślając pozytywistyczne sympatie Urbanowskiej[100], jednak już samo wskazanie na tę okoliczność zwraca uwagę nie tylko na strategie nadawcze autorki, lecz także na działania komisji, sankcjonującej swoim werdyktem ten wybór. Tym samym krytyka błędnego postrzegania przez autorkę struktury społeczeństwa staje się jednocześnie szpilą wbitą w sędziów.

7.3.6. Dla kogo jest *Księżniczka*?

Oddzielną kwestią, wpływającą także na zakres wymagań stawianych tekstowi przez krytykę, pozostaje określenie jego grupy docelowej. Chociaż mogłoby się wydawać, że napisana na konkurs na powieść dla młodych dziewcząt *Księżniczka* na pewno reprezentuje ten właśnie gatunek, to w świetle pierwszych jej recenzji sprawa nie była wcale tak prosta. Krytycy zdawali sobie sprawę z niejednolitości jej grupy docelowej, wpływającej zarówno na styl odbioru lektury, jak i zawartość nauki moralnej oraz sposoby jej przekazywania. Oznaczało to, że powieść odpowiednia dla szesnastoletniej panny stojącej na progu dorosłości nie musiała być właściwa dla dziesięcioletniej dziewczynki. Dlatego odpowiedź na pytanie o grupę docelową *Księżniczki* okazywała się istotna zarówno z perspektywy czytelników, jak i w kontekście weryfikacji słuszności werdyktu.

Zdecydowana większość recenzentów, zgodnie z wolą konkursowego, uznawała *Księżniczkę* za odpowiednią dla młodych dziewcząt, poszerzając czasem grono docelowe o zainteresowane pedagogiką osoby, które mogłyby

[99] T. Jeske-Choiński, *Beletrystyka niewieścia (Zofia Urbanowska – Hajota – Ostoja)*, „Niwa" 1886, z. 268, s. 266.

[100] Trop Jeske-Choińskiego nie jest pozbawiony słuszności – już w *Znakomitości* Urbanowska demonstruje swoją sympatię do środowiska postępowego, kreując postać Zygmunta J. (tytułowej znakomitości), redaktora „Gazety Porannej", jako osoby żywo zainteresowanej szerzeniem wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych i gospodarskich na prowincji. Jego nadzieje zostają jednak zawiedzione, kiedy okazuje się, że większość mieszkańców wsi zainteresowana jest raczej zakończeniem drukowanej na łamach „Gazety" powieści niż sprawami krajowymi (por. J. [Z. Urbanowska], *Znakomitość. Nowela oryginalnie napisana*, Warszawa 1874, s. 95–97). Pojawianie się tego typu wątków w *Księżniczce* byłoby zatem kontynuacją obranej przez Urbanowską orientacji ideowej.

czerpać z tekstu inspirację do własnych działań wychowawczych. Zdecydowanie najdalej (choć z intencją czysto reklamową) idzie Rzętkowski w „Tygodniku Ilustrowanym", zaliczający *Księżniczkę* do lektur obowiązkowych dla dziewcząt:

> […] niniejsze sprawozdanie kończymy słowami gorącego zalecenia tej książeczki naszym dzieweczkom, którym nie wolno nie przeczytać *Księżniczki* [podkr. oryg.]. Marnują one tyle czasu na czytanie wielu lichych powieści, że grzechem by było, gdyby nie znalazły kilku godzin dla dzieła, które z pewnością niejedną duszyczkę drzemiącą rozbudzi, niejedno serce nauczy uderzać silnie dla kraju i społeczeństwa, niejednemu umysłowi wskaże światełko przewodnie życia, marnotrawionego dotąd na fraszki i rozpraszanego w bezowocnych marzeniach. Z tym samym zaleceniem zwracamy się i do matek, dla których książka panny Urbanowskiej będzie niezawodnie jednym ze środków pomocniczych wychowania, skarbnicą wielu myśli, a może i drogowskazem w trudnej ich macierzyńskiej pracy[101].

Powieść Urbanowskiej miałaby zastąpić niewłaściwe książki, przed którymi przestrzegano dziewczęta i ich matki (przede wszystkim zagraniczne romanse[102]), a zarazem stać się wzorcem życia dla czytelniczek. Utwór ten miałby również być wzorem do naśladowania dla starszych kobiet, które większą uwagę zwracałyby na metody wychowawcze pani Radliczowej. Tym samym powieść Urbanowskiej stawiana jest w roli lektury uniwersalnej, w której każda czytelniczka może odnaleźć coś dla siebie.

Jednak już w „Kurierze Codziennym" Rzętkowski, nieskrępowany powiązaniami z czasopismem organizującym konkurs, decyduje się na doprecyzowanie wieku czytelniczki:

> Dla dzieci niezaprzeczenie postać taka jak pani Oreckiej byłaby pedagogicznie błędną i gorszącą; dla dzieci cała rodzina Radliczów byłaby niezrozumiałą, bo nieprawdziwą – ale panienki myślące dobrze zrozumieją intencję autorki i powiedzą sobie łatwo, że jej pani Orecka jest tylko wzorem ujemnym,

[101] St. M. Rz. [S.M. Rzętkowski], dz. cyt., s. 414.
[102] Por. np. A. Paja, dz. cyt., s. 144–147.

> a rodzina Radliczów wzorem dodatnim, podsuniętym ich umysłowi na to, ażeby sobie z niego wnioskowały o istotnych potrzebach życia[103].

Głos ten wydaje się interesujący ze względu na sposób określenia przez krytyka kompetencji czytelniczych odbiorców, których świadomość warunkuje wybór lektur. Czytelnik dziecięcy przedstawiony jest jako ten, który w książce poszukuje przede wszystkim wiarygodnej reprezentacji rzeczywistości (dlatego nie zaakceptowałby modelu wychowawczego Radliczów) oraz odpowiednich wzorców osobowych (tutaj: pozytywnie przedstawionych figur rodzicielskich), których opis niezbędny jest do utrzymania stabilnego obrazu świata. Dojrzewanie czytelniczki wiązałoby się zaś z rozwojem umiejętności rozpoznawania konwencji literackich – w tym przypadku charakterystycznego dla powieści tendencyjnej podziału na dobre i złe wzorce osobowe. Wchodząca w świat panna może zatem odczytywać powieść Urbanowskiej jako instrukcję działania i obecności w świecie tu i teraz, w odróżnieniu od pozbawionego praw do samostanowienia dziecka, u którego taka lektura może jedynie wywołać zamęt. To można uznać za przyczynę, dla której Rzętkowski nie uznaje *Księżniczki* za lekturę odpowiednią dla małych dziewczynek nawet z komentarzem rodzica czy nauczyciela. Co ciekawe, recenzent nie dopuszcza możliwości lektury krytycznej (tzn. takiej, w której mogłaby zakwestionować sugerowany wzorzec postępowania) – rozpoznanie pozytywnych i negatywnych przykładów miałoby się automatycznie wiązać z gotowością bezkrytycznego wcielenia w życie tych pierwszych i wyplenienia tych drugich.

Widać to również u Ilnickiej, podobnie jak Rzętkowski polecającej powieść wyłącznie dorastającym pannom. Stwierdzenie to wynika u niej ze świadomości różnic umysłowych między dzieckiem, dla którego autorytet rodzica pozostaje najważniejszy, a niemal dorosłą osobą, zdolną do krytycznego oglądu wyniesionego z domu modelu wychowania. Zdaniem Ilnickiej przedwczesna lektura *Księżniczki*, której zamysł zasadza się na negacji postaci matki, mogłaby przynieść zgubne dla tak młodego umysłu skutki:

[103] St. M. Rz. [S.M. Rzętkowski], *Powieść konkursowa*, „Kurier Codzienny" 1886, nr 12, s. 2.

> Czytelnik już niemałoletni zrozumie to i majestatu rodzicielskiego przez to nie poniży; czytelnik niemałoletni powie sobie, że gdzie jest ruina, tam musi być i jej powód jakiś – jakieś podkopanie nieszczęsne naszego dobrobytu, naszego bogactwa dawnego, które pada w gruzy. Że takich ruin jest mnóstwo, że słychać ustawicznie ich walenia się łoskoty, tkwi zatem w obyczajach naszych społecznych coś wadliwego, co usunąć z nich trzeba i taka refleksja, nie gorsząc nikogo, powinna tylko dopomóc do zastanowienia się nad chwilą czasu, w której żyjemy. Nie jest rzeczą złą, jeżeli myśli podobne staną przed nami wtedy właśnie, gdy młode życie, używania pragnąc, rwie się do świata, do ludzi. Ale nie dzieciom daje się takie rzeczy do czytania, bo nie dzieci tworzą obyczaje, nie dzieci obierają sobie kierunki życia[104].

Połączenie refleksji nad modelem wychowawczym kobiety z diagnozą polskich wad narodowych, stanowiące zdaniem Ilnickiej jedną z najważniejszych zalet powieści, jest jednocześnie wskazówką do ograniczenia grona odbiorczyń do dziewcząt będących co najmniej na tym samym etapie życia, co Helenka. Tym samym Ilnicka opowiada się za bardziej aktywną postawą odbiorcy wobec lektury niż Rzętkowski, czyniąc z powieści Urbanowskiej inspirację do zaprowadzenia niezbędnych społecznych reform.

Jeszcze dalej w ograniczeniu grona odbiorców – i niejako wbrew intencjom autorki oraz sędziów – idzie recenzent „Kłosów". Wyklucza on *Księżniczkę* z kręgu literatury dla młodzieży, włączając ją do gatunku powieści tendencyjnej dla czytelnika dorosłego. Mimo że zauważa on te same elementy wywołujące wątpliwość co do kategoryzacji dzieła, jak Ilnicka (tj. niepedagogiczność kwestionowania przez córkę obrazu matki), to jednak owo rozgraniczenie nie wynika u niego jedynie z zawartości ideowej utworu, ale jest również konsekwencją jego wad formalnych i konstrukcyjnych[105]. *Księżniczka* okazuje się nieatrakcyjna nie tylko ze względu na przeciążenie wykładami, lecz także na nowatorstwo modelu kobiety proponowanego przez Urbanowską. Różnica między domowym wychowaniem Helenki, będącym wszak udziałem znacznej części odbiorczyń dzieła, a systemem życia Radliczów okazuje się

[104] M. Ilnicka, dz. cyt., s. 393.

[105] [anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową, napisała Zofia Urbanowska. (Nakład Gebethnera i Wolffa, 1886, 8-ka większa, str. 370)*, „Kłosy" 1886, nr 1072, s. 31.

tak znacząca, że uznanie tego modelu za powszechny oznaczałoby przekreślenie metod stosowanych na całych pokoleniach dziewcząt, a tym samym wymagałoby rozpoczęcia swoistej rewolucji. Krytyk zatrzymuje się na tym etapie, łatwo jednak można wywnioskować, że nawet jeżeli w istocie system pedagogiczny musi zostać zmieniony, nie powinna tego czynić dziewczyna, ale np. młoda matka, zastanawiająca się nad metodami, które powinna zastosować przy wychowywaniu własnych dzieci. To wszystko czyniłoby *Księżniczkę* lekturą zbyt nowatorską dla czytelniczki docelowej, której potrzebne są raczej proste rozwiązania.

* * *

Organizacja konkursu literackiego przypominającego formułą przetarg na dzieło spełniające określone zadania literackie lub społeczne było ryzykowne. Jednak pomysłodawcy konkursu imienia Pauliny Krakowowej poradzili sobie z tym zadaniem stosunkowo dobrze, o czym może świadczyć chociażby wyłonienie dzieła godnego pierwszej nagrody. Możliwe to było dzięki stosunkowo kompetentnemu zakreśleniu wymagań, z jednej strony zakorzenionych w regułach normotwórczych powieści dla młodzieży, z drugiej zaś w umiarkowanie postępowej myśli pedagogicznej. Nawet uznanie Krakowowej za duchową patronkę inicjatywy nie skrępowało organizatorów. Mimo że odwoływali się oni do jej dorobku, aktualizowali jej dziedzictwo tak, aby dostosować się do wymagań nowych czasów.

Chociaż oczekiwania stawiane uczestnikom ograniczały inwencję Urbanowskiej przy konstrukcji schematu powieści czy jej przesłania, nie zamykały jej drogi do stworzenia własnego programu ról dziewcząt i kobiet w społeczności. Ogłoszenie konkursowe mogło z tej perspektywy pełnić funkcję szablonu, wyznaczającego podstawowe ramy historii, które autorka wypełniła motywami autobiograficznymi, odwołaniami lekturowymi, elementami zaczerpniętymi z myśli pozytywistów oraz własną inwencją. Połączenie to ostatecznie sprawiło, że *Księżniczka*, choć spełniała warunki uprawniające ją do uczestnictwa w konkursie, wykracza poza schemat „powieści na zamówienie".

Mimo to konkursowe początki tekstu stają się w pierwszych recenzjach ważnym punktem odniesienia. Bez względu na to, czy mowa o tekstach

reklamowych, czy o recenzjach *sensu stricto*, właściwie każdy recenzent i czytelnik mierzący się z powieścią konfrontował się jednocześnie z jej genezą. Znacząca wydaje się też niejednoznaczność interpretacji wpływu narodzin *Księżniczki* na jej wartość artystyczną. W zależności od rozmaitych czynników, w większości niezwiązanych z formą powieści czy z jej treścią, akt podporządkowania się przez Urbanowską z góry określonym regułom mógł być prezentowany jako zaleta powieści lub jej nienaprawialna wada. Tym samym wypromowanie *Księżniczki* poprzez komitet przestaje być postrzegane jako obiektywny fakt, ale jego ocena staje się uzależniona od relacji poszczególnych krytyków z sędziami, stopniem zgodności poglądów recenzenta z orientacją światopoglądową komisji, a nawet linią programową czasopisma wobec konkursów literackich.

Jednocześnie kwestia dopasowania elementów fabularno-konstrukcyjnych powieści do podpunktów konkursowego programu pozostawała otwarta. Weryfikacja zgodności powieści z postawionymi jej wymaganiami przebiegała najczęściej na powierzchownym poziomie, a ewentualne usterki analizowano w oderwaniu od propozycji komitetu, obarczając za nie winą wyłącznie autorkę. Oznacza to, że *Księżniczka* w momencie wydania w znacznie większym stopniu traktowana była jak autonomiczny utwór (nawet jeśli kwestia relacji między artyzmem a dydaktyzmem pozostawała otwarta) niż odpowiedź na ogłoszenie konkursowe.

Świadczyłby o tym również zanik refleksji nad początkami *Księżniczki* w późniejszych wypowiedziach krytyczno- i historycznoliterackich na jej temat. Już na etapie drugiej fali dyskusji wokół powieści, sprowokowanej w początkach XX wieku wokół jej trzeciego wydania, *Księżniczka* analizowana jest nie tylko w oderwaniu od swojej historii, lecz także od założeń gatunku literackiego (czyli przede wszystkim w kontekście obrazu świata przedstawionego)[106]. Interpretacja powieści bez uwzględnienia tego kontekstu pozwalała na poświęcenie refleksji na jej temat przede wszystkim kwestii jej aktualności wobec zmieniających się oczekiwań społecznych i kulturowych. Jednocześnie mogło to działać na jej niekorzyść poprzez nadmiernie

[106] Więcej na ten temat por. B. Kosmowska, *Koniec sporu o „Księżniczkę". Z dziejów recepcji powieści Zofii Urbanowskiej* [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. rocznicę ich urodzin*, dz. cyt., s. 343–346.

negatywne ocenianie tych elementów fabuły lub konstrukcji powieści, które wynikały z jej początków. Fakt ten można także uznać za świadectwo wpływu konkursów na życie literackie epoki – jednoznacznie i wyraźnie obecnego na samym początku i znikającego na dalszych etapach obecności dzieła na rynku. Pamięć o początkach *Księżniczki* wpływałaby na proces jej zaistnienia na rynku literackim, ale pozwalałaby jedynie na zwrócenie uwagi na dzieło. Po tym początkowym błysku popularności utwór zyskiwałby samodzielność na rynku i w dyskursie krytycznym – przemijającą, jeśli jego wartość byłaby niewielka; trwalszą zaś, jeśli miał czytelnikom do zaoferowania coś więcej.

Dyskusja o *Księżniczce* przekształca się dzięki temu w dyskusję o miejscu literatury dziecięcej i młodzieżowej na rynku literackim drugiej połowy XIX wieku, zachowaniu równowagi między rolą pedagogiczną powieści oraz jej wartością artystyczną, a także – w szerszym wymiarze – o zawartości programu wychowawczego, a nawet o obrazie społeczeństwa polskiego w epoce. Staje się to potwierdzeniem roli, jaką kwestie wychowania młodzieży odgrywały w dyskursie krytycznym i publicystycznym, jednocześnie przyczyniając się do nadania wagi konkursowi jako kolejnemu głosowi w tej polemice. Głosu, który choć ważny, nie był traktowany jako ostateczny.

ROZDZIAŁ VIII

Konkurs jako diagnoza kondycji literatury. *Panienka* Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej

W latach 90. XIX wieku konkursy literackie przeżywały urodzaj – zarówno te prasowe (jak np. konkursy powieściowe „Głosu" i „Kuriera Codziennego", drugi jubileuszowy konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego" czy konkurs poetycki „Prawdy"), jak i te nieorganizowane przez czasopisma (jak np. konkurs dramatyczny Ignacego Paderewskiego). W dyskursie krytycznym jednak coraz wyraźniej stawiano diagnozy skutków „mody na konkursy", które nie zawsze uznawano za pozytywne dla autorów czy rynku. Upowszechnienie się konkursów jako formy wsparcia życia literackiego prowadziło do nakręcania się spirali nadziei wokół laureatów oraz do wytworzenia się zależności między oczekiwaniami wydawców, łaknących coraz to nowych dzieł, a jakością utworów powstałych pod wpływem tej presji. To sprawiało, że sytuacja autora debiutującego na konkursie stawała się coraz trudniejsza. Nie tylko musiał on bowiem udowodnić słuszność werdyktu (zarówno jakością zwycięskiego utworu, jak i późniejszymi tekstami), lecz także nie ulec niebezpieczeństwu bezrefleksyjnego podporządkowania się rynkowi wydawniczemu.

Sytuacja stawała się szczególnie skomplikowana w przypadku kobiet. Wybierając konkursową drogę do sławy, wpadały w skomplikowaną sieć zależności, w której płeć odgrywała istotną rolę. Nakładanie się podwójnych mechanizmów uprzedzeń, wynikających pośrednio także z obserwacji dotychczasowych doświadczeń kobiet w zawodach, sprawiało, że krytyka patrzyła na laureatki bacznym okiem. To wszystko jednak nie odstraszało kobiet, co poskutkowało zauważalną ich obecnością w gronie zwyciężczyń. Jedną z nich

była Emma z Jeleńskich Dmochowska (1864–1919), której powieść *Panienka* zapewniła zwycięstwo w konkursie „Kuriera Codziennego" w 1896 roku. Nagroda ta stawiała pisarkę na pozycji swoistej następczyni słynnych laureatek (w szczególności Marii Rodziewiczówny), co już na starcie wymuszało na krytyce patrzenie na powieść jako na element skomplikowanego układu zależności. Ta perspektywa sprawiała też, że *Panienka* do pewnego stopnia postrzegana była jako papierek lakmusowy tendencji panujących w świecie literackim. Dlatego też analiza wczesnej recepcji *Panienki* w kontekście jej nagrody pomoże w rekonstrukcji mechanizmów wpływających na percepcję laureatek w krytyce przełomu XIX i XX wieku oraz postrzeganie konkursów w świecie literackim epoki.

Przykład ten jest interesujący także ze względu na rolę, którą nagroda odegrała na drodze artystycznej Dmochowskiej. Mimo że *Panienka* nie była debiutem *sensu stricto*, była pierwszą powieścią napisaną pod jej imieniem i nazwiskiem, a nie pod pseudonimem. Oznacza to, że – w odróżnieniu choćby od nagrodzonej rok później przez „Głos" Ludwiki Godlewskiej, znanej wcześniej jako autorka *Kato* i *Po zdrowie* czy nawet Rodziewiczówny – nagroda dla *Panienki* stanowiła dla Dmochowskiej szansę na rozwój jej kariery. Dlatego też weryfikacja postaw przyjmowanych przez recenzentów wobec jej powieści staje się sposobem na odtworzenie postrzegania relacji między krytyką a początkującą autorką.

8.1. Kobiety laureatki

Pytanie o postrzeganie kobiet na konkursach związane jest z percepcją ich twórczości oraz mechanizmami wpisanymi w funkcjonowanie dziewiętnastowiecznych konkursów literackich. Ich formuła zakładała bowiem absolutną równość uczestników, która powinna sprawiać, że przy ocenie tekstów nie powinny odgrywać znaczenia czynniki zewnętrzne, takie jak doświadczenie pisarza, jego pozycja na rynku czy płeć. Z tym założeniem wiąże się pytanie, w jakim stopniu ideał ten miał szansę na realizację w rzeczywistości drugiej połowy XIX wieku. Dlatego też omówienie obecności kobiet na konkursach literackich stanowi ważny element refleksji nad skutecznością instytucji

konkursowej jako „kuźni talentów", a jednocześnie przyczynić się może do zniuansowania badań nad percepcją miejsca kobiet w życiu literackim epoki.

Badanie skali zjawiska uczestnictwa kobiet w konkursach jest jednak trudne ze względu na naturę organizacyjną tych przedsięwzięć. Fakt nieujawniania nazwisk autorów nienagrodzonych i nieodznaczonych prac sprawia, że współcześnie nie jest możliwe jednoznaczne wskazanie udziału kobiet w konkursach. Dlatego też podstawowym materiałem służącym do oceny skali zjawiska muszą się stać informacje o udziale autorek nagrodzonych lub wyróżnionych oraz opinie wyrażane w sprawozdaniach, recenzjach konkursowych dzieł czy komentarzach prasowych. Przyjęcie tej metody usprawiedliwione jest przez cel tych analiz, którym będzie zbadanie „temperatury" sporu krytycznego wokół tego zjawiska.

8.1.1. Piśmiennictwo kobiet w krytyce i historii literatury

Dyskusje wokół udziału kobiet w konkursach literackich w drugiej połowie XIX wieku do pewnego stopnia odzwierciedlały postrzeganie piśmiennictwa kobiet przez krytykę epoki. Konkursowe triumfy pisarek stanowiły z jednej strony sygnał przełamywania literackiej hegemonii mężczyzn, z drugiej – odbicie coraz większej widoczności kobiet w sferze publicznej i artystycznej. Zmiana ta związana była z przemianami emancypacyjnymi. Upowszechnienie się oświaty kobiet w połączeniu ze stopniowym zdobywaniem przez nie praw obywatelskich, ekonomicznych i społecznych przyczyniło się do zmiany ich pozycji na arenie kulturalnej. Posługując się określeniem Grażyny Szelągowskiej, mówić można o transformacji ich roli z „medium" (czyli biernej roli tematu czy inspiracji w sztuce tworzonej przez mężczyzn) na pozycję kreatorek kultury[1]. Rynek literacki cieszył się szerokim zainteresowaniem pań, przede wszystkim ze względu na stosunkowo niski próg wejścia, zwłaszcza dla przedstawicielek ziemiaństwa i mieszczaństwa. Jak wskazuje Ewa Kraskowska, pisarstwo okazało się sferą interesującą dla kobiet nie tylko jako

[1] Zob. G. Szelągowska, *Kobieta – medium i kreatorka kultury* [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996, s. 14.

jedna z niewielu dostępnych możliwości zdobycia przynajmniej częściowej niezależności ekonomicznej, lecz także aktywność zapewniająca im wysoką pozycję społeczną[2]. Jednocześnie, jak stwierdza Grażyna Borkowska, wraz ze zwiększeniem się liczby piszących kobiet w połowie XIX stulecia coraz trudniej wypowiadać się o tym zjawisku w kategoriach jednolitego fenomenu ze względu na pojawienie się pisarek o różnych poglądach politycznych i społecznych[3].

Związek między piśmiennictwem kobiet a ich emancypacją przyczyniał się nie tylko do atrakcyjności kariery pisarki, lecz także do negatywnego postrzegania ich twórczości przez krytyków. Jak stwierdza Krystyna Kłosińska, w dyskursie wokół twórczości kobiet akt pisania uznawano za wyraz rezygnacji z narzuconych norm społecznych oraz poszukiwania nowych form ekspresji. Gest ten, odbierany jako zagrożenie dla dotychczasowego układu płci, wymagał reakcji – stąd umniejszanie skali zjawiska, ujmowanie pisarek jako wyjątku czy nawet wykrzywienia natury[4].

Szczególnym problemem okazywało się jednak znalezienie języka opisu pisarstwa autorek zaliczanych do grona *minorum gentium* – przede wszystkim twórczyń literatury popularnej. Wynika to, jak wskazuje Aleksandra Krukowska, z powiązania modelu opisu piśmiennictwa kobiet w krytyce z prymatem mimetycznego stylu lektury, ściśle łączącego wewnętrzne właściwości tekstu z rekonstruowanymi przez krytyka cechami charakterologicznymi autora. Praktyka ta przyczyniała się do utożsamiania pewnych cech piśmiennictwa kobiet wyłącznie z ich płcią, a tym samym do umniejszania wartości literatury przez nie tworzonej. Połączenie dyskursu oscylującego wokół problematyki płci z poruszaną przez autorki tematyką czy używanymi środkami artystycznego wyrazu prowadziło do deprecjacji piśmiennictwa kobiet. Twórczość ta, określana mianem „błyskotek", nie mogła równać się z „literaturą prawdziwą"

---

[2] Zob. E. Kraskowska, *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i trendy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 29.

[3] Zob. G. Borkowska, *Cudzoziemki…*, dz. cyt., s. 21–22.

[4] Więcej na ten temat zob. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1997, s. 7–10.

(tj. tworzoną przez mężczyzn, w której funkcja ludyczna schodziła na dalszy plan na rzecz przekazywania wartości)[5].

To sprawiało, że płeć pozostawała nadrzędnym kryterium wartościującym. Widać to m.in. w syntezach historycznoliterackich, w których pisarstwo kobiet jest traktowane surowiej od twórczości mężczyzn bądź jak jednolita masa w porównaniu do opisywanych w sposób indywidualny pisarzy[6]. Jest to także przyczyną szczególnego paradoksu. Docenienie pisarstwa kobiet (jak choćby Orzeszkowej) odbywało się wyłącznie poprzez przypisanie im cech męskich, co sprawiało, że uprzywilejowanie ich twórczości możliwe było wyłącznie dzięki negacji ich płci[7]. Aby doczekać się uznania na arenie literackiej, kobieta musi przestać być kobietą. Gest ten nie czyni jej jednak pełnoprawną uczestniczką gry literackiej, ale przeistacza w hybrydę, dla której nie ma miejsca ani w męskim, ani w kobiecym porządku.

8.1.2. Partycypacja kobiet w konkursach w krzywym zwierciadle

Zależności te uwidaczniają się również w wypowiedziach omawiających udział kobiet w konkursach. Nieocenionym źródłem refleksji okazują się uwagi zamieszczane w pismach humorystycznych (takich jak „Kolce" czy „Mucha") oraz w niektórych felietonach publikowanych w „niehumorystycznych" czasopismach, w których funkcja satyryczna odgrywała prymarną rolę. Chociaż w analizach takich przekazów należy zawsze uwzględniać przejaskrawienie tonu wypowiedzi, mające wywoływać efekt komiczny, teksty te można postrzegać jako reakcję na zjawiska życia kulturalnego wymagające natychmiastowej reakcji przez ich niezwykłość. Jak zauważa Bohdan Dziemidok, przepuszczenie zjawiska przez krzywe zwierciadło humorystyki niekoniecznie musi być związane z jego potępieniem bądź próbą pokazania jego społecznej szkodliwości, ale może wskazywać na odstawanie tych zjawisk od granic normalności przyjętych w danej grupie społecznej[8]. W przypadku opisu humoru

[5] Więcej na ten temat zob. A. Krukowska, dz. cyt., s. 72–78.

[6] Zob. tamże, s. 128–132.

[7] Zob. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie…*, dz. cyt., s. 11.

[8] Zob. B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F" 1961, nr 16, s. 82–84.

skierowanego w stronę laureatek konkursowych należałoby mówić jednak o splocie humoru rozumianego jako wskazanie zachowań wykraczających ponad normę z satyrą koncentrującą się na wykpieniu czynności uznawanych za społecznie niepożądane[9].

Wydaje się znamienne, że fenomen udziału kobiet w konkursach postrzegany jest w tych felietonach głównie z perspektywy ekonomicznej, zgodnie z którą laureatka staje się konkurentką mężczyzny do nagrody pieniężnej. Widać to m.in. w tekście Franciszka Reinsteina (ps. Fulgentio), zamieszczonym w „Kolcach" w 1888 roku. Parodiując styl statystyk socjologicznych, humorysta „wskazuje" rozkład zainteresowania konkursami literackimi wśród przedstawicielek różnych klas społecznych. W swojej krytycznej refleksji punktującej wartościuje sens ich udziału w konkursach wyłącznie na podstawie sposobów wykorzystania przez nie nagrody:

> Według ściśle pozbieranych cyfr i innych danych na tysiąc laureatek konkursowych przypada:
> 1 literatka specjalistka, żona zamożnego męża.
> 799 obywatelek ziemskich, pań na lasach, polach, łąkach i sadach, amatorek stawiających na piśmienniczej niwie pierwsze kroki, a zarazem stanowiących dobre partie małżeńskie.
> 100 młodych panienek, które nadsyłając na konkursy swoje pierwociny, czynią to dla przypodobania się bogatym wujaszkom oraz bogobojnym, a w gruncie rzeczy próżnym babuniom.
> 100 piszących na złość mężom, dzieciom i służbie[10].

Wypis ten stanowi odzwierciedlenie obiegowego postrzegania kobiecych zwycięstw i aktywności literackiej przez nie podejmowanej. Reinstein traktuje udział kobiet w konkursach nie jako szansę na odkrycie ich talentu czy weryfikację wartości ich dzieł, ale wyłącznie jako fanaberię podejmowaną z próżności czy chciwości. Odbieranie mężczyznom szans na nagrody jest prezentowane niemalże jako złośliwość autorek niepotrzebujących zastrzyku

[9] Takie rozumienie tej kwestii wpisywałoby się w nurt teorii wiążący humor z degradacją, złośliwością, wrogością czy agresją. Zob. np. D. Brzozowska, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000, s. 22–23.

[10] Fulgentio [F. Reinstein], dz. cyt., s. 170.

gotówki (gdyż mogących liczyć na zamożnego – obecnego lub przyszłego – męża lub „bogatych wujaszków" i „próżne babunie") wobec potrzebujących chleba mężczyzn, ale i mniej zamożnych pań, o których uwzględnienie apeluje autor w końcowej części artykułu, proponując, aby w konkursach zaczęły wygrywać „małoletnie sieroty, ubogie wyrobnice, zniedołężniałe staruszki i inne tego rodzaju niewiasty"[11]. Ten postulat oczywiście w praktyce nie miał szans na urzeczywistnienie, gdyż „uboga wyrobnica" czy „małoletnia sierota", najczęściej nieumiejąca czytać ani pisać, nie miałaby wielkich szans nawet na napisanie utworu, nie mówiąc już o stworzeniu konkurencji dla wykształconych kobiet i mężczyzn. Celem felietonu nie jest jednak diagnoza sytuacji, ale wyśmianie obecności kobiet na konkursach i wskazanie na nie jako na element obcy.

Sarkastyczny ton Reinsteina mógłby sprawiać, że jego argumenty traktowane byłyby wyłącznie jako margines w dyskusji. Wypowiedzi w podobnym tonie można jednak odnaleźć również w rubryce felietonowej „Przeglądu Tygodniowego", która mimo do pewnego stopnia humorystycznego charakteru domaga się nieco poważniejszego traktowania ze strony czytelnika. Przy okazji triumfów Rodziewiczówny felietonista wieszczy upadek męskiego świata za sprawą większej partycypacji kobiet w życiu publicznym:

> Kobiety w ostatnich czasach posunęły swoją emancypację niemal do granic impertynenckich w stosunku do płci przeciwnej. Nie dość, iż nasze panie wyrywają mężczyznom posady buchalterów, subiektów handlowych, telegrafistów itp., nie dość, iż na każdym kroku walczą o pierwszeństwo, doszło już do tego, że na konkursach literackich lub muzycznych zdobywają nagrody! […] Jeżeli współzawodnictwo potrwa dłużej i będzie się rozwijało w równym stosunku, ród męski, założywszy ręce, ma zupełne prawo na oczekiwanie głodowej śmierci[12].

Felietonista używa niemal identycznej argumentacji co humorysta „Kolców". Udział kobiet w konkursach nie jest przez niego postrzegany jako

[11] Tamże.

[12] [anonim], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 48, s. 552–553 [inc. „Kobiety w ostatnich czasach…"].

wyrównanie szans między płciami, ale wojna, w której pisarki chcą zdobyć panowanie nad mężczyznami. Wprowadzenie konkurencji staje się tutaj walką o pierwszeństwo oraz „wyrywaniem" mężczyznom przywilejów, które wydają się należeć do nich wyłącznie z racji płci. Również tutaj kwestia relacji między kobietami a mężczyznami na terenie działalności publicznej sprowadzona zostaje wyłącznie do wymiaru materialnego. Nieważne, czy kobieta jest w stanie konkurować z mężczyzną na poziomie artystycznym. Sama próba wejścia do życia publicznego stanowi przekroczenie stosunków społecznych. Strategia satyryczna staje się zatem aktem ofensywy przeciwko rzekomej inwazji kobiet.

8.1.3. Zaangażowanie kobiet w konkursy literackie

Używam w ostatnim zdaniu przymiotnika „rzekomej", aby wskazać na dysproporcję między tonem dyskusji wyznaczonym przez humorystów a rzeczywistością. Wszak publicyści również nie mogli wiedzieć, ile kobiet naprawdę bierze udział w konkursach. Jedynymi powszechnie dostępnymi informacjami były dane zawarte w sprawozdaniach. Wypowiedzi krytyków o utworach laureatek staną się w związku z tym materiałem pozwalającym na przynajmniej częściową rekonstrukcję skali zjawiska udziału kobiet w konkursach literackich. Równie ważne będą jednak przypadki, kiedy płeć laureatek nie stawała się przedmiotem dyskusji. Sytuacje te można bowiem traktować jako odzwierciedlenie pewnego stanu rzeczy, w którym obecność kobiet w danym segmencie wydawniczym postrzegana jest jako sprawa naturalna.

8.1.3.1. Powieść

Chociaż autorzy przytoczonych wypowiedzi nie wskazywali na przykłady konkretnych konkursów, które stały się dla nich inspiracją, nieprzypadkowo czas ich powstania pokrywa się z wielkimi triumfami kobiet w konkursach powieściowych. Laureatka, wkraczająca na fali popularności związanej z nagrodą do świata artystycznego, stawała się realnym zagrożeniem dla obrazu literatury, w którym twórczość kobiet ujmowana była raczej w charakterze wyjątku niż

normy. Stąd osiąganie przez kobiety laurów traktowane jest jako przejaw zdobywania przez nie kolejnych bastionów rynkowych.

Szeroka obecność kobiet w konkursach powieściowych mogła być postrzegana negatywnie np. ze względu na dewaluację powieści w porównaniu do chociażby piśmiennictwa naukowego. W takim charakterze mówi się o tym np. w artykule *Podręczniki do nauki języka polskiego* z „Przeglądu Tygodniowego" z 1898 roku. Autorka (prawdopodobnie Paulina Sieroszewska) zestawia informację o nadreprezentacji kobiet w konkursach powieściowych, mając zapewne w pamięci niedawne nagrody „Kuriera Codziennego" dla Dmochowskiej i „Głosu" dla Godlewskiej, z niewielkim zainteresowaniem piśmiennictwem naukowym wśród potencjalnych uczestniczek. Przyczyną tego stanu rzeczy miałby być niski poziom wykształcenia kobiet, uniemożliwiający im wykonanie tak poważnego zadania, jakim jest stworzenie podręcznika gramatyki języka polskiego. Jego odzwierciedleniem miałaby być nadprodukcja prac przeznaczonych dla szkół elementarnych autorstwa kobiet przy dominacji mężczyzn w piśmiennictwie specjalistycznym[13]. Autorka nie próbuje wyjaśnić przyczyn tego zjawiska (wynikającego m.in. z braku dostępu kobiet do edukacji wyższej, niezbędnej do opracowywania naukowych publikacji[14]). Jednak już samo to jest świadectwem postrzegania obecności kobiet na konkursach oraz na rynku literackim. Unikanie przez nie „poważnych" działów piśmiennictwa interpretowane jest nie jako wynik ograniczeń, z jakimi musiały mierzyć się autorki, ale dowód ich intelektualnej niedojrzałości. Tym samym proces emancypacji przedstawiany jest wyłącznie w kategoriach indywidualnej pracy kobiet, bez uwzględnienia działań systemowych.

Nie sposób jednak nie zauważyć dysproporcji między wypowiedziami kontestującymi czy wręcz wyśmiewającymi partycypację kobiet w konkursach na poziomie makro a nieznaczną rolą, jaką relacja między płcią autorki a przyznaną jej nagrodą odgrywała w recenzjach nagrodzonych tekstów.

[13] P.J. S. [P. Sieroszewska?], *Podręczniki do nauki języka polskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 47, s. 525.

[14] Zob. np. J. Kolbuszewska, *Kobieta uczoną – droga Polek do samodzielności naukowej*, „Studia Europea Gnesnensia" 2019, nr 20, s. 123–139; U. Perkowska, *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904–1939* [w:] *Kobieta i kultura…*, dz. cyt., s. 139–142; J. Suchmiel, *Emancypacja naukowa kobiet w uniwersytetach w Krakowie i we Lwowie do roku 1939*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria Pedagogika" 2004, z. XIII, s. 115–123.

Wzmianki o konkursie pełnią w nich funkcję informacyjną dla czytelnika, a z samego faktu przyznania powieści nagrody bądź odznaczenia rzadko wyciąga się konsekwencje wpływające na jej interpretację. Kwestia ta jednak szczególnie poruszana jest w kontekście utworów, w których zachodzi relacja między płcią autorki i tematyką dzieła, jak w przypadku *Kartek z życia kobiety* Józefy Kisielnickiej (powieści w formie dziennika hrabiny Niny Kosztomir, będącej literacką próbą analizy niepożądanych skutków flirtu[15]) czy *Dobranych par* Godlewskiej (interpretowanych jako oskarżenie skierowane w stronę mężczyzn wybierających na żony ładne, ale niezbyt mądre kobiety mimo ich przekonania o podejmowaniu racjonalnych wyborów[16]). Jednak tego typu recenzje należały do rzadkości.

Szczególny przypadek pośredniej próby komentarza do konkursowej partycypacji kobiet stanowiłby artykuł Antoniego Potockiego, zamieszczony w „Głosie" w 1890 roku, w którym analiza *Darów śmierci* Jadwigi Wittówny i *Kartek z życia kobiety* Estei staje się pretekstem do wskazania na dominujące tendencje w powieściopisarstwie kobiecym. O tym, że tekst powstał na marginesie wyników konkursu powieściowego „Kuriera Warszawskiego", czytelnik dowiaduje się nie wprost, ale z analizy przykładów wybranych przez krytyka, wyciągającego wnioski na temat „kobiecego wyzwolenia"[17] w literaturze z analizy karier Rodziewiczówny, Kisielnickiej, Wittówny oraz Korwin-Szymanowskiej – czyli autorek, które właśnie dzięki konkursowi mogły zaistnieć na rynku. Potocki traktuje niemal jednoczesny debiut tych pisarek jako objaw nowego nurtu piśmiennictwa – literackiej eksploracji „kwestii kobiecej". Jej realizację krytyk ocenia jednak negatywnie ze względu na szablonowość prezentacji postaci, nadmierne moralizatorstwo i brak głębi analiz poruszanych przez pisarki problemów. Mimo że Potocki stara się różnicować poziom refleksji oraz wskazywać na niejednorodność talentu Estei i Wittówny,

[15] Zob. np. C. Jellenta, *Kartki z życia samiczki*, dz. cyt.; T. Jeske-Choiński, *Aleksandra Mańkowskiego „Hrabia August" – Marii Rodziewiczównej „Błękitni" – Jadwigi Wittówny „Dary śmierci" – Anatola Krzyżanowskiego „Dwa prądy" – Estei „Kartki z życia kobiety" – Powieści Stendhala*, „Niwa" 1890, nr 21, s. 333–335.

[16] Zob. np. P. Chmielowski, *Z najnowszych powieści*, „Kurier Codzienny" 1900, nr 155, s. 1; M. Łopuszańska, *„Dobrane pary" Ludwiki Godlewskiej*, „Kurier Lwowski" 1900, nr 22 (dodatek „Tydzień"), s. 174–176; W. Sterling, *Ludwika Godlewska (Exterus), „Dobrane pary. Powieść współczesna"*, „Prawda" 1900, nr 26, s. 313–314.

[17] A. Potocki, *Z życia kobiety*, „Głos" 1890, nr 41, s. 495.

zestawienie ich razem właśnie z Rodziewiczówną i Korwin-Szymanowską nie powinno być traktowane jako przypadek. Strategia Potockiego, zasadzająca się na ukryciu rodowodu wszystkich pojawiających się w studium powieści, prowadzi pośrednio do traktowania konkursu jako soczewki ujawniającej najświeższe tendencje literackie oraz problemy piśmiennictwa kobiet.

8.1.3.2. Literatura dla dzieci i młodzieży

Dla porównania warto zauważyć, że udział kobiet w konkursach nie był uznawany za godny komentarza w przypadku zawodów na utwory reprezentujące gatunki tradycyjnie postrzegane jako kobiece (jak np. literatura dziecięca i młodzieżowa). Przykładowo: w nielicznych recenzjach komedii dla dzieci *Naszyjnik babuni* Władysławy Izdebskiej, nagrodzonej w lwowskim konkursie dziecinnych teatrów amatorskich, nie wspomina się o płci autorki, koncentrując się na przydatności komedii w teatrach dziecięcych oraz jej przesłaniu[18]. Sytuacja nie zmienia się również w latach 90. XIX wieku, czego dowodem może być brak sproblematyzowania kwestii płci pisarek w recenzjach powieści *Nacia* Karoliny Szaniawskiej[19] (zaleconej do druku w konkursie „Przyjaciela Dzieci" z 1893 roku) i *Słoneczko* Jadwigi Chrząszczewskiej (nagrodzonej w tym samym konkursie)[20].

Ten stan rzeczy może wynikać ze specyfiki gatunkowej literatury dla dzieci i młodzieży. Koncentracja na odbiorcach docelowych (czyli analiza,

---

[18] Zob. [anonim], *Izdebska Władysława. „Naszyjnik babuni". Komedyjka w jednym akcie wierszem (uwieńczona nagrodą konkursową). Lwów 1874. Księgarnia polska, str. 56, in 6. Biblioteka dziecinnych amatorskich teatrów. Tomik II*, „Tygodnik Wielkopolski" 1874, nr 15, s. 119; P. Chmielowski, *Biblioteka dziecinnych amatorskich teatrów, 4 tomiki: 1) Maria Grabowska. „Mały nauczyciel", komedyjka we dwóch aktach. 1874, str. 58; 2) Władysława Izdebska. „Naszyjnik babuni", komedyjka w 1 akcie wierszem. 1874 str. 66; 3) Antoni Porębski: „Najlepsze wiązanie", obrazek dziecinny z życia pensjonarskiego w 1 akcie. 1875, str. 64; 4) Maria Grabowska. „Imieniny Mamy", komedyjka dla dzieci w 2 aktach. 1875, str. 32. – Lwów, Nakładem Księgarni Polskiej*, „Gazeta Polska" 1876, nr 55, s. 3–4.

[19] Zob. [anonim], *„Nacia" – Karolina Szaniawska. Nakład Centnerszwera. R. 1896*, „Gazeta Polska" 1895, nr 289, s. 2.

[20] Zob. W.G., *Jadwiga Chrząszczewska. „Walek", opowiadanie fantastyczne dla młodzieży z rysunkami K. Alchimowicza. Warszawa, G. Sennewald, 1896 – „Słoneczko", powieść dla młodzieży z rysunkami T. Jaroszyńskiego. Warsz., M. Orgelbranda, 1896*, „Ateneum" 1896, t. 1, s. 195–196; fr. [F. Reinstein], *Wydawnictwa gwiazdkowe*, „Gazeta Polska" 1895, nr 294, s. 1.

czy utwory spełniają cele pedagogiczne i wykorzystują odpowiednie środki do ich osiągnięcia) sprawiała, że osoba autora schodziła na plan dalszy. Nie sposób pominąć również dominacji kobiet w tym sektorze. Jej świadectwem może być chociażby wykaz nazwisk autorek literatury dziecięcej i młodzieżowej zawarty w pracy *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna* (1912) Ireny Kosmowskiej, Doroty Mikulczyc i Anieli Szycówny. Spis ten odnotowuje około 200 nazwisk[21] autorek zajmujących się literaturą dziecięcą i młodzieżową, a obok pisarek podejmujących się tej działalności okazjonalnie (jak np. Eliza Orzeszkowa czy Narcyza Żmichowska) znaleźć można również twórczynie poświęcające się wyłącznie temu rodzajowi piśmiennictwa (Jadwiga Papi czy Antonina Domańska). Silna reprezentacja kobiet w tym obszarze mogła w konsekwencji sprawiać, że ich wygrane w konkursach na utwory dla niedorosłych czytelników traktowane były jako naturalna konsekwencja ich dominacji.

Przewrotnie wskazywał na nią głos „Biblioteki Warszawskiej" na temat konkursu księgarni Teodora Paprockiego na powieść dla młodzieży z 1900 roku (wspominanego w podrozdziale 4.5.1.). Sprawozdawca podkreśla prymat kobiet na polu literatury dziecięcej i młodzieżowej XIX wieku, począwszy od Hoffmanowej, przez Sewerynę Duchińską (Pruszakową) i Narcyzę Żmichowską, a na Zofii Urbanowskiej i Teresie Prażmowskiej kończąc. Niewielkie zainteresowanie tym działem piśmiennictwa u mężczyzn prowadzi do braku wartościowej literatury dla chłopców w języku polskim. Jedynym rozwiązaniem tego problemu wydaje się wyłonienie z konkursu powieści napisanych przez panów, które uwzględniać będą specyfikę treści stosownych do wieku i płci młodzieńców:

> Chodzi nam tylko o to, ażeby to była powieść dla młodzieży, dla chłopców dorastających, a nie dla dzieci, nie dla panienek […]. Chodzi nam tylko

[21] W spisie znajduje się 225 nazwisk, jednak zgodnie z ustaleniami Joanny Niklewskiej nie należy traktować go bezkrytycznie ze względu na jego niedokładność. W niektórych przypadkach powtarzają się nazwiska autorek – raz podawanych pod imieniem i nazwiskiem, innym razem z użyciem nierozszyfrowanego pseudonimu. Pominięto także część ważnych pisarek takich jak Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), Izabela Czartoryska czy Anna z Radziwiłłów Mostowska. Zob. J. Niklewska, *Autorki literatury dla dzieci i młodzieży w zaborze rosyjskim w XIX i początkach XX wieku* [w:] *Kobieta i kultura…*, dz. cyt., s. 63–64.

> o to, ażeby i męskie pióra, a nawet pióra wytrawne stanęły do apelu, bo to nie poniżenie sztuki, ale służba społeczna, która na każdym, jak obowiązek, ciąży. Literatura piękna, to chluba narodu; literatura dla młodzieży, to jego przyszłość[22].

Mimo szlachetnych intencji autora, usiłującego nobilitować literaturę młodzieżową, potencjalni uczestnicy konkursu księgarni Paprockiego mogli dostrzec niezbyt jego poważny stosunek do literatury dla dziewcząt, a pośrednio także do jej autorek. Posługiwanie się kategoriami obowiązku i publicznej służby ma na celu zakwestionowanie stereotypu literatury dla niedorosłego czytelnika jako niegodnej „wytrawnego pióra", podtrzymując zarazem obraz literatury dla dziewcząt jako mniej istotnej dla kształtowania przyszłości nowych pokoleń.

8.1.4. Wzlot i upadek Marii Rodziewiczówny

Szczególny przypadek stanowi historia Marii Rodziewiczówny, laureatki aż dwóch konkursów. Prześledzenie komentarzy wokół jej triumfów może służyć za papierek lakmusowy, wskazujący zarówno na elementy recepcji jej twórczości, które związane były z jej płcią, jak i te wynikające z jej sukcesów. Przełomowość pozycji Rodziewiczówny wynikała zarówno z czynników związanych z nagrodami jej przyznanymi, jak i elementów niezwiązanych z jej triumfami, jak choćby szybkim zalewem rynku kolejnymi utworami.

Pierwsza nagroda dla Rodziewiczówny, przyznana przez „Świt" w 1886 roku za powieść *Straszny dziadunio*, początkowo przeszła niemal bez echa. W roku wydania (1887) doczekała się omówień zaledwie dwóch krytyków – Antoniego Mazanowskiego (autora negatywnej recenzji[23]) oraz anonimowego sprawozdawcy „Głosu" (koncentrującego się na krytyce postaci Atmy jako szkodliwej reprezentantki studentek[24]). Sytuacja ta mogła wynikać przede wszystkim

---

[22] [anonim], *Kronika miesięczna*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 1, dz. cyt., s. 577–578.

[23] Zob. A. Mazanowski, *Maria Rodziewiczówna, „Straszny dziadunio". Powieść nagrodzona na konkursie „Świtu"*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 19, s. 272–273.

[24] Zob. [anonim], *Pieśń łabędzia „Świtu"*, „Głos" 1887, nr 14, s. 273–274.

z tego, że „Świt" w momencie książkowego wydania powieści już nie istniał. Sprawiało to, że i sama powieść postrzegana była jako łabędzi śpiew tygodnika.

Dopiero przyznanie Rodziewiczównie w 1888 roku drugiej nagrody w konkursie „Kuriera Warszawskiego" za *Dewajtis* zwróciło uwagę świata literackiego na postać autorki. Rodziewiczówna szybko stała się gwiazdą literatury – w prasie zaczęły pojawiać się jej sylwetki, wyprawiono także ucztę na jej cześć[25]. Mimo że ta kampania nie przypominała rozgłosu, z jakim spotkał się dwa lata wcześniej Stanisław Kozłowski, już samo jej zawiązanie wpływało na postrzeganie jej dzieł. Jednak nawet krytycy, którzy wypowiadali się negatywnie na temat popularności Rodziewiczówny (jak np. Świętochowski), nie poruszali kwestii jej płci, ale koncentrowali się na specyfice warszawskiego środowiska, w którym przyznanie komuś nagrody jest wystarczającym powodem do wyniesienia go na piedestał[26].

Przyznanie nagrody *Dewajtisowi* traktowane było również jako okazja do powrotu do *Strasznego dziadunia* – nawet na łamach „Przeglądu Tygodniowego", w którym powieść ta była omawiana przez Mazanowskiego. Tym razem Edward Siwiński analizował pierwszy konkursowy tekst Rodziewiczówny w kontekście dalszych sukcesów autorki. Nagrody jej przyznane miały zdaniem recenzenta zapewnić pisarce kredyt zaufania w oczach czytelników:

> Dwa powieściowe konkursy! I dwa zwycięstwa! Zaprawdę młoda autorka bez zarozumienia mogłaby powtórzyć słowa Cezara z małą tylko zmianą: Przybyłam, napisałam, zwyciężyłam. Całkiem nieznana przed napisaniem *Strasznego dziadunia* i *Dewajtisa* głośną jest dziś w Polsce całej, a w literackim naszym świecie stanowi pierwszorzędną „firmę" z kredytem nr 1. […] Wielki to i bardzo dogodny przywilej, gdyż skoro pisarz jaki zdobędzie ten patent pierwszej gildii, może już całkiem pisać rzeczy nawet słabe, a pomimo to dzienniki otrąbywać będą jego sławę, tytułować go autorem *Tej czwartej* lub *Tej piątej* [odwołanie do noweli *Ta trzecia* Henryka Sienkiewicza – przyp. I.P.], donosić publiczności o wszystkich jego ruchach i poruszeniach, nawet o tym, co zwykle na śniadanie jada[27].

---

[25] Zob. Sęp [W. Maleszewski], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka" 1888, nr 19, s. 290.

[26] Zob. Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda" 1888, nr 21, s. 249.

[27] E. Siwiński, *Maria Rodziewiczówna, „Straszny dziadunio". Powieść nagrodzona na konkursie „Świtu". Warszawa 1898*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 51, s. 664–665.

Aluzja do popularności, jaką już pod koniec lat 90. XIX wieku cieszył się Sienkiewicz, nie służy podwyższeniu wartości prozy Rodziewiczówny, ale raczej wskazaniu mechanizmów kształtowania opinii na temat pisarzy. Urynkowienie literatury sprawiało, że czasopisma, poszukujące nowych sposobów na wybicie się na rynku oraz odróżnienie się od konkurencji, wykorzystywały każdą okazję do autopromocji, a publikacja utworu głośnego pisarza stanowiła jeden z lepszych do tego pretekstów. Krytyk podkreśla jednak, że mechanizmy te nie są zależne od wysiłków twórcy ani jego talentu, lecz wynikają jedynie z natury rynku. Jednak recenzja ujawnia, że i krytyk, mimo świadomości tych zjawisk, nie był od nich wolny. *Straszny dziadunio* odczytywany jest tutaj nie tyle jako autonomiczny utwór literacki, ile zapowiedź tendencji, które w pełni ujawniły się w *Dewajtisie*. Dlatego – mimo wad związanych z prezentacją programu wychowawczego „dziadunia" oraz kontrowersjami wokół Atmy – staje się „zapowiedzią, że młode to, śmiałe, lubo niewprawne jeszcze pióro, potrafi w następstwie obdarzyć nas utworami oryginalnymi i pierwszorzędnej wartości"[28].

Podwójny sukces Rodziewiczówny przełożył się przede wszystkim na recepcję *Dewajtisa*, który omawiany był m.in. przez krytyków takiej rangi jak Piotr Chmielowski[29], Maria Konopnicka[30], Waleria Marrené-Morzkowska[31] czy Teodor Jeske-Choiński[32]. Recenzenci oceniali powieść z pełną świadomością zarówno nagrody konkursowej jej przyznanej, jak i późniejszej machiny popularności rozkręconej wokół autorki. Nie rezygnowali jednak z prób spojrzenia na ten tekst w oderwaniu od jego genezy, co wynikać mogło nie tylko z chęci zachowania krytycznego obiektywizmu, lecz także z uwagi na subiektywizm nagrody, której nieuwzględnienie mogłoby prowadzić do niesprawiedliwej oceny dzieła[33]. Dlatego równoważono wykaz zalet powieści,

---

[28] Tamże, s. 665.

[29] Zob. P. Chmielowski, *Przegląd powieści*, „Ateneum" 1889, t. 1, z. 2, s. 325–331.

[30] Zob. M. Konopnicka, *Maria Rodziewiczówna: „Dewajtis" – nakład „Kuriera Warszawskiego"*, „Gazeta Polska" 1889, nry 26, 28–29.

[31] Zob. W. Marrené-Morzkowska, *„Dewajtis" Marii Rodziewiczówny, „Cham" Orzeszkowej*, „Dziennik Łódzki" 1889, nr 39, s. 1.

[32] Zob. T. Jeske-Choiński, *Nowe prądy w powieści współczesnej*, „Niwa" 1889, nr 7, s. 97–98.

[33] J.K. Dworzaczek, *Maria Rodziewiczówna: „Dewajtis". Powieść współczesna, uwieńczona na konkursie „Kuriera Warszawskiego" dnia 1 maja 1888 roku. Warszawa 1889. Nakład Kuriera Warszawskiego, S. Lewentala, str. 409*, „Biblioteka Warszawska" 1889, t. 1, s. 442.

takich jak np. poruszanie aktualnych problemów społecznych czy podobieństwo tematyczne do *Placówki* Prusa i *Nad Niemnem* Orzeszkowej, i jej wad, tj. idealizacji niektórych postaci, takich jak Marek czy Hanka, stereotypizacji w przedstawianiu innych czy braku wiarygodności niektórych sytuacji. Mimo to odbiór *Dewajtisa* można uznać za pozytywny:

> Otworzyłem *Dewajtisa* w środku i, przebiegłszy mimo woli klika kart opisujących scenę z Żydem przy dębie, z pośpiechem wróciłem do początku książki. W tym pierwszym, prawie odruchowym następstwie pierwszego rzutu oka na utwór – tkwiło utajone wrażenie talentu, wywołane pełnym siły i życia urywkiem ze środka powieści[34].

Takie odczytanie powieści Rodziewiczówny mogło wynikać przede wszystkim z łagodności krytyków wobec debiutantki. Niewątpliwie jednak bez wstępnego zainteresowania komisji konkursowych, a zwłaszcza „Kuriera Warszawskiego", nie byłoby mowy o tak szerokim odzewie ze strony krytyki.

Pierwszą rysą na tym obrazie Rodziewiczówny stały się wątpliwości w kwestii oryginalności *Dewajtisa* w związku z opublikowanym w „Prawdzie" listem wskazującym podobieństwa fabularne dzieła do powieści *Marek Albrecht* Ursuli Zoge von Manteuffel z 1883 roku[35]. Mimo deklaracji autorki, że nigdy nie słyszała o tym utworze, a zatem nie mogła się nim inspirować[36], oraz dziennikarskiego śledztwa Tadeusza Zadurowicza, które nie wykazało tak daleko idącego podobieństwa, jak sugerowała „Prawda"[37], afera ta stała się pierwszym znakiem zmiany postrzegania Rodziewiczówny jako autorki.

Życzliwość, z jaką krytycy czytali *Dewajtis*, nie przełożyła się na odbiór jej dzieł na dalszych etapach twórczości. Jak wskazuje Anna Martuszewska, ochłodzenie się stosunku recenzentów do Rodziewiczówny wynikać mogło przede wszystkim z niemal taśmowego tempa wydawania powieści, które uniemożliwiało pisarce ich dopracowanie. Ponadto wraz z dojściem do głosu nowego pokolenia krytyków i historyków literatury, reprezentowanego

---

[34] A.P. Ordyński [A. Potocki], *Dewajtis*, „Głos" 1889, nr 11, s. 140.

[35] Zob. [anonim], *Odpowiedzi redakcji*, „Prawda" 1890, nr 12, s. 143.

[36] Zob. M. Rodziewicz, *O prawdę*, „Prawda" 1890, nr 15, s. 178.

[37] Zob. Nota [T. Zadurowicz], *Rehabilitacja „Dewajtisa"*, „Kraj" 1890, nr 42, s. 14–15 [dodatek „Przegląd literacki"].

m.in. przez Marię Komornicką, Cezarego Jellentę czy Wilhelma Feldmana, na niekorzyść dla Rodziewiczówny zmieniła się również hierarchia ocen dzieła literackiego. Podobieństwo tematyczne i formalne jej powieści do utworów pozytywistów odbierane było nie jako korzystanie z najlepszych wzorców literackich, ale powielanie przebrzmiałych schematów. Jednocześnie twórczość Rodziewiczówny już wtedy stanowiła fenomen czytelniczy – zaledwie w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku *Straszny dziadunio* doczekał się siedmiu wydań (wliczając w to przekłady na języki obce), *Dewajtis* – sześciu, *Anima vilis* – pięciu, a *Szary proch* i *Ona* – czterech[38]. To wszystko sprawiało, że już na początku XX stulecia jej twórczość spotykała się niemal wyłącznie z ostrymi atakami[39].

Oznaczałoby to, że nagrody przyznane Rodziewiczównie stanowiły przede wszystkim soczewkę skupiającą uwagę krytyki na osobie autorki. Mimo usilnych prób zachowania obiektywizmu nie dało się uniknąć patrzenia na *Strasznego dziadunia* i *Dewajtis* bez uwzględnienia okoliczności, w jakich pojawiły się one na rynku. Wpływ ten jednak należałoby oceniać jako krótkotrwały. Wraz z pojawianiem się na półkach kolejnych powieści weryfikowano również nadzieje pokładane w laureatce. Niepomyślny przebieg tej weryfikacji zaś sprawiał, że początkowe sukcesy ulegały zapomnieniu.

8.2. Konkurs „Kuriera Codziennego"

Kiedy Emma z Jeleńskich Dmochowska otrzymała pierwszą nagrodę za *Panienkę*, stała się następczynią kolejnych laureatek konkursów, a zatem jej zwycięstwo nie może być analizowane w oderwaniu od tego kontekstu. Aby jednak zrozumieć reakcje krytyki, warto pamiętać także o okolicznościach, w jakich utwór ten zjawił się na arenie literackiej, które profilowały model lektury powieści.

Głównym zadaniem ogłoszonego w 1896 roku konkursu „Kuriera Codziennego" było uczczenie dziesiątej rocznicy przejęcia czasopisma przez oficynę Gebethnera i Wolffa. Poza tym równie ważna była chęć zmiany wizerunku

[38] Zob. A. Martuszewska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 23.

[39] Więcej na ten temat zob. tamże, s. 10–13.

dziennika w oczach prenumeratorów. Mimo że „Kurier" zdobywał sobie coraz szersze grono czytelników, nie był postrzegany jako pismo o charakterze prestiżowym[40], przede wszystkim ze względu na niską cenę[41]. Dlatego tak ważne było zarówno samo ustanowienie konkursu, jak i przeznaczenie standardowej dla konkursów powieściowych, ale znaczącej dla autorów sumy 1000 rubli na poczet pierwszej nagrody. W ten sposób redakcja chciała obalić obraz „Kuriera" jako dziennika taniego (a tym samym mającego niewiele do zaoferowania wymagającym prenumeratorom) i pokazać, że mógł być równoprawnym graczem w walce o miejsce na rynku czasopiśmienniczym[42].

Znamienne jest także wezwanie do szerokiego uczestnictwa w konkursie, wykraczające poza obiegowo przyjęte zwroty:

> O wzięcie udziału w naszym konkursie upraszamy najuprzejmiej wszystkich naszych powieściopisarzy; pragnęlibyśmy dodać bodźca jak najszerszej twórczości zarówno uznanych i doświadczeńszych, jak i nowych, nieśmiałych jeszcze talentów[43].

Formuła ta, w której obok zachęty dla debiutantów szczególny nacisk położono na udział doświadczonych pisarzy, wzmocniona jeszcze przez wyłączenie z grona sędziowskiego beletrystów, miała służyć nie tylko zapewnieniu napływu szerokiego materiału do oceny, lecz także zachęceniu poważanych osobistości do zwiększenia prestiżu inicjatywy poprzez udział w niej. Wzmacnia to znaczenie roli konkursu w polityce redakcyjnej czasopisma oraz zwiększa rangę przedsięwzięcia[44].

---

[40] Należy jednak wskazać, że oficyna Gebethnera i Wolffa po przejęciu czasopisma podjęła starania w celu zmiany tego stanu rzeczy. Po wykupieniu „Kuriera Codziennego" wielu dotychczasowych członków redakcji i współpracowników konkurencyjnego „Kuriera Warszawskiego" przeniosła się do tamtego czasopisma (m.in. Władysław Sabowski, który przejął funkcję redaktora naczelnego, Władysław Bogusławski odpowiedzialny za dział krytyki literackiej i teatralnej czy Bolesław Prus jako felietonista). Niestety „Kurierowi Codziennemu" nie udało się zdominować segmentu warszawskiej prasy codziennej, gdyż mimo napływu abonentów nie przekonał do siebie wystarczającej liczby ogłoszeniodawców. Więcej na ten temat zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, dz. cyt., s. 36–37.

[41] Wydawcy i Redakcja „Kuriera Codziennego", dz. cyt., s. 1.

[42] Tamże.

[43] Tamże.

[44] Co ciekawe, perspektywa ta zmienia się w sprawozdaniu końcowym. W tym dokumencie konkurs prezentowany jest już jako inicjatywa skierowana przede wszystkim do debiutantów,

Ważny okazuje się także sposób wyboru najlepszej powieści, powielający stosowaną już dziesięć lat wcześniej w „Tygodniku Ilustrowanym” metodę częściowego plebiscytu. „Kurier Codzienny” uzasadniał wybór tej formuły chęcią zbadania gustów publiczności, co nadawałoby inicjatywie charakteru niemal socjologicznego badania. Jednak nie da się nie zauważyć, że metoda ta była korzystna również dla wydawcy, gdyż związywała czytelnika z czasopismem. W odróżnieniu od konkursów „Tygodnika Ilustrowanego”, w których czytelnikowi-sędziemu wystarczała lektura zaledwie kilku numerów czasopisma, aby zapoznać się ze wszystkimi konkursowymi nowelami lub wierszami i wydać werdykt, osoba chcąca przeczytać każdą powieść wybraną po selekcji komitetu zostałaby zmuszona do opłacania prenumeraty przez dłuższy czas, aby nie opuścić żadnego epizodu. Jednocześnie publikowanie konkursowych dzieł pozwoliłoby na bezproblemowe wypełnianie odcinka powieściowego, a tym samym zapewniłoby dziennikowi łatwy dostęp do materiału, bez którego trudno sobie wyobrazić czasopismo epoki.

Okazało się jednak, że formuła ta wiązała się również z zagrożeniami – zarówno po stronie autorów, którzy zmuszeni byliby do czekania na honoraria za druk powieści do momentu ujawnienia ich nazwisk, jak i czytelników, którzy mogliby nie umieć należycie ocenić powieści drukowanych przez tak długi okres. Dlatego też „Kurier Codzienny” wycofał się z tego pomysłu, powierzając obowiązek przydzielenia nagrody komitetowi sędziowskiemu, a nagrodzonym i wyróżnionym autorom oferując możliwość publikacji powieści w odcinku po standardowej stawce za porozumieniem z redakcją[45]. Wybieg ten stał się także kolejnym obok niewielkiej liczby nadesłanych powieści pretekstem do przełożenia terminu rozstrzygnięcia konkursu. Krok ten przyniósł jednak zadowalające rezultaty w liczbie nadesłanych powieści, która zwiększyła się z pięciu (na dzień 16 października 1896 roku) do aż 64 (według stanu z 2 stycznia 1897 roku[46]).

Interesujące wydaje się także ograniczenie tematyczno-ideologiczne, które choć nie zostało wyrażone wprost, okazało się zrozumiałe dla uczestników oraz krytyki. Redakcja poszukiwała „jednotomowej powieści

dla których nagroda może stanowić zachętę do ujawnienia literackich umiejętności światu. Zob. S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 330, s. 2.

[45] Zob. [anonim], *Konkurs na powieść*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 287, s. 1.

[46] Zob. [anonim], *Nasze konkursy*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 2, s. 1.

społeczno-obyczajowej, która by się na stole każdego domu polskiego znaleźć mogła”[47], co oznaczało odrzucenie utworów wykorzystujących poetykę modernistyczną czy nawet poruszających bardziej kontrowersyjne tematy na rzecz tekstów eksplorujących wielkie tematy zaczerpnięte z powieści dojrzałego realizmu, a nawet – wydawałoby się martwej na tym etapie – literatury tendencyjnej. Ocena zasadności takiej strategii zależała oczywiście od orientacji światopoglądowej krytyków. Jednak już samo sprofilowanie konkursu w ten sposób świadczy o postawie komitetu, stającego niejako w poprzek rozwijającym się prężnie w tym czasie tendencjom literackim.

8.3. Ratowanie honoru *Panienki*

Mimo tych problemów oraz ograniczeń wyniki inicjatywy „Kuriera Codziennego” w porównaniu do konkursów literackich ogłaszanych w podobnym czasie na łamach prasy można uznać za dobre. Świadczyć o tym może nie tylko samo przyznanie *Panience* pierwszej nagrody, lecz także wskazanie przez komisję sześciu innych powieści, które uznano za godne zaszczytnej wzmianki. Jednak w sprawozdaniu wypowiadający się w imieniu redakcji Stanisław Krzemiński[48] nie ukrywał rozczarowania wynikami, wynikającego przede wszystkim z ogólnej jakości dzieł oraz niespełnienia oczekiwań komitetu.

Sprawozdanie daje wgląd w sposób interpretacji wymagań konkursowych zarówno przez komisję, jak i uczestników. Jak można wywnioskować z dokumentu, uczestnicy odczytali oczekiwanie powieści, „która by się na stole każdego domu polskiego znaleźć mogła”, dosłownie, tj. jako powieść, która mogłaby wzbudzić zainteresowanie szerokich grup odbiorców, a którą zgodnie ze współczesną terminologią przypisać należałoby do obiegu literatury popularnej. Jednak taka strategia nie zgadzała się z postulatami jury, które poszukiwało opisu rzeczywistości z uwzględnieniem szerszego poglądu na sprawy społeczne. Oczekiwanie to nie wynikało co prawda z ogłoszenia, ale można je interpretować jako odzwierciedlenie postulowanej przynależności

[47] Wydawcy i Redakcja „Kuriera Codziennego”, dz. cyt., s. 1.

[48] Krzemiński nie wchodził w skład komisji, której członkami byli Władysław Bogusławski, Piotr Chmielowski, Zygmunt Chełmiński, Walery Gostomski, Józef Kotarbiński i Ignacy Matuszewski.

konkursowych utworów do modelu powieści realistycznych. Nic zatem dziwnego, że komisja nie mogła zadowolić się mniej wymagającymi utworami, w których dominowała perspektywa jednostkowa:

> Oryginalnością pomysłu i odczucia, rozumnością i poetycznością, własnym a głębszym spojrzeniem na świat, naturę ludzką, stosunki społeczne – żaden zgoła utwór zalecić się nie może. Myśl wybiegała rozsądnie a uczciwie, pod szersze widnokręgi, nawet w utworach, które wręcz już nieudałymi [sic!] nazywać potrzeba; ale filozoficzny powiew, uszlachetniający twórczość i utrwalający jej dzieła, od żadnego nie zaleciał utworu[49].

Co zatem otrzymali sędziowie? Przede wszystkim powieści stawiające w centrum wątki miłosne, w których konflikt tragiczny bazować miał na wewnętrznych właściwościach charakteru jednostek (bądź, jak ujmuje tę kwestię Krzemiński, „napięciu tragizmu, jaki każda wyższa jednostka wnosi ze sobą w życie"[50]) oraz dysproporcji między idealnym obrazem małżeństwa powstałym w głowach bohaterów a rzeczywistością.

Znamienna jest również świadomość u autorów sprawozdania funkcji apelatywnej, jaką pełnić miał zarówno sam dokument, jak i konkurs. Świadomość ta uzewnętrzniała się najpełniej w – wypływającym z przekonania o wadze sądów komisji w kształtowaniu tendencji literackich – zastrzeżeniu, że celem organizatorów nie była sugestia eliminacji wątków romansowych z powieściopisarstwa. Postulat taki byłby oczywiście niemożliwy do zrealizowania, gdyż nie sposób usunąć z literatury jednego z najpowszechniejszych doświadczeń ludzkich, jakim jest miłość. Dlatego Krzemiński doprecyzowywał, że celem tej uwagi miało być zniuansowanie narracji sprawozdawczej w taki sposób, by zmienić hierarchię motywów powieściowych na rzecz wspomnianych wyżej komponentów. Krzemiński nie posługiwał się co prawda pojęciem „romansu", ale postulat ten można odczytywać właśnie jako apel o wykroczenie poza najprostsze schematy fabularne charakterystyczne dla tego obiegu literackiego.

Przyznanie pierwszej nagrody *Panience*, która – jak wskazywał Krzemiński – odczytana została jako jeden z ostatnich utworów, powinno być zatem

---

[49] S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 331, dz. cyt., s. 1.

[50] Tamże.

rozpatrywane przede wszystkim jako wyraz chęci wyróżnienia względnie najlepszego tekstu spośród masy przeciętnych lub wprost słabych powieści. Mimo to wyższość tekstu Dmochowskiej zaznaczana była w sprawozdaniu wystarczająco wyraźnie, aby nie pozostawić czytelnikom złudzeń co do zasadności werdyktu. Stąd też o ile np. w opisach innych powieści wskazywano na wady niepozwalające na ich nagrodzenie[51], w charakterystyce *Panienki* podkreślane były jedynie jej zalety. Oznacza to, że nawet jeśli *Panienka* cierpiała na wady, na które wskazywał Krzemiński w kontekście całego plonu konkursowego, wniosek ten czytelnik musiałby wysnuć samodzielnie, zmuszając się do czytania sprawozdania niejako wbrew jego duchowi.

Podejście to wywierało także do pewnego stopnia wpływ na wczesną recepcję *Panienki*, którą odczytywać można zarówno jako weryfikację sądów sędziów, jak i analizę znaczenia nagrody dla tej powieści dla rozwoju literatury końca XIX stulecia. Dlatego też uwagi na temat debiutu Dmochowskiej ze sprawozdania warto porównać z głosami krytyków, którzy zapoznali się z utworem, mając już w pamięci oceny komisji. Jest to szczególnie ważne, gdyż powieść Dmochowskiej wzbudziła stosunkowo duże – jak na debiut – zainteresowanie krytyki. Doczekała się bowiem ona dziesięciu recenzji w czasopismach o różnym profilu światopoglądowym, skierowanych do odmiennych grup odbiorców. To zainteresowanie *Panienką* wynikałoby właśnie z nagrody jej przyznanej.

[51] Przykładowo: wymieniona zaraz po *Panience* powieść *Na wyłomie* miała zniechęcić komisję niedopracowaniem charakterystyki protagonisty (młodego lekarza, próbującego zapomnieć o zawodzie miłosnym poprzez zaangażowanie się w działalność społeczną na wsi), które sprawić miało, że jego dążenia były niewiarygodne, a on sam nie wzbudzał sympatii czytelników. Komisję mógł także zrazić brak prawdopodobieństwa tematyki prezentowanej w powieści, co stało się udziałem *W dolinie łez*, opisującej historię kobiet wyrażających sprzeciw wobec macierzyństwa. Temat ten, który – jak zauważał Krzemiński – należał w kulturze polskiej do sfery tabu, w literaturze mógł być realizowany jedynie komediowo (chociaż Krzemiński doceniał „sporo dobrej dialektyki" występującej w powieści). Zob. tamże, s. 1.

8.4. Recepcja *Panienki*

8.4.1. Protagoniści

Jednym z elementów powieści poddawanych najszerszej ocenie był sposób prezentacji bohaterów. Wynikało to głównie z metody recenzowania przyjętej przez krytyków pozytywistycznych[52], ale także ze specyfiki powieści, kładącej nacisk na relacje między postaciami. Galeria typów przewijająca się przez *Panienkę* z jednej strony wprowadzała zróżnicowanie do tekstu, z drugiej pozwalała na podkreślenie jego tendencyjnego przesłania. Jednak instrumentalna funkcja, jaką pełniła większość z nich, sprawiała, że krytyka nie poświęcała im wielkiej uwagi. Koncentrowano się najczęściej na wskazaniu na ich różnorodność oraz wymienieniu funkcji pełnionych przez nie w utworze (np. poprzez wprowadzenie wątku zdrady narodowej przez ślub brata Jadwisi – Gustawa – z Rosjanką[53] czy nieumiejętność dostosowania się przez arystokrację do zmieniających się warunków poprzez postać matki głównej bohaterki[54]).

Wyjątek stanowi charakterystyka tytułowej bohaterki, Jadwigi Wielogrodzkiej, oraz jej adoratora, doktora Leona Kańskiego. Ze względu na ich funkcje w utworze, obejmujące także elementy, które służyły wykazaniu myśli dzieła, analiza tych bohaterów, szczególnie w obszarze prawdopodobieństwa ich postępowania i rozwoju relacji między nimi, stanowi ważną część wielu recenzji. Mimo że i na tej płaszczyźnie trudno mówić o równości, gdyż ważniejszą postacią okazała się Jadwisia, kwestia ta staje się pretekstem do ujawnienia różnorodności postaw krytycznych oraz odmienności kryteriów oceny tekstów literackich.

---

[52] Zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, dz. cyt., s. 119.

[53] Zob. np. J. Nitowski, *Przegląd piśmienniczy*, „Bluszcz" 1899, nr 21, s. 164.

[54] Zob. np. W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska), „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego", 2 tomy. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1899*, „Gazeta Polska" 1899, nr 28, s. 3.

8.4.1.1. Jadwiga Wielogrodzka – między indywidualnością a ideowością

Wdzięcznym przedmiotem analizy okazała się Jadwiga Wielogrodzka. Tytułowa „panienka" jest centralną postacią powieści – jej walka o utrzymanie majątku oraz rozterki między prawem do miłości a obowiązkami rodzinnymi i społecznymi stanowią najważniejsze wątki tekstu. Tematy te okazują się kluczowe zarówno z perspektywy tendencyjno-ideowej (jako wsparcie postulatu cichej i wytrwałej pracy w warunkach zaborów), jak i z punktu widzenia modelowego czytelnika, zainteresowanego przede wszystkim romansem Jadwisi i Kańskiego. Jednocześnie – jak zwraca uwagę Anna Nosek – postać Jadwisi może być postrzegana jako sankcjonowanie paradygmatów zakorzenionych w powieściopisarstwie drugiej połowy XIX wieku, zwłaszcza w zakresie wzorca postępowania dziewcząt i kobiet[55].

Wiele uwagi tej bohaterce poświęcili już jurorzy, którzy interpretowali *Panienkę* jako studium psychologiczne kobiety. Indywidualizm w prezentacji Jadwigi oraz podkreślenie jej motywacji mogło nawet do pewnego stopnia służyć za usprawiedliwienie dla epizodów powieści, które bez uwzględnienia tej perspektywy mogłyby się wydawać przesadzone:

> […] p. Emma Jeleńska […] ukazała istotę dobrą, rozumną, spod egoizmu prawie wyzwoloną, pod prawo obowiązku zawsze spieszącą, bez afektów, a czułą, zrównoważoną, a nie sztywną. Jej obowiązek nie zamyka się w ciasnym kole bytu rodzinnego, domowego i majątkowego; jej oryginalność wydawać by się mogła dziwactwem, gdyby nie była indywidualizacją ducha[56].

Postać Jadwigi była zatem traktowana jednocześnie jako samodzielna bohaterka literacka z własnymi ambicjami oraz rezonerka głównej myśli utworu. Ze względu na wartość przekazu *Panienki* jednak nie traktowano tego jako wady tekstu, ale wyraz twórczej konsekwencji Dmochowskiej. Chociaż kreacja ta wzmacniała przekaz autorki, indywidualizacja postaci traktowana była jako wystarczający środek do uniknięcia zbytniej jej szablonowości, będącej skutkiem podporządkowywania się schematowi powieści tendencyjnej.

---

[55] Zob. A. Nosek, *Obraz i funkcja ojca w* Panience *Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006, s. 188.

[56] S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, dz. cyt., s. 2.

Tak zakrojona funkcja tej bohaterki wpływała także na różnice w recepcji *Panienki* w zależności od światopoglądu krytyków. Nie zaskakuje więc, że postać ta oceniana była pozytywnie przede wszystkim przez tych krytyków, dla których tendencja utworu stanowiła ważny czynnik wartościujący. Uwidacznia się to m.in. w recenzji Władysława Jabłonowskiego, który podkreślał znaczenie uzasadnienia postawy Jadwigi wobec świata w wewnętrznych właściwościach jej temperamentu. Nacisk na psychologiczną stronę jej kreacji przyczyniać się miał do wzmocnienia przekazu utworu, sprawiając, że postulat utrzymania ziemi w polskich rękach, stanowiący najważniejszą tezę powieści Dmochowskiej, prezentowany był nie jako przymus, ale głęboko uwewnętrzniona przez Jadwigę konieczność. Pozytywnie wpływało to także na realizację funkcji perswazyjnej powieści:

> „Panienka"[57] […] spełnia swój obowiązek nie dlatego, że jest jakimś tytanem, nie dlatego nawet, że życie swoje poddała ideałom szczytnym, którym sprzeniewierzyć się nie chce, lecz głównie dlatego, że pomiędzy jej hartem duszy i obowiązkiem, pomiędzy energią woli i poświęceniem istnieje pewna zgodność, pewna harmonia. „Panienka" pełni surowo swe obowiązki, poświęca się i tłumi w sobie bardziej egoistyczne uczucia i potrzeby dlatego, że może, że to nie przechodzi jej sił naturalnych, że nie mogłaby żyć inaczej[58].

Podobnych argumentów używał recenzent „Gazety Lwowskiej", wykorzystujący pozornie nieoperacyjne już pojęcie „typu", aby wskazać na łączność postaci Jadwisi z tendencją dzieła. Użycie tego pojęcia pozwalało na podkreślenie konsekwencji w kreacji bohaterki, sprawiającej, że do panny Wielogrodzkiej „naprawdę można się modlić jak do świętego obrazka"[59].

---

[57] Tutaj i w następnych przytoczeniach tekstów z epoki zapis „panienka" (w cudzysłowie) będzie stosowany, kiedy odnosić się będzie do postaci Jadwigi Wielogrodzkiej, nazywanej tak także w powieści, a *Panienka* (kursywą) – tam, gdzie mowa będzie o tekście Dmochowskiej.

[58] W. Jabłonowski, *Emma Jeleńska (Dmochowska): Panienka. Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tomów 2. Warszawa 1899 roku. Gebethner i Wolff*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 16, s. 319.

[59] Mre [M. Rolle], *Emma Jeleńska* [*Dmochowska*]: *„Panienka". Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tomów 2. Warszawa 1899*, „Gazeta Lwowska" 1899, nr 37, s. 4.

Jednocześnie użycie kategorii typu pośrednio umożliwiało wskazanie wzorca literatury, z którego czerpała Dmochowska oraz pozycji jej powieści na rynku.

Nie wszyscy recenzenci jednak zgadzali się w tych zachwytach. Przykładowo Władysław Bukowiński zwracał uwagę na brak konsekwencji w postępowaniu Jadwigi wobec Leona, wynikający jego zdaniem z chęci podkreślenia bezkompromisowego stosunku dziewczyny wobec uczuć, zajmujących w jej hierarchii wartości podrzędną pozycję wobec obowiązków społecznych. W odróżnieniu od Kańskiego, którego miłość do „panienki" rozwija się konsekwentnie, Jadwiga doświadczać miałaby skokowych zmian charakteru, wywołujących takie niejasności jak np. nagła zmiana jej stosunku do doktora we Włoszech, nieuzasadniona wobec wcześniejszej nieświadomości natury jego zabiegów wobec niej, czy niewystarczająco umotywowana obojętność wobec niego po śmierci matki protagonistki. W konsekwencji wpływało to negatywnie na wartość emocjonalną finału powieści, który mógł się wydawać sztuczny. Jednak mimo istotności tej niekonsekwencji recenzent podkreślał, że nie jest to wada krytyczna, ale raczej usterka, którą szybko można wyeliminować[60]. Przyczyn zastosowania tego wybiegu przez Bukowińskiego dopatrywać się można w statusie pisarki na rynku, wymuszającym ostrożność zarówno w pochwałach, jak i krytyce[61].

Podobnie na nieścisłości psychologiczne wskazywał recenzent „Czasu", jednak w odróżnieniu od Bukowińskiego wybierał inne kryteria oceny prawdopodobieństwa akcji powieści. Zamiast koncentrować się na wewnętrznej logice utworu (czyli zadawać pytanie, czy Dmochowska wystarczająco wiarygodnie przedstawiła okoliczności wpływające na ewolucję psychiczną bohaterki), Antoni Kurpiel szukał źródeł motywacji Jadwigi we wzorcach z rzeczywistości empirycznej (pytając, czy prawdziwa dziewczyna, wychowana w podobnych warunkach i pochodząca z tej samej warstwy społecznej, co Jadwisia, w analogicznej sytuacji postąpiłaby tak samo). W praktyce proces ten sprowadzał się do wytykania nieścisłości w postępowaniu bohaterki na podstawie stereotypów wokół wyborów matrymonialnych kobiet:

---

[60] Zob. W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tom I, str. 264, tom II, str. 290. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899*, „Prawda" 1899, nr 3, s. 33.

[61] Więcej na ten temat w podrozdziale 8.4.3.

> Dlaczego Jadwiga pokochała Kańskiego, ubogiego lekarza prowincjonalnego, który swymi przekonaniami, swą epikurejską filozofią życia, obojętnością religijną, powinien jej być antypatyczny, a nie zamożnego, rozumnego i szlachetnego Muchowieckiego, pod każdym względem odpowiedniego dla niej męża? Trudno co prawda rozumować o tym, dlaczego kobieta kocha tego, a nie innego. Uczucie Jadwigi można by wytłumaczyć tylko silnym pociągiem fizycznym, który w każdej miłości odgrywa wielką rolę. Ten wzgląd, rozstrzygający dla powszednich, zwyczajnych charakterów, jest niedostateczny dla wykształconej panny Wielogrodzkiej, panującej nad sobą, zdającej sobie zawsze jasno sprawę ze wszystkich swych myśli i uczuć, planów i celów[62].

Odpowiedzi na to pytanie udziela Dmochowska, uzasadniająca niechęć Jadwigi do małżeństwa z Muchowieckim szczególnym pojmowaniem przez nią instytucji małżeństwa. Wielogrodzka walczy o wartości dla niej ważne dlatego, że wysokie miejsce w jej hierarchii zajmuje miłość – zarówno do rodzinnych stron, jak i rodziny. Dlatego sprzeciwia się małżeństwom zawieranym z obowiązku bądź przez wzgląd na „dobrą partię", w których nie ma mowy o uczuciu. To zaś sprawia, że mimo świadomości, iż Muchowiecki byłby dobrym mężem, oraz nacisków ze strony rodziny, przywiązującej wagę wyłącznie do statusu społecznego kandydata do ręki krewniaczki, kilkukrotnie odrzuca oświadczyny sąsiada:

> W miłości to, widzi pan, najmniejsza rzecz pobudza do wdzięczności. Ale, gdy jej nie ma, to wszystko drażni i obraża. Więc jakże z takim usposobieniem związać się na całe życie? Przypuszczam nawet, że z pomocą Boską spełniłabym swoje obowiązki. Ale w małżeństwie to chyba nie dosyć![63].

Tym samym interpretacja recenzenta „Czasu" okazuje się co najmniej jednostronna, co wynikać może głównie z uprzywilejowania elementów charakterystyki postaci związanych z jej pracą na rzecz otoczenia bez uwzględnienia

---

[62] A.M. Kurpiel, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego" (Tomów dwa). Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1899 r.*, „Czas" 1899, nr 61, s. 1.

[63] E. Jeleńska (Dmochowska), *Panienka. Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego"*, t. 1, Warszawa 1899, s. 258–259.

innych motywów jej postępowania. Miłość, która dla Jadwigi jest wartością uzasadniającą wszystkie jej działania (zarówno w kontekście pracy czy opieki nad najbliższymi, jak i relacji z mężczyznami), zostaje przez Kurpiela ograniczona wyłącznie do wymiaru erotyczno-matrymonialnego. To staje się przyczyną rozdziału jej kreacji na dwie inaczej oceniane postacie.

8.4.1.2. Leon Kański – kochanek na uboczu

Mimo że tytuł powieści wskazuje na Jadwigę jako główną figurę, równie ważna z punktu widzenia akcji jest postać Leona Kańskiego. Ambitny absolwent medycyny, wysłany przez wuja na „zesłanie" do Hrabowa i czekający na otwarcie się przed nim drzwi do kariery w Petersburgu, pełni funkcję soczewki, przez którą oglądany jest świat Jadwigi i ona sama. Wnosi dzięki temu do powieści perspektywę człowieka z zewnątrz, pozwalając Dmochowskiej na wydobycie wyjątkowości działań Wielogrodzkiej. Umożliwia również wprowadzenie wątku miłosnego, a wraz z nim i konfliktu wewnętrznego Jadwigi. Tym samym postać doktora odgrywa rolę motoru napędowego dla rozwoju protagonistki.

Zważywszy na tak ważne miejsce, jakie postać Kańskiego zajmuje w powieści, zaskakiwać może, jak niewiele uwagi poświęcali jej autorzy omówień *Panienki*. W sprawozdaniu konkursowym nie ma ani jednej wzmianki na jego temat, a i w większości recenzji postać ta albo pojawia się w kilku zdaniach, albo podporządkowywana jest kreacji protagonistki. Mechanizm ten może być uzasadniony koncentracją krytyki na „panience", spychającą inne postacie na dalszy plan. Jednak takie postawienie sprawy nie może być wyczerpujące, zważywszy na funkcję, jaką charakterystyka doktora odgrywa w recenzjach. Krytycy wiązali bowiem z jego pojawieniem się wiele wad *Panienki*, co – zważywszy na kluczową rolę tej postaci – mogło wpływać także na ogólną ocenę powieści.

Widać to choćby w recenzji Władysława Bukowińskiego zamieszczonej na łamach „Gazety Polskiej", w której z Kańskim powiązane są elementy utworu sygnalizujące największe rozminięcie się Dmochowskiej z zasadami prawdopodobieństwa. Przejawem tej usterki miałby być początkowy fragment *Panienki* (tj. rozmowa Leona z wujem na temat perspektyw zawodowych

młodzieńca, w której starszy pan uznaje praktykę na wsi za najlepszą szkołę życia dla początkującego lekarza[64]). Podobnie wątpliwe wydaje się rozwiązanie wątku miłosnego, w którym niedostatecznie wyjaśnione miały być powody rozstania bohaterów. Podstawową wadą tych scen staje się nieudolne ukrycie ich technicznego charakteru – pierwsza z nich służyłaby zawiązaniu akcji, druga zaś pełniłaby funkcję kulminacji, oddziałującej na emocje czytelników. *Stricte* techniczny charakter tych epizodów sprawiałby, że z punktu widzenia wewnętrznej logiki dzieła oraz reguł prawdopodobieństwa empirycznego (w pierwszym przypadku) i psychologicznego (w drugim) nie są one wiarygodne[65].

Recenzent „Przeglądu Polskiego" podkreślał z kolei, że wprowadzenie postaci doktora pozwoliło Dmochowskiej na grę z oczekiwaniami czytelników przyzwyczajonych do konwencji, w której to kobieta poświęca się marzeniom o miłości, a mężczyzna jest zbyt zajęty walką z codziennością, aby zwracać uwagę na podszepty serca. Z tego faktu krytyk nie wyciąga jednak dalszych konsekwencji. Zamiast tego Leon, usiłujący przekonać Jadwigę o istotnej roli, jaką miłość powinna odgrywać w życiu jednostki, sprowadzony zostaje do roli tła, na którym rozwija się aprobowany przez recenzenta program życiowy Wielogrodzkiej[66].

Recenzent „Czasu" również patrzył na postać Kańskiego jako pełniącą służebne funkcje w charakterystyce Jadwisi, zauważał jednak niekonsekwencje w przeprowadzeniu tej roli. Wyrażałyby się one głównie w niedostatecznym pokazaniu „metody", jaką miał zastosować doktor wobec „panienki" w celu zdobycia jej serca. Kański, który zgodnie z deklaracjami narratora planował „powoli, ostrożnie, krok za krokiem, nie nagląc, ale stale i nieprzerwanie"[67] pracować nad rozbudzeniem serca bohaterki, zdaniem Kurpiela w rzeczywistości robił bardzo niewiele w tym kierunku. To wpływało negatywnie nie tylko na prezentację etapu zbliżania się bohaterów do siebie, lecz także

---

[64] Zob. tamże, s. 3–11.

[65] Zob. W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska), „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego", 2 tomy. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1899*, „Gazeta Polska" 1899, nr 28, s. 2.

[66] Zob. M. Rawicz, *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka". Dwa tomy. (Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899)*; „Przegląd Polski" 1899, t. 132, s. 350–351.

[67] E. Jeleńska (Dmochowska), dz. cyt., s. 6.

odejmowało wagi późniejszym dylematom bohaterki[68]. Kurpiel upatrywał przyczyn tego stanu w zbyt sztywnym trzymaniu się schematów przez Dmochowską. Przywiązanie do przebiegu fabuły zgodnie ze z góry założonym modelem sprawiałoby, że w procesie twórczym zanikałaby pamięć o perspektywie czytelnika, co w konsekwencji wywoływałoby niejasności niemożliwe do wyjaśnienia zgodnie z wewnętrzną logiką tekstu. Krytyk rozdzielał tym samym intencję autorską od porządku zdarzeń w dziele, postulując „podejrzliwą" lekturę *Panienki*. Wykraczał jednocześnie poza porównywanie postaw bohaterów wyłącznie do prawdopodobieństwa empirycznego, co widać było wcześniej w ocenie postaci Jadwisi.

8.4.2. Przestrzeń

Klimat *Panienki*, wskazywany jako jedna z przyczyn jej sukcesu, tworzony był także przez przestrzeń. Umieszczenie akcji na Kresach wschodnich oraz przekonujące oddanie realiów lokalnych w pewnym sensie zdecydowało o przyznaniu powieści nagrody. Stanisław Krzemiński posuwa się nawet do określenia jej mianem próby opisu o charakterze „folklorystycznym"[69] (współcześnie właściwszy byłby termin: etnograficznym) w celu wskazania jej wartości poznawczej, wykraczającej poza sferę literatury, a odnoszącej się nawet do nauk społecznych. Trop ten jest trafny, zważywszy na zainteresowania autorki.

Emma z Jeleńskich Dmochowska, poza działalnością literacką i pedagogiczną, przejawiała zamiłowanie do etnografii. Już w młodości zwróciła uwagę na kulturę Poleszuków, opracowując zapisy pieśni, bajek, przysłów i zapisków na temat lecznictwa ludowego. Notatki te przesyłała do konsultacji folkloryście, etnografowi i muzykologowi Janowi Karłowiczowi (1836–1903), który aprobował kierunek jej prac. Autorka *Panienki* nie ograniczała się przy tym do archiwizacji materiałów źródłowych, ale starała się również stosować podejście krytyczne, odnotowując różnice fonetyczne, morfologiczne, leksykalne i składniowe poszczególnych gwar białoruskich. Zajmowała się także

[68] A.M. Kurpiel, dz. cyt., s. 1.

[69] S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, dz. cyt., s. 2.

badaniem kultury materialnej, zwyczajów i wierzeń mieszkańców Polesia, czego owocem była praca *Wieś Komarowicze w powiecie mozyrskim*, opublikowana na łamach „Wisły" w 1891 roku[70].

Jednocześnie, jak zauważa Tadeusz Bujnicki, kulturowy obraz terenów pogranicza (czyli Kresów, Wileńszczyzny, ale również opisywanego przez Dmochowską Polesia) silnie ukształtowany był przez obecne w kręgach inteligencji polskiej poczucie konieczności obrony tożsamości narodowej. Wzmacniane było ono przez politykę państw zaborczych, rozbijających poczucie jedności narodowej poprzez wspieranie rusińskich i litewskich inicjatyw emancypacyjnych. To przyczyniało się do kształtowania wyidealizowanego obrazu tych ziem, w którym konserwowano tradycyjne – czyli polskojęzyczne – elementy konstruowania tożsamości kresowej:

> Ponieważ ruchy narodowe były u podstaw chłopskie (inteligenckie w pierwszym pokoleniu), sądzono, iż jedynie polski dwór, reprezentujący historyczną tradycję, mógł się stać pogranicznym bastionem, stanicą, oblężoną twierdzą, a zarazem skarbnicą pamiątek utraconej przeszłości. Mityczna siła obrazów literackich wspierała się głównie na tych motywach[71].

Proces ten szczególnie widoczny jest w literaturze popularnej, w której główną odpowiedzialną za scementowanie takiego obrazu Kresów była Rodziewiczówna (czerpiąca jednak – o czym warto pamiętać – silne inspiracje z twórczości Orzeszkowej). Posługując się określeniem Jacka Kolbuszewskiego, można uznać wręcz, że to właśnie dzięki Rodziewiczównie Kresy stały się „Arkadią literatury popularnej"[72]. Mit ten podtrzymywany był przez tych twórców, którzy wywodzili się z podupadłej szlachty kresowej, cementujących w ten sposób własną rolę w kształtowaniu narodowej tożsamości[73]. Nic więc dziwnego, że i Dmochowska, której rodzinny majątek Komarowicze został

---

[70] Więcej na ten temat zob. U.A. Wasilewicz, A. Engelking, *Emma Jeleńska-Dmochowska (1864–1919)*, tłum. A. Engelking [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, Kraków 2007, s. 130–131.

[71] T. Bujnicki, *Na pograniczach, Kresach i poza granicami. Studia*, oprac. i red. M. Siedlecki, Ł. Zabielski, Białystok 2014, s. 22.

[72] Zob. J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994, s. 170–171.

[73] Zob. tamże, s. 176–177.

sprzedany na skutek działań jej brata Władysława, żyjącego ponad stan[74], zgodnie z tą regułą zbudowała przekaz *Panienki*, przekształcając zarządzany przez Jadwisię dwór w Hrabowie w bastion polskości. Wszelkie elementy związane z ukazaniem różnorodności kultury poleskiej traktowane były zaś raczej jako element kolorytu lokalnego niż ważny wymiar tożsamości tych terenów.

Dlatego pochodzenie pisarki oraz umieszczenie przez nią akcji *Panienki* (podobnie jak i większości jej późniejszych powieści) na Kresach stawiało ją na szczególnej pozycji wobec krytyki. Oprócz „Gazety Lwowskiej" zdecydowana większość recenzentów wypowiadała się bowiem dla czasopism spoza tego kręgu geograficznego i kulturowego – przede wszystkim z Warszawy („Tygodnik Ilustrowany", „Prawda", „Gazeta Polska", „Ateneum", „Bluszcz") i Krakowa („Czas" oraz „Przegląd Polski"). Ta dysproporcja sprzyjała patrzeniu na miejsce akcji powieści jako na przestrzeń obcą, atrakcyjną właśnie dzięki swej inności.

Chociaż wątek ten nie dominował w recenzjach, niemal w każdej z nich „tło" czy też „koloryt lokalny" prezentowane były jako składniki wpływające pozytywnie na kształtowanie literackiego krajobrazu powieści. Znamienne wydaje się chociażby to, że recenzent „Gazety Lwowskiej", czyli pisma najbliższego Dmochowskiej pod względem geograficznym, poświęca najwięcej uwagi prezentacji Polesia w *Panience*:

> Rzecz dzieje się na zapadłym Polesiu, które laureatka zna dobrze, kocha serdecznie, a z niezwykłym też ciepłem opisuje ona tak oryginalnie piękne krajobrazy tego zakątka: jego lasy, łąki i pola, wioski i miasteczka. Wszystko to owiewa melancholia i dziwny czar poezji, a na tle owym jakoś i ludzie, i zwyczajna, codzienna ich działalność nabiera barw odmiennych[75].

Choć Polesie określane jest tu jako „zapadłe", co podkreśla prowincjonalność, a nawet do pewnego stopnia zacofanie terenów, na których toczy się akcja

[74] Zob. I. Szulska, *Przykładem i piórem. Codzienność Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej (1864–1919) w świetle twórczości i dokumentów epoki* [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, dz. cyt., s. 199.

[75] Mre [M. Rolle], dz. cyt., s. 4.

Panienki, to użycie określeń „melancholia" i „dziwny czar poezji" przykłada się do tworzenia obrazu Kresów jako przestrzeni zmityzowanej.

W pozostałych recenzjach poleskie tło przedstawiane jest najczęściej jako element, który nie stanowi bezwzględnie o wartości powieści, ale pozwala jej na wyróżnienie się poprzez dodanie kolorytu lokalnego. Ta rola sprawia, że najczęściej wspomina się o niej jednym, niezbyt rozwiniętym zdaniem[76]. Jednak już samo zwrócenie uwagi na ten wymiar podkreśla pozycję Dmochowskiej jako autorki spoza głównego nurtu życia literackiego.

8.4.3. Debiutantka *contra* krytyka

Warto pamiętać bowiem, że choć prymarnym celem recenzji jest analiza tekstu, nie powstaje ona w oderwaniu od pozycji jego autora. Ocena utworu służy pośrednio diagnozie umiejętności pisarza. W przypadku debiutanta zaś może przerodzić się w próbę przewidzenia rozwoju jego kariery, a nawet sterowania tym procesem poprzez udzielanie pisarzowi wskazówek. Wynika to ze szczególnej roli debiutu na tle instytucji życia literackiego, na którą wskazuje Krzysztof Dmitruk:

> Aura emocjonalna otaczająca akt debiutu rodzi różne legendy, stwarza dodatkowe napięcia sytuacyjne, wyzwala zapasy energii i pomysłowości. Debiut stał się najwyższym momentem w życiu twórcy. […] Wyrazem społecznej rangi debiutu jest fakt roztoczenia nad nim starannej kontroli. Wyspecjalizowane instytucje dbają, aby poszczególne fazy wkraczania do literatury odbywały się zgodnie z przyjętym porządkiem literackiego rytuału[77].

[76] Przykładowo recenzent „Przeglądu Polskiego" zamyka kwestię stwierdzeniem: „Nad wszystkim zaś unosi się prawdziwy urok poezji, a koloryt Polesia nadaje ton całej książce" (M. Rawicz, dz. cyt., s. 351); a Władysław Jabłonowski stwierdza jedynie: „Obrazy życia na Polesiu, bytu wiejskiego tej okolicy, kultury jej mieszkańców, widoki natury itp. wzbudzają dużo interesu i są odtworzone w sposób prosty, zwięzły i nieafektowany" (W. Jabłonowski, dz. cyt., s. 319).

[77] K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980, s. 128–129.

Jedną z instytucji regulujących przebieg rytuału debiutu jest krytyka literacka, zwracająca uwagę na wszelkie niestandardowe próby wejścia na arenę literacką, jak choćby powiązanie pierwszej pracy ze zwycięstwem w konkursie. Stąd zasadne staje się pytanie: czy wyróżnienie *Panienki* wpływało na proces szacowania talentu pisarki oraz jej szans na późniejszy sukces?

Odpowiedź na to pytanie wydaje się szczególnie interesująca, zważywszy na status Dmochowskiej. Autorka *Panienki* w momencie wydania swojej pierwszej powieści wcale nie była bowiem debiutantką. Recenzenci musieli mieć tego świadomość, o czym świadczył chociażby biogram pisarki z „Tygodnika Ilustrowanego", opublikowany z okazji rozstrzygnięcia konkursu. Czytelnik dowiadywał się z niego, że Dmochowska była również autorką monografii swojej rodzinnej wsi (czyli wspomnianego tekstu *Wieś Komarowicze w powiecie mozyrskim*), kilku artykułów poświęconych jej rodzinnym stronom w języku francuskim[78] oraz opublikowanych pod pseudonimem Eljan nowel w języku polskim[79]. Oznaczałoby to, że w rzeczywistości punktem zwrotnym w karierze Dmochowskiej byłoby porzucenie pseudonimów na rzecz wystąpienia pod własnym imieniem i nazwiskiem, traktowane jako gest wynikający z chęci budowania swojej marki[80].

Interesujący z tej perspektywy jest głos recenzenta „Czasu", który zdaje się nie wiedzieć o wcześniejszych próbach Dmochowskiej. Na podstawie fałszywego założenia, że *Panienka* jest pierwszą jej wydaną pracą, stworzył on nietypowy argument za siłą talentu młodej autorki. Jego zdaniem osoba, której uda się zwrócić na siebie uwagę czytelników i krytyki powieścią, przy rezygnacji z prób wydania nowel i opowiadań, więcej zyskuje długoterminowo, gdyż pokazuje się dzięki temu jako twórca dojrzały, a zarazem ambitny:

---

[78] Chodzi tutaj najprawdopodobniej o studium etnograficzne pod tytułem *Folklore Polesien*, opublikowane w paryskim „La Tradition. Revue Illustrée Internationale du Folklore et des Sciences qui s'y Rattachent" w 1895 roku (zob. U.A. Wasilewicz, A. Engelking, dz. cyt., s. 131).

[79] Zob. [anonim], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 3, s. 56.

[80] Interesujący kontekst stanowi przykład Ludwiki Godlewskiej (1863–1901), publikującej przez długie lata pod pseudonimem Exterus. Autorka porzuciła go dopiero w 1898 roku wraz z wysłaniem na konkurs „Głosu" powieści *Dobrane pary*. W jednej z recenzji tej powieści przejawia się traktowanie posługiwania się pseudonimem jako próby talentu, a rezygnacji z niego – jako świadectwa pomyślnego rezultatu owej próby. Zob. Mre [M. Rolle], *Ludwika Godlewska. Dobrane pary. Powieść współczesna. Lwów 1900. Nakładem Towarzystwa wydawniczego*, „Gazeta Lwowska" 1900, nr 9, s. 3.

> Rozpoczyna się dzisiaj zawód pisarski od drobnych obrazków, zwanych przez ich twórców najniesłuszniej nowelami, dopiero po latach pracy nad sobą porywa się na utwór większy, powieść. Tą drogą szli nawet ci, którzy obecnie w dziale powieściowym pierwsze zajęli miejsce. I p. Jeleńska musiała najprawdopodobniej próbować swych sił naprzód w drobnych utworach, zanim zerwała się do wyższego lotu. Nie wydała ich, pozostały najprawdopodobniej w jej tece; w szrankach literackich okazała się jako doświadczony bojownik, świadom wszystkich arkanów swej sztuki[81].

Ktoś, kto przekracza normy środowiskowe i decyduje się na niewystawianie na widok publiczny pierwszych, często dalekich od dojrzałości dzieł, wykazuje się zgodnie z tą logiką strategicznym myśleniem. Pisarz taki nie rozmienia się na drobne, ale próbuje od początku dbać o renomę stojącą za swoim nazwiskiem. Jednocześnie rozpoczęcie kariery od powieści, będącej dużo bardziej wymagającą formą niż nowela, choć jest ryzykowne, może przynieść dobre rezultaty. Dlatego też argumentacja ta, chociaż bazująca na fałszywym obrazie twórczości Dmochowskiej, jest godna przytoczenia jako odzwierciedlenie strategii promocyjnej przyjętej przez recenzenta oraz nobilitacji utworu właściwie wyłącznie ze względu na jego gatunek.

Nie oznacza to jednak, że wydanie jakichkolwiek prac przed udziałem w konkursie musiało dyskredytować autorkę. Widać to m.in. w recenzji z „Przeglądu Polskiego", w której podkreślany jest wpływ prac etnograficznych i ludoznawczych autorki na kształt *Panienki*. To właśnie doświadczenia zdobyte przy tych tekstach wpłynęło na kreację Polesia w powieści, uznawaną za jedną z najważniejszych jej zalet[82]. Działalność etnograficzna i ludoznawcza Dmochowskiej stanowiłaby poligon doświadczalny, bez którego *Panienka* stałaby się o wiele uboższa.

Nie sposób też nie zauważyć postawy recenzentów wobec debiutantki, którą można określić jako zachowawczą, ale niepozbawioną życzliwości. Krytyka, nauczona ostrożności na przykładzie przedwcześnie wyniesionych na piedestał laureatów, unikała jednoznacznych wskazań na geniusz zwycięzczyni. Z drugiej strony jednak, nie mogąc pozostać obojętnymi wobec

---

[81] A.M. Kurpiel, dz. cyt., s. 1.

[82] Zob. M. Rawicz, dz. cyt., s. 348–349.

przyznania *Panience* nagrody, recenzenci starali się przedstawiać swoje zainteresowanie powieścią jako okazję dla pisarki do zderzenia się z fachową informacją zwrotną. Tym samym możliwe było zachowanie przez krytyków ich pozycji jako wyznaczających reguły gry przy nieignorowaniu wskazania na wartość powieści, jakim była pierwsza nagroda.

Taka postawa uwidacznia się m.in. w recenzji Michała Rollego, w której szanse Dmochowskiej na rozwój kariery szacowane są ostrożnie, ale nie bez optymizmu:

> […] mieliśmy już laureatki, które jak jasny meteor rzuciły wielki snop światła, by niestety zbyt nagle i niespodziewanie zniknąć niemal z horyzontu literackiego, a w najlepszym razie zająć tutaj miejsce o wiele skromniejsze niż to, jakie pragnęły zdobyć w udziale. P. Emmie Jeleńskiej nie życzymy podobnie smutnego końca kariery literackiej i przypuszczamy, że starając się, by jeno rzeczy dobre – nie zaś dużo – dawać czytelnikom, uniknie ona tej przykrej ewentualności[83].

Rolle, wskazując najprawdopodobniej na twórczość Rodziewiczówny czy Kisielnickiej, apeluje o ostrożność w ocenie szans Dmochowskiej, ponieważ ma świadomość negatywnego wpływu przedwczesnych pochwał na rozwój laureatów. Krytyk wierzy jednak w możliwość odwrócenia „klątwy konkursowej" pod warunkiem, że Dmochowska wyciągnie lekcję z doświadczeń poprzedniczek, stawiając raczej na jakość prac niż na ich liczbę. Podejście to, chociaż wydawać się może niekorzystne krótkoterminowo, gdyż naraża autorkę na to, że czytelnicy zapomną niej, jeśli zbyt szybko nie zobaczą w druku kolejnych utworów, opłacić się może na dłuższą metę, ponieważ umożliwi autorce zbudowanie renomy.

Mniej entuzjastycznie, choć nadal życzliwie, wypowiadał się recenzent „Prawdy", wiążący losy wydawnicze *Panienki* z okolicznościami jej pojawienia się na rynku. Decyzja Dmochowskiej o napisaniu utworu z myślą o konkursie mogła jego zdaniem stanowić ograniczenie już na poziomie procesu twórczego, przede wszystkim ze względu na konieczność wyprofilowania fabuły powieści zgodnie z zasadami zakreślonymi przez komitet. Reguły te,

[83] Mre [M. Rolle], *Emma Jeleńska* [*Dmochowska*]…, dz. cyt., s. 4.

które miały rzekomo skłonić bardziej doświadczonych pisarzy do rezygnacji z udziału w konkursie (nawet jeśli teza ta jest trudna do udowodnienia), zadziałały na korzyść debiutantki, pozwalając jej na wyróżnienie się na tle konkurencji. Oznacza to, że chociaż *Panienka* poza kontekstem konkursowym raczej nie mogłaby liczyć na takie uznanie, jakim się cieszyła, jej wydanie również może być traktowane jako wartość[84]. Komentarz Bukowińskiego wpisuje się tym samym w narrację „Kuriera Codziennego", podkreślającego rolę konkursu jako instytucji pozwalającej młodym talentom na sprawdzenie się:

> W iluż to wypadkach i jakże boleśnie surowa siła puszczona samopas przepada! Konkurs jej nie wykształci, to prawda, ale ją ośmieli, pobudzi jej energię, da jej tę osłonę, bez której wystąpić by się nie ważyła. […] Nie stanie Sienkiewicz, Świętochowski, Konopnicka, Prus, ale staną słabsi od nich, dość przecież jeszcze silni, aby z konkursu coś dobrego wyjść mogło. Liczy się głównie na owo przygnębione niemowlęctwo talentów i wciąż się żyje nadzieją[85].

Abstrahując od zasadności przykładów, na których Krzemiński zbudował swoją argumentację (bazującą na nieprawdziwym przekonaniu o braku zainteresowania uznanych autorów udziałem w zawodach literackich), postrzeganie konkursów jako areny dla początkujących nie było obce recenzentom *Panienki*. Taka prezentacja konkursu nadawała mu większą rangę jako instytucji wypełniającej luki w życiu literackim. To też usprawiedliwiało późniejszą postawę krytyki wobec laureatów, którzy mimo wstępnego docenienia nadal mogli być traktowani jak adepci literatury, a niekoniecznie jako dojrzali autorzy.

8.4.4. Kwestia kobieca

Do pewnego stopnia zaskakująca wydaje się jednak stosunkowo niewielka uwaga, jaka w recenzjach poświęcana była płci autorki, a także relacji między nią a właściwościami utworu. Postrzeganie pisarstwa kobiecego jako domeny

---

[84] W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska)…*, „Prawda" 1899, nr 3, dz. cyt., s. 32.

[85] S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 330, s. 1.

odmiennej od literatury „męskiej”[86], szeroko obecne w dyskursie krytycznoliterackim epoki, w przypadku Dmochowskiej rzadko pojawia się jako kontekst interpretacyjny. Nie oznacza to oczywiście, że w ogóle nie wspomina się w tych tekstach o płci Dmochowskiej. Dosyć rzadko jedynie uwidacznia się w nich tok interpretacji, w którym kobiecość wykorzystywana jest jako usprawiedliwienie dla kształtu elementów konstrukcyjnych i fabularnych powieści lub nawet element kształtujący negatywny obraz Dmochowskiej jako twórczyni.

Najwyraźniej tę problematykę uruchamia recenzent „Gazety Polskiej”. Władysław Bukowiński jednoznacznie wpisuje *Panienkę* w nurt powieściopisarstwa kobiecego, charakteryzowanego jako niezbyt nowatorskie formalnie czy treściowo, ale za to trafiające w gusta niewymagających odbiorców[87]. Nie wymienia co prawda przykładów pisarek wpisujących się w ten nurt (nie można bowiem uznać za wypełnienie tej definicji późniejszych nawiązań do Orzeszkowej, które służą raczej wykazaniu podobieństwa pomiędzy jej twórczością a konkretnymi wątkami w *Panience*). Już sam ten opis kieruje jednak uwagę czytelnika w stronę literatury popularnej, koncentrującej się nie tyle na wprowadzeniu innowacji artystycznych, ile na zbudowaniu nici porozumienia z odbiorcami poprzez odwoływanie się do określonych wartości oraz stereotypów.

Charakterystyczny jest życzliwy ton Bukowińskiego. Brak ambicji ze strony pisarek tworzących w tym nurcie, a więc także i Dmochowskiej, nie jest uważany przez niego za problematyczny, jeśli w zamian za to czytelnik będzie mógł się po takiej powieści spodziewać „pewnego pokrzepienia moralnego, pewnego steru czy busoli wskazującej kierunek do przystani bezpiecznej”[88]. Stawia to pisarki podążające za tym wzorcem na pozycji twórczyń nazywanych w epoce „pożytecznymi pracownicami pióra”, tj. takich, które nie wzniosą się na szczyty panteonu literackiego, ale mają szanse na znalezienie wiernego grona odbiorców poprzez wypełnianie określonych oczekiwań

[86] Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 12–13; K. Kłosińska, *Kobieta autorka* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 94–116.

[87] W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska)…*, „Gazeta Polska” 1899, nr 28, dz. cyt., s. 1.

[88] Tamże.

ideologicznych. Z tej perspektywy określenie to można odczytywać zarówno w kategoriach umniejszenia pozycji twórczyń wobec literatury „męskiej" (tzn. ambitniejszej w zamyśle i innowacyjnej formalnie), jak i wskazania niszy, w której kobiety mogą się realizować. Jednocześnie sprawia to, że wykluczone z tego kręgu zostają narracje wykraczające poza ten wzorzec, co – jak wskazuje Aleksandra Krukowska – przyczynia się do eliminacji z przestrzeni literackiej narracji, które np. eksplorowałyby specyfikę kobiecego doświadczenia[89].

Silniejszego powiązania cech *Panienki* z płcią jego autorki dokonał recenzent „Gazety Lwowskiej", łączący wady powieści ze szczególnymi właściwościami pisarstwa kobiecego. Dowodem na słuszność tej tezy miałaby być niemal zupełna nieskazitelność bohaterów drugoplanowych:

> Ktoś powiedział, że osłabia to wartość powieści, bo odbiera jej cechy rzeczywistości i prawdy; ja bym sądził raczej, że jest to cecha właściwa kobiecemu piór, z której się jeszcze p. Jeleńska otrząsnąć nie zdołała[90].

Kobiecość stylu Dmochowskiej polegałaby na braku umiejętności zniuansowania przekazu powieści, prowadzącym do jednoznacznego przyporządkowania postaci do kategorii złych lub dobrych (stanowiącego spuściznę powieści tendencyjnej) oraz niemal całkowitej eliminacji z kręgu zainteresowań czytelniczych wszelkich elementów negatywnych. Znamienne wydaje się jednak zastrzeżenie Rollego o możliwości „otrząśnięcia się" z „kobiecości pióra". Płeć biologiczna, która nie była zależna od woli Dmochowskiej i z tego względu postrzegana była jako kategoria stała, w kontekście krytycznoliterackim zaczyna nabierać charakteru płynnej etykietki klasyfikującej. Autorka *Panienki* nie jest zatem skazana na wpisywanie się w poetykę pisarstwa „kobiecego" (tutaj już jednoznacznie ujmowanego negatywnie), ale może wyzwolić się z tych ograniczeń, aby tworzyć ciekawsze teksty. Takie rozumienie spraw wpisywałoby się w model samoograniczenia w piśmiennictwie kobiet drugiej połowy XIX wieku, w którym, jak wskazuje Grażyna Borkowska, „męski" sposób pisania uznawany był za formę „domyślną"[91]. Realizacja tego

[89] Zob. A. Krukowska, dz. cyt., s. 84–85.
[90] Mre [M. Rolle], *Emma Jeleńska* [*Dmochowska*]…, dz. cyt., s. 4.
[91] Zob. G. Borkowska, *Cudzoziemki…*, dz. cyt., s. 160–161.

modelu, choć pozbawiała piśmiennictwo kobiet oryginalności, umożliwiała im wpisanie się w oczekiwania krytyki.

Płeć autorki bywała także problematyzowana w kontekście tendencji na arenie konkursów powieściowych, które, jak zauważa Władysław Bukowiński, „od początku samego mają u nas szczęście do autorek, czy może autorki do konkursów"[92]. Wskazanie to jednak nie jest kontynuowane w dalszych częściach recenzji i pełni raczej funkcję konstatacji w zakresie kształtu życia literackiego niż argumentu w sporze o wartość artystyczną dzieła.

8.4.5. Utrwalanie szlachetnej tendencji

Zarówno kwestia statusu autorki, jak i jej płci, odgrywały jednak rolę drugorzędną wobec najważniejszej cechy dystynktywnej *Panienki*, dostrzeganej przez krytykę. Mowa tu o stosunku Dmochowskiej do tradycji literackiej, postrzeganej zarówno na poziomie nawiązań do twórczości innych autorek, jak i powielania przez nią elementów określonej poetyki i konkretnych schematów literackich.

Chociaż w latach 90. XIX wieku dochodzą do głosu nowi twórcy, eksplorujący odmienne poetyki od wzorców realistycznych i naturalistycznych, zaobserwować można przeniesienie się zjawisk charakterystycznych dla powieści tendencyjnej do obiegu literatury popularnej, reprezentowanego także przez Dmochowską. Osnucie fabuły powieści wokół konieczności cichej pracy na rzecz najbliższego środowiska oraz zachowania ziemi w rękach Polaków za wszelką cenę, choć obecne już u Orzeszkowej, zakorzeniło się w obiegu popularnym, przede wszystkim za sprawą Rodziewiczówny. Jak wskazuje Anna Martuszewska, problematyka narodowa w jej twórczości splatała się z wątkami romansowymi i choć często była ukrywana przy pomocy mowy ezopowej, pozostawała czytelna dla czytelnika końca wieku[93]. Jednocześnie, co ważne z perspektywy *Panienki*, w twórczości Rodziewiczówny charakteru narodowego nabierał także pozytywistyczny postulat „pracy u podstaw" (co np. sprawiało, że postacie negatywne obdarzane były przez nią nie tylko

[92] W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska)…*, „Prawda" 1899, nr 3, dz. cyt., s. 32.
[93] Zob. A. Martuszewska, *Jak szumi Dewajtis?…*, dz. cyt., s. 144–145.

takimi cechami jak rozrzutność czy lekkomyślność, lecz także najczęściej są prezentowane jako kosmopolici, a więc niepatrioci)[94].

Powielanie tych schematów przez innych twórców literatury popularnej stawiało krytyków w niejednoznacznej sytuacji przy ocenie wartości artystycznych takich utworów. Wtórność formalna oraz powielanie tropów należących do pozornie nieproduktywnego już gatunku powieści tendencyjnej powinny spotykać się z dezaprobatą, jeśli nie potępieniem. Taka postawa wiązałaby się jednak z pośrednim odrzuceniem przesłania tych utworów, co ze względu na uwarunkowania polityczne nie wchodziło w grę. Sprawiało to, że potrzebne było znalezienie języka opisu tych tekstów, który pozwoliłby na podkreślenie szacunku wobec wartości w nich reprezentowanych przy jednoczesnym niezapominaniu o ewolucji literatury i próbie zachowania krytycznoliterackiego obiektywizmu.

8.4.5.1. Dmochowska wobec literatury swoich czasów

Cel ten próbowano realizować m.in. poprzez wskazywanie na trwałość tych poetyk poprzez porównania do twórczyń stosujących podobne strategie. W przypadku *Panienki* recenzenci wyróżniali dwie autorki, z których Dmochowska mogła czerpać inspirację: Rodziewiczównę i Orzeszkową. Skojarzenia te usprawiedliwione były zarówno podobieństwami na płaszczyźnie poetyki, jak i poruszaniem podobnej tematyki oraz bliskim przesłaniem. Zauważenie tych asocjacji oraz próba wskazywania różnic między poetyką tych pisarek a propozycją Dmochowskiej służyło z jednej strony obronie oryginalności *Panienki*, z drugiej zaś jej nobilitacji poprzez podkreślenie szlachetności wzorca, z którego czerpała autorka. Uwidacznia się to m.in. w recenzji z „Przeglądu Polskiego":

> Bohaterka, z którą nas autorka zaznajamia, jest typem pełnym prostoty i prawdy; równie dalekim od heroizujących postaci p. Rodziewiczówny, zawsze w ekstremach się obracających, jak i od chłodnych trochę, a z nieco górnym patosem niekiedy stąpających fanatyczek p. Orzeszkowej. „Panienka" ma

[94] Zob. tamże, s. 155–156.

> pozory zwykłej panny, w szlacheckim dostatnim dworze wychowanej i żyjącej od dzieciństwa realnie życiem swego otoczenia[95].

W zestawieniu tym kreacje protagonistów powieści Rodziewiczówny (głównie Marka Czertwana z *Dewajtisa*) i Orzeszkowej (tu zwłaszcza Seweryny Zdrojowskiej z *Dwóch biegunów*) opisywane są w charakterze spektrum między skrajnym sposobem przeżywania uczuć a emocjonalnym chłodem. Wyższość postaci Dmochowskiej nad tymi biegunami wynikałaby z zachowania równowagi, dzięki której Jadwiga zachowuje się zgodnie z regułami prawdopodobieństwa psychologicznego. Recenzja ta stanowi jednak rzadki przykład tekstu, w którym pojawiają się odwołania do obu tych pisarek jednocześnie.

Skojarzenia *Panienki* z twórczością Rodziewiczówny mogłyby się teoretycznie wiązać nie tylko z podobieństwem tematycznym twórczości obu pisarek, lecz także z okolicznościami, w jakich pojawiły się one na arenie literackiej. Co ciekawe jednak, w recenzjach wskazujących na powinowactwo między tymi autorkami nie uwzględnia się konkursowych początków ich karier. Wynikać to może z tego, że w momencie publikacji powieści Dmochowskiej minęła już ponad dekada od triumfów autorki *Strasznego dziadunia* i *Dewajtisa*. Sprawiało to, że sukces Rodziewiczówny nie musiał już być postrzegany jako kwestia aktualna, a ona sama jako pisarka stawiana była w recenzjach *Panienki* w roli matrycy porównawczej przede wszystkim jako osoba wykorzystująca schemat protagonisty niestrudzenie walczącego o utrzymanie w swoich rękach ojczystej ziemi.

W porównaniach tych Dmochowska wypadała lepiej od Rodziewiczówny, czego dowodem jest recenzja Władysława Jabłonowskiego z „Tygodnika Ilustrowanego". Recenzent dostrzegał podobieństwo między twórczością obu pisarek, przede wszystkim w zakresie prezentacji bohaterów poświęcających się na rzecz dobra wspólnego i przezwyciężających sprzeczne wewnętrzne pragnienia dzięki kultywowaniu cnót. Podobnie jednak jak autor przytaczanego omówienia *Panienki* z „Przeglądu Polskiego" uzasadniał wyższość Dmochowskiej nad Rodziewiczówną wyważeniem jej talentu:

[95] M. Rawicz, dz. cyt., s. 349.

> Jakaś niewybredna teatralność, jakaś poza i konturowość odbierały twórczości pani R[odziewiczówny – przyp. I.P.] najcenniejsze przymioty: poczucie miary, prostotę i naturalność. Bohaterowie jej zawsze robieni byli na urząd, dla pokazania tłumowi; zawsze ręka autora podnosiła ich specjalną maszynerią ku górze – tak wysoko, że sami o własnych siłach nigdy by tam nie doszli; słowem: były to przeważnie manekiny, figury konwencjonalne. […] Autorka *Panienki* ma temperament twórczy – bardziej zrównoważony, bardziej szczery i, powiem nawet: skromny; życia nie rozważa ze stanowiska teatralnie tragicznego, chociaż umie na nie patrzeć z wyjątkowego[96].

Jabłonowski wskazuje co prawda, że bazowanie konstrukcji bohaterów oraz relacji między nimi na walce wielkich namiętności było ważną przyczyną popularności prozy Rodziewiczówny, jednak kwestia ta nie jest dlań okolicznością łagodzącą. Nadrzędnym kryterium klasyfikacyjnym pozostaje dla niego przestrzeganie reguł prawdopodobieństwa psychologicznego, określanego mianem zgodności z „istotą życia"[97]. To właśnie konsekwencja w prezentacji dylematów Jadwigi, dzięki której staje się ona bliższa czytelnikowi, stanowiłaby o sile pisarstwa Dmochowskiej oraz jego wyższości wobec Rodziewiczówny[98].

Zaprezentowana w tych wypowiedziach interpretacja twórczości Rodziewiczówny zgodna była z jej postrzeganiem w epoce i wynikała do pewnego stopnia także ze strategii publikacyjnych stosowanych przez autorkę *Strasznego dziadunia*. Niechęć do poprawiania utworów przed publikacją[99] w połączeniu z nadpodażą jej dzieł doprowadziły do znaczącego obniżenia

---

[96] W. Jabłonowski, dz. cyt., s. 319.

[97] Tamże.

[98] Tamże.

[99] Jak wskazywała Rodziewiczówna w odpowiedzi na ankietę „Kuriera Niedzielnego" poświęconą istocie i zadaniom powieści, praktyka niepoprawiania tekstów stanowiła wyraz strategii twórczej autorki, kształtującej swój obraz jako pisarki tworzącej w sposób „naturalny", bez świadomości teoretycznej i krytycznej: „Piszę, jak śpiewa kosarz na polu – między jednym przekosem a drugim – żeby ramiona wypoczęły. […] Myśli chodzą po głowie i chodziłyby tak samopas wiecznie, gdyby nie redakcyjne napędzanie. Jak mocno napędzą – siadam i piszę – im więcej mnie napędzają – tym prędzej – i zdaje się – że lepiej" (M. Rodziewiczówna, *Istota i zadania powieści. Odpowiedzi na kwestionariusz*, „Kurier Niedzielny" 1897, nr 5, s. 40; cyt. za: A. Martuszewska, *Jak szumi Dewajtis?…*, dz. cyt., s. 219).

wartości artystycznej utworów, co spotykało się z surową krytyką[100]. Dlatego też porównania *Panienki* do twórczości Rodziewiczówny nobilitowały Dmochowską nawet mimo podobieństw między przebiegiem kariery oraz profilem twórczości obu autorek.

W przypadku odwołań do twórczości Orzeszkowej trudno już zaobserwować taką jednomyślność. Wynikać to może do pewnego stopnia ze znacznie szerszego pojawiania się tego tropu w analizach powieści, którego świadectwem są już nie tyle podobieństwa poetyki, ile wręcz powielanie rozwiązań fabularnych, zaczerpniętych z wydanych zaledwie kilka lat wcześniej *Dwóch biegunów* (1893) czy – w nieco mniejszym stopniu – *Australczyka* (1896). Sama obecność nawiązań do autorki *Nad Niemnem* nie zaskakuje jednak, zważywszy na ogromny szacunek, jakim Dmochowska darzyła jej twórczość, oraz późniejszą relację, jaką udało jej się nawiązać z Orzeszkową. Chociaż pisarki poznały się dopiero w 1901 roku, Orzeszkowa stanowiła dla Dmochowskiej inspirację niemal od samego początku. Przyszła autorka *Panienki* zetknęła się po raz pierwszy z jej dziełami w wieku 15 lat, kiedy sięgnęła po *Meira Ezofowicza*; przyznawała się także do znajomości *Nizin*, *Nad Niemnem* oraz *Australczyka* i *Dwóch biegunów*. Orzeszkowa stanowiła dla niej inspirację zarówno na płaszczyźnie literackiej (gdyż jej pierwsza nowela *Żółte róże*, podobnie jak *Meir Ezofowicz* obracała się wokół kwestii żydowskiej), jak i społecznej (kiedy podejmowała pierwsze próby edukowania dzieci wiejskich i leczenia chorych domowymi sposobami)[101].

Krytyce tak wyraziste inspiracje oczywiście nie mogły umknąć. Najszerzej wpływ twórczości Orzeszkowej na schemat fabularny *Panienki* analizuje recenzent „Prawdy". Wpływ ten wyrażałby się zarówno przy prezentacji Jadwigi i Leona, których dylematy i sposób myślenia odzwierciedlają kreacje protagonistów *Australczyka* i *Dwóch biegunów*, jak i w schemacie fabularnym, koncentrującym się na wahaniu między uczuciem rodzącym się między

[100] Zob. np. C. Jellenta, *Talent na rynku*, „Prawda" 1890, nry 50–51. Zob. także. A. Martuszewska, *Jak szumi Dewajtis?…*, dz. cyt., s. 12–13.

[101] Zob. *Ich spowiedź. Wyniki ankiety dla uczczenia Orzeszkowej*, [red. I. Moszczeńska, J. Dicksteinowa, Warszawa 1912], s. 40–41. Zob. także: I. Szulska, *Przykładem i piórem…*, dz. cyt., s. 196–197; E. Kamola, *Działalność oświatowa Emmy Dmochowskiej z Jeleńskich – przedstawienie wybranych aspektów* [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 401–410.

bohaterami a odmiennością charakterów i systemów wartości każdego z nich. Krytyk wskazuje, że obecność tych wpływów należałoby postrzegać nie jako kopiowanie rozwiązań Orzeszkowej, ale odzwierciedlenie szerszych tendencji w literaturze oraz dowód produktywności strategii stosowanych przez autorkę *Nad Niemnem*[102]. Recenzent podkreśla też, że wpływy te nie są na tyle wyraziste, aby móc *Panienkę* określać mianem plagiatu Orzeszkowej. Krytyk staje tym samym w obronie nie tylko Dmochowskiej, lecz także komisji, z której perspektywy przyznanie pierwszej nagrody utworowi niewykazującemu znamion oryginalności zmniejszałoby rangę nagrody.

Nie tak bezpośrednio wykorzystuje porównanie Jadwigi do Seweryny Zdrojowskiej stojący na drugim biegunie ideowym wobec „Prawdy" recenzent „Czasu". W świetle jego analizy podobieństwo tych postaci stanowiłoby argument w sporze o odmienność literatury polskiej na tle tej zagranicznej (przede wszystkim francuskiej, na co wskażę w dalszych fragmentach rozdziału). Wątek podobieństwa *Panienki* do pisarstwa Orzeszkowej zarysowany tam został zaledwie w jednym zdaniu. Jednak już samo to wskazanie stanowi dla czytelnika *Panienki* istotny punkt odniesienia, pozwalający na wytworzenie skojarzeń z określonym wzorcem literackim.

8.4.5.2. Tendencyjność – wada czy zaleta?

Odwołania do Rodziewiczówny i Orzeszkowej nie służyłyby wyłącznie wskazaniu na podobieństwa fabularne. Nazwiska obu autorek raczej należałoby traktować jako hasło wywoławcze, odzwierciedlające przynależność tych powieści (a zatem także i *Panienki*) do nurtu literatury zaangażowanej w propagowanie wzorca cichej pracy na rzecz ojczystej ziemi oraz biernego oporu wobec zaborców. Określanie tych schematów w recenzjach mianem „szlachetnej tendencji" pełniłoby dwojakie funkcje poprzez wskazanie na związki poetyki tych utworów ze strategiami literatury tendencyjnej wczesnego pozytywizmu oraz jako podkreślenie pozytywnego stosunku nadawców do wartości propagowanych w tej literaturze.

[102] W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska)…*, „Prawda" 1899, nr 3, s. 33.

Czy ciągłe powracanie do tych samych wątków było czymś niepożądanym? Jak pokazują recenzje *Panienki* – niekoniecznie. Opinie na ten temat w znacznym stopniu zależały od orientacji światopoglądowej krytyka oraz profilu czasopisma, dla którego się wypowiadał. Dlatego nie jest zaskakujące entuzjastycznie podejście do tej kwestii recenzenta konserwatywnego „Czasu". Jego zdaniem powracanie do literatury tendencyjnej, nieustanne poruszanie patriotycznych strun w czytelnikach oraz pochwały cichej i wytrwałej pracy świadczą nie o braku innowacyjności literatury polskiej, ale o jej sile. Krytyk, przeciwny tendencjom modernistycznym, utożsamianym przede wszystkim z literaturą francuską spod znaku Paula Bourgeta i Guy de Maupassanta, ale korzeniami sięgającymi aż do twórczości romantyków spod znaku lorda Byrona, uznaje tendencyjność powieści polskiej za przejaw moralnego zdrowia jej autorów i przeciwwagę dla – jak spodziewał się krytyk – chwilowej mody na Przybyszewskiego oraz „Młodą Polskę":

> […] społeczeństwo nasze musi mieć w sobie wiele sił, wiele żywotności, kiedy w nim znajdują się takie wzory dla pisarza powieści, jak owa *Panienka* Jeleńskiej, jak choćby owa Ślimakowa z *Placówki*, jak bohater *Dewajtisa*, jak Zenon z *Braci* [*Braci z wyboru* Zofii Kowerskiej – przyp. I.P.], Stefan i Roman z *Australczyka*, Seweryna z *Dwóch biegunów* Orzeszkowej. – Porównajmyż bohaterki tych powieści polskich, tę chłopkę przywiązaną do ziemi i te „panienki" arystokratycznych rodów z heroinami romansów Gypa[103], Bourgeta, Maupassanta, Zoli *e tutti quanti*. Nie jest przecie z nami tak źle, kiedy tak często za przedmiot powieści obiera się miłość ku ziemi, chęć jej utrzymania, poświęcenie wszystkiego, nawet największych i najważniejszych spraw serca ludzkiego, dla spełnienia pierwszego z obowiązków obywatelskich[104].

[103] Gyp [właśc. Sibylle Riquetti de Mirabeau] (1849–1932) – francuska dramaturżka i powieściopisarka, autorka m.in. powieści *Petit Bob* (1882, przełożona na język polski jako *Piotruś* przez Marię Jaworską w 1924 roku), *Autour du divorce* (1886), *Marriage civil* (1892), *Le Baron Sinaï* (przełożona anonimowo na język polski jako *Baron Sinai* w 1898 roku) czy *Joie d'amour* (1897, przełożona na język polski jako *Rozkosze miłości. Romans kobiety zamężnej* przez nieznanego tłumacza w 1924 roku).

[104] A.M. Kurpiel, dz. cyt., s. 1.

Wyliczenie, w którym *Placówka* i *Dwa bieguny* zestawiane są z utworami Rodziewiczówny i Kowerskiej, może wydawać się zaskakujące z punktu widzenia historyka literatury przywiązanego do rozdziału literatury wysokoartystycznej i popularnej, jednak dla recenzenta nie jest dziełem przypadku. Wybór ten podyktowany jest powiązaniem wartości dzieła z jego warstwą ideową, charakterystycznym dla konserwatywnych mediów. Twórczość taka, stanowiąca alternatywę dla promującej oderwanie sztuki od spraw narodowych (a tym samym – zdaniem recenzenta – egoizm) literatury modernistycznej, będzie zatem uznawana za lepszą pod względem przekazu bez względu na jej jakość.

Podobnie, choć z perspektywy raczej politycznej niż literackiej, prezentuje tę kwestię recenzent „Przeglądu Polskiego". Chociaż nie zaprzecza, że temat konieczności utrzymania ziemi w polskich rękach wykorzystywany był tak często w literaturze, że niemal nie dało się już go przedstawić w nowatorski sposób, to powrót do tej kwestii usprawiedliwiony został jej wagą. Jego zdaniem literatura miała w warunkach niewoli pełnić głównie funkcję bodźca podtrzymującego w Polakach postawę biernego oporu wobec zaborców, przeciwstawionego walce zbrojnej, niemożliwej w obliczu pamięci klęski powstań. Ten szlachetny cel stanowić miałby uzasadnienie nawet dla podobieństw *Panienki* do *Dewajtisa* czy *Dwóch biegunów*, czyli powieści pisarek, które stawiane były razem jako przedstawicielki nurtu ważnego z punktu widzenia postulowanego wizerunku kobiety jako głównej propagatorki strategii oporu wobec zaborcy[105]. Tym samym głównym kryterium oceny wartości dzieła literackiego okazuje się jego „użyteczność" w danym momencie historycznym.

Sam wybór ważnego tematu nie wystarczał jednak do uznania utworu za udany. Myśl tę wyraża Michał Rolle z „Gazety Lwowskiej", który poszukiwał uzasadnienia wyroku komisji „Kuriera Codziennego" właśnie w doraźnym wpływie *Panienki* na odbiorcę:

> Czy zgodzimy się bez zastrzeżeń na zaszczytne odznaczenie wydane przez areopag warszawski? Nie i tak. Nie – bo faktura powieści, owa techniczna jej strona nie odznacza się bynajmniej czymś szczególnie wybitnym, nie rzuca się w oczy czytelnika, słowem nie wyrasta ponad zwykłą miarę spotykaną

[105] Zob. M. Rawicz, dz. cyt., s. 349.

> u przeciętnie utalentowanych beletrystów. Nie – bo typ syna rujnującego majątek i w przeciwieństwie do niego typ córki poświęcającej się, byle tylko ratować ojcowiznę, nie są wcale nowe, znamy je aż nadto dobrze z tylu innych powieści. Tak – bo przepiękna tendencja wiejąca z każdego ustępu utworu p. Jeleńskiej starczy za wszystko, każe zapomnieć o niejednym jego braku, podbija serca wszystkich czytelników, zdobyła też i uznanie sędziów konkursowych[106].

Chociaż Rolle nie uwzględnia tego, że celem konkursu nie musiało być wyłonienie obiektywnie wybitnego dzieła, warto zwrócić uwagę na wprowadzoną przez niego hierarchię wartości. *Panienka* rysuje się jako powieść raczej oddziałująca na emocje niż dostarczająca intelektualnych wrażeń. Emocje te wzmacniane są przez zestawienie tematów w niej poruszanych z bieżącą sytuacją polityczną. Chociaż stawiało to powieść Dmochowskiej na pozycji utworu zaangażowanego, to właśnie – zdaniem Rollego – świadczyłoby o jej wartości ze względu na jej użyteczność społeczną, a jednocześnie pozwalałoby na wywieranie przez Dmochowską wpływu na czytelników. W tej sytuacji krytyk staje się prawodawcą w ocenie wartości utworu oraz niejako człowiekiem swoich czasów, który mimo świadomości tego, że jest poddawany perswazji, nie potrafi się jej oprzeć.

Ten rozdźwięk między rolą arbitra a odbiorcy przejawia się także w przywoływanej wyżej recenzji „Czasu", której autor stara się opierać zaślepieniu „szlachetną tendencją" *Panienki* i ocenić powieść najbardziej obiektywnie, jak tylko jest w stanie[107]. Przyjęcie takiej strategii sprawia, że recenzent unika sprzeczności między pochwałą dla zamysłu oraz elementów kreacji Jadwisi, które są z nim zgodne, a krytyką fragmentów *Panienki*, w których Dmochowska zapominałaby o prawdopodobieństwie psychologicznym postaci. Zastosowanie tej taktyki pozwala na utwierdzenie w odbiorcach wrażenia obiektywizmu recenzenta mimo wpływu zapatrywań ideologicznych na postrzeganie przez niego literatury.

Jeszcze inny powód, dla którego powieść Dmochowskiej musiała powielać zastane wzorce, wskazuje Bukowiński. Dostrzega on przyczynę tego stanu rzeczy nie w upodobaniach czytelników czy w konieczności odwoływania się

---

[106] Mre [M. Rolle], dz. cyt., s. 4.
[107] A.M. Kurpiel, dz. cyt., s. 1.

do sytuacji politycznej, ale w wymaganiach organizatorów, zgodnie z którymi nagrodzona miała zostać powieść, „która by się na stole każdego domu polskiego znaleźć mogła”[108]. Kryterium to recenzent postrzega jako pretekst do eliminacji powieści, które kwestionowałyby horyzont poznawczy odbiorcy[109]. W konsekwencji miało się to przyczynić się do rezygnacji z udziału w konkursie doświadczonych autorów (czego świadectwem miałoby być przyznanie większości wyróżnień, włącznie z pierwszą nagrodą, niedoświadczonym twórcom). Konstatacja ta nie przyczynia się jednak do negatywnej oceny *Panienki*, która postrzegana jest jako wystarczająco dobra jak na debiut. Prezentowana jest ona jedynie jako konsekwencja strategii stosowanych przez organizatorów konkursu oraz ich poglądów na kształt literatury.

Interpretacja ogłoszenia konkursowego jako ograniczenia inwencji twórczej uczestników w imię dążenia do określonej tendencji przedstawiana jest w „Prawdzie” jako zarzut. Jednak lektura sprawozdania pozwala wywnioskować, że to założenie było świadomym wyborem organizatorów. Jak podsumowywał Krzemiński, w ocenie powieści uwzględniano nie tylko ich wartość artystyczną, lecz także ideową. Co więcej, element ten uznawany był za immanentny element każdej konkursowej oceny, bez względu na orientację polityczną organu organizującego zawody bądź przekonań poszczególnych jurorów:

> Każdy konkurs jest egzaminem, nie tylko z wyrobienia i zdolności literackiej – ale i z dążności poza obręb literatury sięgających, z pewnej czujności społecznej i etycznej, z przekonań o tym, co dobre, pożyteczne i pożądane, wreszcie z tego zakresu uczuciowo-umysłowego, który ogólnie można nazwać wiarą filozoficzną człowieka. Temat utworu, sfera jego przygód, rodzaj stosunków społecznych i obyczajowych, metoda w kształtowaniu charakterów dodatnich i ujemnych, styl dialogów, sposób zawiązywania i rozwiązywania więzów przez myśl przewodnią: wszystko to do utworów wchodzi z życia i o życiu też samym, o żywej umysłowości daje, dać może najogólniejsze świadectwo[110].

[108] Wydawcy i Redakcja „Kuriera Codziennego”, dz. cyt., s. 1.
[109] W. Bukowiński, *Emma Jeleńska (Dmochowska)…*, „Prawda” 1899, nr 3, s. 32.
[110] S. Krzemiński, *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 330, s. 1.

Przyjęcie takiego sposobu oceny wyłączać będzie utwory uznawane za przejaw niewłaściwej „wiary filozoficznej człowieka", co można w tym kontekście odczytywać przede wszystkim jako odrzucenie poetyk modernistycznych. Jest to jednocześnie świadectwo przekonania komisji o impresywnej funkcji konkursów jako zdolnych do kształtowania tendencji literackich oraz dawania oporu nurtom uznanym za niewłaściwe. Wiedza o światopoglądzie organizatorów z natury rzeczy wpływała zatem także i na plon konkursowy, czego świadomość przebija się przez recenzje *Panienki*.

Z drugiej strony wykorzystanie przez Dmochowską tych strategii jest wygodnym środkiem dla autorki, świadomej, że dzięki nim wywoła konkretny efekt emocjonalny. Mechanizm ten opisuje recenzent „Ateneum", odnosząc się do melodramatycznego zakończenia powieści:

> Pewne struny duszy ludzkiej – tęsknota, żal, wspomnienie bolesne, gotowość do poświęceń itp. – drżą i dźwięczą w nas tkliwie i donośnie bez względu na rodzaj i natężenie uderzenia, niezależnie od tego, czy je po raz setny i tysięczny coś najzupełniej prostego, znanego i utartego – pieśń dziadowska, pozytywek, legenda częstochowska czy też wzniosła poetycka zwrotka Chopina. Podoba się nam, podobać zawsze będzie – i obstające przy swym zagonie kopnięcie nogą chłopa w *Placówce* Prusa i błogosławiące Witoldowi pod Grunwaldem widmo na płótnie Matejki, i gwizdnięcie ulicznika na Lesznie w sensie odwiecznej przypowieści „póki świat światem, nie będzie Prusak Polakowi bratem"[111].

Prezentowany tutaj mechanizm, na mocy którego określone motywy wywołują konkretne reakcje emocjonalne u osób wyrosłych w danym systemie kulturowym, nie jest prezentowany jako coś złego. Zrównanie pieśni dziadowskiej, utworów Chopina i *Placówki* Prusa, czyli artefaktów przynależących do różnych rejestrów kulturowych oraz reprezentujących odmienne dziedziny sztuki, nie służy deprecjacji bądź wywyższeniu któregoś z nich, ale wskazaniu, że wyrastają one z jednego źródła wartości. Recenzent podkreśla

[111] Hodi [J. Tokarzewicz], *Emma Jeleńska (Dmochowska), „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Warszawa, 1899, tomów 2*, „Ateneum" 1900, t. 1, z. 2, s. 453.

również, że każde dzieło odwołujące się do tego samego systemu skojarzeniowego pozwala na zbudowanie ściśle określonej i łatwej do przewidzenia nici porozumienia z odbiorcą.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że ta sama zasada działania prowadzić może do powstania utworu zakorzenionego w estetyce kiczu. Słowa recenzenta „Ateneum" niebezpiecznie przypominają charakterystykę „krainy kiczu" opisaną przez Milana Kunderę:

> W krainie kiczu panuje dyktatura serca. Ale uczucie, które budzi kicz, musi być takie, aby mogły je podzielać masy. Dlatego kicz nie może się opierać na sytuacji wyjątkowej, ale na podstawowych obrazach, które ludzie mają wbite w świadomość: niewdzięczna córka, odtrącony ojciec, dzieci biegnące po trawniku, zdradzona ojczyzna, wspomnienie pierwszej miłości.
>
> Kicz wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku!
>
> Druga łza mówi: jakie to piękne, wzruszyć się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku!
>
> Dopiero ta druga łza robi z kiczu kicz[112].

Jak zwraca uwagę Izabela Poniatowska, kicz jako strategia perswazyjna wykorzystywany był przez twórców literatury popularnej drugiej połowy XIX wieku odwołujących się do kodów patriotycznych. Stosowanie szablonowej symboliki do opisu wydarzeń trudnych dla osób zakorzenionych w polskim kręgu kulturowym (jak np. figura kraju od morza do morza czy metafora wielkiej rodziny ludzkiej zbudowanej na miłości między narodami) stanowiło pokarm dla dusz Polaków zmuszonych mierzyć się z rzeczywistością niewoli[113]. Dlatego też wykorzystywanie tego mechanizmu przez Dmochowską nie mogło być przez recenzentów, podobnie jak ona sama i jej czytelnicy zmuszonych do cichej i wytrwałej walki z nieprzyjazną rzeczywistością, postrzegane jako coś negatywnego. Chociaż autorka oferowała ten sam pokarm, jaki podawało już wielu twórców, strawa ta pozostawała wciąż potrzebna. Wobec takich okoliczności nawet krytyka pozostawała bezradna.

---

[112] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Londyn 1984, s. 170.

[113] Zob. I. Poniatowska, dz. cyt., s. 46–47.

8.4.6. Kapitulacje recenzenckie

Powtarzalność schematów i związany z tym brak oryginalności, chociaż pozornie dawały szerokie możliwości wskazywania miejsca *Panienki* na tle literackiego dziedzictwa oraz aktualnej twórczości, utrudniał proces kształtowania recenzji jako tekstu dziennikarskiego, atrakcyjnego zarówno dla profesjonalisty, jak i przeciętnego czytelnika czasopisma. Jak można bowiem napisać ciekawą recenzję powieści, która nie stawia ani odbiorcy, ani krytykowi żadnych wyzwań? Świadomość tego problemu wymuszała na części recenzentów zmianę strategii nadawczej, co w niektórych przypadkach może być postrzegane jako wyraz niewystarczalności tradycyjnych środków wyrazu, w innych jednak prowadzi do interesujących wniosków na temat kształtu rynku literackiego oraz panującej na nim gry sił.

Świadectwem tej pierwszej taktyki jest tekst Józefata Nowińskiego z „Wieku", który można traktować jako swego rodzaju „nierecenzję". Autor, analizujący *Panienkę* w porównaniu z *Braćmi z wyboru* Zofii Kowerskiej, przyznaje się do nieadekwatności narzędzi, które ma do dyspozycji jako krytyk literacki, do oceny utworu, który nie został stworzony z myślą o czytelniku profesjonalnym. Aby wyjść z tego impasu, Nowiński czuje się zmuszony do porzucenia roli krytyka i odtworzenia sposobu jej lektury praktykowanego przez amatorów, stwierdzając, że „W ogóle trzeba się tu wyrzec wszelkich pretensji do krytyki, a zostać jedynie sprawozdawcą"[114]. Podejście to realizuje, rezygnując z pogłębionych analiz oraz prób zwrócenia uwagi autorkom na elementy, które można by poprawić. Zamiast tego streszcza obie powieści, wymieniając podobieństwa i różnice między nimi oraz wypunktowując ich najważniejsze zalety i wady. Podsumowuje wywód zaś, wskazując, „jak to mówią dobrzy znajomi przy herbatce wieczornej"[115], że *Panienka* z tych dwóch tekstów jest bardziej udana. Jego argumentacja jednak nie wykracza poza przejawianie najprostszej czytelniczej sympatii do protagonistki oraz diagnozę zgodności tendencji powieści z przekonaniami recenzenta. Ujawnienie perspektywy osobistej jest wyrazem przegranej krytyka, który

[114] J. Nowiński, *„Panienka" Emmy Jeleńskiej (Dmochowskiej) i „Bracia z wyboru" Zofii Kowerskiej*, „Wiek" 1899, nr 10, s. 1.

[115] Tamże.

w zetknięciu z powieścią popularną musi zejść z piedestału i „zniżyć" się do najprostszego poziomu lektury. Chociaż ruch ten jest możliwy, świadczy negatywnie o utworach Dmochowskiej i Kowerskiej jako o dziełach, które nie stawiają krytyce wyzwania.

Interesujący, a zarazem odmienny wobec pozostałych recenzji punkt widzenia przyjmuje Józef Tokarzewicz w „Ateneum". Postrzega on *Panienkę* nie jako wyraz ekspresji twórczej Dmochowskiej, ale soczewkę, przez którą ocenia kondycję współczesnego rynku literackiego. Wdrożenie tej metody jest możliwe właśnie ze względu na status Dmochowskiej jako laureatki. Jak nieco ironicznie przypomina Tokarzewicz, w skład komisji weszli „ludzie stanowiący czoło współczesnej naszej krytyki literackiej"[116]. To w założeniu miało nadawać szczególnej rangi nagrodzie dla Dmochowskiej, która sama z siebie, jako osoba pozostająca z racji miejsca zamieszkania poza głównym obiegiem życia literackiego, nie miałaby szans na wzbudzenie takiego zainteresowania swoją powieścią, jakie stało się jej udziałem:

> […] z zestawienia tych dwóch faktów wnosić należy, że najwyższy nabytek konkursu streszcza w sobie po połowie sumę wskazówek: jakie są, z jednej strony, tegoczesne u nas wymagania artyzmu powieściowego, a z drugiej, jaki w glebie ostatnich, najświeższych warstw naszego czytelnictwa tkwi zasób i kierunek sił twórczych zdolnych zadość uczynić tym wymaganiom[117].

Analiza Tokarzewicza, choć początkowo wydaje się jedynie efektem poszukiwania dowodów na słuszność przyznania autorce *Panienki* nagrody, szybko zmienia się w krytykę zacofania literatury polskiej, wynikającego z długiego trwania konwencji literackich, które nie przystają do najnowszej wiedzy psychologicznej i nie stanowią próby wcielenia w życie tendencji widocznych w literaturze obcej. Przejawami słabości powieści stają się tutaj nie tylko jej wady wskazywane już przez krytyków (jak np. niedostateczne umotywowanie finałowego zwrotu akcji czy dostosowanie charakterystyki postaci do potrzeb fabularnych), lecz także te jej elementy, które postrzegane były raczej jako jej

[116] Hodi [J. Tokarzewicz], dz. cyt., s. 451.
[117] Tamże.

zalety (jak np. koncentracja na najbliższym kręgu domowo-rodzinnym Jadwisi, skontrastowana z banalnością prezentacji wszystkiego, co poza nią wykracza).

Najlepiej myślenie Tokarzewicza ujawnia się we fragmentach poświęconych obecności w *Panience* wszechwiedzącego narratora, pozostającego blisko bohaterów, przy jednoczesnym pojawianiu się na poziomie narracji rozlicznych detali mających dopełniać charakterystyki stanu ducha bohatera. Krytyk ocenia ten środek jako niedojrzałą próbę wejścia w głąb psychiki protagonisty, symulowany przez zapis jego rozmyślań. Nie uchodzi jednak uwadze Tokarzewicza, że zabieg ten obecny jest w powieści polskiej, odpornej na wpływy literatur obcych, niemal od samego początku:

> My szliśmy i idziemy najbezpieczniej, najspokojniej szerokim, utartym gościńcem dowolności mieszanej, eklektyczno-zamętnej, subiekt-obiektywno- przelewnej i wylewnej. Przeżyło to Kraszewskich i Korzeniowskich, wyprzedza Sienkiewiczów i Głowackich, powywraca Sieroszewskich i Żeromskich. Jeleńska roztropnie sobie postąpiła, obierając w *Panience* tor tak wydeptany, wymierzony, powszechnie używany, każdemu dostępny. Inaczej najniezawodniej rozminęłaby się z nagrodą konkursową[118].

Tym samym odpowiedzialność za ten stan rzeczy zdjęta zostaje z autorki, która jedynie wyczuła tendencje widoczne w powieściopisarstwie i posłużyła się nimi na swoją korzyść, i przenosi się na środowisko literackie i krytyczne, przeciwne ożywieniu literatury i uprzywilejowujące wzorce z czasów Kraszewskiego i Korzeniowskiego. Sama *Panienka* zaś przestaje być interesująca jako tekst, a zaczyna być traktowana jako symptom życia literackiego epoki. Symptom – co ważne – negatywnych tendencji, których diagnoza nie pozostawia żadnej nadziei dla literatury polskiej. Winna temu nie była jednak Dmochowska, ale ci, którzy zdecydowali o wyniesieniu jej na szczyty. Arbitralna funkcja konkursów literackich okazuje się zatem narzędziem potężnym, ale i niebezpiecznym.

[118] Tamże, s. 456.

* * *

Doświadczenia konkursowe Dmochowskiej nie skończyły się na zwycięstwie *Panienki*. W 1903 roku komisja zorganizowanego przez łódzkie czasopismo „Rozwój" konkursu dramatycznego im. Henryka Sienkiewicza zwróciła uwagę na jej dramat *Syn* i zdecydowała się (choć nie bez zastrzeżeń) na zalecenie go do grania. Wystawiony został w łódzkim teatrze „Victoria" 26 maja 1904 roku w reżyserii Mariana Gawalewicza. Nie zachowały się jednak dane potwierdzające kolejne jego inscenizacje, co pozwala przypuszczać, że nigdy do takowych nie doszło. Mimo że *Syn* nie został wydany, a rękopis, przechowywany w archiwum wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, najprawdopodobniej zaginął w trakcie drugiej wojny światowej, na podstawie recenzji przedstawienia[119] można wywnioskować, że Dmochowska eksplorowała w dramacie wielokrotnie poruszany przez literaturę modernistyczną motyw konfliktu wewnętrznego artysty, rozdartego między dążeniem do swobody twórczej a obowiązkami rodzinnymi i społecznymi[120]. Jednak, jak zauważa Inesa Szulska, mimo swej szablonowości *Syn* wydaje się interesującym świadectwem chęci wcielenia przez prowincjonalną autorkę modernistycznych tendencji, a tym samym można postrzegać go jako eksperyment w twórczości autorki znanej raczej z pisania powieści popularnych[121].

Panienka może być traktowana jako zapowiedź drogi artystycznej Dmochowskiej oraz powieść zawierająca katalog motywów, które powracać będą w kolejnych jej utworach. Począwszy od *Dworu w Haliniszkach* (1901) przez *Z miłości* (1902), *Obrączkę* (1907) czy *Kobieto, puchu marny…* (1908)

---

[119] Zob. np. W. Bogusławski, *Dramat i opera*, „Biblioteka Warszawska" 1903, t. 2, s. 131–132; W. Baranowski, *„Syn". Dramat E. Jeleńskiej*, „Kurier Litewski" 1907, nr 36, s. 3.

[120] Co ciekawe, analogiczny motyw wykorzysta Dmochowska w wydanej zaledwie cztery lata później powieści *Obrączka*, jednak tam przedstawi temat z perspektywy kobiecej. Ponadto na podstawie roli, jaką w tej fabule odegra udział protagonistki utworu w konkursie dramatycznym i zdobycie w nim drugiego miejsca, można założyć, że Dmochowska wplata swoje doświadczenia jako laureatki w materię powieściową. Zob. I. Przybysz, *Konkurs literacki w „Obrączce" Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej. Przyczynek do badań nad literackimi przedstawieniami życia kulturalnego na przełomie XIX i XX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2022, s. 337–352.

[121] Więcej na ten temat zob. I. Szulska, *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem* [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, s. 60–64.

Dmochowska powracała do kwestii obowiązków kobiet wobec społeczeństwa oraz braku możliwości ich samorealizacji. Ważna pozostała też dla niej przestrzeń Polesia, postrzegana jako odizolowana od głównego nurtu życia Arkadia, ale i zatrzymana w czasie kraina będąca źródłem opresji kobiet. Rejestracja tych trudności nie wiązała się jednak z kontestacją tradycyjnego modelu kobiecości, zasadzającego się na idei „życia dla innych aż do granic własnego zatracenia"[122]. Chociaż twórczość Dmochowskiej nigdy nie była uznawana za innowacyjną, a ona sama współcześnie pamiętana jest raczej jako edukatorka i działaczka społeczna[123], to konkursowa powieść może być postrzegana jako ważny etap jej kariery.

Jednocześnie, mimo że z historycznoliterackiego punktu widzenia trudno jest uznać *Panienkę* za powieść przełomową czy nawet wyróżniającą się na tle literatury swojego czasu, dyskusja wokół jej recepcji oraz znaczenia nagrody jej przyznanej może być traktowana jako świadectwo szczególnego momentu w historii konkursów literackich na łamach prasy. Pokazuje ona etap, na którym krytyka zaczęła uodparniać się na promocyjne znaczenie nagrody jako potwierdzenia potencjału twórczego zwycięzcy, a zaczyna traktować je z rezerwą. Dlatego też trudno znaleźć w recenzjach *Panienki* przejawy jednoznacznego entuzjazmu czy zwiastun narodzin geniuszu, a sama nagroda traktowana jest jako zapowiedź pewnego potencjału, nie zaś dowód na jego realizację.

Konkurs zaczyna też być postrzegany jako narzędzie diagnostyczne, pozwalające na zdefiniowanie dominujących tendencji na rynku wydawniczym. W przypadku Dmochowskiej wskazywałoby ono na konserwatyzm krytyki, uprzywilejowującej narracje wpisujące się (niemal do granicy plagiatu) w dobrze znane wzorce powieściowe. Niejednoznaczny stosunek recenzentów do tego zjawiska, wynikający przede wszystkim ze świadomości funkcji, jakie

---

[122] M. Dziugieł-Łaguna, *Aksjologia mieszkanki Kresów na podstawie „Dworu w Haliniszkach" Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Aplauz najzacniejszej damie. Studia i szkice z kręgu literatury i kultury dawnej*, red. I. Maciejewska, A. Roćko, Olsztyn 2017, s. 251.

[123] Zob. np. E. Kamola, *Dlaczego warto pamiętać o dokonaniach Emmy Dmochowskiej?* [w:] *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2014, s. 65–67; taż, *Odbiór społeczny kobiet z wyższym wykształceniem w powieściach Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiecy" Polki w realiach epoki*, t. III, red. nauk. J. Kita, M. Klempert, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2014, s. 127–129.

powieść ta mogła pełnić w warunkach niewoli, pokazuje jednak, że krytyka – zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku – nie była oderwana od momentu historycznego, w którym funkcjonowała, oraz że do jej zadań należało również branie pod uwagę tych potrzeb przy ocenie. Uwzględnianie ich nie musiało jednak wiązać się z jednoznaczną aprobatą. Ocena tego zjawiska zależała bowiem od punktu widzenia recenzentów, a przede wszystkim od hierarchii zadań, jakie stawiali literaturze. Ponieważ *Panienka* wzbudzała zainteresowanie głównie czasopism o profilu konserwatywnym (jak np. „Przegląd Polski", „Czas") lub umiarkowanym („Gazeta Polska", „Tygodnik Ilustrowany" czy „Bluszcz"), dominuje w nich postawa aprobaty lub przynajmniej zrozumienia dla tego stanu rzeczy.

Dlatego też tak bardzo wyróżnia się recenzja *Panienki* z „Ateneum", odzwierciedlająca postrzeganie literatury jako wyrazu ekspresji artystycznej, który nie powinien być zależny od zewnętrznych oczekiwań, oraz domagająca się przekroczenia przez literaturę polską pozornie wiecznotrwałych schematów. Konstrukcja *Panienki* oraz schematy fabularne w niej wykorzystywane, choć wpisywały się w dominujący nurt dyskursu, a tym samym zapewniały jej popularność tu i teraz, cementowały ją w konkrecie historycznym i odbierały ewentualne wartości o charakterze uniwersalnym. A to właśnie wyjście poza aktualność jest gwarantem postępu. Dlatego krytyka, a tym samym także i organizatorzy konkursów, zatrzymujący się wyłącznie na poziomie bieżących zadań literatury, długofalowo nie mogą spełnić swojego zadania.

ROZDZIAŁ IX

Kto się boi nowych prądów? Drugi jubileuszowy konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego”

Warunki polityczne w poszczególnych zaborach w XIX i na początku XX wieku wpływały na życie kulturalne i intelektualne na tych terenach[1]. Różnice międzyzaborowe uwidaczniały się zwłaszcza na poziomie transferu i przyjmowania elementów kultury modernizmu. Wskazują na to m.in. Ewa Paczoska[2] oraz Edward Boniecki[3], proponujący nowy sposób widzenia wagi geograficznego zróżnicowania modernizmu poprzez polaryzację jego warszawskości i krakowskości. Podejście to prowadzi do osłabienia przyjętego w tradycji ujęcia uprzywilejowującego monolityczne postrzeganie modernizmu z perspektywy Krakowa[4]. Badacze zwracają uwagę, że przy opisywaniu fenomenu tej kultury nie należy zapominać o specyfice warszawskiego życia literackiego wynikającej z odmiennych warunków politycznych (tj. ostrzejszej cenzury niż w Galicji, postępującej rusyfikacji czy represji władz carskich).

[1] Wskazuje na to m.in. Bogdan Cywiński w badaniach nad historią inteligencji polskiej, podkreślający znaczące różnice mentalności jej członków w zależności od zaboru, z którego się wywodzili (zob. B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 2010, s. 10–11).

[2] Zob. E. Paczoska, *Młoda Polska i mapy modernizmu* [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, dz. cyt., s. 13–15.

[3] Zob. E. Boniecki, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Stanowiliśmy odrębną grupę… Cztery studia o modernizmie warszawskim*, Warszawa 2020, s. 5–10.

[4] Zob. np. K. Wyka, *Kraków stolicą Młodej Polski* [w:] *Kraków i Małopolska przez dzieje. Studia i szkice profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. C. Bobińska, Kraków 1970, s. 339–351. Wyka nie zaprzecza wadze Warszawy i Lwowa jako miejsc tworzących krajobraz intelektualny Młodej Polski, zwraca jednak uwagę na wyższość krakowskiego środowiska malarskiego i teatralnego nad pozostałymi ośrodkami. Obraz ten przyczyniał się do stopniowej dominacji krakowskiej perspektywy w badaniach nad kulturą tego okresu.

Różnice na poziomie lokalnym skutkowały nie negacją wartości związanych z kulturą modernizmu (z wyjątkiem działalności Przesmyckiego), ale wytworzeniem się jego specyficznej odmiany, oscylującej wokół rozwoju intelektualnego miasta. Odrębność warszawskiego środowiska literackiego związana była również z wciąż żywą aktywnością twórców pokolenia pozytywizmu, którzy wyznaczali ton miejskiego życia intelektualnego.

Uwzględnianie tych okoliczności niezbędne jest w badaniach nad funkcjonowaniem konkursów literackich na ziemiach polskich drugiej połowy XIX wieku. Jako narzędzie pobudzające do aktywności literackiej konkurs pozwala na weryfikację żywotności różnych tendencji artystycznych (oczywiście tam, gdzie inwencja autorów nie została skrępowana przez wymagania zakreślone w ogłoszeniu wstępnym), a jednocześnie staje się wskaźnikiem gotowości krytyki na przyjęcie tych zmian.

Przykładem ujawniającym specyfikę takiego myślenia stanie się ogłoszony na początku 1896 roku, a rozstrzygnięty dwa lata później drugi konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego", zorganizowany we współpracy z Teatrem Rozmaitości w ramach obchodów 75-lecia powstania dziennika. Inicjatywa ta wydaje się godna uwagi z kilku powodów. Pierwszym są jej nieoczekiwane rezultaty, sprawiające, że stała się ona machiną promocyjną nie dla laureatów (a w tym przypadku – zdobywcy jedynej, drugiej nagrody, czyli Andrzeja Niemojewskiego jako autora *Familii*[5]), ale dla sztuk, które na różnych etapach odrzucone zostały przez komisję. Dotyczy to zwłaszcza *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, które mimo dopuszczenia do grania nie zostało wystawione w ramach zawodów i doczekało się premiery dopiero w Krakowie rok po ogłoszeniu werdyktu. Odpowiedź na pytanie, dlaczego inicjatywa ta rozwiązała się właśnie w taki sposób, zrekonstruować można,

[5] Mówiąc o niewielkiej promocyjnej wartości w kontekście kariery Niemojewskiego, nie mam oczywiście na myśli roli konkursu jako instytucji szkodzącej jego działalności, gdyż autor *Familii* pozostawał w pierwszej połowie XIX wieku ważną postacią życia literackiego i kulturalnego (przede wszystkim jako twórca publikacji religioznawczych). Zwracam jedynie uwagę na to, że *Familia* pozostaje pozycją osamotnioną w jego dorobku literackim, a – poza przedstawieniem w ramach konkursu „Kuriera Warszawskiego" i premierą w teatrze w Lublinie w 1898 roku z Mieczysławem Skirmuntem (właśc. Aleksym Antonim Gierkiewiczem) w roli Skiby i Marią Prawdzic w roli Katarzyny – sztuka ta nie zasiliła na stałe repertuaru teatralnego i pozostaje obecnie raczej przedmiotem badań jako egzemplifikacja gatunku tragedii chłopskiej (zob. M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 135–146).

przyglądając się kryteriom oceny wyznaczonym przez komisję, dla której konkurs stał się narzędziem do propagowania sobie właściwej wizji literatury i dramaturgii. Analiza recepcji tych dramatów umożliwi zaś weryfikację, w jakim stopniu wizja ta odpowiadała oczekiwaniom publiczności i krytyki, oraz na ile program sędziów można było uznać za wartościowy.

Kolejnym elementem wartym uwzględnienia jest nietypowa formuła prezentacji dramatów. Zwiększająca się liczba konkursów sprawiała, że zwrócenie uwagi publiczności na kolejne inicjatywy wymagało wprowadzania innowacji organizacyjnych. Dlatego „Kurier Warszawski" podjął współpracę z Teatrem Rozmaitości w celu wystawienia wybranych sztuk przed wydaniem werdyktu. Formułę tę zastosowano już w pierwszym konkursie „Kuriera Warszawskiego" z 1891 roku, jednak dopiero drugi ujawnił szanse i zagrożenia wynikające z tego zabiegu, obejmujące zarówno sposób oceny sztuk, jak i wpływ układu sił w warszawskim środowisku kulturalnym na wyroki. Stąd przedmiotem rozważań będzie nie tylko przebieg konkursu, lecz także recepcja sztuk wystawionych w Warszawie (czyli wspomnianej *Familii* oraz dramatu *I co teraz?* Edwarda Grabowieckiego), będąca z jednej strony świadectwem promocyjnego powodzenia inicjatywy, z drugiej wyrazem świadomości krytycznoliterackiej odnoszącej się do mechanizmów konkursowych.

Oddzielną kwestią jest wpływ dyrekcji Teatru Rozmaitości na przebieg konkursu, która zobowiązała się wystawić zalecone sztuki, lecz wywiązała się z tego jedynie częściowo, odrzucając aż trzy z pięciu utworów wskazanych przez komisję (tj. *W sieci*, *Frazesowicza* Bogdana Jaksy-Ronikiera i *Wątpliwe szczęście* Władysława Palińskiego). Mimo że wystawienie dramatów jeszcze przed wydaniem werdyktu nie miało determinować przyznania nagród, pośrednio legitymizowało rolę dyrekcji teatralnej jako równoprawnego gracza na rynku literackim i artystycznym.

Chęć uwzględnienia lokalnego wymiaru organizacji konkursów sprawi, że będę miejscami odstępować od ograniczenia przedmiotu refleksji do wydarzeń rozgrywających się w Warszawie, a tym samym także do tekstów z prasy zaboru rosyjskiego. Dotyczyć to będzie przede wszystkim recepcji *W sieci*, które wbrew oczekiwaniom nie spotkało się w Krakowie z jednoznacznym entuzjazmem. Rozbieżności między odbiorem sztuki przez komisję a recenzentami krakowskimi ujawniają nie tylko lokalną specyfikę interpretacji dramatu, lecz także różnice uzależnione od medium, za pośrednictwem którego

interpretowana była sztuka (tj. relację między aktem lektury a wystawieniem sztuki na scenie).

Pomijam analizę dziejów tekstów, które nie zostały wyróżnione bądź wskazane do grania. W większości przypadków utwory te nie są znane współcześnie historykom literatury, jednak najważniejszymi wyjątkami od tej reguły byłyby dramaty *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego (odrzucony jeszcze na wstępnym etapie)[6] czy *Grzech* Stefana Żeromskiego (omówiony w sprawozdaniu, ale niezalecony do grania[7]). Koncentracja na utworach wyróżnionych lub nagrodzonych pozwoli na rekonstrukcję wpływu, jaki konkurs literacki mógł wywierać zarówno na bieżący repertuar, jak i kształt rynku literackiego i teatralnego.

[6] *Dla szczęścia*, napisane po niemiecku w 1894 roku, początkowo wydane zostało w 1897 roku w języku niemieckim (tytuł oryginalny *Das grosse Glück*) na łamach czasopisma naturalistów niemieckich „Die Gesellschaft". Na konkurs „Kuriera Warszawskiego" wysłane zostało, po przetłumaczeniu na język polski, przez Macieja Szukiewicza, który początkowo miał przedstawić dramat dyrekcji teatru krakowskiego. Brak sukcesu konkursowego nie przeszkodził jednak Przybyszewskiemu w wystawieniu sztuki na scenie krakowskiej (1899) i lwowskiej (1900), a następnie w opublikowaniu tekstu w wersji polskiej w 1900 roku. Mimo to dramat ten nie uniknął zarówno ingerencji cenzury, skreślającej wszystkie aluzje erotyczne wykraczające poza ówczesne normy moralne, jak i niejednoznacznych ocen krytyki, która choć doceniała nowatorstwo dramatu, zachowawczo odnosiła się do jego warstwy aksjologiczno-moralnej. Więcej na ten temat zob. R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 15–16, 26–30.

[7] Geneza *Grzechu* nie jest do końca jasna. Elżbieta Jaworska sugeruje, że fabuła inspirowana była historią starszej siostry Żeromskiego, Aleksandry (zwanej Olesią), która kilkukrotnie uciekała z domu, wdała się w romans z sąsiadem rodziny, a wreszcie wzięła ślub z Rosjaninem i wyjechała z nim, zrywając kontakty z rodziną (zob. E. Jaworska, *Uwagi wydawcy. Grzech* [w:] S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 23, Warszawa 2004, s. 321). Niekompletny tekst dramatu, w którym brakowało zakończenia V aktu, odnaleziony został w 1945 roku przez Wacława Borowego w stercie papierów w przedsionku Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. W takiej formie tekst wydany został w 1950 roku przez Stanisława Pigonia, a na jego podstawie powstawały kolejne inscenizacje, w których reżyserowie najczęściej dopisywali zakończenie sztuki według własnego uznania (mimo zarysowania w sprawozdaniu konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego" przebiegu finału). Więcej na temat scenicznej historii dramatu Żeromskiego zob. J. Zacharska, *Dzieje „Grzechu" Stefana Żeromskiego* [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte…*, dz. cyt., s. 396–404.

9.1. „Kurier Warszawski" jako organizator konkursów

Analizując dzieje drugiego jubileuszowego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego", należy pamiętać o znaczeniu, jakie wydawcy dziennika przypisywali temu narzędziu pobudzania literatury. Świadectwem tego może być wielokrotna organizacja konkursów przed 1896 rokiem, które traktowane były jako reklama dla czasopisma, zwiększenie jego prestiżu oraz źródło materiału wypełniającego szpalty dziennika. Inicjatywy te spotykały się z mieszanym przyjęciem, jednak ich różnorodność pozwala na wysnucie tezy o wrażliwości kolejnych redaktorów na zmieniające się trendy. Historia konkursów „Kuriera Warszawskiego" wydaje się interesująca również ze względu na rozmiary polemik, jakie wzbudzały one niemal każdorazowo w prasie, świadczące o pozycji dziennika na warszawskim rynku prasowym i różnicach w sposobie postrzegania celów i zasad konkursów.

Sprawczość „Kuriera Warszawskiego" szczególnie widoczna stała się po objęciu redakcji przez Franciszka Olszewskiego w 1886 roku. Podejmował on w całej swej działalności rozmaite inicjatywy mające na celu zwiększenie poczytności czasopisma poprzez rozszerzenie jego tematyki, a konkurs okazywał się świetnym narzędziem do realizacji tego zadania[8]. Jedną z ważniejszych inicjatyw Olszewskiego jest konkurs na powieść współczesną ogłoszony jeszcze w tym samym roku, w którym został redaktorem pisma. Jedyną, drugą nagrodę zdobyła w nim Maria Rodziewiczówna za *Dewajtis*, a wyróżnienia uzyskały inne początkujące pisarki – Józefa ze Skórzewskich Kisielnicka za *Kartki z życia kobiety*, Jadwiga Wittówna za *Dary śmierci* oraz Natalia Korwin-Szymanowska za *Dwa prądy*. Konkurs ten okazał się znaczący przede wszystkim ze względu na to, że stał się platformą zapoczątkowującą kariery większości z tych pisarek (najbardziej spektakularna byłaby oczywiście kariera Rodziewiczówny, omówiona szerzej w podrozdziale 8.1.4.).

Do udanych przedsięwzięć nie można było za to zaliczyć „konkursu nieustającego na kronikę", ogłoszonego na początku 1888 roku, który postrzegać można jako próbę zapełnienia miejsca po *Kronikach tygodniowych* w związku z przejściem Bolesława Prusa do konkurencyjnego „Kuriera Codziennego"

[8] Zob. Z. Anculewicz, *Świat i ziemie polskie…*, dz. cyt., s. 129.

rok wcześniej[9]. Jak wskazywała nazwa, miał być przedsięwzięciem cyklicznym. Każdego tygodnia autorzy mogli nadsyłać felieton obejmujący przegląd wydarzeń z kraju i ze świata, choć teksty miały być „wolne od skrajnych opinii i mieć na względzie przede wszystkim dobro sprawy publicznej"[10]. Najlepszy tekst publikowano w niedzielnym wydaniu „Kuriera", a jego autor otrzymywał 25 rubli nagrody.

Od początku redakcja mierzyła się z problemami organizacyjnymi – już w pierwszej edycji zwycięski felieton, mimo zapowiedzi, nie został wydrukowany ze względu na rzekome niespełnienie warunków konkursu, a od informacji o zwycięstwie tekstu autora o pseudonimie „Kwadrat" (4 lutego 1888 roku) do wiadomości o rezygnacji z jego publikacji (5 lutego 1888 roku) minął zaledwie jeden dzień. Sam „nieustający" konkurs zakończył się zaś po zaledwie dwóch miesiącach i ośmiu odsłonach, w których wydrukowano jedynie cztery prace. Konkurs odwołany został pod pretekstem niewywołania „dość skutecznego współzawodnictwa"[11]. Należałoby przez to rozumieć nie tylko stale zmniejszającą się liczbę uczestników (od 21 w pierwszej odsłonie po ok. 12–13 prac w ostatnich), lecz także niską wartość felietonów, poświadczaną od drugiej edycji konkursu w krótkim omówieniu, wyjaśniającym, dlaczego żaden z utworów nie może zostać opublikowany.

---

[9] Zerwanie współpracy Prusa z „Kurierem Warszawskim" było pokłosiem konfliktu między udziałowcami czasopisma, czyli oficyną wydawniczą Gebethnera i Wolffa, a rodziną wieloletniego redaktora czasopisma, Wacława Szymanowskiego, stojącą za powołaniem na stanowisko redaktora czasopisma Franciszka Olszewskiego po śmierci Szymanowskiego. Spór o prawo do występowania jako wydawca dziennika oraz o prawo Olszewskiego do pełnienia funkcji redaktora naczelnego uległ w tym samym roku eskalacji. Wokół naczelnego wytworzyła się silna grupa opozycji, na której czele stali Bolesław Prus, Władysław Bogusławski i Władysław Sabowski. Sytuację udało się rozwiązać dopiero kiedy Olszewski i rodzina Szymanowskich zwrócili się z propozycją wykupienia ich udziałów do właściciela znanej księgarni nakładowej Salomona Lewentala. Po odsprzedaniu udziałów należących do Gebethnera i Wolffa Lewentalowi ta pierwsza firma już w maju 1887 roku zdecydowała się na zakup udziałów „Kuriera Codziennego", do którego przeszli przeciwnicy Olszewskiego, w tym Prus. Nie zakończyło to konfliktu między felietonistą a redaktorem, który – ku dezaprobacie wielu przedstawicieli warszawskiego życia kulturalnego – oskarżył Prusa o pobranie nienależnych mu honorariów za niewydrukowane *Kroniki tygodniowe*. Więcej na ten temat zob. Z. Anculewicz, *Świat i ziemie polskie…*, dz. cyt., s. 119–123, 131.

[10] Zob. [anonim], *Konkurs nieustający*, „Kurier Warszawski" 1888, nr 31, s. 1.

[11] Zob. [anonim], *Konkurs nieustający*, „Kurier Warszawski" 1888, nr 84, s. 1.

9.1.1. Pierwszy konkurs dramatyczny (1891–1893)

Najważniejszy z perspektywy rozważań podejmowanych w tym rozdziale jest pierwszy konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego" z 1891 roku (rozstrzygnięty w grudniu 1892 roku), którego względny sukces przyczynił się do podjęcia kolejnej próby pięć lat później. Zgodnie z pierwotnym ogłoszeniem organizowanego z okazji otwarcia nowej sceny Teatru Wielkiego po remoncie konkursu obok nagród w wysokości 1000 i 500 rubli jedyną gwarantowaną formą rozpowszechnienia dzieł miała być możliwość pierwodruku w „Kurierze Warszawskim" bądź w wydaniu książkowym[12]. Dopiero latem 1892 roku ogłoszono zmianę warunków, wprowadzającą kolejny etap – anonimową prezentację wybranych sztuk w Teatrze Rozmaitości przed wydaniem werdyktu[13].

Uwzględnienie tego kroku przyniosło korzyści zarówno autorom, jak i komisji. Mimo że wystawianie zaleconych do grania sztuk bez ujawnienia tożsamości ich twórcy sprawiało, że ten nie mógł uczestniczyć w przygotowywaniu przedstawienia (zamiast tego o przydziale ról decydowała dyrekcja), po ujawnieniu wyników mógł poza nagrodą liczyć na honorarium za wystawienie sztuki w wysokości 300 rubli, co w porównaniu do standardowego honorarium wynoszącego 50 rubli za jeden akt[14] stanowiło znaczącą sumę. Jeśli zaś sztuka znalazła się w gronie dwóch utworów, które przyniosły największe zyski, dodatkowo jej autor mógł liczyć na premię w wysokości 5% sumy ze sprzedaży biletów. Dopuszczenie sztuki do gry na preferencyjnych warunkach zdejmowało z dramaturga odpowiedzialność za zabezpieczenie tekstowi drogi na scenę, a jednocześnie zapewniało sztuce zainteresowanie

[12] [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1891, nr 257, s. 3. Ogłoszenie zostało rozwinięte w: [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1891, nr 260, s. 3. Jak zaświadcza jednak *Księga jubileuszowa „Kuriera Warszawskiego"*, redakcja od początku planowała wprowadzenie formuły wystawienia anonimowo wybranych sztuk przed rozstrzygnięciem konkursu, uzasadnianej chęcią dopuszczenia widzów do wydania wyroku i umożliwienia sędziom oceny scenicznych walorów sztuk. Wcielenie tego kroku w życie okazało się jednak możliwe dopiero po objęciu stanowiska dyrektora Warszawskich Teatrów Rządowych przez Aleksandra Karadiejewa. Zob. [anonim], *„Kurier Warszawski". Książka jubileuszowa ozdobiona 247 rysunkami w tekście. 1821–1896*, Warszawa 1896, s. 548–549.

[13] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 198, s. 3.

[14] Kwota podana za: o., *Konkursy dramatyczne*, dz. cyt. s. 619.

publiczności, chętnie zapoznającej się z konkursowymi dziełami[15]. Z kolei dzięki możliwości kilkukrotnego zobaczenia przez komisję dramatów (każdy z nich miał zostać wystawiony pięć razy) możliwe było zweryfikowanie, jak sprawdzi się w „naturalnym środowisku", co pozwalało na uwzględnienie kryterium sceniczności w ocenach. O wadze tego zabiegu świadczyć mogło m.in. zastrzeżenie, że odmowa inscenizacji skutkowała wykluczeniem utworu z walki o nagrody pieniężne, pozostawiając jedynie możliwość ubiegania się o honorową wzmiankę w sprawozdaniu.

Celem tej strategii nie miało być uwzględnienie opinii publiczności, wyrażonej zarówno przez bezpośrednie reakcje w trakcie przedstawienia, jak i późniejszy bilans kasowy (o czym świadczy autonomiczny charakter nagród, przyznawanych niezależnie od premii teatralnych). Jednak o tym, że konieczność wystawienia sztuk przed ogłoszeniem werdyktu mogła być odbierana w ten sposób, świadczą głosy przedstawicieli krytyki teatralnej (m.in. Władysława Bogusławskiego[16] czy anonimowego felietonisty „Prawdy"[17]), a także opór jednego z sędziów, Józefa Keniga, który odszedł z komitetu po ogłoszeniu tej wiadomości. Swoją decyzję Kenig usprawiedliwiał obawą przed odebraniem profesjonalistom głosu na rzecz uwzględniania w ocenie kasowej popularności sztuk. Były juror podkreślał, że naczelną rolą konkursu powinno być wsparcie artystów poprzez docenianie utworów o najwyższej wartości literackiej. Sprzeciwiał się także komercjalizacji zawodów, do której mogłaby prowadzić praktyka uwzględniania popularności sztuki wśród publiczności[18].

Pozornie można było zinterpretować rezygnację Keniga jako wyraz niezrozumienia jego roli jako sędziego (jak sugerował choćby Ignacy Matuszewski, późniejszy arbiter w tym konkursie[19], podkreślający, że komisja nadal nie

[15] Mechanizm ten jednak mógł także być mieczem obosiecznym, na co wskazywał Władysław Bogusławski, pisząc o „klątwie utworu konkursowego" (W. Bogusławski, *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 49, s. 972) w odniesieniu do *Familii*. Jego zdaniem potwierdzenie czyjegoś talentu przez komisję często nie wiązało się z jego legitymizacją przez publiczność, której upodobania nie musiały mieć nic wspólnego z wartością artystyczną utworów. Przekora widzów wobec werdyktów konkursowych skutkować mogła początkowym zainteresowaniem dramatami, które szybko jednak przeradzać się miało w ich odrzucenie.

[16] Zob. W. Bogusławski, *Teatr w roku 1893*, „Gazeta Polska" 1894, nr 5, s. 3.

[17] Zob. o., *Konkursy dramatyczne*, dz. cyt., s. 619.

[18] Zob. J. Kenig, *Z teatru*, „Słowo" 1892, nr 165, s. 2.

[19] W skład komitetu początkowo wchodzili: Władysław Bogusławski, Piotr Chmielowski, Kazimierz Kaszewski, Józef Kenig, Józef Kotarbiński, Stanisław Krzemiński, Bolesław

miała obowiązku przejmować się perspektywami powodzenia scenicznego dzieła przy wydawaniu wyroków[20]). Jednak Kenig zwraca uwagę na odbywającą się na nieco subtelniejszym poziomie utratę autonomii środowiska krytycznoliterackiego wobec innych podmiotów – w tym przypadku dyrekcji teatru. Choć komitet nie musiał uwzględniać „sceniczności" dramatu w ocenach, zrozumiała wydaje się chęć wzięcia pod uwagę upodobań widzów w obliczu umowy między komisją a teatrem. Zdaniem Keniga, bez zachowania ostrożności działanie takie mogłoby doprowadzić do transformacji konkursu z „trybunału estetycznego" w „literacką agencję", tj. eliminacji funkcji krytycznej na rzecz sprowadzenia go do roli dostawcy sztuk dla teatru.

Wątpliwości te nie odstraszyły jednak autorów. Ostatecznie przesłano na konkurs 39 sztuk, z których odegrano trzy – *Flirt*, którego autorem okazał się Michał Bałucki, *Nauczycielkę* autorstwa doświadczonego dramaturga i powieściopisarza Władysława Koziebrodzkiego oraz *Szare życie* debiutanta Wacława Gąsiorowskiego[21]. Do grania miał zostać zalecony również *Jakub Warka* Daniela Zglińskiego, jednak komisja nie zdążyła dostarczyć go dyrekcji teatru na czas, dlatego nie był odgrywany w trakcie konkursu[22].

Przedstawienia cieszyły się ogromną popularnością publiczności, o czym świadczyły przede wszystkim wyniki zestawień dochodów kasowych Teatru Rozmaitości[23]. Zainteresowanie to było podsycane zarówno przez redakcję „Kuriera", jak i dyrekcję teatrów rządowych. Ten pierwszy organ robił to poprzez regularne publikowanie doniesień z przebiegu prób oraz wycinków z recenzji z konkurencyjnych czasopism (oczywiście tych pozytywnych lub

Ładnowski, Jan Tatarkiewicz i Bronisław Zawadzki. Oprócz Keniga z prac w komisji, ze względu na brak czasu, wycofał się Bogusławski, zaś Tatarkiewicz zmarł przed rozpoczęciem obrad. Na ich miejsce zaproszono Czesława Jankowskiego i Ignacego Matuszewskiego (zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 169, s. 3).

[20] Zob. [I. Matuszewski], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 32, s. 367–368 [inc. „Dziwna rzecz!"]. Argumentacja Matuszewskiego wydaje się tym bardziej sprzeczna z myślą Keniga, że na dowód możliwości zachowania przez komisję autonomii podawana jest porażka *Alberta, wójta krakowskiego*, który na tym etapie nie miał jeszcze premiery w żadnym z zaborów.

[21] Zob. [anonim], *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 289, s. 3.

[22] Zob. [anonim], *Plon konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1892, nr 52, s. 610.

[23] Zob. np. [anonim], *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 328, s. 3; [anonim], *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 337, s. 3.

przynajmniej neutralnych)[24], ten drugi zaś poprzez uroczyste ujawnienie nazwisk autorów wystawionych utworów podczas specjalnych przedstawień, przenoszonych na tę okazję do bardziej prestiżowego Teatru Wielkiego[25], co musiało zachęcać widzów ciekawych tożsamości autora do udania się nawet kilka razy na tę samą sztukę.

Jeśli spojrzy się na wyniki konkursu wyłącznie z perspektywy wyróżnień i odznaczeń, jego rezultaty należałoby uznać za niezbyt satysfakcjonujące. Pierwszej nagrody nie przyznano, a drugie miejsce i jedyną premię pieniężną w wysokości 500 rubli przydzielono *Nauczycielce*. Autorzy *Szarego życia* i *Flirtu* nie byli jednak na przegranej stratni, gdyż otrzymali honorarium od dyrekcji teatru, a Bałucki dodatkowo nagrodę specjalną redakcji „Kuriera Warszawskiego" wynoszącą 500 rubli[26]. Najmniej zyskał Zgliński, który nie dostał nagród pieniężnych ani honorarium autorskiego, lecz jego sztuka niedługo potem wystawiona została na scenie krakowskiej, gdzie cieszyła się sporym zainteresowaniem[27]. Jednak z pespektywy kasowej konkurs mógł zostać uznany za sukces. Największym powodzeniem cieszył się *Flirt*, który „zarobił" 3804 ruble za cykl pięciu regulaminowych przedstawień, ale *Nauczycielka* z 3353 rublami i *Szare życie* z 2751 rublami nie pozostały w tyle[28].

Zwrócić uwagę należy również na głosy wskazujące na istnienie potencjalnych napięć między komisją a „Kurierem Warszawskim". Ich najwyrazistszym świadectwem byłoby oczywiście przyznanie specjalnej nagrody Bałuckiemu, ale pośrednim tego sygnałem mogą być sprawozdania z poszczególnych sztuk autorstwa Kazimierza Zalewskiego, publikowane na łamach tego czasopisma, których istnienie do pewnego stopnia łamie zasadę neutralności

[24] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 357, s. 2.

[25] Zob. [anonim], *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 348, s. 3.

[26] Na marginesie warto wspomnieć o inicjatywie dyrektora łódzkiego teatru Victoria, który zwrócił się do teatrów warszawskich z prośbą o pozwolenie na odegranie tych trzech sztuk po zakończeniu ich cyklu inscenizacyjnego w Warszawie. W zamian autorzy mieli otrzymać honorarium w wysokości 10% dochodów z każdego przedstawienia. Gest ten postrzegany był zarówno jako okazja do rozreklamowania konkursowych sztuk, jak i wsparcie raczkującej sceny łódzkiej (zob. [anonim], *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 301, s. 2–3).

[27] Zob. np. [anonim], *Z Krakowa*, „Gazeta Polska" 1893, nr 60, s. 1.

[28] Zob. [anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Słowo" 1892, nr 282, s. 2.

organizatorskiej[29]. Zalewski usiłuje wyjaśnić ten niecodzienny krok, wskazując, że „Kurier Warszawski" pełnił jedynie funkcję fundatora nagród, a ich przydzielenie zostawiał komisji. Sam sprawozdawca zaś nadawał sobie wyłącznie rolę kierownika rubryki teatralnej czasopisma, a nie arbitra, jednak zdawał sobie sprawę ze skomplikowanej roli, w jakiej stawiał się przed czytelnikami, pisząc o sztukach konkursowych (zwłaszcza w przypadku *Flirtu*, gdzie krytyk mimo domyślenia się nazwiska autora nie mógł ujawnić go w artykule)[30]. Dlatego też na każdym kroku podkreślał swoją autonomię wobec komisji, co najwyraźniej uwidaczniało się w nieprzychylnej recenzji *Szarego życia*.

Odbiór konkursowych sztuk należałoby uznać za niejednoznaczny. Za najbardziej udaną, choć kontrowersyjną (gdyż poruszającą kwestię podwójnej moralności w ocenie działań kobiet i mężczyzn) sztukę uznana została *Nauczycielka*[31]. Nieco słabiej, choć nadal względnie przychylnie, oceniono poruszający stosunkowo nowy i modny temat *Flirt* Bałuckiego[32]. *Szare życie* zaś uznane zostało za skrajnie nieudaną komedię, pozbawioną akcji i humoru[33]. Współpracę komisji z teatrem oceniano jednak pozytywnie jako ożywienie formuły konkursu dramatycznego. W komentarzach podkreśla się

[29] Zob. K. Zalewski, *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nry 296 [recenzja *Flirtu*], 310 [omówienie *Szarego życia*], 324–325 [analiza *Nauczycielki*].

[30] Zob. K. Zalewski, *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 296, s. 1.

[31] Zob. np. Z. Pietkiewicz, *„Nauczycielka", sztuka w 4 aktach, zalecona do grania w Teatrze Rozmaitości przez komisję konkursową „Kur. Warsz."*, „Prawda" 1892, nr 48, s. 572; A. Rajchman, *Plon konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego". III. „Nauczycielka"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1892, nr 48, s. 568–569; St. M. Rz. [S.M. Rzętkowski], *„Nauczycielka". Sztuka w czterech aktach zalecona do wystawienia przez sędziów konkursu dramatycznego*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1892, nr 49, s. 389; [anonim], *Z teatru*, „Kurier Poranny" 1892, nr 325, s. 4–5; G. Kempner, *„Nauczycielka". Komedia w czterech aktach odegrana na scenie Teatru Rozmaitości w d. 21 listopada r. b.*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 48, s. 538–539.

[32] Zob. np. J. Gadomski, *„Flirt", komedia w 4 aktach*, „Gazeta Polska" 1892, nr 239, s. 3; G. Kempner, *Flirt, komedia w 4 aktach odegrana na scenie Teatru Rozmaitości w d. 24 b. m.*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 44, s. 492–493; J. Kenig, *„Flirt", sztuka konkursowa, komedia w 4 aktach zalecona do grania na scenie Teatru Rozmaitości przez komisję konkursu dramatycznego urządzonego przez redakcję „Kuriera Warszawskiego"*, „Słowo" 1892, nr 241, s. 1–2; M.G. [M. Gawalewicz], *Z Rozmaitości*, „Kurier Codzienny" 1892, nr 296, s. 2; Sęp [W. Maleszewski], *„Flirt" w komedii i w życiu*, „Biesiada Literacka" 1892, nr 45, s. 290.

[33] Zob. np. G. Kempner, *Szare życie. Komedia w pięciu aktach odegrana na scenie Teatru Rozmaitości w d. 7 b. m.*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 46, s. 519; [anonim], *Z teatru*, „Wędrowiec" 1892, nr 46, s. 726; M.G. [M. Gawalewicz], *Z Rozmaitości*, „Kurier Codzienny" 1892, nr 310, s. 2–3; Z. Pietkiewicz, *„Szare życie", komedia w 5 aktach wyróżniona na konkursie „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1892, nr 46, s. 546.

pomocniczą rolę widowisk umożliwiających weryfikację wartości artystycznej sztuki[34] oraz pobudzenie zainteresowania widzów przedstawieniami bez naruszania autonomii komisji wobec teatru, która mogłaby nastąpić, gdyby nagroda zależała od wysokości honorariów[35]. Z głosów krytycznych ważna jest opinia felietonisty „Tygodnika Ilustrowanego", widzącego w podkreślaniu materialnego wymiaru konkursu zagrożenie dla rynku literackiego poprzez zachętę do merkantylizacji sztuki[36]. Na niebezpieczeństwa związane z taką formułą zwracał uwagę również „Kraj", który, doceniając skuteczność kampanii reklamowej, przestrzegał przed zaostrzeniem apetytów widzów przy następnych inicjatywach, skutkującym nadszarpnięciem autorytetu konkursu i wszystkich podmiotów zaangażowanych w jego organizację[37]. Ostrzeżenie to miało okazać się prorocze.

9.1.2. Organizacja drugiego konkursu dramatycznego

Mimo kontrowersji organizacyjnych sukces pierwszego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego" pozostawał faktem. Nic więc dziwnego, że obchodzona w 1896 roku 75. rocznica powstania dziennika skłoniła redakcję do ponownego nawiązania współpracy z Teatrem Rozmaitości. Do łączności między oboma konkursami redakcja przyznawała się już w pierwszym ogłoszeniu, w którym potrzebę organizacji zawodów uzasadniała koniecznością zastąpienia *Nauczycielki*, *Flirtu*, *Jakuba Warki* i *Szarego życia* nowymi sztukami, rzekomo niemożliwymi do pozyskania przez dyrekcję teatralną innymi środkami[38]. Tym samym nieco bardziej uzasadnione stawały się wyrażane pięć lat wcześniej obawy Keniga o sprowadzenie konkursu do roli „literackiej agencji".

---

[34] Zob. o., *Konkursy dramatyczne*, dz. cyt., s. 619.

[35] Zob. Quis [M. Gawalewicz], *Pogadanka*, „Bluszcz" 1892, nr 29, s. 226.

[36] Zob. Wi. Go. [W. Gomulicki], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 156, s. 413–414.

[37] Zob. Haro., *Kronika warszawska*, „Kraj" 1892, nr 47, s. 25.

[38] Zob. [anonim], *Konkurs jubileuszowy*, dz. cyt., s. 3. Spośród sztuk konkursowych najczęściej grany był *Flirt*, który zasilił sceny w Łodzi, Lublinie, Poznaniu, Krakowie i Lwowie. *Nauczycielka* odnalazła swoje miejsce na scenach prowincjonalnych. Porażkę za to odniósł Wacław Gąsiorowski, którego *Szare życie* po przedstawieniach konkursowych nie trafiło na scenę w innych miastach (zob. T. Sivert, *Warszawskie teatry rządowe w latach 1890–1900* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski*, red. T. Sivert, Warszawa 1988, s. 40).

Początkowo redakcja nie precyzowała składu komisji, zasłaniając się ogólną formułą, iż jej trzon stanowić będą członkowie redakcji, a do prac sędziowskich nie zostaną zaproszeni autorzy dramatyczni, aby dać szansę jak największej liczbie osób na wzięcie udziału[39]. Formuła ta spotkała się z negatywnym przyjęciem ze strony m.in. „Przeglądu Tygodniowego" (reprezentowanego przez Gabriela Kempnera), zaniepokojonego groźbą powierzenia oceny dramatów wyłącznie osobom, które nie są specjalistami. Krok ten postrzegany był jako ciąg dalszy strategii eliminacji znawców z organizacji konkursów, którego pierwszym przejawem miały być ingerencje redakcji w wyrok pierwszego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego". Konsekwencją tego typu działań miała być zaś dewaluacja konkursu i sprowadzenie go do roli darmowej reklamy dla czasopisma[40].

Obawy Kempnera okazały się nieuzasadnione. Ostatecznie do komisji weszli: Władysław Bogusławski, Teodor Jeske-Choiński, Felicjan Faleński, Jan Gadomski, Bolesław Prus, Kazimierz Kaszewski, Stanisław Krzemiński, Bolesław Ładnowski, Ignacy Matuszewski, Franciszek Nowodworski, Jan Rutkowski, Antoni Sygietyński i Bronisław Zawadzki. Funkcję przewodniczącego, a zarazem autora sprawozdania[41], przejął zaś Kazimierz Kaszewski. Tym samym obok członków redakcji grono sędziów zasilili przedstawiciele świata krytyki literackiej i teatralnej, zarówno współpracujący z „Kurierem Warszawskim" (jak choćby Jeske-Choiński, autor recenzji i sprawozdań literackich), jak i osoby niezwiązane bezpośrednio z dziennikiem (Sygietyński, Gadomski).

[39] Zob. [anonim], *Konkurs jubileuszowy*, dz. cyt., s. 4. Strategię tę można jednak uznać także za formę odróżnienia konkursu „Kuriera" od organizowanego niemal w tym samym czasie przez Ignacego Paderewskiego konkursu dramatycznego, w którym startować mogły wyłącznie osoby, które nie ukończyły 35. roku życia. Zachęta skierowana do jak najszerszego grona dramaturgów (w tym twórców już uznanych i popularnych) mogła stanowić także próbę zwiększenia prestiżu inicjatywy.

[40] Zob. [G. Kempner], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1896, nr 15, s. 174 [inc. „«Kurier Warszawski» ogłosił konkurs «jubileuszowy» …"].

[41] Sprawozdanie podpisane zostało imionami i nazwiskami wszystkich członków komisji, jednak tożsamość właściwego autora dokumentu ujawniono w ostatecznym ogłoszeniu wyników (zob. [anonim], *Nasz konkurs dramatyczny*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 337, s. 2).

9.2. Sprawozdanie, czyli jaki dramat być nie powinien?

Chociaż formuła wyboru sztuk, ich dostarczania do teatru oraz tryb inscenizacyjny pozostały niezmienione, różnice między tymi dwoma konkursami ujawniały się na poziomie publikacji i konstrukcji sprawozdań końcowych. Szczegółowe omówienie wyników, obejmujące streszczenia wybranych dramatów oraz uzasadnienie ocen, opublikowane zostało tym razem nie po rozstrzygnięciu konkursu, ale już po przesłaniu Teatrowi Rozmaitości wskazanych do grania sztuk. To przesunięcie kolejności działań sprawiało, że sprawozdanie zapowiadało widzom, czego mogą się spodziewać od przedstawień, a jednocześnie pozwalało uniknąć ewentualnych zarzutów do komisji na etapie inscenizacyjnym[42].

W związku z otrzymaniem znacznie większej liczby utworów niż poprzednio (ponad 100) niemożliwe okazało się omówienie każdej sztuki z osobna. Zamiast tego zdecydowano się na syntetyczną charakterystykę tendencji widocznych w dramatach oraz dokładniejsze omówienie utworów wskazanych do grania i kilkunastu innych, które z różnych powodów zwróciły uwagę komisji. Taka strategia sprawia, że komitet wykorzystywał sprawozdanie do wskazania opinii na temat dominujących tendencji w dramaturgii, której papierkiem lakmusowym stają się sztuki wysłane na konkurs. Spojrzenie z tej perspektywy ujawnia stosunek komisji, w której skład wchodzili przedstawiciele warszawskiej elity krytycznej i literackiej, do stanu sceny warszawskiej, utożsamianego nie tylko z ciągłą żywotnością dramatu czerpiącego garściami z poetyki *pièce bien faite*, lecz także z ekspansją poetyki naturalistycznej. Sprawozdanie przeistacza się tym samym niemalże w manifest literacki.

[42] W sprawozdaniu z pierwszego konkursu komisja uzasadnia decyzje stojące za dopuszczeniem sztuk do grania, mając w pamięci ich sukcesy lub porażki na scenie – stąd np. we fragmentach poświęconych *Szaremu życiu* brak jego sukcesu usprawiedliwiany jest nie pomyłką komisji, ale brakiem staranności ze strony aktorów, którzy nie potrafili oddać komizmu sytuacji tam, gdzie był widoczny w tekście (zob. K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie z konkursu dramatycznego*, „Kurier Warszawski" 1893, nr 69, s. 6). W sprawozdaniu z drugiego konkursu – z oczywistych powodów – tego typu uwagi nie występują.

9.2.1. Sceniczność, czyli co wolno w Warszawie

W związku z koniecznością wskazania sztuk do późniejszego odegrania komisja niejako została zmuszona do uwzględnienia w ocenie kryterium sceniczności dramatów. Sama ta kategoria odgrywała istotną rolę w dyskursie krytycznoteatralnym, pozwalając, jak wskazuje Eleonora Udalska, na podkreślenie odrębności zadań dramatu jako gatunku realizującego się w pełni dopiero w kontakcie z publicznością, a tym samym wymagającego zastosowania odmiennych środków wyrazu niż w przypadku dzieł, które trafiają do odbiorcy wyłącznie w formie pisemnej. Kategoria ta musiała być każdorazowo aktualizowana w kontekście historycznym, jednak samo jej istnienie świadczy o konieczności utrwalania kanonów sztuki teatralnej, których przestrzeganie stanowić miało gwarancję powodzenia przedstawień[43]. W omawianym dokumencie kategoria sceniczności może być rozumiana jako wyznacznik kryteriów konstrukcyjnych czy fabularnych wpisujących się w panujące mody, a tym samym zapewniających sztuce zainteresowanie publiczności, oraz na poziomie węższym, związanym ze specyfiką repertuaru Teatru Rozmaitości. Konieczność wystawienia sztuk na jego deskach przed wydaniem werdyktu okazywała się bowiem ważnym czynnikiem wpływającym na decyzje komisji już na etapie selekcji dramatów.

Teatr Rozmaitości był (obok Teatrów: Wielkiego, Letniego, Małego i Nowego) jednym z pięciu przybytków podlegających jurysdykcji Warszawskich Teatrów Rządowych i stanowił główną siedzibę „dramatu i komedii" (poza porami upałów, kiedy wszystkie sztuki zwyczajowo grane w Rozmaitościach i w Teatrze Wielkim, w którym przygotowywano wymagające widowiska oraz opery i balety, przenoszono do Teatru Letniego). Chociaż na tle reszty scen warszawskich Rozmaitości odgrywały ważną rolę pod koniec XIX wieku, przede wszystkim ze względu na obecność w trupie ówczesnych gwiazd sceny (takich jak np. Bolesław Leszczyński, Wincenty Rapacki czy Mieczysław Frenkiel), trudno mówić o nowatorstwie repertuaru, zdominowanego przez francuskie komedie salonowe i rodzimy pozytywistyczny dramat mieszczański. Dyrekcja wykazywała się ostrożnością także przy wprowadzaniu na scenę sztuk modernistycznych. Chociaż zdarzały się wyjątki

[43] Zob. E. Udalska, dz. cyt., s. 25–28.

(jak np. premiera *Nory* i *Podpór społeczeństwa* Ibsena w 1882 roku[44]), nie spotykały się one z jednoznacznym entuzjazmem publiczności i krytyki. Podobny los spotkał w 1892 roku *Heddę Gabler*, a przyczyn tego stanu rzeczy dopatrywano się w braku umiejętności dostosowania się trupy do wymogów gry wyznaczanych przez dramat naturalistyczny[45].

Konkurs „Kuriera Warszawskiego" mógłby być zatem postrzegany jako próba przełamania złej passy Rozmaitości poprzez dostarczenie sztuk mających szansę na powodzenie. Z drugiej strony w sprawozdaniu uwidacznia się skrępowanie komisji koniecznością uwzględniania tak rozumianego kryterium „sceniczności", wyrażone we wstępie do charakterystyki utworów odznaczonych „zaszczytną wzmianką":

> […] członkowie komitetu, przedwstępnie opiniujący, uwzględniali z jednej strony warunki wynikające z natury konkursu, mającego wyrokować w zakresie najwyższej gałęzi twórczości literackiej, a z drugiej – stanowisko najpierwszej sceny polskiej [tj. dyrekcji Teatru Rozmaitości – przyp. I.P.], dla której utwory wybrane przeznaczonymi być miały, i która pewną ich część (3 do 5) zobowiązała się wystawić. […] do czytania wspólnego starano się przedstawiać jedynie te utwory, które budziły choćby przypuszczenie, że

[44] Zauważyć jednak należy, że choć w latach 80. XIX wieku recepcja twórczości Ibsena w krytyce polskiej była słaba i wiązała się głównie z komentarzami na temat aktorstwa Heleny Modrzejewskiej wcielającej się w rolę Nory, sam dramaturg postrzegany był jako odnowiciel dramatu współczesnego. Jak wskazywała krytyka, jego siła jako twórcy polegać miała na umiejętnym przetwarzaniu problemów zaczerpniętych z dramaturgii francuskiej, które uwidaczniało banalność i schematyczność autorów takich jak Sardou czy Dumas (przejawiającą się przede wszystkim w ciągłym wykorzystywaniu motywu wiarołomstwa małżeńskiego i porzucenia rodziny). Odmienność technik zastosowanych w *Norze* czy *Podporach społeczeństwa* wynikała jedna nie ze świadomego przeciwstawienia się wzorom francuskim, ale ze szczególnej perspektywy Ibsena związanej z jego miejscem pochodzenia. Tym samym Ibsen postrzegany był nie jako reformator teatru, ale jedynie lepszy kontynuator dawniejszych wzorców. Zob. J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971, s. 14–15; K. Kazanecka, *„Dom lalki" – otwarcie. Polska prapremiera sztuki Henryka Ibsena*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2019, r. XII, s. 47–59).

[45] Zob. R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974, s. 54–57. Szczegółowa analiza repertuaru warszawskich teatrów dramatycznych pod koniec XIX stulecia w: T. Sivert, *Warszawskie teatry rządowe…*, dz. cyt., s. 18–42.

> zdolne są ubiegać się o prawo wstępu na scenę warszawską, a względnie o nagrodę konkursową [podkr. I.P.][46].

Innymi słowy: sama możliwość wystawienia dramatu na scenie Rozmaitości była najważniejsza na etapie selekcji utworów, a opcję ewentualnego przyznania nagród rozpatrywano w drugiej kolejności. Strategia ta do pewnego stopnia skutkowała odwróceniem zadań konkursu, skoncentrowanego nie na wyłonieniu najlepszych dzieł, ale na dostosowaniu się do potrzeb dyrekcji teatralnej oraz – pośrednio – gustów publiczności. W konsekwencji stanowiło to zaporę dla dzieł modernistycznych oraz doprowadziło do promowania „swojskości" i „narodowości" jako kryteriów oceny i analizy wartości moralnej dzieł.

9.2.2. (Nie)moralność. Dziedzictwo Dumasa i Sardou

Mimo że czynniki wpływające na selekcję utworów tworzą sieć naczyń połączonych, kryterium „moralności" okazuje się jednym z najważniejszych wyznaczników oceny dzieł. Do pewnego stopnia można je postrzegać jako pretekst do krytyki obcych wpływów w dramaturgii, w sprawozdaniu utożsamianych głównie z dziełami Alexandre'a Dumasa (syna) czy Victoriena Sardou[47] oraz późniejszą dramaturgią naturalistyczną spod znaku Henrika Ibsena lub Augusta Strindberga. Tendencja ta uwidacznia się już we wprowadzeniu, w którym duża frekwencja takich dzieł w gronie dramatów konkursowych postrzegana jest jako przejaw słabości sceny polskiej. Częste

[46] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 10.

[47] W samym sprawozdaniu Dumas i Sardou pojawiają się obok siebie jako osoby odpowiedzialne za „skażenie" dramatów konkursowych wątkami nieakceptowalnymi moralnie (por. tamże). Wskazanie to nie musiało się jednak wiązać z odrzuceniem całej twórczości Sardou, która w latach 90. XIX wieku wciąż stanowiła ważną część repertuaru scenicznego, przede wszystkim ze względu na trwałość stosowanych przez niego konwencji formalnych. Wyraźnym świadectwem tej roli jest powstały najprawdopodobniej w latach 90. tekst Michała Bałuckiego *Sardou czy Ibsen?*, w którym miejsce tego pierwszego w krajobrazie teatralnym epoki wiązane jest z rozrywkową funkcją teatru (zob. M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, oprac. M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny" 1996, z. 1–2, s. 129–132). Sytuacja ta zmieni się jednak radykalnie na rzecz Norwega na początku XX wieku.

wykorzystywanie przez rodzimych pisarzy motywów rozpadu rodziny, niewierności małżeńskiej czy uwodzenia dziewcząt uzasadniane było brakiem innowacyjności, spowodowanym zbyt długim obcowaniem z literaturą „obcą". Opór wobec takich tekstów uzasadniany jest chęcią uniknięcia zgorszenia widzów (tak m.in. usprawiedliwiany jest sprzeciw wobec wątku podwójnego wiarołomstwa męża i żony w *Fałszerzach*[48] czy całowania śpiącej kobiety przez jednego z bohaterów *Nad poziomy*[49]).

Uważna lektura sprawozdania ujawnia jednak niekonsekwencję sędziów w „moralnej" ocenie czynów w zależności od kontekstu sytuacyjnego – przede wszystkim na poziomie gatunku literackiego oraz środowiska portretowanego w utworze. Przykładowo wątek rozwiązłości kobiety w *Karłach* oceniany jest negatywnie głównie dlatego, że pojawia się obok innych epizodów, które można uznać za nieetyczne (jak np. rozesłanie przez jedną z bohaterek anonimów oczerniających jej siostrę czy zorganizowanie przez inną teatru amatorskiego w domu, w którym niedługo wcześniej popełnił samobójstwo jej ojciec)[50]. W przypadku zaś *Wandy Leszczyc* rażące okazało się nie tyle przedstawienie wątku kobiety porzucającej niekochanego i nierozumiejącego jej męża na rzecz mężczyzny podzielającego jej ideały, ile końcowa teza sztuki. Samobójstwo protagonistki, rzekomo motywowane zaściankowością otoczenia, prześladującego kobietę za życie w niesakramentalnym związku, w ocenie sędziów jest raczej wynikiem niekonsekwencji bohaterów, którzy mimo chęci życia poza społeczeństwem decydują się na powrót do świata, bez uwzględnienia nieuniknionego ostracyzmu społecznego[51]. Jeszcze inaczej kwestia ta oceniana jest w przypadku Katarzyny z *Familii* Niemojewskiego – niewdzięcznej córki głównego bohatera. Jej romans z Kubrakiem nie jest motorem napędowym dramatu, ale zaledwie jednym z elementów charakterystyki bohaterki obok przejęcia majątku ojca, wyrzucenia go z domu i traktowania go jak niskopłatnego robotnika. Dlatego też wątek ten nie jest krytykowany, ale zostaje wykorzystany do udowodnienia tezy o trafności charakterystyki tej postaci:

---

[48] Zob. K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 12.

[49] Zob. tamże, s. 11.

[50] Zob. tamże, s. 10.

[51] Zob. tamże, s. 11.

> Katarzyna, głucha na wołania ojca, nieodczuwająca bynajmniej słodyczy, jaką zapewnia pokój rodzinny, który ona ma w swym ręku, dogadzająca swej zmysłowości, bez względu na hańbę, jaką się okrywa, ma w charakterze swym pewną demoniczność, której folguje z mocą, czyniącą ten charakter podatnym do dramatu, tudzież z nieoględnością, za którą pochwaliłby ją Nietzsche, bo ta właśnie folga, nieoglądająca się na cierpienia innych przy zadowalnianiu porywów własnych, nadaje córce Skiby wybitne znaczenie indywidualności[52].

Znaczące wydają się tutaj odwołania do filozofii Nietzschego – w tym przypadku do koncepcji nadczłowieka oraz programu moralności „poza dobrem i złem". Nie służą one oczywiście powiązaniu kreacji Katarzyny z figurą *Übermenscha*, ale stanowią element powierzchownej recepcji systemu światopoglądowego filozofa jako usprawiedliwienia dla czynów niezgodnych z moralnością chrześcijańską. Tendencja ta, widoczna we wczesnych tekstach odnoszących się do twórczości Nietzschego (a zwłaszcza w rozprawach *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie* [*Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche*] Władysława Mieczysława Kozłowskiego z 1893 roku oraz *Na schyłku wieku* i *Majaczenia Fryderyka Nietzschego* Teodora Jeske-Choińskiego z tego samego roku), związana jest ze skrajnie negatywnym poglądem na myśl autora *Tako rzecze Zaratustra*, oskarżanego m.in. o egoizm, pasywność, promowanie dekadentyzmu oraz brak wewnętrznej logiki jego koncepcji[53]. W kontekście bohaterki *Familii* oddzielenie moralnej oceny jej działania od siły artystycznej kreacji możliwe jest jednak przede wszystkim dzięki wyniesieniu przez Niemojewskiego tego tropu poza mieszczański kostium, jednoznacznie kojarzony z zapożyczeniami z dramaturgii naturalistycznej i symbolicznej, i przeniesienie go do nie tak oczywistej scenerii tragedii chłopskiej.

Co ciekawe, nawet wśród członków komisji przejawia się świadomość powierzchowności oceny sprowadzonej wyłącznie do elementów moralnych, która bez zachowania należytej ostrożności może skutkować ograniczeniem autonomii artysty. Znamienny jest chociażby komentarz do kreacji

---

[52] Tamże, s. 14.

[53] Zob. M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005, s. 22–25.

protagonistki *W sieci*, która – jak pokażę w dalszej części rozdziału – mogłaby zostać uznana przez publiczność za szokującą:

> Czy sztuka ma prawo takie typy odwzorowywać? – Śmiesznością byłoby prawa tego zaprzeczać.
>
> Ale czy scena ma obowiązek takie typy, zwłaszcza tak szczegółowo i jaskrawo studiowane, na widok publiczny wystawiać? – To rzecz sporna, względnie do tego, jak kto zadanie sceny rozumie, tam zwłaszcza, gdzie, jak u nas, nie istnieje Théâtre Libre[54] i gdzie wszyscy przychodzą bez różnicy do wszystkiego[55].

We wzmiance tej uwidacznia się próba rozdzielenia prawideł literackich, zgodnie z którymi autonomia twórcy wydaje się oczywistością, od porządku scenicznego, uzależnionego od uwarunkowań lokalnych oraz poziomu wyrobienia artystycznego publiczności. Przyporządkowanie *W sieci* do sztuk, które mogłyby znaleźć swoje miejsce na deskach Théâtre Libre, pozwala ukazać ubóstwo warszawskiej sceny w porównaniu z teatrem francuskim, a zarazem spycha tekst Kisielewskiego do poziomu dramatów eksperymentalnych. Warszawskie teatry, których funkcjonowanie uzależnione było od współpracy z władzami zaborczymi[56], w połączeniu z koniecznością uwzględniania cenzury, która – choć i tak surowa – oceniała ostrzej sztuki przeznaczone na scenę[57], nie sprzyjały funkcjonowaniu zespołów idących śladami Antoine'a. Otwartą kwestią pozostaje jednak, na ile diagnoza ta przedstawiała prawdę

[54] Mowa o działającym w latach 1887–1896 w Paryżu teatrze eksperymentalnym, założonym przez André Antoine'a, w którym na pełną skalę wprowadzano poetykę dramatu naturalistycznego. Zgodnie z założeniami dyrektora teatr miał stanowić jak najwierniejszą kopię świata rzeczywistego, co realizowano m.in. poprzez skrajnie mimetyczną dekorację (nieraz z wykorzystaniem przedmiotów codziennego użytku), zamknięcie sceny od strony widowni „czwartą ścianą" czy zachęcanie aktorów do pełnej identyfikacji z odgrywanymi przez nich postaciami. Scena ta była przede wszystkim domem dla sztuk odrzuconych przez inne zespoły (niemal połowę repertuaru stanowiły teksty pisarzy niezależnych), ale odgrywano tam również utwory m.in. Augusta Strindberga, Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna czy Lwa Tołstoja. Więcej na ten temat zob. np. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 44–53.

[55] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 15.

[56] Zob. T. Sivert, dz. cyt., s. 18–21.

[57] Zob. M. Prussak, dz. cyt., s. 10.

na temat gotowości publiczności na wprowadzenie na scenę postaci pokroju Julii Chomińskiej, a na ile jest to próba przysłonięcia negatywnego nastawienia członków komisji, w większości przedstawicieli starszych generacji.

9.2.3. Pesymizm. Wpływ Ibsena

Z problematyką tą łączy się również kwestia rzekomej dominacji pesymistycznego oglądu społeczeństwa w konkursowym plonie. Sprzeciw sędziów wobec negatywnych akcentów w dramaturgii uwidaczniał się w dyskursie krytycznoteatralnym już od lat 80. XIX wieku. Ton, w jakim zjawisko to było opisywane, w znacznej mierze wynikać mógł, jak wskazuje Marek Dybizbański, ze specyfiki dramatu jako rodzaju literackiego:

> Co prawda powieść dojrzałego realizmu lat osiemdziesiątych w równie przygnębiającym tonie rozprawiała się z karykaturalną realizacją pozytywistycznego hasła pracy organicznej w wykonaniu bezwzględnych przemysłowców i bankierów, ale od powieści nie wymagano jednolitej akcji szybko zmierzającej do celu oraz wyrazistych, niewycieniowanych charakterów. Epicka swoboda, pozwalająca na wplatanie obrazków rodzajowych i szkiców fizjologicznych, umożliwiała panoramiczność oglądu i głębię analizy […]. Dramat reagował szybciej, bardziej jaskrawo i jednostronnie, a za sprawą scenicznej prezentacji także „głośniej". W dodatku pesymizm bijący ze sceny okazywał się trudniejszy do zniesienia niż ten sam pesymizm odbierany w jakiejkolwiek innej formie[58].

Ta perspektywa odbiła się także na postrzeganiu sztuk konkursowych. Tutaj jednak kategoria pesymizmu utożsamiana była głównie z wpływami dramaturgii naturalistycznej, a zwłaszcza z rzekomo nieudolnymi próbami naśladowania Ibsena:

> Oprócz tematu wiarołomstwa i upadków kobiecych myśl autorów poddaje się gdzieniegdzie żywiołom pesymizmu i realizmu ibsenowskiego, bez jego atoli

[58] M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku*…, dz. cyt., s. 87.

> subtelnych zagadek i powikłań psychologicznych, a natomiast w tym, co jest u niego powierzchownym, czyli w ułomnościach fizycznych, w psychopatii, która dla niepewnych siebie autorów ma tę dogodność, że przyjmuje na swój karb niekonsekwencje logiczne w charakterach normalnych rażące[59].

Komisja na poziomie deklaratywnym nie odrzucała zatem całego paradygmatu sztuki naturalistycznej, ale starała się zwrócić uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z jego nieudolnego naśladownictwa przez polskich (często niedoświadczonych) dramaturgów.

Analiza opisów niektórych dramatów pozwalałaby częściowo przyjąć te deklaracje z dobrodziejstwem inwentarza. Przykładowo we fragmencie o dramacie *Panna Wanda* krytykowane jest nie tyle przedstawienie „histeryczki i maniaczki"[60], ile próba uzasadnienia jej postępującego obłędu rozczarowaniami miłosnymi i rozczarowaniem postawą bliskich jej osób. Z większą podejrzliwością należałoby jednak traktować ocenę *Wacława Tustana*, który z Ibsena przejmować miał głównie formę bez wypełnienia jej treścią oraz budowanie napięcia poprzez utrzymywanie tajemnicy, której rozwiązanie okazuje się niesatysfakcjonujące[61]. Tytułowy bohater przedstawiany jest jako osoba nie w pełni władz umysłowych, a kolejne wydarzenia (śmierć córki spowodowana przez jej demonicznego męża, zabójstwo zięcia przez Wacława i wreszcie samobójstwo Tustana) jawią się nie jako konsekwencja działań rozgrywających się w pierwszych trzech aktach, ale efekt neurastenii bohatera.

Wiarę w szczerość intencji komisji zaburza jednak zdanie kończące omówienie tej sztuki: „Artysta badać i odwzorowywać może człowieka tylko w stanie prawidłowym, w charakterze i temperamencie: to sfera artysty, reszta zaś należy do patologii"[62]. Takie ograniczenie pola działania dramaturga, kłócące się przecież choćby z przytaczaną wcześniej deklaracją przyznania prawa do wolności twórcy sformułowaną przy okazji *W sieci*, ujawnia szczeliny w pozornej akceptacji modernistycznej dramaturgii przez komisję. Bez lektury tekstu oczywiście niemożliwe jest stwierdzenie, czy *Wacław Tustan*

---

[59] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 10.

[60] Tamże, s. 11.

[61] Tamże, s. 12.

[62] Tamże.

rzeczywiście był tak wadliwym dramatem, jednak ton, w jakim był opisywany, pozwala przypuszczać, że już sama tematyka sztuki nie wpisywała się w gusta krytykującej „pesymizm" sztuki komisji.

9.2.4. Swojskość i obcość

Wszystkie te wyznaczniki łączy jednak jedno – utożsamianie negatywnych cech dramatów konkursowych z rozmaicie rozumianymi wpływami obcymi. Bez względu na to, czy mowa o zapożyczeniach od dawna obecnych w sztuce, czy o wcielaniu tendencji nowszych, na wszystko to komisja patrzyła nieprzychylnie, apelując o jak najgłębsze umocowanie dramatów w aktualnych, a przede wszystkim lokalnych warunkach. W sprawozdaniu przebija się poczucie rozczarowania wynikającego z niedostatecznej eksploracji wątków wpisujących się w kryterium „rodzimości":

> […] w większości utworów do konkursu oddanych, bez względu na ich mniejszą lub większą wartość artystyczną, wydatnieje wzgląd teatralny w pierwszym rzędzie, a obiektywność społeczną zastępuje powierzchowna etykieta z nazwiskami osób i miejscowości, łupina swojska kryjąca ziarno Bóg wie skąd zapożyczone. Jeżeli zaś w jakimś utworze głośniej, wyraźniej pobrzmiewa nuta swojska, to znowu czysto technika sceniczna nie dopisuje[63].

Fragment ten ujawnia niechęć do wcielania obcych wzorców bez uwzględniania lokalnych warunków, rozumianych nie tylko jako np. wprowadzanie zwyczajów nieznanych w domach polskich, lecz także na płaszczyźnie moralnej. Wynikać to może przede wszystkim z koncentracji na „dramacie współczesnym", która wiązała się z przeświadczeniem o roli dramatu jako rodzaju literackiego jak najwierniej odwzorowującego rzeczywistość. Tak wyprofilowane kryteria sprawiały, że sam wybór miejsca akcji do pewnego stopnia stawał się kryterium oceny tekstu. Jednocześnie pytanie o miejsce świata przedstawionego dramatu wśród wyznaczników selekcji dzieł otwiera furtkę do refleksji, w jaki sposób uczestnicy konkursu oraz sędziowie

[63] Tamże, s. 10.

rozumieli pojęcia swojskości, narodowości oraz tego, co składało się na polską tożsamość.

W dokumencie ujawniają się dwa poziomy rozumienia „swojskości". Pierwszy – rzadziej stosowany – utożsamiał ją z dramatem ludowym, którego bohaterami byli przedstawiciele warstw chłopskich bądź z dramatem rozgrywającym się wśród ziemiaństwa. Krąg ten, znacząco niedoinwestowany (gdyż zaledwie trzy sztuki konkursowe można było zaliczyć do dramatu ludowego), cieszył się uprzywilejowaniem sędziów. Świadczyć o tym może nie tylko ciepły ton, w jakim sformułowana jest część sprawozdania poświęcona *Familii*, lecz także utożsamienie „ognisk wiejskich" z miejscami, „gdzie by się przytulił pierwiastek ściślej narodowy"[64].

Takie postawienie sprawy mogłoby sugerować, że komisja niejako odmawia polskości innym warstwom społecznym, w szczególności mieszczanom. Do pewnego stopnia zresztą taki pogląd byłby uzasadniony, zważywszy na podkreślenie skłonności uczestników konkursu do portretowania środowisk bankierskich i kupieckich, w znacznej części zdominowanych przez – odpowiednio – Żydów i Niemców. Jednak nawet w tych sztukach, których bohaterami są Polacy, komisja dostrzegała tendencję do kopiowania rozwiązań z dramaturgii zagranicznej, powodujących rozdźwięk między publicznością, oczekującą odzwierciedlenia na scenie bolączek polskiego społeczeństwa, a światem przedstawionym dzieł.

Łączy się to z szerszym rozumieniem pojęcia „swojskości", które utożsamiać należałoby z postrzeganiem dramatu jako zdolnego do diagnozy aktualnych problemów trapiących społeczeństwo[65]. Komisja stawia za wzór takiej postawy twórczość Aleksandra Fredry oraz Józefa Blizińskiego, jednak nie należałoby tego zestawienia odczytywać jako zachęty do pisania tylko komedii. Znacznie ważniejsze wydaje się tu dążenie do jak najwierniejszego odwzorowania rzeczywistości oraz porzucenia skłonności do wyrazistych efektów scenicznych kosztem tej reprezentacji. Jeżeli np. na ziemiach polskich nie występował raczej „typ niewieścich awanturnic, jakim się cieszą dwie główne stolice zachodnioeuropejskie"[66], to twórca dramatu tam się dziejącego

[64] Tamże.
[65] Tamże.
[66] Tamże.

powinien powstrzymać się przed wprowadzeniem takiej bohaterki, nawet jeśli jej obecność ożywiłaby intrygę. Zadaniem dramaturga powinna być zatem prezentacja typowych przedstawicieli narodu polskiego z ich „narodowymi" cnotami i wadami (choć samo sprawozdanie nie wymienia katalogu takich cech), aby widz mógł się utożsamić z przedstawianymi wydarzeniami. Taki pogląd eliminować musiał nie tylko zapożyczenia, wynikające z niedoskonałości warsztatu twórcy, lecz także wszelkie sztuki przedstawiające problemy arbitralnie uznawane za nieistniejące w społeczeństwie polskim, co uwidoczni się zwłaszcza na przykładzie *I co teraz?*.

9.3. Sztuki wystawione przez Teatr Rozmaitości

Komisja zaproponowała do grania pięć sztuk, z czego wystawienia w Teatrze Rozmaitości doczekały się jedynie dwie – *I co teraz?* oraz *Familia*. *W sieci* i *Wątpliwe szczęście* zostały odrzucone przez dyrekcję ze względu na niedopasowanie do warunków sceny warszawskiej, co można było rozumieć zarówno jako wyraz niechęci do problematyki w nich przedstawianej, jak i świadectwo formalnych niedostatków dramatów. *Frazesowicz* zaś, choć początkowo przygotowywany do grania, porzucony został jako „niemożliwy do wystawienia na naszej scenie"[67], co być może należałoby rozumieć jako aluzję do oporu cenzury. Działania te nie były niezgodne z regulaminem konkursu, pozostawiającym dyrekcji pewną autonomię w doborze sztuk, ale w porównaniu do poprzedniego przedsięwzięcia „Kuriera Warszawskiego" i Teatru Rozmaitości stanowiły precedens. Jednak podobnie jak poprzednio, także i sztuki wystawione w tym konkursie cieszyły się zainteresowaniem publiczności i krytyki.

[67] Zob. [anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu dramatycznego*, „Kurier Poranny" 1898, nr 339, s. 4.

9.3.1. Dramat ludowy, ale nie dla ludu. *Familia* Andrzeja Niemojewskiego

Jako pierwszą wystawiono *Familię* Andrzeja Niemojewskiego (1864–1921) – związanego ze środowiskiem socjalistycznym poety, pisarza i religioznawcy. Konkursowa sztuka była jego pierwszym dramatem, jednak sam Niemojewski znany był już jako twórca cyklu reportaży poetyckich z Zagłębia Śląsko-Dąbrowskiego *Polonia irredenta* (1895–1898) i współpracownik „Głosu", „Krytyki" czy „Tygodnika Ilustrowanego". Dramat ten, obok m.in. tragedii *Świat się kończy!* (1890) Jana Kasprowicza, *Marcina Łuby* Ignacego Maciejowskiego (Sewera) współpracującego z Tadeuszem Micińskim (1895) czy późniejszego *Skapanego świata* (1902) Władysława Orkana wpisywał się również w nurt wyjścia dramatu ludowego poza krąg „sztuki dla ludu", tj. skierowanej do odbiorcy wiejskiego, nierzadko o charakterze dydaktycznym[68]. Strategię tę można określić jako próbę dostrzeżenia w środowisku wiejskim potencjału do rozgrywania dramatów uniwersalnych.

Mimo że, jak zauważa Maria Jolanta Olszewska, dramat ludowy nigdy nie stał się dominującym gatunkiem teatralnym, na przełomie XIX i XX wieku można było zaobserwować proces jego „literaturyzacji", związanej z próbą wprowadzenia go do „poważnego repertuaru" scenicznego. Działania te miały na celu zakwestionowanie porządku teatralnego koncentrującego się na schlebianiu gustom publiczności oraz uzyskanie estetycznej niezależności twórców. Zajście tego procesu możliwe było dzięki zbliżeniu dramatu chłopskiego do paradygmatu naturalistycznego[69]. Tendencje te widoczne były nie tylko w literaturze polskiej, czego świadectwem mogą być m.in. sztuki *Przed wschodem słońca* Gerharta Hauptmanna i *Ciemna potęga* Lwa Tołstoja[70].

[68] Należy jednak pamiętać, że próby zdefiniowania pojęcia „dramat ludowy", podejmowane w XIX wieku m.in. przez Stanisława Koźmiana, Walerię Marrené-Morzkowską, Kazimierza Kaszewskiego, Edwarda Lubowskiego czy Piotra Chmielowskiego i Adolfa Nowaczyńskiego, zmierzały do innej definicji niż ta pojawiająca się w recenzjach i omówieniach konkretnych sztuk reprezentujących ten gatunek. Dydaktyczny charakter dramatu ludowego podkreślany był najczęściej w tych drugich typach tekstów. Zob. M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 23–24.

[69] Zob. tamże, s. 12.

[70] W XIX wieku tytuł dramatu Tołstoja *Власть тьмы* przekładany mógł być jako *Potęga ciemności* lub *Potęga ciemnoty* (formy te pojawiają się w afiszach teatralnych z epoki i tekstach krytycznych). Współcześnie raczej stosowany jest wariant *Ciemna potęga*, znany głównie dzięki przekładowi Jerzego Pomianowskiego. Zob. L. Tołstoj, *Ciemna potęga, czyli „Pazurek*

Na gruncie rodzimym przełomem okazał się *Świat się kończy!* Kasprowicza, oceniany jako udana próba rezygnacji z tendencyjności tragedii chłopskiej i krok w stronę jej modernizacji w celu dotarcia do odbiorcy inteligenckiego[71]. Niemojewski wpisuje się w nurt dramatu rodzinnego, w którym pierwszoplanowym wątkiem staje się walka członków rodziny o majątek i ziemię. Problem ten jest wykorzystywany do pesymistycznej diagnozy obrazu świata, postrzeganego zgodnie z paradygmatem naturalistycznym jako królestwo brutalności i dominacji biologizmu[72].

9.3.1.1. Oczarowania komisji

Te wszystkie wątki odgrywały jednak drugorzędne znaczenie w ocenie *Familii* w sprawozdaniu konkursowym. Sędziowie nie próbowali wskazywać miejsca dramatu na tle epoki, pomijają też jego związki z poetyką naturalistyczną. Zamiast tego forsują tezę o oryginalności *Familii* na gruncie polskim jako sztuki „bez żadnej domieszki naśladownictwa, bądź w samym pomyśle, bądź w formie przejawów"[73]. Strategia ta, choć może się wydawać krótkowzroczna, wynikała z roli przypisanej *Familii* jako dramatowi wpisującemu się niemal idealnie w postulowany paradygmat „swojskości". Sprawiało to, że mimo zastrzeżeń do konstrukcji dramatu opis *Familii* przybierał raczej charakter reklamy niż obiektywnej oceny wynikającej z analizy krytycznej.

Dostosowanie wskazania wartości tekstu do tego kryterium prowadzi do prób analizy zgodności akcji *Familii* z rzeczywistością. Nie zasadzała się ona na prawdopodobieństwie wydarzeń, o czym świadczyły negatywne rezultaty „badań ludoznawczych" podjętych wokół instytucji familii[74], ale na kwestii prawdopodobieństwa psychologicznego, uwidaczniającej się w kreacji chłopa jako kierującego się wolą rodziny i odrzucającego indywidualizm na rzecz

uwiązł – już po całym ptaszku". Dramat w pięciu aktach [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, tłum. J. Pomianowski, Warszawa 1957.

[71] Zob. M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 82.

[72] Zob. tamże, s. 97.

[73] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 14.

[74] Tamże.

kolektywizmu. Z tej perspektywy decyzja „familii" o zamordowaniu córki Skiby nie jest tylko aktem brutalności, ale przeistacza się w jedyny czyn możliwy w sytuacji wyczerpania prawnych środków służących do odzyskania własności oraz uzyskania poczucia sprawiedliwości.

Szczególnie ważne okazuje się umotywowanie zachowania Skiby i Katarzyny. Uwydatnia ono wewnętrzną sprzeczność w ocenach komisji, akceptującej rozwiązania charakterystyczne dla poetyki naturalistycznej na poziomie konstrukcji charakterów mimo nominalnego odrzucania tej poetyki. Widoczne jest ono szczególnie przy opisie postaci ojca, uznanej za udaną przede wszystkim ze względu na wiarygodne ukazanie procesu prowadzącego do decyzji o podpaleniu przepisanego córce domu, a w konsekwencji do zabicia jej samej, jej dziecka oraz kochanka:

> Skiba myśli po chłopsku, mówi po chłopsku, nigdy słów na próżno nie traci, a cokolwiek powie, powiedzenie jego odkrywa jakąś tajemnicę duszy, nie tę z pobliża, powierzchowną, wspólną wielu innym współbraciom, lecz tajemnicę ode dna, indywidualną. Dzikim i gwałtownym aż do zapamiętałości stał się on tylko wypadkowo, na zawołanie losu […]. Grunt zaś jego jest dobrotliwy i rzewny: przez życzliwość i ufność rozdzielił między dzieci mienie, wnuczęta, Zosię i Grzegorczyka, kocha serdecznie i serca ich zwabia podejściem pełnym tkliwości, której nie brak nawet odcienia poetycznego[75].

Ukazanie negatywnych przemian w charakterze postaci pod wpływem zewnętrznych okoliczności (przede wszystkim środowiskowych, choć nic nie stoi na przeszkodzie, aby, jak w *Familii*, były to czynniki społeczne), stanowi jeden z najważniejszych wyróżników poetyki naturalistycznej[76]. Stąd Skiba przemieniający się pod wpływem niewdzięczności córki oraz podżegania przez arendarza i innych mieszkańców wsi z troskliwego ojca i kochającego dziadka w mściciela podejmującego krucjatę w imię „familii" staje się postacią pozwalającą na zawarcie kompromisu między oczekiwaniami komisji (poszukującej „swojskości" w dramatach) a poetyką naturalistyczną.

---

[75] Tamże.

[76] Zob. np. J. Kulczycka-Saloni, *Rozważania wstępne* [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 11–12; G. Matuszek, dz. cyt., s. 8–10.

Komisja szybko dostrzegła jednak znaczącą wadę konstrukcyjną *Familii*, która podkreślana będzie także przez niemal wszystkich recenzentów – dysproporcję między pierwszymi trzema aktami, w których napięcie nieustannie rośnie aż do momentu kulminacyjnego, czyli podpalenia domu Katarzyny, a dwoma kolejnymi, w których dręczony wyrzutami sumienia Skiba przyznaje się do winy, oddaje w ręce wymiaru sprawiedliwości i umiera. Propozycja skrócenia ostatnich aktów do jednego, podsumowującego epizodu, wydaje się znaczącą zmianą, której konieczność prezentowana była w przypadku innych dramatów (np. *Grzechu* Żeromskiego, w którym cały czwarty akt składał się z rozmowy głównej bohaterki ze starym aktorem) jako niemal jednoznacznie eliminująca je z zawodów. W tym przypadku użyteczność *Familii* jako dramatu niejako idealnie wpisującego się w program komisji sprawiała, że te wady musiały zejść na plan dalszy.

9.3.1.2. *Familia* jako reprezentacja chłopstwa

Zarówno *Familia*, jak i *I co teraz?* doczekały się recenzji na łamach najważniejszych warszawskich czasopism, co może zostać uznane za dowód na niewyczerpanie potencjału promocyjnego współpracy między „Kurierem Warszawskim" a Teatrem Rozmaitości. Znajomość ocen komisji jeszcze przed rozpoczęciem grania sztuk sprawiała, że ogląd przedstawień niejako profilowany był przez opinie wyrażone w sprawozdaniu, a recenzje dramatów stawały się okazją do weryfikacji zaproponowanej w nim interpretacji sztuk.

W przypadku utworu Niemojewskiego nie sposób zapomnieć jednak o szczególnej sytuacji komunikacyjnej, w jakiej postawieni zostali recenzenci, a która wpisana była w specyfikę tragedii chłopskiej. Za jej pośrednictwem docelowy odbiorca (w tym przypadku przedstawiciel warszawskiego mieszczaństwa lub inteligencji) konfrontował się z najczęściej zupełnie nieznanym mu lub poznawanym wyłącznie z przekazów prasowych środowiskiem chłopskim. Specyfikę tej sytuacji trafnie charakteryzuje Maria Jolanta Olszewska:

> Chłop w dramacie ludowym przemówił bowiem własnym, pełnym głosem i sam zaprezentował się w działaniu. Takie potraktowanie tematyki wiejskiej dało szansę na rezygnację z zewnętrznego, fasadowego ukazywania świata

> wsi jako zjawiska egzotycznego. Otwarcie tekstu dramatycznego na mowę chłopską pozwoliło na pokazanie jego bohatera od strony jego psychiki. Słowo stawało się w tym przypadku znakiem: chłopskiej wrażliwości, mentalności, jemu tylko specyficznego postrzegania, przeżywania i rozumienia świata oraz wyobraźni, czyli jak obrazowo mówiono i pisano w dobie Młodej Polski „chłopskiej duszy"[77].

Już krytyka literacka epoki wyczuwała zresztą różnicę między utworem Niemojewskiego a dramatami ludowymi spod znaku Anczyca. Najtrafniej tę specyfikę oddają słowa sprawozdawcy „Tygodnika Ilustrowanego" w opublikowanej po ogłoszeniu werdyktu notce biograficznej Niemojewskiego: „Jest to sztuka ludowa, ale nie dla ludu, lecz dla inteligencji, a więc rzecz pod pewnym względem zupełnie nowa"[78].

Oczywiście należy pamiętać, że widzami *Familii* była nie tylko inteligencja warszawska, lecz także mieszczanie i przyjezdni, co tworzyło zbiór osób różniących się wykształceniem, poziomem życia czy statusem majątkowym. Konsekwencje tej sytuacji dla recepcji *Familii* uwidaczniały się już w reakcjach widowni. Jak donosił recenzent „Słowa":

> Gdy […] publiczność w krzesłach i lożach w milczącym zdumieniu, a poniekąd i przerażeniu przyglądała się straszliwym zatargom rozgrywającym się przed jej oczyma na scenie, widzowie z górnych sfer sali teatralnej po każdym z pierwszych trzech aktów szalonymi oklaskami dawali wyraz swemu uznaniu i zadowoleniu. Oklaski te osłabły wprawdzie po dwóch aktach ostatnich. Mimo to jednak dalszy ciąg sztuki wśród więcej cywilizowanej czy wyrafinowanej ludności nie wzbudził nadmiernego zapału[79].

Ten rozdźwięk wynikał przede wszystkim z nagromadzenia w pierwszych aktach brutalnych scen, obliczonych na wywołanie natychmiastowej, często gwałtownej reakcji emocjonalnej.

---

[77] M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 15.

[78] y. [I. Matuszewski], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 50, s. 980 [inc. „Konkurs dramatyczny «Kuriera Warszawskiego»…"].

[79] P., *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Słowo" 1898, nr 267, s. 3.

Ocena reprezentacji chłopstwa w *Familii* nie ograniczała się do próby odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu Niemojewski wykazał się znajomością realiów wsi[80], ale skupiała się również na analizie konsekwencji przedstawienia członków tej warstwy społecznej na scenie. Wątek ten najsilniej obecny jest w recenzji Edwarda Lubowskiego, w której przewija się pogląd na dramat ludowy jako gatunek prymarnie dydaktyczny. Recenzent przejawia świadomość roli, jaką reprezentacja rzadziej portretowanych grup odgrywa w kształtowaniu ich obrazu w kulturze. Wiedza ta wymusza na twórcy przejęcie odpowiedzialności za charakterystykę chłopów, którzy stają się niejako wzorem do naśladowania (bądź – jak w *Familii* – antywzorem) dla samych włościan i punktem odniesienia dla innych warstw społecznych. Nieuwzględnienie tego mechanizmu może wywoływać skutki odwrotne od zamierzonych:

> […] gdyby ten lud ujrzał siebie samego w takich barwach na scenie, czy by się poprawił? Nie, ale może rzeczywiście o sobie by zwątpił, a jeśli lud nie widzi się na scenie, tylko inne warstwy społeczne patrzą na ten straszliwy obraz, czyż i one o nim nie zwątpią? A tego chyba autor nie chciał[81].

W takiej interpretacji *Familia* przestaje być anegdotą z życia jednej rodziny, a zaczyna pełnić funkcję soczewki, przez którą widziany jest kulturowy obraz włościan. Co ważne, chociaż Lubowski akcentuje rolę czynnika wychowawczego tkwiącego w dramacie ludowym, jego postulat nie stanowi wezwania do powrotu do moralizatorstwa i tendencji zakorzenionych w dziełach twórców pokolenia pozytywistów. Bliski jest mu jednak nurt krytyczny postrzegający wpływ poetyki naturalistycznej jako wypaczenie rzeczywistości, korespondujący zresztą z poglądami wyrażonymi w sprawozdaniu.

Przyjęcie tego punktu widzenia sprawia, że omówienia *Familii* stają się zapisem konfrontacji krytyków z ich postrzeganiem chłopów, potwierdzanym

---

[80] Choć Niemojewski (posługujący się herbem Rola) był szlachcicem, *Familię* odczytywać można – jak proponuje Barbara Świtalska-Starzeńska – jako zapis stosunków rodzinnych u chłopów z należącej do rodziny Niemojewskich wsi Rokitnica (na etapie pisania *Familii* znajdującej się pod dzierżawą spowinowaconego z rodziną Wiaczesława Kozłowskiego). Zob. B. Świtalska-Starzeńska, *„Człowiek szalony". Andrzej Niemojewski (1864–1921)*, Warszawa 2018, s. 106–107.

[81] E. Lubowski, *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 332, s. 1–2.

lub zaprzeczanym przez dramat. Wiązało się to z odrzuceniem elementów jego fabuły, które nie wpisywały się w ten paradygmat, i bezwarunkowym przyjęciem wszystkiego, co potwierdzało ów obraz. Nie ograniczało się to do stwierdzenia braku instytucji „familii" (na co zwracała uwagę zdecydowana większość recenzentów), ale odnosiło się również do prób rekonstrukcji psychologii chłopów. Dlatego też np. Gabriel Kempner uznawał skłonność Skiby do szybkiego działania i szukanie przezeń poparcia u innych członków rodziny za błąd – tym bardziej rażący, że stanowił podstawę akcji dramatu. Sztuka wiarygodnie oddająca mentalność chłopską uwzględniłaby zdaniem krytyka skłonność włościan do procesowania się i zarysowałaby podpalenia jako ostateczność, podejmowaną kiedy środki prawne zawiodą[82]. Abstrahując od tego, że w *Familii* proces nie rozwiązałby sytuacji (gdyż Skiba mógłby odzyskać ziemię od córki dopiero po zwróceniu jej dwóch tysięcy rubli kaucji[83]), wizja chłopstwa budowana przez Kempnera traktowana mogła być jako wycinek prawdy, nie zaś jej całość.

Podobny tryb stosuje recenzent „Biesiady Literackiej", sprzeciwiający się nadmiernej brutalizacji chłopów, wynikającej z ich rzekomej nieznajomości przez Niemojewskiego oraz próby ich charakterystyki wyłącznie na podstawie kronik kryminalnych. Co ciekawe, krytyk wykorzystuje tę uwagę do obrony autora *Familii* przed zarzutem o negatywnym wpływie dramatu na reprezentację chłopów. Brak wiarygodności ich wizerunku miał być tak widoczny dla widzów, że taki obraz nie mógłby pełnić funkcji kreacyjnej, co zmniejszałoby wagę *Familii* w procesie kształtowania społecznego obrazu chłopstwa[84].

Lekturze *Familii* z perspektywy wypaczonego obrazu chłopów sprzeciwiał się Bolesław Prus, zarzucający krytyce ocenianie włościan własną miarą, wynikające z nieznajomości tej warstwy społecznej. Jego głos, który można traktować jako próbę obrony tekstu podjętą z pozycji członka komisji, stanowi

[82] Zob. G. Kempner, *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 48, s. 540.

[83] Zob. A. Niemojewski, *Familia. Dramat w 5 aktach uwieńczony nagrodą na konkursie jubileuszowym „Kuriera Warszawskiego" w roku 1898*, Kraków 1901, s. 10–13.

[84] Zob. Wł. M. [W. Maleszewski], *„Familia", dramat ludowy, przez…?*, „Biesiada Literacka" 1898, nr 48, s. 376–377.

wyraz szczególnej lektury Prusowskiej, związanej z jego realistyczno-mimetyczną koncepcją dramatu ludowego[85]:

> Otóż warszawiacy, o których Bogusławski słusznie powiedział, że „nie lubią chłopów na scenie", ci warszawiacy, zetknąwszy się z chłopem, naturalnie – w teatrze, usiłują na gwałt wmówić w niego, że powinien mieć akurat takie same poglądy na sprawy społeczne, jak i my. Z czego w dalszym ciągu wypływa wniosek, że tam, gdzie oddalibyśmy naszą sprawę do sądu za pośrednictwem najbieglejszego cywilisty, tam i chłop udanie się do sądu powinien uważać za najlepszy sposób rozstrzygnięcia nieporozumień.
>
> Tymczasem chłopi, zamiast udawać się do sądów, bardzo często na własną rękę uganiają się za sprawiedliwością[86].

Prus co prawda również patrzy na chłopów zewnętrznym okiem warszawskiego publicysty, kreując ich obraz na podstawie przekazów prasowych tworzących dowód anegdotyczny. Jednocześnie jako poważny krytyk stara się wprowadzić bardziej zrównoważony ich wizerunek, przede wszystkim na podstawie przekazów naukowych i etnograficznych. Pozwala mu to na stworzenie pozytywnego obrazu chłopstwa jako warstwy społecznej, w której rzadziej dochodzi do zbrodni niż wśród mieszczan, a których wady, takie jak np. zawziętość, równoważone są przez zalety: pracowitość, pobożność czy przywiązanie do ziemi. Obraz ten służy zakwestionowaniu wizerunku chłopa zaproponowanego m.in. przez „Przegląd Tygodniowy" czy „Słowo" oraz pochwały propozycji Niemojewskiego, która trafnie oddawałaby postępowanie włościan. Sprzeciwiając się zarówno naiwnemu idealizmowi, jak i bezmyślnemu brutalizmowi, Prus postuluje zrównoważoną obserwację natury ludzkiej, umożliwiającą pełniejszą i wierniejszą reprezentację rzeczywistości.

Na tle tych interpretacji wyróżnia się najbardziej propozycja „Głosu", odrzucającego niemal całkowicie model lektury *Familii* jako utworu odzwierciedlającego rzeczywistość. Jako jedyny dostrzega możliwość interpretacji dzieła jako uniwersalnego dramatu jednostki znajdującej się na styku

[85] Więcej na ten temat zob. M.J. Olszewska, *Bolesława Prusa lektura dramatu ludowego* [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 223–228.

[86] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 330, s. 1.

pierwotnej cywilizacji (reprezentowanej przez instytucję familii) i nowoczesności (upostaciowionej przez stanowiące prawo państwo). Zamysł ten jednak recenzent ocenia jako niezrealizowany w pełni ze względu na ostateczny przebieg wydarzeń, w którym to reprezentująca dawny porządek zbrodnia rodzinna wygrywa nad cywilizacją[87].

9.3.1.3. Oryginalność i naśladownictwo

Jak wskazywałam wyżej, ważnym elementem reklamującym *Familię* w sprawozdaniu była kwestia jej oryginalności, rozumianej jako rezygnacja z czerpania z dramaturgii obcej. Lektura recenzji dramatu podaje jednak w wątpliwość tę tezę. Krytyka wskazywała przynajmniej na dwa miejsca łączności sztuki z szeroko rozumianym dziedzictwem artystycznym. Pierwszym z nich, umieszczającym *Familię* w sieci powiązań z tradycją teatralną, były ślady wskazujące na łączność Skiby z królem Learem Szekspira. Odwołanie to pojawiało się już co prawda w sprawozdaniu, nie wynikało jednak ze wskazania na podobieństwa fabularne obu dzieł, ale raczej z chęci podwyższenia wartości *Familii*. Skiba określony zostaje mianem „Leara w siermiędze"[88] na powierzchownych podstawach – przede wszystkim ze względu na podjęcie czynu skierowanego w stronę wyrodnej córki zamiast np. opuszczenia rodzinnej wsi i wyboru żebraczego kija. Porównanie to jednak nie ma na celu zakwestionowania wcześniejszej tezy o oryginalności utworu.

Sprawia to jednak, że teza o „szekspiryzmie" dramatu Niemojewskiego staje się punktem odniesienia dla jego recenzentów. Związki Skiby z Learem dostrzega m.in. recenzent „Słowa", który nie traktuje tej paraleli jako zwiększającej wartość dramatu, ale jako dowód braku jego oryginalności[89]. Z tą interpretacją nie zgadza się Lubowski, zauważający, że to właśnie instytucja familii zaprzecza możliwości odczytania tej postaci w duchu learowskim. Bohater działający samodzielnie, motywowany jedynie żądzą zemsty na córce, byłby

[87] Zob. zw. [Z. Wasilewski], *Z teatru. „Familia", dramat w 5 aktach odznaczony na konkursie „Kuriera Warszawskiego"*, „Głos" 1898, nr 48, s. 1134–1135.

[88] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 14.

[89] Zob. P., dz. cyt., s. 3.

bardziej przekonujący dla odbiorcy niż jednostka zwracająca się w stronę „wyższej instancji" jedynie z tchórzostwa. To zmieniało także wydźwięk ostatnich scen żalu starego ojca, które wydawały mu się niejako nieuzasadnione:

> […] Skiba nie jest samodzielnym, tchórzliwie żąda poparcia u chciwej pośmiertnego łupu „familii", ażeby potem, raz dokonawszy zbrodniczego dzieła, skamleć, Learyzować [zachowuję zapis oryginalny wielką literą – przyp. I.P.] i poetycznie zapatrzony w przeczyste niebo, skonać. Nie – Szekspirowski Lear – to bohater cierpienia prawdziwy! Szlachetny i wzniosły, pokutujący za swą szlachetność, wielki majestatem cierpienia do ostatniej chwili, lecz bynajmniej nie pospolity zbrodniarz, niemający nawet odwagi [w] swej zbrodni[90].

Lubowski, sprzeciwiając się brutalizmowi i kolektywizmowi wpisanemu w wizję świata charakterystyczną dla dramatu naturalistycznego, opowiada się za tragedią skoncentrowaną na jednostce.

Interesujący wydaje się z tej perspektywy trop wskazywany przez Władysława Sterlinga[91]. Recenzent przywołuje jako kontekst artykuł etnograficzny Hieronima Łopacińskiego *Nowe odmianki pieśni na temat „Króla Leara"*[92], analizującego przykłady pieśni ludowych reinterpretujących fabułę tego dramatu. Żywotność motywu ojca odtrąconego przez niewdzięczne dzieci mimo przekazania im znacznej części majątku pozwalałaby na wskazanie związków sztuki Niemojewskiego nie tylko z tradycją literacką, lecz także z szeroko rozumianą kulturą ludową. Uprawomocniałoby to zatem odczytanie *Familii* jako dramatu nieoderwanego od kultury, którą stara się portretować.

Innym kluczem interpretacyjnym, uruchamianym tym razem przez krytykę, stawało się porównanie *Familii* do *Ciemnej potęgi* Tołstoja. Pojawienie się tych odwołań było nie tylko wyrazem dostrzeżenia pewnej zgodności tematycznej obu utworów, lecz także wynikiem wzmożonego zainteresowania programem filozoficznym Tołstoja wśród modernistów polskich. Mimo że

---

[90] E. Lubowski, dz. cyt., s. 1.

[91] Zob. W. Sterling, *„Familia", dramat z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1898, nr 48, s. 573.

[92] Zob. H. Łopaciński, *Nowe odmianki pieśni na temat „Króla Leara"*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny" 1898, t. XII, s. 211–214. Sterling błędnie przypisuje autorstwo tego tekstu Janowi Karłowiczowi.

na tym etapie zainteresowanie wzbudzały głównie jego pisma filozoficzne, a opracowane w tym czasie przekłady *Śmierci Iwana Iljicza*, *Wojny i pokoju* czy *Anny Kareniny* przeszły niemal bez echa, *Ciemna potęga* stanowiła jeden z niewielu wyjątków od tej reguły. Tendencja ta – jak zauważa Regina Gerlecka – związana była z kryzysem myśli pozytywistycznej oraz dostrzeżeniem w tołstoizmie potencjału do odmowy moralnej społeczeństwa w duchu ideałów humanistycznych[93].

Ten klucz recepcji *Ciemnej potęgi* nie jest jednak właściwie wcale obecny w tekstach, w których dramat ten przedstawiany jest jako kontekst do interpretacji *Familii*. Zamiast tego wyłączną płaszczyzną porównań staje się zauważalna w obu dziełach brutalność scen i poruszanie wątków kontrowersyjnych (u Tołstoja – otrucie męża, romans jednego z bohaterów z własną pasierbicą oraz morderstwo noworodka zrodzonego z tego związku, a u Niemojewskiego – zabicie kochanka żony i podpalenie domu z żywymi ludźmi w środku). Dążenie obu pisarzy do skrajnych efektów nie jest jednak traktowane jako środek artystycznego wyrazu, ujawniający prawdę o brutalności świata i ludzkości, ale jedynie wyraz chęci zszokowania odbiorcy i grania na jego najniższych instynktach. Taką logiką kieruje się m.in. Gabriel Kempner, nazywający na tej podstawie sztukę Niemojewskiego melodramatem (w odróżnieniu od „dramatu" *Ciemna potęga*):

> […] gdy dramat dostarcza wrażeń artystycznych, rzetelnych, melodramat ugania się za jaskrawymi efektami, które mu są celem w samym sobie, wywołuje je za wszelką cenę, choćby to nie wypływało z sytuacji sztuki ani z psychologii bohaterów. Nowy utwór Hauptmanna *Fuhrman Henschel* jest dramatem. Jest nim też *Potęga ciemności* Tołstoja, choć obie te rzeczy dzieją się między chłopami (zarzuty zatem melodramatyczności dotyczą nie tematu, ale sposobu opracowania). Naśladująca ostatnie dzieło *Familia* jest melodramatem, ale melodramatem nieudolnym artystycznie pod względem pomysłu i budowy, pseudorealistycznym i pseudopoetycznym, w dodatku zaś zupełnie polskim i niemoralnym[94].

---

[93] Zob. R. Gerlecka, *Z dziejów recepcji Lwa Tołstoja w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne" 1963, vol. 15, s. 161–163.

[94] G. Kempner, *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, dz. cyt., s. 540.

Przesada w poszukiwaniu jaskrawych efektów, jaką Kempner zarzuca Niemojewskiemu, skutkować ma znaczącym obniżeniem wartości artystycznej *Familii*.

Podobnym torem kieruje się recenzent „Gazety Handlowej", uznający trzeci akt *Familii* niemal za kalkę *Ciemnej potęgi*. Zastosowanie tego zabiegu jest oceniane negatywnie ze względu na niedostosowanie „metody Tołstojowskiej obserwacji" do prezentacji polskich włościan. Jednocześnie jako jedyny krytyk wykorzystuje istnienie tych podobieństw do krytyki komisji, która przeoczyła te podobieństwa[95].

9.3.1.4. *Familia* a repertuar Teatru Rozmaitości

Problematyka recepcji *Familii* nie ograniczała się jednak do wiarygodności reprezentacji przedstawicieli chłopstwa bądź jej braku. Istotnym czynnikiem okazywało się także dopasowanie tej sztuki do repertuaru Teatru Rozmaitości. Zwraca na to uwagę Aleksander Rajchman, doszukujący się przyczyn niepowodzenia sztuki w nieprzygotowaniu warszawskiej publiczności do odbioru dramatu rozgrywającego się w środowisku wiejskim oraz awersji do dramatów prezentujących najgorsze właściwości charakteru ludzkiego[96]. Zdaniem recenzenta przyczyna porażki *Familii* leżałaby nie w wewnętrznych wadach sztuki, lecz w jej niedopasowaniu do gustów publiczności Teatru Rozmaitości, przyzwyczajonej raczej do dramatów mieszczańskich i fars.

Z drugiej strony jednak „egzotyczność" tematyki dramatu mogła zachęcać do zapoznania się z nim na scenie. Taką tezę stawia recenzent „Prawdy", zwracający uwagę na sentyment publiczności do określonych kreacji tej warstwy społecznej:

> Autor bardzo dobrze zrobił, że napisał sztukę ludową. U nas, gdzie wobec wytrawnego sądu publiczności arcydzieła nawet na scenie łamią kark (*Samotni*

[95] Zob. S.A. Kempner, *„Familia", dramat w 5 aktach (z konkursu „Kuriera Warszawskiego"), przedstawiony po* raz *pierwszy dn. 19 b. m. na scenie Teatru Rozmaitości*, „Gazeta Handlowa" 1898, nr 266, s. 1.

[96] Zob. A. Rajchman, *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego", przedstawiony po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dnia 19 listopada 1898 roku*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, nr 48, s. 583.

> Hauptmanna), panuje jakieś pełne poczciwości pobłażanie dla sztuk ludowych. My mamy, wbrew wszelkim pozorom, gusty bardzo demokratyczne i bardzo lubimy chłopów na scenie, zwłaszcza jeśli sobie zanadto nie wymyślają, są troszeczkę sentymentalni, jeżeli nie piją za dużo, tańczą wesoło i śpiewają ładnie[97].

Uwagi Władysława Sterlinga mają na celu krytykę niezbyt wyrafinowanych gustów warszawskiej publiczności, która nie akceptuje utworów zaburzających jej wizję świata. Zgodnie z tym podejściem dopuszczalne wizerunki chłopa na scenie zakładają prezentację go jak Innego, którego jedynym zadaniem jest zabawianie publiczności odmiennością obyczajów. Z tej perspektywy dramat Niemojewskiego, stojący w poprzek tych oczekiwań, skazany mógł być jedynie na porażkę.

Istotnym czynnikiem wpływającym na odbiór *Familii* były także okoliczności związane z jej inscenizacją, a zwłaszcza z doborem aktorów i ich kompetencjami scenicznymi. Ponieważ dramaty ludowe rzadko gościły na deskach tego teatru, ich inscenizacje stanowiły wyzwanie dla artystów. To miało negatywnie wpłynąć także i na jakość przedstawienia, na co zwracał uwagę m.in. recenzent „Gazety Polskiej", który poza Wincentym Rapackim wcielającym się w rolę Skiby krytycznie ocenił występy niemal wszystkich aktorów[98]. Recenzent starał się rozdzielać wady *Familii* jako tekstu od jej usterek scenicznych, jednak wskazywał na jedność tych dwóch porządków w recepcji. Złe odegranie sztuki przez aktorów mogło służyć za argument za jej nieadekwatnością sceniczną, a tym samym wywrzeć wpływ na postrzeganie konkursowego plonu.

9.3.2. Warszawski *Dom lalki* czy wielka demoralizacja? *I co teraz?* Edwarda Grabowieckiego

Drugą i ostatnią sztuką wystawioną w ramach konkursu było *I co teraz?*, którego autorem okazał się Jan Edward Grabowiecki (1869–1935, znany w epoce głównie pod drugim imieniem) – aktor grający m.in. w Krakowie, Lwowie,

---

[97] W. Sterling, „*Familia*"…, dz. cyt., s. 573.

[98] Zob. g., „*Familia*", „Gazeta Polska" 1898, nr 120, s. 2.

Poznaniu i w warszawskich teatrach ogródkowych. W odróżnieniu od Niemojewskiego nie był debiutantem także jako dramaturg – przed konkursem był już znany jako twórca *Harpagonów* (1897), *Towarzyszek życia* (1897) czy *Na miejskim bruku* (1898). Niestety żaden z jego tekstów nie doczekał się druku, dlatego jedynym źródłem informacji na temat fabuły *I co teraz?* pozostają recenzje. Na szczęście sztuka ta analizowana była niemal przez wszystkie czasopisma, które wcześniej zdecydowały się na omówienie *Familii* (nierzadko zresztą autorami recenzji obu utworów byli ci sami korespondenci), co umożliwia przynajmniej częściowe zrekonstruowanie jej treści[99]. Krok ten, którego nie podejmuję w analizach recepcji innych dramatów, w większości dostępnych w wydaniach książkowych lub cyfrowych, niezbędny będzie do zrozumienia zarzutów stawianych Grabowieckiemu oraz wskazania miejsca jego utworu na tle plonu konkursowego.

9.3.2.1. Fabuła

Sztuka *I co teraz?* składała się z trzech aktów. Akcja pierwszych dwóch rozgrywała się w mieszkaniu młodego kupca bławatnego Henryka Łuszyckiego i jego żony Ludwiki (zwanej w większości recenzji Ludką). Ich małżeństwo nie układało się szczęśliwie, gdyż mężczyzna, choć kochał żonę, nie poświęcał jej wystarczająco dużo czasu, walcząc o zdobycie i odłożenie przynajmniej 50 000 rubli w celu zapewnienia bytu rodzinie[100]. Akt pierwszy, rozgrywający się w skromnie umeblowanej jadalni małżonków, otwierała scena flirtu Ludwiki z Wiktorem Kroniewiczem (w niektórych recenzjach zwanym Kronieckim[101]) – przyjacielem domu, a zarazem podejrzanym donżuanem. Flirt ten nie prowadził jednak jeszcze do poważnych konsekwencji. Po pożegnaniu

[99] Fabuła *I co teraz?* zrekonstruowana została głównie na podstawie najbogatszej w szczegóły recenzji ze „Słowa" (zob. P., *„I co teraz?". Sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Słowo" 1898, nr 276, s. 3). Pojedyncze oboczności, podawane na podstawie innych tekstów, oznaczone zostały przypisami.

[100] Zob. S.A. Kempner, *„I co teraz?" – sztuka w 3 aktach (z konkursu „Kuriera Warszawskiego"), przedstawiona po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dn. 30 listopada*, „Gazeta Handlowa" 1898, nr 275, s. 1.

[101] W takiej formie jego nazwisko podawane jest w: W. Sterling, *„I co teraz?" – sztuka konkursowa „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1898, nr 50, s. 597.

z amantem dalszą część aktu wypełniać miały rozmowy Ludki z jej przyjaciółką, Różą Wroniecką (znaną ze swobodnego prowadzenia się), Henrykiem, jego wspólnikiem Hieronimem Borskim oraz postaciami epizodycznymi: śpiewaczką operową Wiolą i panem Doreaux, uczniem konserwatorium muzycznego „żyjącym z pracy kobiet".

Akcja aktu drugiego działa się w wykwintnym salonie Łuszyckich, co pozwalało przypuszczać, że interesy bohatera rozwinęły się pomyślnie. Ludwika zwierzała się w nim Róży z niezadowolenia z pożycia małżeńskiego, a namówiona przez nią do poszukiwania własnego szczęścia, postanowiła rozwieść się z mężem i związać z Wiktorem. Początkowo prosiła Henryka o rozwód, powołując się na jego rzekomą miłość do niej i wynikającą z niej chęć uszczęśliwienia kobiety. Plan ten jednak spalił na panewce, kiedy kupiec z okna przeciwległego domu dostrzegł swoją żonę i Kroniewicza w dwuznacznej sytuacji. Kulminacją była burzliwa kłótnia małżonków i ucieczka Łuszyckiej z domu.

W akcie trzecim wydarzenia przenosiły się do buduaru Róży, u której Ludwika znalazła schronienie. Kobieta wyznawała Wiktorowi miłość, jednak spotykał ją zawód – mężczyzna nie był zainteresowany małżeństwem, więc postanowił porzucić Ludkę. W tym momencie w buduarze zjawił się mąż bohaterki, proponujący przebaczenie win i powrót do domu. Kobieta miała jednak unieść się honorem i odmówić kupcowi, zamykając tym samym sobie wszelkie drogi działania. Dramatyczne pytanie „I co teraz?", zadawane przez Ludwikę w stronę publiczności, kończyło przedstawienie.

Na drugim planie miał się rozgrywać wątek podwójnego romansu Róży Wronieckiej z Borskim (nienawidzącym kobiet od czasu, kiedy został porzucony przez niedoszłą narzeczoną) oraz z Doreaux. Borski początkowo odrzucał zaloty Róży, ale ostatecznie zakochał się w niej i zdecydował się na oświadczyny. Zrezygnował jednak z tych planów, kiedy dowiedział się, że Róża jest rozwódką. Romans kobiety z Doreaux również nie doszedł do skutku, gdyż muzyk okradł ją i porzucił dla śpiewaczki Wioli[102].

Z tego opisu wywnioskować można, że *I co teraz?* mogło wpisywać się w odtwórczy nurt czerpiący z dramaturgii francuskiej spod znaku Dumasa

[102] Zob. E. Lubowski, *„I co teraz?", sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 332, s. 2.

i Sardou. Świadczyć o tym może zarówno uprzywilejowanie wątku rozpadu małżeństwa i flirtu z donżuanem czy liczne romanse na drugim planie, jak i dbałość o wywoływanie mocnych efektów scenicznych z wieńczącym sztukę pytaniem Ludki na czele. Niedążący do nowatorstwa fabularnego czy konstrukcyjnego dramat mógł się jednak sprawdzić na scenie warszawskiej, gdyż wpisywał się w standardowy repertuar Rozmaitości. Być może to właśnie przesądziło o decyzji dyrekcji teatralnej o wystawieniu go na scenie.

9.3.2.2. Czy komisja się pomyliła?

W recenzjach sztuki Grabowieckiego dominuje jednak rozczarowanie, skierowane nie w stronę autora, ale komisji. To nie pisarz zadecydował bowiem o wprowadzeniu tekstu na scenę (choć oczywiście jego odpowiedzialność za kształt dramatu nie podlegała dyskusji), ale właśnie sędziowie. Dlatego to w ich stronę kierowane były najostrzejsze działa:

> Ostatecznie nie dziwilibyśmy się tak bardzo teatrowi, gdyby z własnej inicjatywy wystawił *I co teraz?* ze względu na niewątpliwe sceniczne zalety tego utworu.
>
> Dziwimy się jednak, i to bardzo, sędziom konkursowym, że polecili do grania ten właśnie utwór, niezawierający ani jednej myśli nowej i samodzielnej, ani jednej idei szlachetnej i podniosłej, a natomiast przesiąkły na wskroś niezdrowym, przygnębiającym, wstrętnym i na domiar dobrego czy złego, nieszczerym, bo zapożyczonym pesymizmem. Trudno przecież przypuszczać, aby poważne to grono skłonił do wydania pochlebnego wyroku nadmiar w tej sztuce „erotycznego żywiołu" i oddane z wielkim, przyznać trzeba, realizmem, „wabienie się", że nie użyjemy dosadniejszego wyrażenia – mężczyzn i kobiet[103].

Mogłoby się wydawać, że wcześniejsze sprawozdanie konkursowe, a zwłaszcza niezbyt subtelne wskazania na brak oryginalności sztuk, powinno było przygotować krytyków do tego, co ujrzeli na scenie. Mechanizm ten, który zadziałał w przypadku *Familii*, gdzie część recenzentów wskazywała na konieczność

[103] P., *„I co teraz?"*…, dz. cyt., nr 276, s. 3.

łagodniejszej jej oceny właśnie ze względu na słabość konkursowego plonu[104], nie uchronił jednak *I co teraz?* przed krytyką. Dlaczego zatem zalecono ten dramat do grania?

Część sprawozdania poświęcona tej sztuce składa się zaledwie z dwóch akapitów i stanowi jedno z krótszych omówień utworów z tej kategorii. Z tonu, jakim wyrażane są zarówno uwagi pozytywne, jak i negatywne, można jednak przypuszczać, iż polecenie tej sztuki mogło być kompromisem między sprzeciwem wobec przedstawiania scen „niemoralnych" w dramacie a zarzutami o krótkowzroczność komisji. Mimo podkreślenia braku innowacyjności tematycznej dominującym czynnikiem wpływającym na zalecenie *I co teraz?* do grania miało być umiarkowanie w prezentacji scen, które mogłyby zostać uznane za gorszące[105]. Chociaż nie oznaczało to akceptacji całości prezentacji w tekście relacji damsko-męskich (Grabowieckiemu zarzucono m.in. animalistyczne przedstawienie relacji między Ludwiką i Kroniewiczem w końcowych scenach aktu drugiego), nieprzekroczenie pewnych granic, takich jak np. pokazanie sceny konsumpcji romansu, pozwalało nie tylko na wyróżnienie sztuki Grabowieckiego na tle pozostałych utworów, lecz także na pozorny sojusz między dramatem inspirowanym szkołą francuską a zachowawczą komisją. Na tle innych sztuk (np. wykorzystującej wątki obopólnego wiarołomstwa w małżeństwie i ryzyka incestu w *Fałszerzach*, otrucia męża dla kochanka w *Niszczącym żywiole* czy pokazania sceny molestowania śpiącej kobiety w komedii *Nad poziomy*) *I co teraz?* mogło wydawać się łagodnym dziełem.

9.3.2.3. Sens moralny sztuki

Co jednak przedstawiało się delikatnie w kontraście wobec innych dramatów, pozbawione tego kontekstu na scenie przekraczało horyzont oczekiwań części krytyków. Dlatego też trudno się dziwić, że istotnym czynnikiem wpływającym na ocenę *I co teraz?* okazywała się warstwa aksjologiczna dzieła,

[104] Zob. np. A. Rajchman, *„Familia"…*, dz. cyt., s. 583; Wł. M. [W. Maleszewski], *„Familia", dramat ludowy, przez…?*, dz. cyt., s. 376–377.

[105] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 15.

reprezentowana zwłaszcza przez przedstawienie wątków zdrady małżeńskiej (nawet jeśli tylko projektowanej, jak w u Ludwiki) oraz oszustw matrymonialnych (zwłaszcza w kontekście Wiktora oraz Doreaux). Dyskusja wokół tych wątków umożliwiała poruszenie refleksji na temat relacji między wolnością artystyczną dramaturga a wpływem utworu na czytelnika – szczególnie istotnej, jeśli uwzględni się większy wpływ impresywności wynikający z oglądania sztuki wystawianej na scenie.

W kategorii zagrożenia dla moralności postrzegały dramat Grabowieckiego przede wszystkim pisma konserwatywne, jak np. „Biesiada Literacka", w której wprost zarzuca się Grabowieckiemu poniżanie godności widzów i wywoływanie skandalu[106]. Nieco mniej moralizatorskim tonem wypowiada się Aleksander Rajchman, charakteryzujący świat przedstawiony dramatu jako „świat na opak", w którym zasady moralności i etykiety wydają się odwrócone. Sprawia to, że jego zdaniem trudno jest traktować przedstawiony konflikt poważnie[107]. Bliska punktowi widzenia Rajchmana jest także ocena Władysława Bogusławskiego, zwracającego uwagę na dominację postaci Róży i jej wielbicieli nad głównymi bohaterami. Sytuacja ta, wynikająca częściowo z doboru obsady, a częściowo z akcentu położonego na te postacie przez autora, odwracała uwagę widza od konfliktu[108].

Nie mniej frapująca okazała się ocena dylematów Ludwiki, zwłaszcza w akcie trzecim. Kończący dramat okrzyk „I co teraz?" bywał interpretowany jako próba nadania sztuce wymiaru tendencyjnego i ostrzeżenie przed pochopnym zrywaniem więzów małżeńskich poprzez wskazanie, że pozbawiona opieki kochanka i odrzucająca przebaczenie męża kobieta nie ma przed sobą zbyt wielu możliwości. Taką interpretację przyjmuje m.in. recenzent „Biesiady Literackiej", zaznaczając jednocześnie, że byłaby ona wysnuta na wyrost. Jedna linijka tekstu, nawet jeśli znajduje się w punkcie kulminacyjnym, nie równoważy całej treści dzieła, interpretowanego jako argument za tezą o wyższości prawa kobiety do samorealizacji i szczęścia nad trwałością małżeństwa:

---

[106] Zob. Wł. M. [W. Maleszewski], *„I co teraz"*…, dz. cyt., s. 433.

[107] Zob. Al. R. [A. Rajchman], *I co teraz, sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego", przedstawiona po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dnia 30 listopada 1898 roku*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, nr 49, s. 594.

[108] Zob. W. Bogusławski, *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 51, s. 1010.

> Niech się [Grabowiecki – przyp. I.P.] nie tłumaczy tendencją, bo tendencja streszczona w zapytaniu kończącym sztukę: „I co teraz?" jest najniemoralniejszą, chociaż autor myślał zapewne przeciwnie. – „I co teraz?" – rozpacza żona, niechcąca wrócić do męża, a opuszczona przez uwodziciela, ale w tym pytaniu nie ma grozy sumienia, jest tylko obawa przemijająca; niech się znajdzie jaki sposób na sprowadzenie uwodziciela, a rozpacz zaraz zginie. Autor chciał przerazić wiarołomne żony pytaniem: „I co teraz zrobię?" poradził zaś mimo woli, aby obmyśliły z góry wszystko, zanim rozpoczną swój upadek[109].

Równie cynicznie interpretuje zakończenie sztuki Rajchman, przypuszczający, że Ludwika, pozostająca pod wpływem Róży, najprawdopodobniej podąży niedługo jej śladami[110].

Próbę lektury naprzeciw intencjom autora, pozornie niemal empatycznej, wydaje się podejmować recenzent „Słowa", doszukujący się w Ludwice duchowej siostry Ibsenowskiej Nory, żądającej dla siebie prawa do szczęścia za wszelką cenę. Porównanie to należałoby jednak uznać za pośrednią formę nagannej oceny Ludwiki, zważywszy na to, że – jak wskazuje Jan Michalik – postawa bohaterki *Domu lalki* również była postrzegana negatywnie przez krytykę[111]. Wrażenie to zostaje wzmocnione poprzez podjęcie się przez recenzenta interpretacji dziejów Łuszyckiej na tle ogólnych prawideł stosunków moralnych i społecznych. W świetle etyki obowiązku, której stosowanie stawiane jest przez krytyka jako gwarancja trwałości rodzin i społeczeństw, indywidualistyczne dążenia bohaterki mogą być postrzegane wyłącznie jako przejaw szkodliwego egoizmu. Uwzględnienie tego sprawia, że recenzja sztuki przechodzi niejako w *credo* samego recenzenta:

> Widz mimo woli zwraca się do tej damy skarżącej się na nudę, osamotnienie i wypływające stąd nieszczęście z następującą apostrofą: „Miejsce twoje jest przy boku pracowitego męża w sklepie bławatnym. Najlepszym lekarstwem na nudę jest praca. Wyłącznym celem i zadaniem człowieka tu na ziemi nie jest zresztą szukanie szczęścia; daleko ważniejsze jest spełnianie

[109] Wł. M. [W. Maleszewski], „*I co teraz*"…, dz. cyt., s. 433.
[110] Zob. Al. R. [A. Rajchman], *I co teraz*…, dz. cyt., s. 594.
[111] Zob. J. Michalik, dz. cyt., s. 18.

> świętych obowiązków, pomijając już, że ich potarganie nigdy nie zapewni szczęścia. Małżeństwo nie jest rękawiczką, którą zrzucić wolno z ręki, skoro się stanie niewygodną, lecz instytucją, od której w znacznej mierze zależy zdrowie społeczeństwa. Prawa indywidualne o tyle tylko są święte, o ile nie stoją w sprzeczności z ogólniejszymi prawami ludzkości, a przede wszystkim z naszymi obowiązkami. W przeciwnym razie dojdziemy prostą drogą do społecznej i moralnej anarchii"[112].

Owa przemowa „widza" (a tak naprawdę dziennikarza) może być postrzegana również jako odzwierciedlenie funkcji, jakie powinien pełnić teatr. Jego zadaniem ma być nie kwestionowanie reguł społecznych, ale potwierdzanie zastanych prawideł oraz utwierdzanie ich w odbiorcach za wszelką cenę. Zgadzałoby się to zresztą z linią programową komisji, a zwłaszcza z postulatem odzwierciedlania zachowań „normalnych" i pomijania „patologii".

Najbardziej kompleksowe wyjaśnienie przyczyn rozdźwięku między oczekiwaniami widzów a wydźwiękiem dramatu proponuje Władysław Bogusławski. W odróżnieniu od autorów pozostałych recenzji jego omówienie *I co teraz?* z przyczyn losowych[113] ukazało się już po ujawnieniu nazwiska autora. Sprawiło to, że recenzent otrzymał do dyspozycji niedostępny pozostałym krytykom kontekst, umożliwiający znalezienie powiązań między konstrukcją sztuki a karierą sceniczną oraz dramatopisarską Grabowieckiego. Dotychczasowe doświadczenia sceniczne autora *I co teraz?* miały wpłynąć także i na jego metodę twórczą, sprawiając, że jako dramaturg koncentrować się miał raczej na wywołaniu określonych efektów scenicznych niż na pogłębieniu charakterystyki psychologicznej bohaterów[114]. Wyjaśnienie Bogusławskiego nie ma na celu obrony wartości *I co teraz?*, ale nadaje kontekst wyborom scenicznym Grabowieckiego, postrzeganym już nie jako wyraz błędu w sztuce, ale konsekwencja jego temperamentu twórczego.

---

[112] P., „*I co teraz?*"…, dz. cyt., s. 3.

[113] W felietonie, w którym Bogusławski omawia *Familię* (zob. W. Bogusławski, *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 49, s. 972), zastrzega, że w tym samym numerze miało się znaleźć omówienie *I co teraz?*, jednak ze względu na opóźnienie przedstawienia spowodowane śmiercią jednej z aktorek Rozmaitości, Aleksandry Rakiewiczowej, nie mógł zobaczyć sztuki przed zamknięciem numeru. Szybkie rozstrzygnięcie konkursu sprawiło zaś, że przenosząc omówienie sztuki, Bogusławski nie mógł udawać, że nie zna nazwiska jej autora.

[114] W. Bogusławski, *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 51, dz. cyt., s. 1009.

9.3.2.4. *I co teraz?* wobec wzorców zagranicznych

Istotnym argumentem przemawiającym za odrzuceniem *I co teraz?* przez krytykę okazywało się także zbytnie powielanie przez Grabowieckiego schematów z dramaturgii obcej. Zarzut ten stosowany być mógł m.in. do wykorzystania sztuki jako argumentu przeciw dramaturgii naturalistycznej, utożsamianej głównie z twórczością Ibsena. Ze strategii tej korzysta szczególnie recenzent „Słowa" wskazujący – jak wspominałam wyżej – na odmienność społeczeństwa polskiego od skandynawskiego na podstawie porównania Ludwiki do Nory. „Ibsenowskość" Ludwiki utożsamiana jest przez niego wyłącznie z dojmującym uczuciem nudy oraz bezkompromisowością w porzuceniu męża[115]. Bohaterka Grabowieckiego wydaje się jednak w roli „polskiej Nory" nieprzekonująca nie tylko ze względu na wady konstrukcyjne dramatu, utrudniające usprawiedliwienie jej decyzji, lecz także na różnice społeczne uniemożliwiające przeszczepienie propozycji Ibsenowskiej na grunt rodzimy. Strategia ta skutkowałaby zatraceniem „prawdy" dramaturgicznej, a w konsekwencji – znudzeniem odbiorcy, poszukującego reprezentacji rzeczywistości. Jest to także przytyk w stronę poetyki naturalistycznej postrzeganej jako sposób na wierniejsze odzwierciedlenie tej rzeczywistości, co najwyraźniej uwidacznia się w krytyce postaci drugoplanowych i epizodycznych u Grabowieckiego:

> Pytamy się, skąd się to całe podejrzane, wyrażając się łagodniej, towarzystwo wzięło w przyzwoitym domu mieszczańskim. O takie drobnostki nie troszczy się jednak dzisiejszy nasz realizm, dążący do możliwie wiernego odtworzenia prawdy na scenie[116].

Inaczej kwestię tę rozumie Gabriel Kempner. Krytyk wyciąga jeden epizod z dramatu w celu zaprezentowania go jako przykładu zbyt silnego, a zarazem bezmyślnego zakorzenienia autora w obcych schematach – w tym przypadku zaczerpniętych ze sztuk popularnego w latach 90. XIX wieku niemieckiego dramaturga Hermana Sudermanna. Symbolem tej strategii stają się kawa i ciastka, którymi raczą się bohaterowie *I co teraz?* na początku pierwszego

---

[115] Zob. P., *„I co teraz?"*…, dz. cyt., s. 3.
[116] Tamże.

aktu. Wprowadzenie zwyczaju nieobecnego w kulturze polskiej motywowane jest wyłącznie inspiracją Sudermannem, co w konsekwencji przyczynia się do błędnego utożsamienia uwarunkowań lokalnych z efektami scenicznymi[117].

Nazwisko Sudermanna znane było bywalcom Teatru Rozmaitości, którzy od czasu sukcesu jego pierwszej sztuki *Honor*, granej w 1891 roku aż 29 razy, mogli w następnych latach podziwiać najważniejsze jego dzieła na deskach tego teatru (*Koniec Sodomy*, *Gniazdo rodzinne* czy *Walkę motyli*), które doczekały się tam swojej prapremiery. Przyczyn popularności Sudermanna upatrywano przede wszystkim w hołdowaniu gustom publiczności poprzez poruszanie aktualnych problemów społecznych oraz umiejętne wcielanie technik teatralnych charakterystycznych dla *pièce bien faite* (tj. silne dostosowywanie dramatów do formuły skutkującej wywołaniem mocnych efektów scenicznych)[118]. Sądy krytyki o twórczości Sudermanna ulegały jednak z czasem przemianie – o ile *Honor* czy *Gniazdo rodzinne* spotkały się z niemal jednogłośnym entuzjazmem recenzentów, uznających Sudermanna za najlepszego, obok Hauptmanna, niemieckiego dramaturga, o tyle w drugiej połowie lat 90. XIX wieku można zaobserwować osłabienie zainteresowania jego twórczością. Zwrot ten związany był zarówno z rosnącą popularnością Hauptmanna, jak i z zarzutami wobec Sudermanna o powtarzalność i gonienie za rzemieślnictwem zamiast artyzmu[119]. Na późniejszym etapie jednak ważny impuls do ponownego zainteresowania twórczością autora mogło dawać tłumaczenie tragedii w 5 aktach pt. *Jan Chrzciciel* (oryg. *Johaness*) przez Jana Kasprowicza w 1900 roku. Dlatego też odwołania do twórczości Sudermanna (mimo że pojawiające się w tekście autorstwa jednego z większych jego propagatorów na ziemiach polskich oraz autora przekładu *Szczęścia w zakątku* przygotowanego na potrzeby inscenizacji w Teatrze Rozmaitości[120]) nie występuje tutaj w tym samym kontekście, w którym pojawiają się w recenzjach porównania *Familii* do *Króla Leara* czy *Ciemnej potęgi*. Krytyce

[117] Zob. G. Kempner, *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 50, s. 563.

[118] Zob. G. Matuszek, dz. cyt., s. 19–20.

[119] Więcej na temat recepcji dramatów Sudermanna na scenie polskiej i w prasie zob. P. Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopismach polskich końca XIX w. (1887–1900)*, Opole 1983, s. 96–111.

[120] Zob. tamże, s. 105.

podlega nie tylko sam akt naśladownictwa, lecz także wybór już uznawanego za przestarzały wzorca.

Jeszcze inne, nieco prowokacyjne podejście proponuje stojący w opozycji wobec większości krytyków Władysław Sterling. Skrajnie negatywną reakcję części środowiska artystycznego na jaskrawość niektórych scen (uznawanych przez Sterlinga za najlepsze w dramacie) wyjaśnia przyzwyczajeniem się odbiorców do określonej wizji świata oraz związanej z tym tendencji do uznawania za „nienaturalne" wszystkiego, co wykracza poza nią. Aby lepiej uwiarygodnić swoją perspektywę, recenzent proponuje eksperyment myślowy, w którym przenosi akcję sztuki do innego kręgu kulturowego, wskazując na szczególną rolę horyzontów poznawczych czytelników w odbiorze tekstu. Fabuła *I co teraz?* zestawiona zostaje ze schematem opowieści o tureckim baszy, który nie może poświęcić tyle samo czasu i uwagi wszystkim swoim kobietom, oraz samotnej żonie szukającej pocieszenia w ramionach ubogiego kochanka. Historia ta, wywołująca uczucie zrozumienia dla baszy domagającego się swoich praw i współczucia dla mieszkanki haremu, powinna zdaniem recenzenta wywoływać podobny efekt bez względu na obszar kulturowy, w jakim się rozgrywa, gdyż to akcja, a nie dekoracje, miałyby decydować o sposobie lektury dzieła[121]. Uwagi Sterlinga nie mają na celu oczywiście obrony sztuki, której recenzent zarzuca m.in. rozdmuchanie banalnego konfliktu małżeńskiego do rozmiarów tragedii czy chaotyczność trzeciego aktu, ale krytykę postawy osób zbyt ściśle przywiązanych do kategorii „swojskości" i podporządkowujących jej interpretację realizmu w dramacie. Stają się one jednocześnie obroną uniwersalizmu sztuki, która powinna bazować na ponadczasowych doświadczeniach ludzkich.

9.4. Dramaty nieodegrane

Konkurs rozstrzygnięto jeszcze w tym samym roku, zaraz po zdjęciu z afisza *I co teraz?*. Zgodnie z zapowiedziami nie przyznano pierwszej nagrody, gdyż żadna sztuka nie została uznana za dostatecznie udaną, aby bez przeróbek można ją było dopuścić na scenę. Jedyną nagrodę w wysokości 500 rubli

[121] Zob. W. Sterling, *„I co teraz?"…*, dz. cyt., s. 597.

otrzymał Niemojewski, a wyróżnienia przyznano kolejno Jaksie-Ronikierowi, Kisielewskiemu, Grabowieckiemu oraz Palińskiemu[122]. Werdykt tym razem nie wzbudził głosów sprzeciwu ze strony „Kuriera Warszawskiego", o czym świadczy nieprzyznanie żadnemu z autorów nagrody specjalnej.

„Czyż istotnie w liczbie 105 prac nadesłanych do ocenienia były one najlepszymi?"[123] – pytał recenzent „Przeglądu Tygodniowego" po ujrzeniu na scenie obu wystawionych w ramach konkursu dramatów. Gabriel Kempner udzielał sobie na nie samemu odpowiedzi przeczącej na podstawie omówienia pozostałych dzieł w sprawozdaniu. Utożsamiał fakt odrzucenia przez komisję wielu z nich ze sprzeciwem sędziów wobec wpływów dramatu naturalistycznego oraz filozofii Nietzschego na dramaturgię polską.

Poczucie, że plon konkursowy może skrywać w sobie wiele ciekawych utworów, musiało przyświecać także dyrektorom teatru w Łodzi (Michał Wołowski) i warszawskiego teatru Odeon (Zygmunt Przybylski), ogłaszającym stworzenie alternatywnych form zaprezentowania wskazanych w sprawozdaniu dramatów światu. Inicjatywa Przybylskiego służyła przede wszystkim wzmocnieniu repertuaru nowo powstającego Odeonu poprzez pozyskanie sztuk, które ze względu na swoją genezę miały szanse wzbudzić zainteresowanie publiczności. W tym celu zwrócił się za pośrednictwem „Kuriera Warszawskiego" do autorów *W sieci*, *Czyjego na wierzchu*, *Wątpliwego szczęścia*, *Zera* i *Niepoprawnych* z prośbą o kontakt w celu przyznania mu praw do ich wystawienia na scenie[124]. Inicjatywa ta najprawdopodobniej spotkała się jednak z zerowym zainteresowaniem autorów, o czym świadczy brak informacji o dalszych jej losach na łamach „Kuriera Warszawskiego", który niewątpliwie wykorzystałby tę okazję do rozpropagowania własnego konkursu.

Zupełnie inny charakter miało mieć przedsięwzięcie Wołowskiego, ogłoszone w liście opublikowanym w „Kurierze Warszawskim" 17 listopada 1898 roku. Dyrektor łódzkiej trupy Victoria posunął się do stworzenia alternatywnego konkursu (z główną nagrodą w wysokości 150 rubli), w którym wziąć miało udział dziesięć sztuk dopuszczonych do etapu wspólnego czytania, ale niewystawionych w Rozmaitościach (tj. *Chorych*, *Niszczącego żywiołu*,

---

[122] Zob. [anonim], *Nasz konkurs dramatyczny*, dz. cyt., s. 2.

[123] G. Kempner, *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, dz. cyt., s. 563.

[124] Zob. Z. Przybylski, *Do autorów sztuk konkursowych „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 318, s. 3.

Polowania na męża, *Nad strumieniem*, *Ofiary*, *Rozkiełznanych*, *Lilii*, *Nowych dróg*, *Bogumiła Rusego*/*Ruzego*[125] i *Niepoprawnych*). Ostateczny werdykt miał należeć do publiczności. Po wystawieniu każdej ze sztuk przynajmniej sześciokrotnie (trzy razy w Łodzi i minimalnie trzykrotnie w Warszawie w trakcie występów gościnnych trupy łódzkiej w teatrze Bagatela) widzowie mieli głosować za odznaczeniem sztuk przy pomocy karteczek z napisem „tak" lub „nie" wrzucanych do specjalnej skrzynki[126]. Ta forma oddania głosu widzom (nawet jeśli wyłącznie w ograniczonym zakresie, gdyż karteczki otrzymać mieliby wyłącznie ci, którzy wykupili miejsca numerowane, co oznaczało wykluczenie biedniejszych widzów) postrzegana być mogła jako stworzenie alternatywnej platformy wobec konserwatywnego wyroku komisji oraz jeszcze bardziej restrykcyjnego doboru sztuk przez dyrekcję Rozmaitości. Drugi konkurs wzbudził zainteresowanie autorów siedmiu z dziesięciu sztuk, którzy zwracając się do redakcji dziennika lub bezpośrednio do Wołowskiego, wyrażali zgodę na wzięcie udziału w tych nowych zawodach[127]. Niestety w prasie epoki również nie udało się odnaleźć świadectw wskazujących na to, że inicjatywa doszła do skutku.

Spośród skierowanych do grania dzieł *Wątpliwe szczęście* i *Frazesowicz* nie miały zbyt wiele szczęścia. Żadna z tych sztuk nie ukazała się drukiem, ponadto *Wątpliwe szczęście* nigdy nie doczekało się premiery. Więcej szczęścia miał *Frazesowicz*, który wzbudził w 1899 roku zainteresowanie nowego dyrektora teatru krakowskiego, Józefa Kotarbińskiego[128]. Wystawiona na początku października tego roku sztuka nie cieszyła się jednak powodzeniem publiczności ani uznaniem krytyki – zarzucano jej m.in. schematyczność akcji, zbyt powolny tok wydarzeń czy szablonowość figur[129].

---

[125] Forma *Bogumił Ruze* pojawia się w sprawozdaniu końcowym, a wariant *Ruse* – w liście Wołowskiego.

[126] Zob. M. Wołowski, *List Michała Wołowskiego do redakcji „Kuriera Warszawskiego" z 17 listopada 1898 roku*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 318, s. 3.

[127] Zob. [anonim], *Sztuki konkursowe w Łodzi*, „Kurier Warszawski" 1898, nr 335, s. 5.

[128] Zob. L. Sz-i. [L. Szczepański], *Dyrektor Kotarbiński w Wiedniu – Interwiew w antrakcie*, „Kurier Warszawski" 1899, nr 193, s. 4 [dodatek poranny].

[129] Zob. [anonim], *Z Krakowa*, „Kurier Poranny" 1899, nr 276, s. 5; A.D. [A. Dobrowolski?], *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Warszawski" 1899, nr 273, s. 3.

9.5. Z Warszawy do Krakowa. *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego

Z perspektywy historyka literatury za zwycięzcę konkursu „Kuriera Warszawskiego" należałoby jednak uznać Jana Augusta Kisielewskiego. Wyróżnienie, przyznane bardzo młodemu, gdyż zaledwie 22-letniemu autorowi, stało się początkiem obiecującej, choć krótkotrwałej kariery, potwierdzanej zarówno przez zainteresowanie, jakie wzbudzały jego sztuki, jak i kolejne nagrody konkursowe (wszak niemal w tym samym czasie autor ten otrzymał trzecią nagrodę w konkursie Ignacego Paderewskiego za *Karykatury*).

Badając znaczenie *W sieci* jako dramatu biorącego swój początek z konkursu literackiego, zdecydowałam się na ograniczenie analizy jego recepcji do tekstów powstałych po premierze krakowskiej. Wyłączam tym samym recenzje czasopiśmiennicze opublikowane po wydrukowaniu dramatu rozbitego na dwie części wydane kolejno w latach 1899 (*W sieci*) i 1903 (*Ostatnie spotkanie*). Pojawienie się obu części dramatu na scenie Teatru Rozmaitości (odpowiednio *W sieci* w 1902 roku i *Ostatniego spotkania* rok później) nie skutkowało zaś w recenzjach powrotem do konkursu i próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego dramat ten pojawił się na scenie warszawskiej „z opóźnieniem", dlatego wątek ten również pomijam.

Śledząc recepcję dramatu Kisielewskiego, nie należy również zapominać, że tekst ten podlegał nieustannym przeróbkom i poprawkom, a moment wysłania *W sieci* na konkurs nie oznaczał końca prac nad nim. Chociaż znaczące zmiany dotyczą przede wszystkim różnic między pierwodrukiem (1899) a tzw. wydaniem scenicznym (1902), recenzje spektaklu w Krakowie poświadczają również dokonanie przez Kisielewskiego modyfikacji niezbędnych do wystawienia sztuki. W praktyce oznacza to, że komisja otrzymała do dyspozycji inny utwór niż ten, który zobaczyła publiczność krakowska. Okoliczności te również znacząco wpływają na recepcję *W sieci* jako spektaklu teatralnego[130].

[130] Dzieje *W sieci* jako tekstu omówione zostały w: J. Michalik, *Kształtowanie tekstów dramatów Jana Augusta Kisielewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3, s. 225–264.

9.5.1. Burzliwe dyskusje

Oprócz *W sieci* Kisielewski wysłał na konkurs swój pierwszy, bazujący na motywach autobiograficznych, dramat pt. *Parias*, opatrzony godłem „*Homo homini lupus*". Tekst ten nie został nigdy wydany, a jego rękopis najprawdopodobniej zaginął podczas drugiej wojny światowej, jednak na podstawie zachowanych przekazów oceniany jest przez historyków literatury jako nieudana młodzieńcza próbka. *Parias* przedstawiać miał historię młodego diurnisty (tj. nieetatowego urzędnika) Henryka Włodzimskiego, niezadowolonego ze swojego losu i pałającego nieodwzajemnionym uczuciem do nauczycielki. Bohater, niesłusznie oskarżony przez konkurenta do ręki ukochanej o kradzież 1000 guldenów, popełnił samobójstwo[131]. O dramacie tym brak wzmianki w sprawozdaniu, co oznacza, że musiał odpaść na wczesnym etapie.

Zupełnie inaczej wyglądał odbiór *W sieci*, które wzbudziło największe dyskusje spośród wszystkich dramatów. Komisja wyraźnie podkreślała, że *W sieci* może być postrzegane jako wyraz prawdziwego talentu, jednak przyczyną dyskusji była kwestia jego zdatności na scenę warszawską bądź jej braku. Owa sceniczność nie była utożsamiana z cechami konstrukcyjnymi tekstu (o czym może świadczyć niemal całkowite pominięcie tej kwestii w dokumencie), ale dotyczyła stosowności prezentacji konkretnych typów postaci na scenie warszawskiej – przede wszystkim z perspektywy moralności.

Największy problem stanowiła kreacja głównej bohaterki, Julii Chomińskiej. Kłopot wynikał przede wszystkim z założeń na temat roli, jaką protagonistka powinna odgrywać w sztuce, a także z prób umotywowania zachowań tej postaci. Dostrzeżony przez komisję talent Kisielewskiego do barwnej charakterystyki bohaterów nie mógł bowiem umniejszyć wyrażanego wprost dyskomfortu wynikającego z natury Julii oraz jej działań. Komisja szukała przyczyny jej gwałtownych ruchów, biorących się z potrzeby wyeliminowania poczucia osamotnienia wynikającego ze sprzeczności między pragnieniami artystycznymi a możliwością ich realizacji. Mimo że w sprawozdaniu wymienia się wszystkie czynniki wpływające na jej decyzję o poślubieniu radcy Rolewskiego (namowy matki, chęć zdobycia środków niezbędnych do spłacenia długów rodziny, a wreszcie nadzieję na to, że jako kobiecie zamężnej

[131] Zob. P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością…*, dz. cyt., s. 13.

łatwiej będzie jej realizować artystyczne ambicje), sędziowie odrzucają możliwość interpretacji tytułowej sieci w wymiarze społecznym czy obyczajowym. Jedynym uznanym przez komisję kluczem do odczytania dramatu okazuje się interpretacja patologiczna, zgodnie z którą porywy Chomińskiej uznawane są wyłącznie za przejaw bujnego temperamentu erotycznego:

> […] autor przedstawia nam tu kobietę uplątaną „w sieci" zmysłowej. Natura jego bohaterki nie jest bynajmniej intelektualnie samoistną, a rzekome jej porywy artystyczne stanowią tylko formę instynktów fizycznych, zaostrzonych prawie do stanu histerii i wywołujących ekscentryczne wybryki […]. Jest to nie dusza, nie umysł, lecz temperament poszukujący wyzwolenia i dlatego perypetie jego, fizjologiczne raczej niż psychiczne, od razu sprawiają wrażenie ciągłych napadów, wyrażających się bądź w zaciekłości językowej, bądź w rzutach konwulsyjnych[132].

Interpretacja postaci Julii w duchu bliskim ujęcia psychoanalitycznego nie jest pozbawiona podstaw i podejmowana jest także współcześnie (tu zwłaszcza należałoby pamiętać o odczytaniu Gabrieli Matuszek, łączącej perspektywę socjologiczną i „erotyczną"[133] oraz Doroty Samborskiej-Kukuć, poszukującej dowodów na queerową tożsamość Julii[134]). Krokiem odróżniającym perspektywę sędziów od współczesnych interpretacji byłoby dążenie do znalezienia konkretnego kodu interpretacyjnego oraz odrzucenia wszystkich innych kluczy pod zarzutem „krótkowidztwa"[135] bez uzasadnienia tego kroku. To, w połączeniu z negatywną oceną samej obecności pierwiastków erotycznych w dramacie, musiało się przyczynić do krytyki propozycji Kisielewskiego.

Przyjęcie tej optyki przyczynia się także do wysnucia zarzutu „fatalizmu" wobec Kisielewskiego, który miałby wynikać z uznania prymatu pierwotnych instynktów nad czynnikami wpływającymi na „ucywilizowanie" jednostki.

---

[132] K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 17.

[133] Zob. G. Matuszek, dz. cyt., s. 419–422.

[134] Zob. D. Samborska-Kukuć, *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci", „Ostatnie spotkanie") Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie" 2011, z. 4, s. 161–170.

[135] Zob. K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 17.

W odróżnieniu od „erotycznej" interpretacji postaci Julii argument ten nie jest umotywowany w sprawozdaniu, najprawdopodobniej należałoby go jednak rozumieć jako odpowiedź na opór Julii wobec systemu wartości jej matki i późniejszego męża oraz jej działania o charakterze subwersywnym (czyli przede wszystkim udział w maskaradzie w męskim kostiumie). Idealnie poprowadzona akcja dramatu powinna zdaniem komisji uwzględniać wpływ pierwiastków „cywilizujących" na jednostkę targaną „pierwotnymi" popędami[136]. Mówiąc językiem pisarzy modernistycznych, musiałoby zatem dojść do przemiany Julii w filisterkę, a tym samym do wypaczenia dramatu, koncentrującego się na konflikcie między filistrami a jednostkami „wyższymi duchowo". To jednak, w połączeniu z brakiem w sprawozdaniu pojęcia filistra czy cyganerii, świadczy o specyfice warszawskiego kręgu kulturowego, w którym dychotomie prezentowane przez Kisielewskiego mogły być niemal całkowicie niezrozumiałe.

Czemu zatem *W sieci* zostało zalecone do grania? Przede wszystkim ze względu na umiejętności Kisielewskiego w zakresie charakterystyki postaci, zauważalne nawet mimo niechęci komisji do bohaterów:

> Niesympatyczna ona [Julia – przyp. I.P.], to prawda, ale dla plastyki samej zajmująca; wyobraża ona zwyrodnienie, lecz mistrze [sic!] ostatniej doby już je wcielili do archiwum psychologicznych dokumentów ludzkich i nadali mu prawo obywatelstwa w beletrystyce. A Julia przedstawia wyrodny okaz zwyrodnienia[137].

Zaobserwować można tutaj załamanie kryteriów oceny przyjętych przez komisję, która postulowała typowość w dramacie i rezygnację ze skrajności określanych mianem „patologii". Kreacja Chomińskiej, choć przypisywana raczej do scen eksperymentalnych pokroju paryskiego Teatru Wolnego, miała rację bytu na płaszczyźnie artystycznej i nawet w warunkach polskich nie dałoby się usprawiedliwić jej odrzucenia. Ponieważ jednak celem konkursu nie było zasilenie nowymi utworami nie l i t e r a t u r y, lecz s c e n y, Kisielewski musiał poszukiwać pola do działania poza Warszawą.

---

[136] Zob. tamże.
[137] Zob. tamże.

9.5.2. Premiera krakowska

Ratunkiem miał być powrót do rodzimego Krakowa. Już od lat 70. XIX wieku i przejęcia tamtejszej sceny przez Stanisława Koźmiana Kraków wyróżniał się na arenie teatralnej przemyślanym, zróżnicowanym repertuarem oraz nowoczesnym stylem gry, możliwym dzięki większym niż gdzie indziej uprawnieniom reżysera[138]. Sytuacja ta poprawiła się po objęciu stanowiska dyrektora przez Tadeusza Pawlikowskiego w latach 1893–1899. W okresie jego urzędowania scena krakowska szczególnie otwarta była na dramat polski, chętnie witano też na niej debiutantów oraz młodych twórców. Pawlikowski wystawiał niemal każdy tekst złożony na jego ręce, wkładając wiele wysiłku w jakość inscenizacji[139]. Nic więc dziwnego, że to właśnie w jego teatrze Kisielewski postanowił znaleźć przestrzeń do zaprezentowania *W sieci* szerokiej publiczności.

Autor postanowił wykorzystać konflikt między krakowskim a warszawskim środowiskiem artystycznym do promocji dzieła, o czym świadczyć może jego list skierowany do Pawlikowskiego, a dołączony do rękopisu *W sieci*. List ten, składający się głównie z wyboru cytatów ze sprawozdania potwierdzających „skandaliczność" dramatu, kończy się deklaracją, mającą wyjaśniać, dlaczego sztuka nie trafiła na scenę warszawską:

> Nie, słowo uczciwości, jeszcze raz: t a k [podkr. oryg.] tragiczną ta rzecz nie jest, aby na wolnej scenie wystawić ją można było; tylko… hm… jakby to powiedzieć – „fa… fatalizm fi… fizjologiczny" – „sądu konkursowego" – oto powody niewystawienia, które mi starczą – za najlepszą rekomendację w Dyrekcji Teatru Krakowskiego[140].

Przeniesienie zarzutu „fatalizmu fizjologicznego" postawionego przez komisję dramatowi na komitet miało podkreślać różnice między warszawskim

[138] Zob. J. Michalik, *Wstęp* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, t. 1, Warszawa 1987, s. 42.

[139] Zob. tamże, s. 68–71.

[140] List J.A. Kisielewskiego do T. Pawlikowskiego (prawdopodobnie napisany między 14.11 a 5.12.1898 roku), cyt. za: P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, dz. cyt., s. 52.

a krakowskim środowiskiem teatralnym, a jednocześnie służyło za argument skierowany w stronę Pawlikowskiego, który chętnie wykorzystał tę okoliczność do promocji spektaklu Kisielewskiego i własnego zespołu.

W sieci doczekało się premiery w Krakowie 31 stycznia 1899 roku. Sztuka okazała się sukcesem, jeśli mierzyć jego skalę wyłącznie zainteresowaniem publiczności. Wpływały na to jednak zarówno kontrowersje wokół genezy dramatu, jak i znakomita obsada, a zwłaszcza występ znanej z wcielania się w role „szalonych" bohaterek Wandy Siemaszkowej jako Julii oraz Ludwika Solskiego w roli Jerzego[141]. Ślady recepcji *W sieci* odnaleźć można zarówno w recenzjach, jak i wspomnieniach oraz listach z epoki[142], skoncentruję się jednak na pierwszym typie przekazów, aby wydobyć krytycznoliteracki wymiar odbioru dramatu.

Mimo znacznych skróceń oraz wprowadzenia zaledwie jednej przerwy i minimalizacji czasu poświęconego na zmianę dekoracji między odsłonami przedstawienie trwało aż pięć godzin i skończyło się dopiero o pierwszej w nocy[143]. Pawlikowskiemu udało się jednak tak opracować tekst, aby zawrzeć w jednym spektaklu większość akcji poprzez ujęcie treści zawartych w dramatach *W sieci* oraz w *Ostatnim spotkaniu*. Czyniło to inscenizację tekstu Kisielewskiego jednym z najdłuższych widowisk na scenie krakowskiej, co już samo w sobie mogło skutkować zwiększeniem się zainteresowania nim ze strony publiczności i krytyki.

---

[141] Zob. R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych…*, dz. cyt., s. 82.

[142] Świadectwa sukcesu kasowego *W sieci* odnaleźć można m.in. we wspomnieniach Ludwika Solskiego, choć w analizie tych źródeł należy pamiętać o dystansie czasowym, w jakim były tworzone. Z opinii negatywnych najbardziej charakterystyczne wydają się uwagi Gabrieli Zapolskiej zawarte w liście do Ludwika Szczepańskiego. Pisarka i aktorka utożsamia Kisielewskiego z poetyką „nagiej duszy", koncentrując się przede wszystkim na histerycznych wybuchach Julii i jej fascynacji *Szałem uniesień* Władysława Podkowińskiego. Utożsamiając koncepcję „nagiej duszy" z ekshibicjonistyczną eksploracją erotyki kobiecej (widzianej męskim okiem), Zapolska dostrzega w niej zagrożenie dla postrzegania kobiet w społeczeństwie: „A na Boga żywego, czyż już nic nie ma na świecie, tylko pewna część ciała kobiety? Matko Przenajświętsza, tak mi to zbrzydzili ci «namiętni opiewacze», że chętnie bym sobie wypaliła żelazem, aby nie mieć z nimi nic wspólnego. […] A toć to nie literatura nagiej duszy, ale należy zmienić… literę". List Gabrieli Zapolskiej do Ludwika Szczepańskiego z 1 lutego 1899 roku; cyt. za: P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, dz. cyt., s. 13–14.

[143] Zob. F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski" 1899, t. 131, z. 3, s. 545.

Nie musiało się jednak ono przekładać na sukces sztuki – przede wszystkim z perspektywy krytyków, ale i publiczności. Niespotykana długość przedstawienia męczyła słuchaczy, a nawet zmuszała część z nich do przedwczesnego opuszczenia widowiska[144]. Z kolei skrócenia sprawiały, że widzowie otrzymali niepełny tekst, w którym historia sprawiała wrażenie urwanej w środku. W ostatecznej wersji spektaklu usunięto epizody z maskaradą oraz spotkaniem Julii i Jerzego. Zamiast tego kończył się on sceną, w której Julia czyta głośno na otomanie książkę i zastanawia się, czy powinna udać się na zabawę (czyli epizodem, który znajduje się dopiero w połowie *Ostatniego spotkania*[145]). Rozwiązanie to ocenione zostało na niekorzyść dramatu nie tylko przez krytyków, lecz także i publiczność, która przestała uważnie obserwować akcję[146]. Ta modyfikacja, nawet jeśli będąca efektem kompromisu niezbędnego, aby sztuka w ogóle mogła ukazać się na scenie, ostatecznie poczytana została na niekorzyść Kisielewskiego[147]. Sama konieczność wprowadzenia tego typu zmian postrzegana była bowiem jako wyraz braku umiejętności dopasowania akcji do potrzeb sceny.

9.5.3. Anatomia cyganerii

Na poziomie treści najważniejszym problemem analizowanym w recenzjach była autentyczność przedstawionego konfliktu. Przyczyną sporu jest dychotomia między filisterstwem (utożsamianym przede wszystkim z matką Julii

[144] Zob. [anonim], *W sieci*, „Głos Narodu" 1899, nr 26, s. 4.

[145] Zob. J.A. Kisielewski, *Ostatnie spotkanie. Komedia*, Lwów 1903, s. 57.

[146] F. Koneczny, dz. cyt., s. 546.

[147] Z drugiej jednak strony strategia rozbicia *W sieci* na dwa spektakle, zaproponowana przez Teatr Rozmaitości w 1902 i 1903 roku, nie rozwiązywała tego problemu. Zwracał na to uwagę Marian Gawalewicz w recenzji drugiej części dylogii, podkreślając konfuzję widza niepamiętającego fabuły *W sieci*, który zmuszony jest bez żadnego wprowadzenia wejść w świat przedstawiony dramatu. Gawalewicz wypowiada się z perspektywy „przeciętnego" widza, który „żąda, aby wszystko podano mu na talerzu, aby go zajmowano nieustannie i nie kazano mu się niczego domyślać, nie pozostawiano niczego jego własnej wyobraźni" (M. Gawalewicz, *Z teatru*, „Słowo" 1903, nr 56, s. 1), co interpretowane być mogło jako przejaw stosowania przestarzałych kryteriów sceniczności i proponowanie ograniczania artyzmu na rzecz zamykania sztuki w ścisłych ramach. Zob. np. H.C. [H. Ceysinger], *Ostatnie spotkanie. Tragikomedia w 5 aktach, napisał J.A. Kisielewski (Wesołego dramatu pt. „W sieci" część druga)*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1903, nr 12, s. 138.

i radcą Aleksandrem Rolewskim) z ludźmi wyższymi, związanymi z cyganerią (tj. Jerzym Boreńskim i – przynajmniej na poziomie aspiracji – Julią Chomińską), zachodząca nie tyle na poziomie różnic materialnych czy edukacyjnych, ile wartości. Różnice między nimi wyznaczają trajektorię sporu krytycznego w zakresie wiarygodności konfliktu zarysowywanego w dramacie. Pośrednio też wpływają na diagnozę możliwości oddziaływania dzieła na odbiorcę oraz – na dalszej płaszczyźnie – warunkują diagnozę recenzentów w zakresie posiadania przez Kisielewskiego talentu bądź jego braku.

Dlaczego wiarygodność sytuacji zaprezentowanej *W sieci* jest tak ważna, wywnioskować można przede wszystkim na postawie recenzji Feliksa Koneczngo. Krytyk stara się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu dramat Kisielewskiego można uznać za tragedię, a w jakim powinno się go postrzegać w charakterze komedii czy satyry. Podstawą do tych wątpliwości staje się przede wszystkim postawa bohaterów utożsamianych z grupą jednostek „wyższych" oraz ich rozdźwięk między szumnymi deklaracjami a mizernymi działaniami, a także zasady budowania kontrastu między nimi a pozostałymi bohaterami. Niezrozumiała dla recenzenta rezygnacja z publikacji dramatów przez Jerzego[148], wynikająca z niechęci do poddania się regułom rynku literackiego, postrzegana jest jedynie jako świadectwo braku użyteczności jego sztuki, a tym samym niedojrzałości i powierzchowności jego przynależności do cyganerii.

Ten zarzut łączy się ściśle z „genetycznym" śledztwem literackim i historycznym podejmowanym przez krytyka, którego celem jest weryfikacja autentyczności konfliktu tworzonego przez Kisielewskiego. Rezultat tej próby okazuje się nieprzychylny wobec bohaterów *W sieci* – zarówno filistrów, jak i cyganerii. Zarzuty wobec tej pierwszej grupy są stosunkowo łagodne. Koneczny zwraca uwagę na niemieckojęzyczną genezę pojęcia filister[149] oraz

[148] Zob. J.A. Kisielewski, *W sieci. Komedia*, Lwów 1903, s. 61–62.

[149] Niemieckie pojęcie *Philister*, biorące swój źródłosłów od plemienia Filistynów, z którym toczyli walki starotestamentalni Izraelici, w języku niemieckim miało kilka znaczeń – związane ze środowiskami studenckimi (gdzie oznaczało osoby niebędące studentami lub byłych czy honorowych członków korporacji akademickich), a następnie osoby różniące się sposobem życia od studentów (czyli np. pozbawione ich ambicji intelektualnych). Krytyka filisterstwa w niemieckiej literaturze romantycznej związana była z niezgodą na przejmowanie mieszczańskiego modelu życia, charakteryzującego się ograniczeniem ambicji do wymiaru ekonomicznego. W drugiej połowie XIX wieku zaś postrzeganie filistrów, związanych z warstwą

proponuje zastąpienie go dobrze zakorzenionym na gruncie polskim pojęciem kołtuna (choć to drugie wiązało się przede wszystkim z niższą kondycją intelektualną, w przeciwieństwie do filistrów, skoncentrowanych głównie na materialnej stronie życia). Z tej perspektywy „błąd" Kisielewskiego polegałby na przypisaniu do grupy filistrów każdej osoby, której nie da się wprost przyporządkować do kategorii bytów wyższych[150]. Interpretacja ta wynika przede wszystkim z pojawiającego się już na pierwszych stronach dramatu rozgraniczenia na „osoby" i „ludzi"[151], stanowiącego oś konfliktu.

Zarzut Konecznego wynika głównie z przejmowania terminu *filister* przez publicystykę i literaturę polską od lat 80. XIX wieku. Transfer ten, widoczny w pracach autorów wywodzących się z rozmaitych formacji światopoglądowych (np. Aleksandra Świętochowskiego, Teodora Jeske-Choińskiego, Stanisława Witkiewicza czy Stefana Żeromskiego), był efektem wzmożonej recepcji literatury i filozofii niemieckiej na gruncie polskim, przede wszystkim za pośrednictwem przekładów twórczości Heinricha Heinego oraz recepcji filozofii Artura Schopenhauera. Przeniesienie tego terminu do odmiennych warunków kulturowych skutkowało jednak, jak zauważa Jadwiga Zacharska, zawężeniem i zatarciem jego znaczenia. Pojęcie filistra, pojawiające się w literaturze przełomu wieków najczęściej w kontraście wobec pozytywnie przedstawianego wzorca artysty, zatraca swoje związki z mieszczaństwem, a zaczyna odnosić się do każdej jednostki gubiącej autentyczność zachowań na rzecz kabotynizmu i ograniczenia umysłowego[152].

Więcej miejsca Koneczny poświęca „cyganerii". Recenzent analizuje obraz tej grupy na podstawie wstępu do *Scen z życia cyganerii* Henriego Murgera (1851). Koneczny nie uznaje bezwarunkowo przynależności bohaterów dramatu do grona cyganów, zamiast tego przyporządkowuje ich do podkategorii amatorów, tj. osób kultywujących żywot pariasa wyłącznie z chęci włączenia się do chwilowej mody, a jednocześnie nieprzejawiających talentu artystycznego. Recenzent upraszcza wywód Murgera na potrzeby swojej argumentacji

---

mieszczańską, zatraca do pewnego stopnia swój negatywny wydźwięk, a zaczyna być wiązane z niemieckim charakterem narodowym. Więcej na ten temat zob. J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996, s. 9–25.

150 F. Koneczny, dz. cyt., s. 549.

151 Zob. J.A. Kisielewski, dz. cyt., s. 5–6.

152 Więcej na ten temat zob. J. Zacharska, *Filister…*, dz. cyt., s. 25–40.

(łącząc w całość pojęcie, a tym samym grupę społeczną, amatorów i szerszy typ cyganerii nieznanej)[153], co pozwala mu na przeniesienie Murgerowskiej teorii na grunt polski z nieprzychylnym dla Kisielewskiego rezultatem:

> U nas rzetelnej cyganerii nie ma. Gdyby *W sieci* przetłumaczyć na francuski, uznano by tę cyganerię za podrabianą. Kogoż to tam przeciwstawia się „filistrom"? Nikogo takiego, o kim można by powiedzieć, że *son nom est sur l'affiche*[154]! To dzieci bawiące się w artystów, które zasłyszały coś o cyganerii, i zdaje im się, że na tym artyzm polega. Chcą, żeby im z tą rzekomą cyganerią było do twarzy, chcą się wyróżnić, żeby na siebie zwracać uwagę. To sami „amatorowie"[155].

Koneczny nie neguje oczywiście istnienia w Krakowie nieformalnej grupy artystycznej utożsamiającej się z kategorią cyganerii. Dostrzega jednak – podkreślaną również później we wspomnieniach osób związanych z tym ugrupowaniem – rozdźwięk między Murgerowskim ideałem cygana (podkreślającego, przynajmniej na poziomie deklaratywnym, konieczność przejawiania talentu artystycznego[156]) a praktyką grupy skupionej wokół Stanisława Przybyszewskiego, w której skład wchodzili mniej znani pisarze (jak np. dramaturg Maciej Szukiewicz czy poeta Kazimierz Lewandowski), ale także osoby luźno związane z rzemiosłem literackim, a nawet znajdujące się poza

---

[153] „Amatorzy" stanowią w klasyfikacji Murgera podtyp „cyganerii nieznanej", czyli osób, które aspirują do miana artysty, jednak nie mogą przebić się ze swoimi talentami bądź – jak „amatorzy" – nie posiadają ich wcale. Przejmowanie tej postawy miałoby wynikać z przywiązania do etosu artysty i lekceważenia prawideł kapitalizmu. W odróżnieniu od cyganerii „oficjalnej", której przedstawicielami są artyści cieszący się przynajmniej umiarkowanym uznaniem i traktujący nędzę jako przejściowy etap, osoby zaliczane do „cyganerii nieznanej" skazane są na porażkę na płaszczyźnie artystycznej bądź materialnej. Zob. H. Murger, *Przedmowa autora* [w:] tegoż, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. i wstęp T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957, s. 22–28.

[154] Wtręt francuskojęzyczny *son nom est sur l'affiche* (franc.) – dosł. „jego imię znajduje się na plakatach" – w tym kontekście sprowadzał się do skrótowego (i przez to jednoznacznego) rozumienia przez czytelnika powyższego określenia jako: „jest sławny".

[155] F. Koneczny, dz. cyt., s. 549–550.

[156] Należy pamiętać, że deklaracje we wstępie do *Scen z życia cyganerii* nie znajdują odzwierciedlenia w prezentacji tej grupy w utworze. Przejawia się to szczególnie w zakończeniu *Scen…*, w którym bohaterowie wiodący dotychczas żywot pariasa, w momencie wzbogacenia się natychmiast porzucają młodzieńcze ideały i zaczynają wieść wygodny, niemal filisterski styl życia. Zob. H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, dz. cyt., s. 347–350.

środowiskiem artystycznym (jak choćby właściciel składu fortepianów Zdzisław Gabryelski czy prawnik Alfred Wysocki). Rozdźwięk ten wynikał ze światopoglądu lidera ugrupowania, który, wyznając katastroficzną teorię nieuchronnego schyłku cywilizacji, skłonny był przyjmować pod swoje skrzydła osoby znajdujące się poza marginesem społeczeństwa, bez względu na ich zdolności. Jednostki te wpisywały się w paradygmat nerwowców końca wieku, dla których niedostosowanie do reguł mieszczańsko-filisterskiego społeczeństwa miało być świadectwem wyższości moralnej i duchowej[157]. Koneczny nie uwzględnia jednak istotnego wymiaru obrazu cyganerii u Kisielewskiego, jakim jest bunt na płaszczyźnie obyczajowej, który sprawia, że problematyka artystowska w charakterystyce Jerzego schodzi na plan dalszy wobec jego walki o „człowieczeństwo" Julii oraz prawo do swobody[158].

Szerokie passusy z recenzji poświęcone genezie określeń *filister* oraz *cyganeria* mają jednak na celu nie tylko wykazanie nieznajomości przedmiotu przez Kisielewskiego (co przecież nie musiało stanowić wady fikcyjnego utworu), lecz także próbę charakterystyki strategii artystycznej autora. Służą one bowiem za podstawę do wprowadzenia dychotomii między talentem dramatycznym, zasadzającym się na jak najwierniejszej reprezentacji rzeczywistości za pomocą środków scenicznych, a epickim czy też powieściowym, koncentrującym się na funkcji perswazyjnej poprzez sugerowanie czytelnikowi wiarygodności sytuacji nawet niezgodnych z jego percepcją rzeczywistości:

> Autor *W sieci* nie ma talentu dramatycznego, ale jest wybitnym talentem literackim w ogóle i to z nie lada artystycznym pokrojem; jest to bezsprzecznie poetyczna zdolność. Talent artystyczny poznaje się po tym, że potrafi słuchaczom czy widzom złudzenie podać za prawdę i za pomocą środków estetycznych wmówi w nich formalnie, co zechce! […] W liryce i epice ten talent jest głównym, decydującym; tam go też trzeba więcej. Dramat wymaga go stosunkowo niewiele, ale też choćby był największy, w dramacie niewiele stanowi[159].

---

[157] Zob. T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 58–61.
[158] Zob. tamże, s. 79–80.
[159] F. Koneczny, dz. cyt., s. 550–551.

Płynność rozgraniczenia między talentem artystycznym i dramatycznym miałaby zdaniem Konecznego stanowić główną przyczynę ciepłego przyjęcia *W sieci* mimo błędów konstrukcyjnych, zrzucanych przez pozostałych krytyków raczej na karb niedoświadczenia Kisielewskiego[160] niż na brak opanowania techniki scenicznej oraz zasad konstrukcji dramatu.

Niejako odpowiedzią na zarzuty Konecznego staje się recenzja zamieszczona w stojącym po drugiej stronie ideologicznej barykady tygodniku partii socjaldemokratycznej „Naprzód". Rozbieżności między deklaracjami Jerzego i Julii a rzeczywistością interpretowane są tam nie jako świadectwo błędu Kisielewskiego w sztuce, ale wyraz ironicznego spojrzenia satyryka piętnującego konflikt między szlachetnymi ideałami a trującą atmosferą mieszczańsko-filisterskiego świata. Podejmowane w tygodniku spojrzenie na bohaterów *W sieci* z perspektywy niemalże socjologicznej przedstawia wadliwy świat, w którym jednostka nawet mimo najszczerszych chęci nie ma szans na wyrwanie się z sieci oczekiwań społecznych. Taka optyka pozwala na przekucie cech dramatu, które przez innych recenzentów wskazywane były jako wady (jak np. decyzja Julii o zawarciu małżeństwa z człowiekiem, który nie podziela jej poglądów), na zalety, świadczące o zdolnościach Kisielewskiego do obserwacji rzeczywistości:

> […] autor ustrzegł się jednego kardynalnego błędu podobnych analiz: idealizowania. Julia nie jest romantyczną, idealną bohaterką, która łamie wszystkie zapory, kroczy naprzód, nie oglądając się w prawo, ani w lewo, byle dojść do celu: przeciwnie, wychowana wśród takich warunków, które już od samego początku osłabiały jej energię, „silną wolę" itp., przy tym nerwowo przeczulona – nie ma odwagi rzucić dotychczasowego trybu życia ani skorzystać z podanego rewolweru i ulega. Zostaje w sieci – „całe życie w sieci"… […] Ale ona temu niewinna: takie środowisko społeczne i rodzinne nie wytwarza bohaterów. I w tym dowód talentu autora, że nam pokazał Julię nie jaką być p o w i n n a, ale m o g ł a i m u s i a ł a [podkr. oryg.][161].

[160] Zob. np. b. [Antoni Beaupré], *„W sieci", komedia w 5 aktach J. Kisielewskiego. „Spuścizna" (Das Vermächtnis), sztuka w trzech aktach Artura Schnitzlera*, „Czas" 1899, nr 30, s. 3; W. Pr., *„W sieci". Komedia w 5 aktach, napisał Jan Aug. Kisielewski*, „Nowa Reforma" 1899, nr 28, s. 3.

[161] [anonim], *Wiadomości literackie i artystyczne. Z teatru*, „Naprzód" 1899, nr 6, s. 4.

Taka strategia świadomie jest wykorzystywana również do zaznaczenia różnic ideologicznych między socjaldemokratą a (w większości konserwatywnymi) autorami wcześniejszych recenzji *W sieci*, utożsamianych z „filistrami", których krytyki podejmować się miał Kisielewski.

9.5.4. *W sieci* jako sztuka konkursowa

Świadomość konkursowej genezy *W sieci* nie wpływała jednak jednoznacznie na recepcję dramatu na deskach teatralnych. Dominował standardowy na tym etapie pogląd na wyróżnienie jako na zapowiedź talentu, która jeszcze nie wyrokuje ostatecznych losów. Postawa taka sprawiała, że recenzent mógł zachować względnie wyważony osąd dramatu bez umniejszania autorytetu komitetu[162].

Aura „sztuki konkursowej" mogła jednak wpływać na odbiór dzieła także negatywnie, o czym świadczy przede wszystkim postawa Konecznego. Widoczny w jego tekście dystans wobec *W sieci* do pewnego stopnia związany jest z jego negatywną postawą wobec konkursów, wynikającą z niechęci wobec wpływu instytucji pozateatralnych (takich jak np. rząd w przypadku konkursów organizowanych przez Galicyjski Wydział Krajowy czy prasa) na kształt sceny. Choć krytyk przychylał się do idei szybkiego wprowadzania na deski teatralne tych sztuk, które uznawał za interesujące lub udane, w kwestii materialnego wsparcia artystów optował raczej za tworzeniem instytucji wspierających działalność utalentowanych pisarzy jeszcze przed rozpoczęciem przez nich aktywności (np. w formie fundacji czy stowarzyszeń)[163]. W przypadku dramatu Kisielewskiego dystans ten przejawiał się najpełniej w tezie o korzyściach wynikających z nieprzyznania mu odznaczenia:

> Wiadomo, że wszystkie nasze konkursy, literackie, artystyczne i naukowe nawet, ogłaszane bywają w sposób świadczący o braku doświadczenia na tym polu. A już najgorzej ma się rzecz z konkursami scenicznymi. Bywało, że zaginęło w morzu niepamięci nazwisko autora i tytuł sztuki odznaczonej

[162] Zob. np. [anonim], *W sieci*, „Głos Narodu" 1899, nr 26, dz. cyt., s. 4.
[163] Zob. K. Gajda, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2008, s. 40–41.

pierwszą nagrodą, a z historii tych konkursów zrobiłaby się niemal humoreska. Wobec tego nic a nic to nie szkodzi autorowi *W sieci*, że dostał tylko „zalecenie do grania”[164].

Koneczny zdaje sobie sprawę z marketingowej roli wieści o konkursowej genezie towarzyszącej premierze dramatu. Nie traktuje jednak wyróżnienia jako wyznacznika wartości artystycznej dzieła, ale raczej jako otwarcie platformy do zaistnienia dla artystów. Jego krytyka wobec tej instytucji nie wynika jednak z diagnozy wadliwego jej działania, ale jedynie z analizy wyników dotychczasowych przedsięwzięć i ich niewielkiego wpływu na repertuar sceniczny.

* * *

Nowy konkurs pozostawi
Ten ciekawy rys,
Że publiczność już się nadal
Nie da brać na fis.

Kto na sztukę konkursową
Pójdzie – ujrzy już
Puste krzesła i galerie,
Szereg próżnych lóż[165].

W takim prześmiewczym tonie komentowała rezultaty działań komisji „Mucha” jeszcze w trakcie trwania przedstawień konkursowych. Wierszyk ten trafnie oddaje atmosferę wokół wyników drugiego konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego”. Miarą rozczarowania jego rezultatami była nie tylko decyzja o nieprzyznaniu pierwszej nagrody, lecz także ton recenzji sztuk. Dlaczego jednak tym razem inicjatywa ta okazała się nieudana?

Niewątpliwie wpłynęły na to szczególne warunki organizacyjne, umieszczające komisję w rzadko spotykanej sieci zależności wobec dyrekcji teatru.

---

[164] F. Koneczny, dz. cyt., s. 544.

[165] [anonim], *Konkursowy plon*, „Mucha” 1898, nr 50, s. 4.

Związek ten musiał wpływać na werdykty sędziów, świadomych, że ich wyrok zostanie zweryfikowany przez nie zawsze pozytywnie nastawioną do sztuk publiczność. Świadczyć o tym może m.in. uwaga Władysława Bogusławskiego zamieszczona już po rozstrzygnięciu konkursu:

> Traf zrządził, że w ciągu paru lat ostatnich w wyborze utworów oryginalnych wyręczały reżyserię konkursy dramatyczne. Było to dla niej jednocześnie wielkie ułatwienie zadania i niemała w razie niepowodzenia *Schadenfreude*, bo jakiż to wyborny argument przeciwko literackiemu kierownictwu upadek sztuki przez literatów do grania poleconej![166]

Widoczna mimo pozorów harmonijnej współpracy nieufność pomiędzy dyrekcją Teatru Rozmaitości a komisją miała nie tylko zadecydować o odrzuceniu *W sieci*, *Wątpliwego szczęścia* i *Frazesowicza*, lecz także przyczynić się do porażki *I co teraz?* oraz *Familii*. Gra między próbą dostosowania się do oczekiwań wszystkich podmiotów zaangażowanych w organizację a zachowaniem autonomii komitetu doprowadziła do porażki konkursu oraz sprowadzenia sędziów do roli kozłów ofiarnych. Wnioski z tej sytuacji wydają się niewesołe:

> […] fundatorowie konkursów zyskali jedno doświadczenie więcej: że ta forma rzekomego popierania twórczości oryginalnej przeżywa się coraz bardziej. Jest coś organicznie chybionego w tych ocenach przez głosowanie wartości współzawodniczących ze sobą utworów literackich. Odpowiada to może dzisiejszym aspiracjom demokratycznym we wszystkich objawach życia; ale sztuka i literatura należą z istoty swojej do arystokracji, a indywidualny talent indywidualnej domaga się krytyki[167].

Uznanie diagnozy Bogusławskiego za trafną wiązałoby się z niezbyt pomyślnymi konsekwencjami dla organizatorów konkursów. Jego krytyka odnosi się bowiem nie do przedstawienia sztuk na scenie przed wydaniem werdyktu, ale do samej formuły konkursu. Mimo że tryb prac komisji zakładał indywidualistyczny tryb lektury każdej ze sztuk, czytanej przez dwóch członków

[166] W. Bogusławski, *Teatra warszawskie*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 4, s. 92.
[167] Tamże, s. 93.

jury lub trzech w razie niezgodności opinii, a w przypadku czternastu najlepszych utworów także kolejny raz przez wszystkich sędziów na posiedzeniach plenarnych[168], zestawianie ze sobą dzieł w celu wyboru najlepszego z nich przedstawiane jest jako zagrożenie dla literatury – tym większe, im bardziej zmienia się postulowany model artysty z jednostki wyrastającej ze społeczeństwa na rzecz indywidualisty.

Lektura sprawozdania oraz recenzji nie usprawiedliwia jednak aż tak krytycznych wniosków. Chociaż drugi konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego" nałożył się na inne inicjatywy podejmowane w podobnym czasie, przyjęta formuła organizacyjna skutecznie wyróżniała go na tle innych inicjatyw, o czym świadczyć może znacząca liczba nadesłanych dramatów. Przyczyn klęski należałoby zatem szukać gdzie indziej.

Najprościej byłoby uznać, że winną tego stanu rzeczy była komisja, której kryteria oceny nie przystawały do zmieniających się oczekiwań wobec dramaturgii, skutkując odrzuceniem poetyk naturalistycznych i modernistycznych (nawet jeśli określenie to jest używane przez komisję w sposób enigmatyczny oraz ogniskujący wokół siebie różnorodne formy literackiego wyrażania). Tezie tej jednak zaprzeczałoby zarówno szeroka uwaga poświęcona *W sieci*, jak i aplauz wobec strategii stosowanych w *Familii* – także tych zaczerpniętych z poetyki naturalizmu. Bardziej uzasadnione wydawałoby się rozwiązanie, że komisja zdawała sobie sprawę z możliwości otwierających się dzięki wcielaniu nowych poetyk, jednak celowo decydowała się na ich niewyzyskiwanie. Wynikałoby to z dążenia do ujednoznacznienia interpretacji dzieła za wszelką cenę oraz odrzucenia innych możliwości jego odczytania. Strategia ta nie przejawia się jednak właściwie we wszystkich recenzjach dramatów – bez względu na miejsce wydawania czasopisma, w którym ukazywała się recenzja czy orientację światopoglądową periodyku. Wyjątkiem nie jest zresztą także krakowska recepcja *W sieci*, które choć krytykowane z innych powodów niż te wskazane w sprawozdaniu, również nie mogło zostać uznane za sukces. Świadczy to o skomplikowaniu relacji między artystami, wcielającymi w swoją twórczość – z lepszym lub gorszym skutkiem – elementy nowych poetyk, a krytyką literacką, nie zawsze jeszcze gotową na ich przyjęcie.

[168] Zob. K. Kaszewski i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego…*, dz. cyt., s. 9.

Dyskusje wokół dramatów wysłanych na drugi konkurs „Kuriera Warszawskiego" ujawniają także wielopoziomową sieć zależności, w której funkcjonował teatr na przełomie XIX i XX stulecia. Sama instytucja konkursu stanowiłaby jedynie jeden z jej elementów. Wprowadzenie etapu wystawienia sztuk na scenie przed wydaniem werdyktu, choć istotne z reklamowego punktu widzenia, ujawniało, jak wiele w odbiorze dramatu zależało od czynników pozaliterackich, takich jak inscenizacja, gra aktorska, a nawet reakcje publiczności. Okoliczności te mogły wywierać zarówno pozytywny wpływ (jak np. w przypadku inscenizacji *W sieci*, w której ekspresyjna gra Siemaszkowej wpływała pozytywnie także na odbiór sztuki), jak i negatywny (zwłaszcza w kontekście *Familii* Niemojewskiego i trudności aktorów z wcieleniem się w postacie chłopów). Lektura recenzji tych dramatów, które doczekały się premiery scenicznej, ujawnia również dystans wobec roli konkursów w promowaniu nowych artystów. Wyróżnienie autora przez komitet składający się w większości z przedstawicieli pokolenia pozytywistów oraz krytyków reprezentujących stanowiska konserwatywne nie jest postrzegane jako miarodajne już nie tylko przez programowo przeciwny tym stanowiskom „Przegląd Tygodniowy", lecz także przez tych krytyków, dla których kryterium etyczne nie miało większego znaczenia. Jest to jednocześnie świadectwo kryzysu postrzegania konkursu jako formy wsparcia literatury.

Zakończenie

Próba wypracowania klarownej narracji wokół tak wielopostaciowego zjawiska, jakim jest konkurs literacki, zawsze może pozostawić poczucie niedosytu wynikającego z niemożności wyczerpania tematu. Funkcjonalny katalog konkursów przedstawiony w tej książce mógłby z łatwością zostać poszerzony lub zmodyfikowany. Moim celem była jednak próba zarysowania miejsca, jakie konkursy zajmowały w krajobrazie kulturowym epoki. Miejsca, które choć wynikające z natury zjawiska, jakim są kulturowe przejawy rywalizacji, postrzegać można także jako odbicie specyfiki warszawskiego życia kulturalnego drugiej połowy XIX wieku. Sprawia to, że perspektywa patrzenia na wielobarwną mapę polskiej dziewiętnastowieczności z punktu widzenia konkursów literackich nie była dominująca ani tym bardziej jedyna, ale miała być jednym z okien patrzenia na rzeczywistość kulturową drugiej połowy XIX wieku.

O zjawisku szerokiej obecności i wielopłaszczyznowości konkursów literackich należałoby w związku z tym mówić dwutorowo. Z jednej strony ekspansja ta zaistnieć mogła tylko w szczególnych warunkach kulturowych i politycznych, które sprawiały, że konkursy postrzegane były jako najskuteczniejszy środek zaspokajający ważne zapotrzebowania literackie, kulturowe i społeczne. To właśnie utrudnienia związane z funkcjonowaniem stałych instytucji kulturalnych w zaborze rosyjskim, w połączeniu z merkantylizacją świata literackiego, umożliwiły stworzenie instytucji, która przy zachowaniu swoistej efemeryczności służyła wsparciu literatury i nauki poprzez dywersyfikację dochodów ludzi pióra możliwą dzięki nagrodom, a także

tworzenie zapotrzebowania na określony typ tekstów. Odbija się to zwłaszcza w olbrzymiej frekwencji konkursów naukowych i dramatycznych, gdzie przekonanie o istotnej roli dramaturgii w kształtowaniu narodowej tożsamości oraz konieczności zewnętrznego wsparcia nauki odbiło się na liczebności konkursów poświęconych pracom z tych działów piśmiennictwa.

Z drugiej strony prowadzona w epoce dyskusja wokół miejsca, jakie konkursy powinny zajmować w krajobrazie kulturowym, pozwala na traktowanie ich jako narzędzia, które mogło kreować nowe nieprawidłowości w życiu literackim. Coraz szersze zainteresowanie konkursami nieuchronnie musiało doprowadzić do wytworzenia się uchybień organizacyjnych lub utrwalania problemów trapiących warszawskie środowisko literackie i kulturalne. Dylematy te, widoczne zarówno na poziomie wyboru celu konkursu czy praktyk organizacyjnych, jak i interpretacji jego wyników, skutkowały stopniową utratą zaufania w ich skuteczność.

Nie sposób jest jednak wprowadzić rozgraniczenia pomiędzy inicjatywami podejmowanymi z „altruistycznych" pobudek a tymi, które służyły rozreklamowaniu organu odpowiedzialnego za ich organizację. Wynikać to może ze specyfiki warszawskiego środowiska prasowego, teatralnego i literackiego, a przede wszystkim z polaryzacji, wymuszającej na jego podmiotach wdrożenie rozmaitych działań w celu odróżnienia się od konkurencji. Konkursy stawały się w tym układzie sił znakomitym narzędziem, umożliwiającym budowanie obrazu organizatora jako zainteresowanego rozwojem życia naukowego czy literackiego, ale pośrednio pozwalającym także na zapewnienie sobie rozgłosu. Dlatego też, choć w polemikach można spotkać się z głosami sugerującymi wykorzystywanie konkursów w celach promocyjnych, w rzeczywistości wymiar ten wpisany był w każdy konkurs organizowany w epoce. Nawet najszlachetniejsze przedsięwzięcie musiało przecież zostać rozpropagowane, aby uczestnicy mogli się o nim dowiedzieć. Tym samym konkurs wpisywany był w kapitalistyczną machinę promocyjną.

Konkursy literackie można by zatem postrzegać jako nieoficjalną, niesformalizowaną instytucję życia literackiego i kulturalnego, która z jednej strony miała ambicje sterowania kształtem literatury i kultury, z drugiej jednak – paradoksalnie – jako organ konserwatywny, reprodukujący określone (jeśli nie w znacznym stopniu – stereotypowe) sposoby myślenia o literaturze. Nie sposób jednak wskazać jednego „winnego" tej sytuacji. Subiektywność

wpisana we wszelkie werdykty przyczyniała się do traktowania rozstrzygnięć jako wyrazu indywidualnego poglądu krytyków na kształt literatury. To w połączeniu ze świadomością literackich, światopoglądowych, a nawet personalnych sympatii i antypatii pomiędzy sędziami przyczyniać się mogło do nagradzania utworów „bezpiecznych", czyli unikających innowacji formalnych lub wykraczania poza horyzonty intelektualne odbiorców albo takich, które świadomie wykorzystywałyby nastroje społeczne w celu budowania nici porozumienia z czytelnikami (jak choćby w przypadku *Alberta, wójta krakowskiego* czy *Wydalonej*, grających na antygermańskich nastrojach). Oddzielną kwestią, nie zawsze możliwą do zbadania, pozostawałaby świadomość tej zależności wśród uczestników konkursu.

Osobnym wątkiem jest wpływ wyróżnienia na późniejszą recepcję dzieła. Świadomość, że tekst został wskazany jako wyróżniający się spośród pozostałych, wpływała także na jego odbiór, ale wpływ ten trudno uznać za jednoznacznie pozytywny lub negatywny. Próby zachowania przez recenzentów przedmiotowości sądów sprawiały, że starali się unikać efektu społecznej słuszności, weryfikując wartość tekstu zgodnie z określonymi kryteriami. W konkursach, w których organizatorzy zdecydowali się na wyznaczenie szczegółowych kryteriów oceny, recenzenci mogli próbować weryfikować, w jakim stopniu dzieło spełniło te kryteria lub nawet polemizować ze sprawozdaniem. Przyjmowanie takiej strategii stanowiło jednak raczej rzadkość, co wynikało przede wszystkim ze względnej otwartości wielu komitetów.

Przyznanie utworowi nagrody lub wyróżnienia mogło za to wpływać na czasowe zwiększenie zainteresowania twórczością jego autora, czego świadectwem było zarówno publikowanie w prasie notek przedstawiających laureata, jak i pojawianie się liczniejszych niż zazwyczaj recenzji. Wpływ ten jednak w wielu przypadkach ograniczał się do konkursowego utworu i nie musiał obejmować kolejnych dzieł danego autora. Co więcej, nawet w przypadku tych tekstów, które zapisały się na dłużej w świadomości kulturowej (jak np. *W sieci*) pamięć o ich konkursowej genezie kończyła się zasadniczo na ich wczesnej recepcji – miarą ich trwałości stawało się nie samo odznaczenie, ale ich właściwości literackie. To pozwalałoby postrzegać konkurs jako narzędzie, które otwierało literatom drogę na rynek artystyczny, ale nie wyważało im drzwi do sławy.

Godna uwagi jest również kwestia miejsca, jakie w układzie uczestników rynku literackiego utrwalanego przez konkursy zajmowali czytelnicy. Postępujące rozszerzanie się wpływów prasy oraz jej częściowo otwarty charakter otwierały im możliwość wcielenia się w rolę organów społecznej kontroli przebiegu konkursów oraz ich uczciwości. Świadectwem takiej roli są nie tylko przejawy zainteresowania przebiegiem zawodów, lecz także przejmowanie odpowiedzialności za komunikację z abonentami przez prasę, którego najwyraźniejszym świadectwem były dokumenty, sprawozdania i informacje udostępniane przez komitety. Jednak zamknięta formuła konkursów, w ramach której ustanawiany był jednostronny tok relacji między uczestnikami a komisją, zasadniczo nie dopuszczała publiczności do szerszego uczestnictwa. Sprawiało to, że inicjatywy wcielające w jakiejś formie elementy plebiscytu należałoby albo uznać za konkursy o charakterze zabawowym, albo – jak w przypadku trzech plebiscytowych konkursów „Tygodnika Ilustrowanego" z lat 1886–1887 – potwierdzające podrzędną rolę publiczności wobec krytyki. Czytelnikom pozostawała w tym układzie sił możliwość głosowania portfelem, które nie zawsze musiało powielać się z wynikami konkursu, ale także z opiniami krytyki. Okoliczność ta pośrednio mogła przyczynić się również do stopniowej utraty znaczenia konkursów literackich, których rezultaty w wielu przypadkach rozmijały się z oczekiwaniami najważniejszej instancji świata literackiego – odbiorców.

* * *

Konkursy literackie należałoby widzieć nie tylko jako fenomen wpisany w tkankę lokalnego środowiska kulturalnego i artystycznego, lecz także wyraz tendencji przenikających całą epokę. Szerokie zaangażowanie prasy w ich organizację może być postrzegane jako jeden z odprysków skłonności kultury dziewiętnastowiecznej do obiektywizacji i samoobserwacji. Tendencje te, jak wskazuje Jürgen Osterhammel, przyczyniły się zarówno do znaczących zmian na płaszczyźnie kulturalnej (upostaciowionej np. przez rozwój powieści realistycznej, literatury podróżniczej czy fotografii), jak i politycznej (czego świadectwem był rozwój spisu powszechnego, związanego z potrzebą państwowej kontroli stanu ludności, czy rozwój miejsc pamięci i katalogowania, takich jak muzea, biblioteki czy archiwa), a nawet naukowej (poprzez

powstanie socjologii jako nauki rejestrującej zmiany społeczne)[1]. Konkursy literackie stanowiłyby odzwierciedlenie tej tendencji nie tylko na najprostszym poziomie, związanym z ich relacją z prasą jako instytucją uczestniczącą w procesie samoobserwacji epoki, lecz także jako wyraz chęci uchwycenia na bieżąco przemian w literaturze. Nadzieje związane z wyłonieniem przełomowego dzieła czy odkryciem nieznanego talentu nieuchronnie przecież związane byłyby z możliwością obserwacji tego momentu *in statu nascendi*. Prasa zatem byłaby w tym układzie nie tylko instytucją kreatorską czy umożliwiającą społeczną kontrolę działania konkursów, lecz także oknem na świat, umożliwiającym śledzenie, jak historia rodzi się na oczach czytelników, w dalszej perspektywie zaś mogłyby prowadzić nawet do zrewolucjonizowania kanonu literackiego[2].

Jeśliby zaś spojrzeć na konkursy jako na platformę służącą wydobywaniu najlepszych przejawów kultury, wpisać je można w fenomen „kompleksu wystawienniczego"[3], którego najwyraźniejszym przejawem byłyby powszechne wystawy światowe. Mimo że – jak wskazuje Eleonora Jedlińska – nowoczesne wystawy powszechne pełniły przede wszystkim funkcje propagandowe (jako demonstracja potęgi gospodarczej, naukowej, kulturalnej i politycznej państwa odpowiedzialnego za ich organizację), urzeczywistniając idee hrabiego Henriego de Saint-Simona, wierzącego w rolę prezentacji dzieł umysłu ludzkiego w dążeniach do postępu ludzkości[4],

---

[1] Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, tłum. I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny, A. Peszke, K. Śliwińska, Poznań 2020, s. 19–70.

[2] Polaryzacja konkursów literackich związana z liczebnością oraz doraźność ich rezultatów nie wpływały pozytywnie na ich potencjał w dekonstruowaniu kanonu literackiego, rozumianego jako lista tekstów uznanych za najważniejsze dla danej kultury. Potencjał tworzenia kanonu *in statu nascendi* nie był oczywiście obcy historii literatury XIX wieku, czego najlepszym odzwierciedleniem byłyby próby odnoszenia się do literatury współczesnej autorów ówczesnych syntez historycznoliterackich (zob. np.: T. Bujnicki, *Sienkiewicz w historiach literatury przełomu XIX i XX wieku. Tworzenie kanonu* [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, dz. cyt., s. 367–379). Werdykty komisji konkursowych należałoby postrzegać jako bliższe krytyce literackiej, na bieżąco odnoszącej się do tekstów literackich, niż historiografii literatury utrwalającej osiągnięcia epoki.

[3] Określenie za: T. Bennett, *Kompleks wystawienniczy*, tłum. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2015, nr 10, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/kompleks-wystawienniczy [dostęp 23.08.2023].

[4] Zob. E. Jedlińska, *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, s. 25–26.

nieuchronnie przeistaczały się w realizację fenomenu biernej prezentacji, nieuniknionej w dobie coraz większej specjalizacji wiedzy i nauki. Fenomen ten przyczyniał się jednak, jak wskazuje Małgorzata Litwinowicz-Droździel, do wytworzenia paradoksu, wynikającego z tworzenia przez wystawy iluzji kompletności i aktualizacji przy jednoczesnym ujawnianiu poczucia osiągania granic poznania. Iluzja ogarnięcia pełni wiedzy powiązana jest z potrzebą kontroli i ładu, co prowadzi do poczucia nieadekwatności wystaw wobec złożoności świata[5]. Na gruncie polskim wystawy pełniły ważne funkcje jako narzędzie propagowania idei pozytywistycznych, a także wykorzystywane były do promowania osiągnięć sztuki i nauki polskiej (i to mimo że polscy artyści i wynalazcy wystawiali swoje prace jako reprezentanci innych krajów)[6]. Konkursy literackie na ziemiach polskich – jako fenomen o charakterze lokalnym – nie mogły porównywać się rozmiarami czy zakresem oddziaływania z wystawami powszechnymi, nie sposób jednak pominąć wpisanego w oba te zjawiska żywiołu prezentacji osiągnięć umysłu ludzkiego, traktowanego jako narzędzie umożliwiające postęp ludzkości, ale również instrument kontroli społecznej. Równie ważny pozostaje element fascynacji obserwatorów biorących udział w obu tych typach przedsięwzięć, umacniający możliwość postrzegania XIX wieku jako epoki spektaklu.

Bardziej oczywistym wymiarem pozwalającym na uznanie konkursów za fenomen wnikający w tkankę dziewiętnastowieczności, a jednocześnie sprawiającym, że postrzegane mogą być jako pomost do nowego stulecia, byłby ich związek z nagrodami literackimi – przede wszystkim z przyznawaną od 1901 roku Nagrodą Nobla oraz wręczaną od 1903 roku Nagrodą Goncourtów. Tę drugą należałoby postrzegać jako bliższą konkursom ze względu na jej postulowaną rolę w tworzeniu alternatywnego wobec niechętnej nagradzaniu prozy naturalistów Akademii Francuskiej systemu wsparcia twórców, czemu miała służyć zarówno wysoka nagroda w wysokości pięciu tysięcy franków,

[5] Zob. M. Litwinowicz-Droździel, *Wstęp. Ekspozycje nowoczesności, czyli wystawy w centrum uwagi* [w:] *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. M. Litwinowicz-Droździel, I. Kurz, P. Rodak, Warszawa 2017, s. 14–15.

[6] Zob. P. Tomczok, *Relacje z wystaw – ekonomie, afekty, narracje. Wystawa światowa w Paryżu w 1867 roku w „Przeglądzie Tygodniowym"* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria II. Świat, Europa, Polska*, red. nauk. i wstęp A. Janicka, Białystok 2020, s. 377–391).

jak i skład komisji (w której pierwotnie znaleźli się m.in. Joris-Karl Huysmans, Alphonse Daudet czy Gustave Geoffroy)[7].

Znacznie ważniejsza jednak ze względu na swój międzynarodowy charakter okazała się Literacka Nagroda Nobla, której przyznanie postrzegane było nie tylko jako wyraz docenienia konkretnego pisarza, lecz także wyróżnienie dla całego narodu, z którego się wywodził[8]. Istotnym odpryskiem tego fenomenu z perspektywy kultury polskiej były starania o przyznanie jej naszym pisarzom, podejmowane już od samego jej zarania, kiedy w 1901 roku Stanisław Tarnowski zgłosił Akademii Szwedzkiej kandydaturę Henryka Sienkiewicza[9]. Zaledwie trzy lata później w kampanię na rzecz przyznania tej nagrody Elizie Orzeszkowej zaangażowała się szwedzka tłumaczka jej powieści, Ellen Wester (ps. Ellen Weer)[10], po stronie polskiej zaś dołączyła do niej Józefa Sawicka (ps. Ostoja)[11].

---

[7] Zob. M.-F. Cachin, S. Ducas-Spaes, *The Goncourt and the Booker. A tale of two prizes* [w:] *The Cottage by the Highway and Other Essays on Publishing. 25 Years of „Logos"*, red. A. Phillips, Leiden–Boston 2015, s. 111–112. Co ciekawe, mimo ambicji tworzenia alternatywnego obiegu nagradzania twórców komitetowi nie udało się uniknąć innej pułapki – wykluczenia kobiet. Dostrzeżenie tej luki przyczyniło się do utworzenia w następnym roku skierowanej wyłącznie do nich nagrody Femmina. Zob. J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, tłum. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 64–65.

[8] Za antycypację tego zjawiska można uznać reakcję prasy na przyznanie Platonowi Kosteckiemu złotego medalu na międzynarodowym konkursie poetyckim za wiersz *Na cześć don Pedra Kalderona de la Barca w dwóchsetną rocznicę jego zgonu* (1881). Poza przedrukiem wiersza w „Kłosach" i „Przeglądzie Polskim" prasa podawała opisy medalu i dyplomu honorowego, a w komentarzach nagroda ta przedstawiana była jako wyraz szczególnego uznania talentu Kosteckiego na arenie międzynarodowej, a więc niezależnego od układów w polskim środowisku artystycznym (zob. K. Grzymała [S. Grudziński], *Pogadanka*, „Tygodnik Powszechny" 1881, nr 18, s. 278). Zob. także: J. Komorowski, *Platona Kosteckiego hołd Calderonowi, 1881*, „Pamiętnik Teatralny" 1999, z. 3–4, s. 96–108.

[9] Zob. L. Ludorowski, *Noblowski tryumf Sienkiewicza*, Lublin 2015, s. 25.

[10] Zob. Ś. Kotowska Hagström, *Eliza Orzeszkowa. W kręgu literackiej Nagrody Nobla – Eliza Orzeszko och Nobelpriset i literatur*, praca licencjacka, Uniwersytet Sztokholmski, Stockholm 2008 [komputeropis], www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450392/FULLTEXT01.pdf [dostęp 23.08.2023], s. 15. W kalendarium życia i twórczości Orzeszkowej Iwona Wiśniewska przypisuje pierwsze starania o przyznanie jej Nobla na 25 lutego 1904 roku, kiedy Ellen Wester donosiła Orzeszkowej w liście o rosnącej popularności jej utworów w Szwecji. Zob. I. Wiśniewska, *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej. Tom II. 1897–1910*, Warszawa 2014, s. 493.

[11] 12 kwietnia Józefa Sawicka zwróciła się do Orzeszkowej z prośbą o sporządzenie spisu jej utworów, a w liście z 15 kwietnia donosiła o przedstawieniu kandydatur jej oraz Sienkiewicza Akademii Szwedzkiej (o czym Wester pisała Władysławowi Kozłowskiemu). Jak

Jak wskazuje Światosława Kotowska Hagström na podstawie archiwów Biblioteki Noblowskiej przy Akademii Szwedzkiej, mimo że w 1905 roku padła propozycja podzielenia nagrody między tych dwoje autorów, ostatecznie zrezygnowano z tego pomysłu, wskazując na większą wartość literacką dzieł Sienkiewicza od twórczości Orzeszkowej, skrytykowanej przez szwedzkiego slawistę Alfreda Jensena jako mniej wartościowa pod względem przesłania[12]. W konfrontacji kryteriów artyzmu i ideologii ostatecznie zwyciężyło to pierwsze, choć wykluczenie wartości aksjologicznej tekstów nie wchodziło w grę, zważywszy na wymóg fundatora nagrody, aby nagradzać „najcelniejsze utwory literackie w kierunku idealistycznym"[13]. W podobnym agonie postawieni zostali już po pierwszej wojnie światowej Władysław Stanisław Reymont (zgłoszony przez krakowską Akademię Umiejętności w 1918 roku) i Stefan Żeromski (którego kandydaturę propagował sekretarz polskiego poselstwa w Sztokholmie Konrad Czarnocki w 1920 roku). W tej rywalizacji przegranym stał się autor *Wiatru od morza*, którego kandydaturę odrzucono ze względu na propagowanie w tym tekście nastrojów antygermańskich[14].

Przypadek przyznania Nagrody Nobla Sienkiewiczowi jest ważny przede wszystkim ze względu na przypisywane jej znaczenie. Wyróżnienie to – w odróżnieniu od nagród lokalnych – uznane zostało za bezapelacyjne potwierdzenie wartości dzieł autora *Quo vadis*, a nawet nabrało znaczenia

informowała Ostoja: „Przeciwko Sienkiewiczowi powstała cała prasa szwedzka, zarzucając mu płytkość i zupełny brak ideałów ogólnoludzkich, a więc kandydatura upadnie – przeciwko Pani dotąd żaden głos się nie odezwał" (tamże, s. 503). Orzeszkowa wykazała entuzjazm dla tego pomysłu, wskazując, że nagroda jej przyznana mogłaby zostać uznana za zwycięstwo całego narodu skazanego na „próbę grobu" (tamże, s. 504). W sprawę zaangażowali się także znana socjalistka, Maria Jankowska-Mendelsonowa (choć bez wiedzy Orzeszkowej – zob. tamże, s. 510) oraz Stanisław Posner (zob. tamże, s. 516).

[12] Zob. Ś. Kotowska Hagström, dz. cyt., s. 14–17; I. Wiśniewska, dz. cyt., s. 571. Ostatecznie za przyznaniem połowy nagrody (do podziału z Sienkiewiczem) głosowało dwóch spośród pięciu członków Akademii Szwedzkiej (zob. I. Wiśniewska, dz. cyt., s. 599–600). Orzeszkowa przyjęła wiadomość o przegranej z godnością, wskazując w liście do Wester z 9 stycznia 1906 roku na wagę wyróżnienia dla narodu polskiego, bez względu na to, komu zostało przyznane (tamże, s. 622).

[13] Zob. L. Ludorowski, dz. cyt., s. 15.

[14] Więcej na temat starań o przyznanie Literackiej Nagrody Nobla Żeromskiemu i Reymontowi np. w: B. Faron, *Wokół Literackiej Nagrody Nobla dla Reymonta*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2005, nr 5, s. 52–70; T. Oracki, *Wokół Nagrody Nobla dla Reymonta* [w:] tegoż, *Blaski i cienie sztokholmskich laurów. Wokół literackich Nagród Nobla 1901–2000*, Gdańsk 2003, s. 103–157.

sprawy wagi narodowej. Świadczy o tym przede wszystkim przemówienie laureata wygłoszone w trakcie ceremonii wręczenia nagrody, w którym zaakcentował wagę przyznania jej pisarzowi wywodzącemu się z pozbawionego państwowości narodu:

> […] zaszczyt ten, cenny dla wszystkich, o ileż jeszcze cenniejszym być musi dla syna Polski!… Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysiącznych dowodów, że ona żyje!… Głoszono ją niezdolną do myślenia i pracy, a oto dowód, że działa!… Głoszono ją pobitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać!…[15].

Trop ten podchwyciła prasa polska, choć, jak wskazują Anna Surzyńska-Błaszak i Barbara Sokołowska-Hurnowicz, wydarzenia rewolucji 1905 roku, które utrudniły działanie prasie, wpłynęły negatywnie także na proces komentowania wydarzeń związanych z przyznaniem Sienkiewiczowi Nagrody Nobla[16]. W najbardziej wyrazisty sposób uwidacznia się to w komentarzu ze „Słowa", w którym wyróżnienie to zostaje odczytane jako gest polityczny, znaczący w obliczu rozgrywającej się na ziemiach należących do Rosji rewolucji:

> W tej chwili my, Polacy, walczymy o narodowe nasze prawo i o naszą wolność. A głównym naszym argumentem w tej walce jest nasza odrębna i wyrobiona kultura polska. Akademia sztokholmska [pis. oryg.], dając największemu pisarzowi naszemu wysoką i głośną na cały świat nagrodę, przychodzi nam z pomocą niemałą. Daje ona odpowiedź tym przeciwnikom naszym w państwie, którzy równają nas z rodzącymi się albo umierającymi ludami państwa, z Łotyszami i Tatarami, i w imię koniecznej jedności państwa praw do autonomicznych form życia nam odmawiają[17].

Wypowiedź tę, mimo wyraźnego ksenofobicznego zabarwienia, postrzegać można jako odpowiedź na zapotrzebowanie dostrzeżenia roli narodu polskiego na mapie Europy, które nie byłoby możliwe bez rozsławiających

---

[15] H. Sienkiewicz, *Sztokholmska mowa Henryka Sienkiewicza* [w:] L. Ludorowski, dz. cyt., s. 121.

[16] Zob. A. Surzyńska-Błaszak, B. Sokołowska-Hurnowicz, *Henryk Sienkiewicz laureat Nagrody Nobla z 1905 roku. Materiały źródłowe*, „Bibliotekarz Podlaski" 2016, nr 1, s. 174.

[17] [anonim], *Odznaczenie Sienkiewicza*, „Słowo" 1905, nr 318, s. 2.

jego imię geniuszów. Stąd tak wielkie znaczenie odgrywał międzynarodowy wymiar nagrody dla Sienkiewicza, niejako uciszający krytyczne głosy wobec jego twórczości.

Nic więc dziwnego, że to nagrody literackie zdominowały rynek po zakończeniu pierwszej wojny światowej. W tym czasie zaobserwować można dążenie do wyraźniejszej instytucjonalizacji życia literackiego, będące odzwierciedleniem nowych możliwości państwowego wsparcia twórców, wyrażające się przede wszystkim w rozwoju zasiłków, stypendiów czy powołaniu (choć nie bez protestów środowiska artystycznego) organizacji rządowych, jak np. Fundusz Kultury Narodowej czy Polska Akademia Literatury[18]. Na znaczeniu zyskały także instytucjonalne nagrody literackie. Znakomitym przykładem byłaby Państwowa Nagroda Literacka, której pierwszym laureatem został 18 stycznia 1925 roku (czyli zaledwie kilka miesięcy przed śmiercią 20 listopada 1925 roku) Stefan Żeromski oraz nagrody miejskie. Konkursy, organizowane najczęściej przez czasopisma, pełniły funkcję alternatywnego organu życia literackiego, wspierającego twórców, którzy np. z przyczyn politycznych nie mogliby liczyć na odznaczenia państwowe. Nie przyczyniło się to jednak do ich dalekosiężnej rehabilitacji[19].

Współcześnie zdecydowanie większe znaczenie w kształtowaniu wyborów czytelniczych odgrywają nagrody literackie (jak np. Literacka Nagroda Nobla, Literacka Nagroda Europy Środkowej „Angelus" czy – na gruncie polskim – Nagroda Literacka Nike, Nagroda Fundacji im. Kościelskich i wiele innych), funkcjonujące, jak stwierdza Przemysław Czapliński, przede wszystkim jako próba stworzenia iluzji porządku wśród nadmiarowości literatury[20]. Jednak konkursy nadal przeprowadzane są przez organizacje państwowe[21], uczelnie

[18] Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 211–218.

[19] Zob. tamże, s. 218–219.

[20] Zob. P. Czapliński, *Literatura i nadmiar*, „Kultura Współczesna" 2013, nr 1, s. 127–128.

[21] Jedną z takich inicjatyw był konkurs krakowskiego Instytutu Literatury *Pokolenie Solidarności* na prace literackie (opowiadanie, powieść) oraz nieliterackie (dziennik, wspomnienia, reportaż dotyczący opozycji demokratycznej w PRL-u i biografia działacza „Solidarności") poświęcone historii i dziedzictwu Niezależnego Samorządowego Związku Zawodowego „Solidarność". Poza kategoriami *dziennik* i *wspomnienia*, skierowanymi do byłych działaczy związku, konkurs otwarty był dla wszystkich. Zob. [anonim], *Konkurs literacki Pokolenie „Solidarności"*, instytutliteratury.eu/2021/07/01/konkurs-literacki-pokolenie-solidarnosci/ [dostęp 23.08.2023].

wyższe, prasę[22], a nawet podmioty zwyczajowo niekojarzone z rynkiem książki, jak np. sieć dyskontów Biedronka, organizująca konkurs na książkę dla dzieci „Piórko"[23]. Nie sposób także zapomnieć o istotnej roli przedsięwzięć o charakterze rywalizacyjnym w nauczaniu szkolnym (zwłaszcza o konkursach i olimpiadach przedmiotowych), które stają się narzędziem międzypokoleniowego dialogu intelektualnego[24].

Choć sprawia to, że nie sposób mówić o zaniku konkursowości jako elementu kultury, współcześnie konkursy zatraciły część ról, w jakich stawiano je w drugiej połowie XIX wieku. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że zadań przypisywanych w tym czasie konkursom nie byłaby w stanie wykonać żadna instytucja życia literackiego. W konsekwencji historię konkursów można i warto odczytywać jako ważny rozdział dziejów literatury tego okresu, odbijający się w dyskusjach w zakresie celów i zadań literatury, pozycji artysty, odpowiedzialności krytyki literackiej czy wreszcie ograniczeń wpisanych w funkcjonowanie życia literackiego.

---

[22] Przykładem takiej inicjatywy mógłby być konkurs dodatku do „Gazety Wyborczej" „Wysokie Obcasy" we współpracy z komitetem Górnośląskiej Nagrody Literackiej „Juliusz" oraz władzami Rybnika na herstorie, czyli krótki (składający się z maksymalnie 30 zdań) opis dokonań (literackich, artystycznych, naukowych etc.) wybranej kobiety, która zdaniem autora opisu zasługiwałaby na własną biografię. Zwyciężczynią konkursu została Elżbieta Janota jako autorka biogramu siedemnastowiecznej świdnickiej astronomki Marii Cunitz. Zob. E. Janota, *Ta śląska astronomka na pewno zasługuje na swoją biografię! Finał konkursu na herstorię*, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,27692618,ta-slaska-astronomka-na-pewno-zasluguje-na-swoja-biografie.html [dostęp 23.08.2023]. Wśród wyróżnionych prac można zaś znaleźć m.in. opowieści o pisarce Stanisławie Przybyszewskiej, sportsmence Helenie Prawdzic-Kuczalskiej, ale także historie prywatne czy rodzinne. Zob. M. Odziomek, *Oto wyróżnione prace w konkursie na herstorię o kobietach, które zasługują na biografię*, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,27693846,oto-wyroznione-prace-w-konkursie-na-herstorie-o-kobietach-ktore.html [dostęp 23.08.2023].

[23] Zob. [anonim], *Piórko 2023. Nagroda Biedronki za książkę dla dzieci*, piorko.biedronka.pl [dostęp 23.08.2023].

[24] Zob. T. Chachulski, A. Wójtowicz, *Wprowadzenie* [w:] *Wokół Olimpiady Literatury i Języka Polskiego*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2013.

Podziękowania

Książka ta stanowi skróconą i zmodyfikowaną wersję rozprawy doktorskiej *Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku. Tendencje – zjawiska – praktyki*, obronionej 4 listopada 2022 roku na Wydziale Polonistyki UW. Zarówno sama rozprawa, jak i ta monografia nie ujrzałyby światła dziennego, gdyby nie bezcenne wsparcie i pomoc dra hab. Dawida Marii Osińskiego, który kilka lat wcześniej zdecydował się objąć opiekę naukową nad moimi działaniami na niwie akademickiej. Bardzo dziękuję mu za wyznaczanie kierunków mojego myślenia, zarysowywanie dróg, po których mogłam podążać, ale i za pokazywanie, że o niektóre sprawy warto walczyć do samego końca. Serdecznie dziękuję również dr hab. Urszuli Kowalczuk, prof. UW za sprawowanie funkcji mojego opiekuna naukowego na początku mojej ścieżki doktoranckiej.

Dziękuję wszystkim osobom, które na różnych etapach zapoznawały się z moją pracą i dzieliły się cennymi uwagami, pozwalającymi na jej ulepszenie: recenzentom rozprawy doktorskiej (prof. drowi hab. Tadeuszowi Budrewiczowi, prof. drowi hab. Bogdanowi Mazanowi i prof. drowi hab. Tomaszowi Sobierajowi), dr hab. Magdalenie Rudkowskiej, prof. IBL, prof. dr hab. Beacie Obsulewicz-Niewińskiej oraz dwojgu anonimowym recenzentom, którzy wydali opinię na temat tej książki w ramach konkursu Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Wszystkie uwagi i opinie wyrażone przez te osoby znacząco wpłynęły na kształt niniejszej książki i pozwoliły na jej udoskonalenie.

Książka ta nie zaistniałaby w takim kształcie również bez merytorycznego i emocjonalnego wsparcia pracowników i doktorantów Zakładu Literatury

i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku. Monografia ta nosi na sobie atmosferę intelektualnych dyskusji i badań nad krytyką i życiem literackim drugiej połowy XIX wieku prowadzonych przez lata w gościnnych murach Wydziału. Jestem głęboko wdzięczna za możliwość czerpania z atmosfery tego środowiska i rozwoju intelektualnego, jaką zapewnił mi kontakt z nim.

Serdeczne podziękowania należą się również Julii Wroniewicz za jej korektorskie „oczko nie z guziczka"; to właśnie dzięki niej książka ta wolna jest od kilku kompromitujących błędów i usterek.

Wydanie tej książki możliwe było dzięki otrzymaniu dofinansowania w ramach programu Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza. Serdecznie dziękuję Dyrekcji Instytutu Literatury Polskiej UW oraz władzom dziekańskim Wydziału Polonistyki UW za wsparcie moich działań oraz pomoc przy staraniach o uzyskanie środków na wydanie niniejszej książki.

Na samym końcu chciałabym podziękować moim bliskim: Rodzicom oraz Bratu za trzymanie za mnie kciuków, zapewnianie mi przestrzeni do przeżywania akademickich bojów, pomoc w budowaniu dystansu wobec spotykających mnie zdarzeń i morze cierpliwości.

Bibliografia

Wykaz artykułów autorki wykorzystanych w zmienionej wersji w książce

Homo novus *między młotem reklamy a kowadłem krytyki. Przypadek „Alberta, wójta krakowskiego"*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2024 [w przygotowaniu do druku].

„Wiwat, niech żyje…". Maria Konopnicka wobec konkursów literackich [w:] *„Zaciętość dumy w osamotnieniu". Konopnicka i inne*, red. R. Stachura-Lupa, A. Sędłakowska, P. Żarnecka, Kraków 2023 [w druku].

Wpływ instytucji literackich na genezę utworów. „Księżniczka" Zofii Urbanowskiej jako „owoc spadły z drzewa konkursowego", „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF – Folia Litteraria Polonica" 2021, nr 1.

Literatura podmiotu (wybór)

Utwory wysyłane na konkursy

[anonim], *Mówią, żem hipochondryk!*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 242.

[anonim], *Pan Bermuder*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nry 243–244.

[anonim], *W piątek*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nry 245–246.

[Cybulska-Bąkowska J.], *Safona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 182.

[Czerneda (Bierzyński) M.], *Odmieniec*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nry 186–187.

Gadomski J., *Larik. Tragedia w pięciu aktach z motywów dziejowych*, Warszawa 1886.

Jasieńczyk M. [Karczewski W.], *Lena. Dramat w czterech aktach (sześciu odsłonach) zaszczytnie odznaczony na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie* [*w*] *1886 roku*, Warszawa 1888.

Jeleńska (Dmochowska) E., *Panienka. Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego"*, Warszawa 1899.

Kisielewski J.A., *Ostatnie spotkanie. Komedia*, Lwów 1903.

Kisielewski J.A., *W sieci. Komedia*, Lwów 1903.

[Konopnicka M.], *Do granicy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 181.
[Konopnicka M.], *Z teki Grottgera*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 183.
[Kowerska Z.], *Wydalona*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nry 189–191.
Kozłowski S.G., *Albert, wójt krakowski. Tragedia w dziesięciu obrazach wierszem uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1887.
Niemojewski A., *Familia. Dramat w 5 aktach uwieńczony nagrodą na konkursie jubileuszowym „Kuriera Warszawskiego" w roku 1898*, Kraków 1901.
[Trzcińska z Dowgiałłów W.], *Kuba Trojak. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 185.
Urbanowska Z., *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową*, Kraków–Warszawa 1886.

Dokumenty rejestrujące przebieg konkursów

[anonim], *Ciekawe przedstawienie*, „Gazeta Polska" 1881, nr 96.
[anonim], *Dwa konkursy J.I. Paderewskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 2.
[anonim], *Humoreski konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 242.
[anonim], *Igrzysko kwiatowe*, „Wędrowiec" 1902, nr 7.
[anonim], *Konkurs dramatyczny imienia Alojzego Żółkowskiego*, „Gazeta Polska" 1888, nry 129–132.
[anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Polska" 1886, nry 76–80, 82, 85–86, 88, 90, 92–94, 96–97, 99–101, 103.
[anonim], *Konkurs „Echa"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 212.
[anonim], *Konkurs jubileuszowy*, „Kurier Warszawski" 1896, nr 94.
[anonim], *Konkurs księgarni T. Paprockiego i S-ki*, „Wędrowiec" 1900, nr 7.
[anonim], *Konkurs na dzieła dramatyczne*, „Gazeta Polska" 1871, nr 10.
[anonim], *Konkurs na humoreskę*, „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 43.
[anonim], *Konkurs na powieść*, „Kurier Codzienny" 1896, nr 287.
[anonim], *Konkurs poetycki „Sfinksa" imienia Juliusza Słowackiego*, „Sfinks" 1909, nr 1.
[anonim], *Konkurs „Przeglądu Tygodniowego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1874, nr 25.
[anonim], *Konkurs „Przyrody i Przemysłu"*, „Przyroda i Przemysł" 1872, nr 14.
[anonim], *Konkurs rolniczy*, „Gazeta Polska" 1885, nr 153.
[anonim], *Kronika*, „Niwa" 1873, nr 28.
[anonim], *Kronika miejscowa*, „Gazeta Polska" 1875, nr 74.
[anonim], *Kronika miejscowa*, „Gazeta Polska" 1881, nr 111.
[anonim], *Ku uczczeniu śp. Pauliny Krakowowej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 332.
[anonim], *Nowele konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 184.

[anonim], *Nowy konkurs redakcji „Biblioteki Warszawskiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1879, t. 3.
[anonim], *Poezje konkursowe. Od redakcji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 181.
[anonim], *Sprawozdanie komisji konkursowej krakowskiej o rozdaniu nagród w r. 1872 za utwory sceniczne*, „Gazeta Polska” 1872, nr 97.
[anonim], *Sprawozdanie w przedmiocie konkursu na komedię polską*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 2.
[anonim], *Sprawozdanie z czynności komisji konkursowej ustanowionej przy Dyrekcji teatrów rządowych w Warszawie dla ocenienia dzieł dramatycznych*, „Gazeta Polska” 1876, nr 149.
[anonim], *Sprawozdanie z czynności komitetu powołanego do oceniania komedii nadesłanych do konkursu na premium wyznaczone przez JW. Marszałka Edwarda Starzyńskiego*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1859, nr 67.
[anonim], *Sprawozdanie z igrzyska kwiatowego „Wędrowca”*, „Wędrowiec” 1902, nr 38.
[anonim], *Teatr i literatura*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 348.
[anonim], *Wynik konkursu*, „Gazeta Polska” 1901, nr 67.
[anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 177.
[anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 188.
[anonim], *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 200.
[anonim], *Zamknięcie współzawodnictwa*, „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz” 1899, nr 7.
Bogusławski W. i in., *Konkurs*, „Gazeta Polska” 1882, nr 149.
Chmielowski P. i in., *Sprawozdanie z konkursu „Echa” na sztukę ludową*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 246.
Dobiecki W., *Konkurs na książkę popularną dla włościan*, „Kurier Codzienny” 1879, nr 227.
Dobiecki W., *List otwarty*, „Kurier Codzienny” 1881, nr 139.
Estreicher K., *Konkurs teatralny o nagrody Wydziału Krajowego*, Kraków 1900.
Ilnicka M. i in., *Sprawozdanie z konkursu imienia śp. Pauliny Krakowowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1883, nr 49.
Jenike L. i in., *Sprawozdanie końcowe*, „Gazeta Polska” 1881, nry 274–275.
K. [Kaszewski K.], *O komediach konkursowych*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1.
Kaszewski K. i in., *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego (jubileuszowego) „Kuriera Warszawskiego” na sztukę oryginalną polską*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 314.
Kaszewski K. i in., *Sprawozdanie z konkursu dramatycznego*, „Kurier Warszawski” 1893, nry 57–71.
Krzemiński S., *Nasz konkurs powieściowy*, „Kurier Codzienny” 1897, nry 330–332.
Wawnikiewicz R. i in., *Konkurs „Przyrody i Przemysłu”*, „Przyroda i Przemysł” 1873, nr 9.

Recenzje utworów konkursowych

Albert, wójt krakowski Stanisława Gabriela Kozłowskiego

[anonim], *Albert, wójt krakowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127.

[anonim], *Albert, wójt krakowski. Dramat historyczny z wieku XIV przez Stanisława Kozłowskiego (w odcinkach „Gazety Polskiej")*, „Przegląd Katolicki" 1886, nr 24.

[anonim], *Kronika krakowska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, nr 22.

Jellenta C., *Plon konkursowy*, „Prawda" 1886, nr 29.

Jeske-Choiński T., *Albert, wójt krakowski. Uwieńczony dramat p. Stanisława Kozłowskiego*, „Niwa" 1886, nr 276.

Kaszewski K., *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nry 199–200.

Krzemiński S., *Dramata konkursowe*, „Bluszcz" 1887, nr 21.

m., *Albert, wójt krakowski, dramat historyczny w 8 odsłonach Stan. Kozłowskiego*, „Naprzód" 1902, nr 138.

Mazanowski A., *Stanisław Gabriel Kozłowski, „Albert, wójt krakowski", tragedia w 10 obrazach wierszem, uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie imienia Bogusławskiego, z życiorysem Wojciecha Bogusławskiego. Warszawa, nakład funduszu konkursowego 1887 roku, str. XCI, 222*, „Przegląd Tygodniowy" 1887, nr 5.

Prus B., *„Albert, wójt krakowski" i dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj" 1886, nry 34–36.

Rakowski K., *Albert, wójt krakowski*, „Czas" 1902, nr 113.

Święcicki J.A. *„Albert, wójt krakowski", dramat historyczny z wieku XIV, przez Stanisława Kozłowskiego, uwieńczony pierwszą nagrodą na konkursie imienia Bogusławskiego, wydrukowany w „Gazecie Polskiej" z r. 1886*, „Biblioteka Warszawska" 1886, t. 4.

Tomaszewicz W., *Albert, wójt krakowski*, „Kurier Codzienny" 1886, nry 165–166.

Z.P. *„Albert, wójt krakowski", dramat historyczny w VIII odsłonach Stanisława Kozłowskiego, uwieńczony 1. nagrodą na konkursie im. Bogusławskiego*, „Nowa Reforma" 1902, nr 114 [dodatek do numeru].

Familia Andrzeja Niemojewskiego

Bogusławski W., *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 49.

g., *„Familia"*, „Gazeta Polska" 1898, nr 120.

Lubowski E., *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 332.

Kempner G., *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 48.

Kempner S.A., *„Familia", dramat w 5 aktach (z konkursu „Kuriera Warszawskiego"), przedstawiony po raz pierwszy dn. 19 b. m. na scenie Teatru Rozmaitości*, „Gazeta Handlowa" 1898, nr 266.
P., *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Słowo" 1898, nr 267.
Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 330.
Rajchman A., *„Familia", dramat w 5 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego", przedstawiony po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dnia 19 listopada 1898 roku*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, nr 48.
Sterling W., *„Familia", dramat z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1898, nr 48.
Wł. M. [Maleszewski W.], *„Familia", dramat ludowy, przez…?*, „Biesiada Literacka" 1898, nr 48.
zw. [Wasilewski Z.], *Z teatru. „Familia", dramat w 5 aktach odznaczony na konkursie „Kuriera Warszawskiego"*, „Głos" 1898, nr 48.

I co teraz? Edwarda Grabowieckiego

Al. R. [Rajchman A.], *I co teraz, sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego", przedstawiona po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dnia 30 listopada 1898 roku*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, nr 49.
Bogusławski W., *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 51.
Kempner G., *Konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego"*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 50.
Kempner S.A., *„I co teraz?" – sztuka w 3 aktach (z konkursu „Kuriera Warszawskiego"), przedstawiona po raz pierwszy na scenie Teatru Rozmaitości dn. 30 listopada*, „Gazeta Handlowa" 1898, nr 275.
Lubowski E., *„I co teraz?", sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 332.
P., *„I co teraz?". Sztuka w 3 aktach z konkursu „Kuriera Warszawskiego"*, „Słowo" 1898, nr 276.
Sterling W., *„I co teraz?" – sztuka konkursowa „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1898, nr 50.

Księżniczka Zofii Urbanowskiej

[anonim], *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Tom 1, stron 370, napisała Zofia Urbanowska. Kraków i Warszawa, 1885. Nakład Gebethnera i Wolffa. Cena rs 2*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 153.

[anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska. (Krak. i Warszawa. Nakł. Gebethnera i Wolffa. 1886, str. 370)*, „Ateneum" 1886, t. 3, z. 9.

[anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową, napisała Zofia Urbanowska. Kraków i Warszawa, nakład Gebethnera i Wolffa, 1886 r., str. 370*, „Biblioteka Warszawska" 1886, t. 2.

[anonim], *Ku czci śp. Pauliny Krakowowej. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową, napisała Zofia Urbanowska. (Nakład Gebethnera i Wolffa, 1886, 8-ka większa, str. 370)*, „Kłosy" 1886, nr 1072.

Ad. Dyg. [Dygasiński A.], *„Księżniczka". Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska, 1886*, „Przegląd Tygodniowy" 1886, nr 2.

Bohdan M.[?], *Księżniczka, powieść Zofii Urbanowskiej, nagrodzona na konkursie imienia Pauliny Krakowowej. Warsz. 1885*, „Przegląd Społeczny" 1886, z. 4.

Bohusz M. [Potocki J.K.], *Zofia Urbanowska. „Księżniczka", powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Warszawa, Gebethner i Wolff*, „Prawda" 1886, nr 3.

Ilnicka M., *Książki dla młodzieży i dzieci*, „Bluszcz" 1885.

J.K., *Księżniczka. Powieść uwieńczona nagrodą konkursową. Napisała Zofia Urbanowska. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1886*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 264.

Jeske-Choiński T., *Beletrystyka niewieścia (Zofia Urbanowska – Hajota – Ostoja)*, „Niwa" 1886, z. 268.

Łagowski F., *Na gwiazdkę. Przegląd literatury dla młodzieży za rok 1886*, „Przegląd Pedagogiczny" 1886, nr 23.

S., *Księżniczka*, „Biesiada Literacka" 1886, nr 6, s. 86.

T., *Księżniczka, powieść, przez Z. Urbanowską. Warszawa, 1886. Nakładem Gebethnera i Wolffa*, „Tygodnik Beletrystyczny i Naukowy" 1886, nr 14.

St. M. Rz. [Rzętkowski S.M.], *Księżniczka, powieść, przez Z. Urbanowską. Nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie,* „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 156.

St. M. Rz. [Rzętkowski S.M.], *Powieść konkursowa*, „Kurier Codzienny" 1886, nr 12.

Panienka Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej

Bukowiński W., *Emma Jeleńska (Dmochowska), „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego", 2 tomy. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1899*, „Gazeta Polska" 1899, nr 28.

Bukowiński W., *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tom I, str. 264, tom II, str. 290. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899*, „Prawda" 1899, nr 3.

Jabłonowski W., *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka". Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tomów 2. Warszawa 1899 roku. Gebethner i Wolff*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 16.

Hodi [Tokarzewicz J.], *Emma Jeleńska (Dmochowska), „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Warszawa, 1899, tomów 2*, „Ateneum" 1900, t. 1, z. 2.

Kurpiel A.M., *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka", powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego" (Tomów dwa). Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1899 r.*, „Czas" 1899, nr 61.

Mre [Rolle M.], *Emma Jeleńska* [*Dmochowska*]*: „Panienka". Powieść nagrodzona na konkursie „Kuriera Codziennego". Tomów 2. Warszawa 1899*, „Gazeta Lwowska" 1899, nr 37.

Nitowski J., *Przegląd piśmienniczy*, „Bluszcz" 1899, nr 21.

Nowiński J., *„Panienka" Emmy Jeleńskiej (Dmochowskiej) i „Bracia z wyboru" Zofii Kowerskiej*, „Wiek" 1899, nr 10.

Rawicz M., *Emma Jeleńska (Dmochowska): „Panienka". Dwa tomy. (Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1899)*; „Przegląd Polski" 1899, t. 132.

W sieci i *Ostatnie spotkanie* Jana Augusta Kisielewskiego

[anonim], *W sieci*, „Głos Narodu" 1899, nr 26.

[anonim], *Wiadomości literackie i artystyczne. Z teatru*, „Naprzód" 1899, nr 6.

b. [Beaupré A.], *„W sieci", komedia w 5 aktach J. Kisielewskiego. „Spuścizna" (Das Vermächtnis), sztuka w trzech aktach Artura Schnitzlera*, „Czas" 1899, nr 30.

Gawalewicz M., *Z teatru*, „Słowo" 1903, nr 56.

H.C. [Ceysinger H.], *Ostatnie spotkanie. Tragikomedia w 5 aktach, napisał J.A. Kisielewski (Wesołego dramatu pt. „W sieci" część druga)*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1903, nr 12.

Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski" 1899, t. 131, z. 3.

W. Pr., *„W sieci". Komedia w 5 aktach, napisał Jan Aug. Kisielewski*, „Nowa Reforma" 1899, nr 28.

Pozostałe

[anonim], *„Epidemia", dramat w 4 aktach przez Józefa Narzymskiego (Pierwsze przedstawienie dnia 21 września r. b.)*, „Gazeta Polska" 1872, nr 209.

[anonim], *Izdebska Władysława. „Naszyjnik babuni". Komedyjka w jednym akcie wierszem (uwieńczona nagrodą konkursową). Lwów 1874. Księgarnia polska, str. 56, in 6. Biblioteka dziecinnych amatorskich teatrów. Tomik II*, „Tygodnik Wielkopolski" 1874, nr 15.

[anonim], *„Nacia" – Karolina Szaniawska. Nakład Centnerszwera. R. 1896*, „Gazeta Polska" 1895, nr 289.

[anonim], *Pieśń łabędzia „Świtu"*, „Głos" 1887, nr 14.

A.D. [Dobrowolski A.?], *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, „Kurier Warszawski” 1899, nr 273.
Baranowski W., *„Syn”. Dramat E. Jeleńskiej*, „Kurier Litewski” 1907, nr 36.
Chmielowski P., *Przegląd powieści*, „Ateneum” 1889, t. 1, z. 2.
Chmielowski P., *Z najnowszych powieści*, „Kurier Codzienny” 1900, nr 155.
Dworzaczek J.K., *Maria Rodziewiczówna: „Dewajtis”. Powieść współczesna, uwieńczona na konkursie „Kuriera Warszawskiego” dnia 1 maja 1888 roku. Warszawa 1889. Nakład Kuriera Warszawskiego, S. Lewentala, str. 409*, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 1.
fr. [Reinstein F.], *Wydawnictwa gwiazdkowe*, „Gazeta Polska” 1895, nr 294.
Gadomski J., *„Flirt”, komedia w 4 aktach*, „Gazeta Polska” 1892, nr 239.
Jellenta C., *Kartki z życia samiczki*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nry 49–51.
Jeske-Choiński T., *Aleksandra Mańkowskiego „Hrabia August” – Marii Rodziewiczównej „Błękitni” – Jadwigi Wittówny „Dary śmierci” – Anatola Krzyżanowskiego „Dwa prądy” – Estei „Kartki z życia kobiety” – Powieści Stendhala*, „Niwa” 1890, nr 21.
Jeske-Choiński T., *Nowe prądy w powieści współczesnej*, „Niwa” 1889, nr 7.
Kenig J., *„Flirt”, sztuka konkursowa, komedia w 4 aktach zalecona do grania na scenie Teatru Rozmaitości przez komisję konkursu dramatycznego urządzonego przez redakcję „Kuriera Warszawskiego”*, „Słowo” 1892, nr 241.
Kempner G., *Flirt, komedia w 4 aktach odegrana na scenie teatru Rozmaitości w d. 24 b. m.*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 44.
Kempner G., *„Nauczycielka”. Komedia w czterech aktach odegrana na scenie teatru Rozmaitości w d. 21 listopada r. b.*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 48.
Kempner G., *Szare życie. Komedia w pięciu aktach odegrana na scenie teatru Rozmaitości w d. 7 b. m.*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 46.
Konopnicka M., *Maria Rodziewiczówna: „Dewajtis” – nakład „Kuriera Warszawskiego”*, „Gazeta Polska” 1889, nry 26, 28–29.
Krzyżanowski A. [Korwin-Szymanowska N.], *Esteja: Kartki z życia kobiety, powieść odznaczona zaszczytnie na konkursie „Kuriera War.”. Z ilustracjami Cz. Jankowskiego, Warszawa, 1890*, „Nowa Reforma” 1891, nry 18–19.
Łopuszańska M., *„Dobrane pary” Ludwiki Godlewskiej*, „Kurier Lwowski” 1900, nr 22 (dodatek „Tydzień”).
Marrené-Morzkowska W., *„Dewajtis” Marii Rodziewiczówny, „Cham” Orzeszkowej*, „Dziennik Łódzki” 1889, nr 39.
Mazanowski A., *Maria Rodziewiczówna, „Straszny dziadunio”. Powieść nagrodzona na konkursie „Świtu”*, „Przegląd Tygodniowy” 1887, nr 19.
Mre [Rolle M.], *Ludwika Godlewska. Dobrane pary. Powieść współczesna. Lwów 1900. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego*, „Gazeta Lwowska” 1900, nr 9.
Potocki A., *Z życia kobiety*, „Głos” 1890, nr 41.
Ordyński A.P. [Potocki A.], *Dewajtis*, „Głos” 1889, nr 11.

Pietkiewicz Z., *„Nauczycielka", sztuka w 4 aktach, zalecona do grania w teatrze Rozmaitości przez komisję konkursową „Kur. Warsz."*, „Prawda" 1892, nr 48.
Pietkiewicz Z., *„Szare życie", komedia w 5 aktach wyróżniona na konkursie „Kuriera Warszawskiego"*, „Prawda" 1892, nr 46.
Rajchman A., *Plon konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego". III. „Nauczycielka"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1892, nr 48.
Sęp [Maleszewski W.], *„Flirt" w komedii i w życiu*, „Biesiada Literacka" 1892, nr 45.
Siwiński E., *Maria Rodziewiczówna, „Straszny dziadunio". Powieść nagrodzona na konkursie „Świtu". Warszawa 1898*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 51.
St. M. Rz. [Rzętkowski S.M.], *„Nauczycielka". Sztuka w czterech aktach zalecona do wystawienia przez sędziów konkursu dramatycznego*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1892, nr 49.
Sterling W., *Ludwika Godlewska (Exterus), „Dobrane pary. Powieść współczesna*, „Prawda" 1900, nr 26.
Zalewski K., *Przedstawienia konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1892, nry 296, 310, 324–325.

Teksty poświęcone problematyce konkursów literackich

[anonim], *Konkurs dramatyczny*, „Słowo" 1892, nr 282.
[anonim], *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 166.
[anonim], *Konkursowy plon*, „Mucha" 1898, nr 50.
[anonim], *Konkursy*, „Chimera" 1901, nr 1.
[anonim], *Kronika miejscowa*, „Słowo" 1886, nr 18.
[anonim], *Pamiętnik*, „Prawda" 1897, nr 2.
[anonim], *Plon konkursu dramatycznego „Kuriera Warszawskiego"*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1892, nr 52.
[anonim], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1876, nr 23.
[anonim], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1877, nr 6.
[anonim], *Pokłosie*, „Kłosy"1875, nr 506 [inc. „Chcielibyśmy przejść na ton weselszy…"].
[anonim], *Półsłówka*, „Słowo" 1886, nr 48.
[anonim], *Rozstrzygnięcie konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 126.
[anonim], *Słów kilka o konkursach na komedie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1860, nr 30.
[anonim], *Światła i cienie*, „Wędrowiec" 1897, nr 2.
[anonim], *Tajemnice konkursu warszawskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 26.
[anonim], *W obronie dobrej sprawy*, „Kurier Codzienny" 1879, nr 262.
[anonim], *W sprawie konkursów*, „Przegląd Tygodniowy" 1879, nr 44.

[anonim], *W sprawie konkursu*, „Kurier Codzienny" 1879, nr 236.
[anonim], *Z literatury*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 166.
[anonim], *Z Krakowa*, „Gazeta Polska" 1893, nr 60.
§, *Z Krakowa*, „Gazeta Polska" 1889, nr 104.
B.L., *Korespondencja zagraniczna*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 27.
[Bartoszewicz K.], *Kronika nie-tygodniowa*, „Gazeta Krakowska" 1882, nr 5.
Blumental L., *Z konkursu „Tygodnika Ilustrowanego"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 195.
Bogusławski W., *Teatr w roku 1893*, „Gazeta Polska" 1894, nr 5.
Bogusławski W., *Teatra warszawskie*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. 4.
Bogusławski W., *Z teatru*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 49.
Certus [Gruszecki A.], *W kwestii konkursu na przebudowanie Wawelu*, „Echo" 1882, nr 10.
Colonna [Walewska C.], *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Romansów i Powieści" 1897, nr 1464.
Europejczyk [Hoesick F.], *O kulturze warszawskiej*, „Czas" 1899, nr 67.
Fulgentio [Reinstein F.], *Artykuł wstępny*, „Kolce" 1888, nr 22.
Gawalewicz M., *Laureaci (Stanisław Kozłowski i Aleksander Mańkowski)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127.
Gomulicki W., *List do redakcji*, „Gazeta Polska" 1901, nr 49.
Gregorowicz J.K., *Uwagi nad konkursem książki popularnej dla włościan*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1879, nr 40.
Humanus [Konopnicka M.], *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 301.
Incognitus [Brzeziński J.], *Felieton teatralny*, „Gazeta Polska" 1884, nr 262.
J. Kg. [Kenig J.], *Konkurs imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „Gazeta Warszawska" 1886, nr 47.
Jankowski C., *Wzloty niesokole*, „Słowo" 1910, nr 249.
Jeleński J., *Parę uwag z powodu konkursu na książkę popularną dla włościan*, „Kurier Warszawski" 1879, nr 230.
Kamienny [Jeleński J.], *Na posterunku*, „Rola 1886", nr 20.
Kenig J., *Z teatru*, „Słowo" 1892, nr 165.
K.S., *Tajemnice konkursu warszawskiego*, „Gazeta Narodowa" 1876, nr 130.
Kotarbiński J., *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886, nr 21.
Kozłowski S., *Za i przeciw. (Odpowiedź Bol. Prusowi)*, „Kraj" 1886, nr 42.
Krzyżanowski A. [Korwin-Szymanowska N.], *Rachunki*, „Świt" 1886, nr 116.
Lorentowicz J., *O konkursach literackich słów kilka,* „Nowa Gazeta" 1910, nr 265.
Lubowski E., *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska" 1873, t. 3.
Malecki A., *Do redakcji „Biblioteki Warszawskiej"*, „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 3.
Martynowski F.K., *W sprawie restauracji zamku na Wawelu*, „Kurier Warszawski" 1882, nry 10, 15.
[Matuszewski I.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 32 [inc. „Dziwna rzecz!"].

Miciński T., *Nasze konkursy*, „Goniec Wieczorny" 1910, nr 243.
Nul [Wiślicki A.], *Dziennikarskie łapówki*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 30.
Nul [Wiślicki A.], *Konkurs cnoty*, „Przegląd Tygodniowy" 1901, nr 6.
o., *Konkursy dramatyczne*, „Prawda" 1892, nr 52.
Orzeszkowa E., *List otwarty Elizy Orzeszkowej do p. Jana Gadomskiego, redaktora „Gazety Polskiej"*, „Gazeta Polska" 1901, nr 46.
Orzeszkowa E., *O jednej z najpilniejszych potrzeb społeczeństwa naszego*, „Niwa" 1873, nry 25–31.
Promyk K. [Prószyński K.], *Dwie nagrody*, „Gazeta Świąteczna" 1887, nr 363.
Przesmycki Z. (Miriam), *Jubileusze, rocznice, plebiscyty, ankiety, konkursy* [w:] tegoż, *Pro arte. Uwagi o kulturze i sztuce*, Warszawa [1914].
Quis [Gawalewicz M.], *Pogadanka*, „Bluszcz" 1892, nr 29.
Quis [Gawalewicz M.], *Rachunki*, „Świt" 1886, nr 101.
Rabski W., *Dąsy konkursowe*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 150.
Siwiński E., *Przegląd literatury krajowej*, „Gazeta Warszawska" 1861, nr 133.
[Szaniawski K.], *Na czasie*, „Kolce" 1875, nr 20.
[Świętochowski A.], *Z Galicji*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 13.
Tarcza Teofil [Aspis B.], *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1875, nr 22.
Ypsylon [Szaniawski K.?], *O konkursach*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1874, nr 30.
W.U. [Umiński W.], *Parę słów z powodu konkursów*, „Prawda" 1899, nr 1.
Wi. Go. [Gomulicki W.], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 156.
Władysław [Rabski W.], *Z teatru*, „Kurier Warszawski" 1910, nr 140.
[Wiślicki A.?], [*Artykuł wstępny*], „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 21.
Zawadzki W., *Kronika lwowska*, „Biblioteka Warszawska" 1878, t. 2.
Zagórski W., *Pogadanki sobotnie*, „Słowo" 1887, nr 224.
Ż. [Jeske-Choiński T.], *Plotki i nie-plotki krakowskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1882, nr 2.

Pozostałe

[anonim], *Co czytać*, „Kurier Codzienny" 1882, nr 248.
[anonim], *„Kurier Warszawski". Książka jubileuszowa ozdobiona 247 rysunkami w tekście. 1821–1896*, Warszawa 1896.
[anonim], *Odznaczenie Sienkiewicza*, „Słowo" 1905, nr 318.
[anonim], *W sprawie kobiet*, „Niwa" 1872, nr 10.
[anonim], *Z rautu*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 89a.
[anonim], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 3.
A.D., *Dla Nauki*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 4.
Jellenta C., *Talent na rynku*, „Prawda" 1890, nry 50–51.
Łada [Gnatowski J.?], *Przegląd artystyczny i literacki*, „Niwa" 1882, z. 191.

Nota [Zadurowicz T.], *Rehabilitacja „Dewajtisa"*, „Kraj" 1890, nr 42, s. 14–15 (dodatek „Przegląd literacki").
Orwicz J. [Dzierzkówna N.], *Ela. Powieść współczesna odznaczona na konkursie „Biblioteki Dzieł Wyborowych"*, Warszawa 1903.
P.J. S. [Sieroszewska P.?], *Podręczniki do nauki języka polskiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 47.
Wil., *Spór autorów z księgarzami*, „Kraj" 1901, nr 49.

Literatura przedmiotu

Adamska U., *Humoreska na łamach „Przeglądu Tygodniowego" (1866–1876). Rekonesans* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria I. Studia, rewizje, konteksty*, red. naukowa i wstęp A. Janicka, Białystok 2015.
Adamska-Czerw J., *„Gazeta Kielecka" w dobie pozytywizmu* [w:] *Rozwój prowincji naszej. Życie społeczno-kulturalne ośrodków lokalnych ziem polskich w dobie popowstaniowej 1864–1914*, red. M. Adamczyk, A. Notkowski, Kielce–Warszawa 1993.
Anculewicz Z., *„Kurier Warszawski" w latach 1821–1868*, Olsztyn 1997.
Anculewicz Z., *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego" w latach 1868–1915*, Warszawa 2002.
Badania nad krytyką literacką, red. J. Sławiński, Wrocław 1974.
Badania nad krytyką literacką. Studia. Seria 2, red. J. Sławiński, K. Dybciak, Wrocław 1984.
Banaszkiewicz M., *Zabawa – i co z tego wynika?* [w:] *Kultura zabawy*, red. T. Paleczny, R. Kantor, M. Banaszkiewicz, Kraków 2012.
Bąbiak G.P., *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa 2002.
Bąbiak G.P., *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010.
Berkan-Jabłońska M., *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815–1869)*, Łódź 2015.
Bertolini L., *Il certame coronario* [w:] *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27–29 ottobre 2014*, red. E. Malato, A. Mazzucchi, Roma 2016.
Betlej A., *Sibi, deo, posterati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.
Białek J.Z., *Szkic do portretu Zofii Urbanowskiej* [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. rocznicę ich urodzin, Zakopane, 4–6 maja 1999*, red. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa–Łódź 2001.
Bieliński J., *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, Warszawa 1907.

Bobrowska B., *Adolf Dygasiński jako współautor „Ech warszawskich" – rubryki felietonowej „Przeglądu Tygodniowego"* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria I. Studia, rewizje, konteksty*, red. nauk. i wstęp A. Janicka, Białystok 2015.

Bobrowska B., *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999.

Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1969.

Boniecki E., *Przedmowa* [w:] tegoż, *Stanowiliśmy odrębną grupę… Cztery studia o modernizmie warszawskim*, Warszawa 2020.

Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

Borkowska G., *O historii polskiej literatury w kontekście nie tylko polskim. Kilka pytań, co nienowe* [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. nauk. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2018.

Brykalska M., *Aleksander Świętochowski. Biografia*, Warszawa 1987, t. I–II.

Brykalska M., *Aleksander Świętochowski jako wydawca i redaktor „Prawdy" (1881–1900)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1972, nr 3.

Brykalska M., *Aleksander Świętochowski redaktor „Prawdy"*, Wrocław 1974.

Budrewicz A., *Dickens w Polsce. Pierwsze stulecie*, Kraków 2015.

Budrewicz T., *Konkurs na wiersz o księciu Józefie Poniatowskim (1913)* [w:] *Książę Józef Poniatowski w kulturze i edukacji*, red. nauk. Z. Budrewicz, T. Budrewicz, M. Chrobak, Kraków 2014.

Budrewicz T., *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

Budrewicz T., *Rymowane spory. Asnyk*, Kraków 2015.

Budrewicz T., *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Kraków 2016.

Bujnicki T., *Na pograniczach, Kresach i poza granicami. Studia*, oprac. i red. M. Siedlecki, Ł. Zabielski, Białystok 2014.

Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku*, Wrocław 1968.

Burmester B., *Mythic and legendary origins of writing contests: competitions of intellect in Greek and Roman history, rhetoric, and literature* [w:] *Contest(ed) Writing: Re-Conceptualising Literary Competitions*, red. M.R. Lamb, Cambridge 2013.

Brzozowska D., *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000.

Brzozowski S., *Warunki rozwoju nauki polskiej w kraju 1860–1918* [w:] *Życie naukowe w Polsce w drugiej połowie XIX i w XX wieku. Organizacje i instytucje*, red. B. Jaczewski, Wrocław 1987.

Cachin M.-F., Ducas-Spaes S., *The Goncourt and the Booker. A tale of two prizes* [w:] *The Cottage by the Highway and Other Essays on Publishing. 25 Years of „Logos"*, red. A. Phillips, Leiden–Boston 2015.

Caillois R., *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

Chachulski T., Wójtowicz A., *Wprowadzenie* [w:] *Wokół Olimpiady Literatury i Języka Polskiego*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2013.
Cywiński B., *Rodowody niepokornych*, Warszawa 2010.
Czapliński P., *Literatura i nadmiar*, „Kultura Współczesna" 2013, nr 1.
Dąbrowski P.M., *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington 2004.
Dajnowicz M., *Polish writers and their influence on women's public activity: a case study of Józefa Kisielnicka and Eliza Orzeszkowa*, „Respectus Philologicus" 2015, vol. 27, no 32.
Dmitruk K.M., *Kontrola literatury* [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992.
Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980.
Dmitruk K., *Pojęcie zespołu instytucji literackich w mieście* [w:] *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.
Dmitruk K.M., *Wokół teorii i historii mecenatu* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999.
Dmitruk K., *Współczesne polskie koncepcje kultury*, Warszawa 1990.
Dobkowska J., *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 2016, nr 96.
Domagalska M., *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli" (1883–1912)*, Warszawa 2015.
Dybizbański M., *Awantura o „Larika"*, „Kwartalnik Opolski" 2009, nr 2–3.
Dybizbański M., *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.
Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej" 1, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2010.
Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej" 2, red. M. Strzyżewski, Toruń 2012.
Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F" 1961, nr 16.
Dzieniakowska J., *Radomskie czasopiśmiennictwo przełomu XIX i XX wieku jako wyraz aktywności społecznej i kulturalnej miejscowej inteligencji* [w:] *Rozwój prowincji naszej. Życie społeczno-kulturalne ośrodków lokalnych ziem polskich w dobie popowstaniowej 1864–1914*, red. M. Adamczyk, A. Notkowski, Kielce–Warszawa 1993.
Dziugieł-Łaguna M., *Aksjologia mieszkanki Kresów na podstawie „Dworu w Haliniszkach" Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Aplauz najzacniejszej damie. Studia i szkice z kręgu literatury i kultury dawnej*, red. I. Maciejewska, A. Roćko, Olsztyn 2017.

Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996.

Elzenberg H., *Wprowadzenie* [do *Rozprawy nagrodzonej przez Akademię w Dijon w roku 1750, na temat wysunięty przez tę Akademię: Czy odrodzenie nauk i sztuk przyczyniło się do naprawy obyczajów?*] [w:] J.J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przekład, wstęp i przypisy H. Elzenberg, Warszawa 1956.

Elzenberg H., *Wprowadzenie* [do *Rozprawy o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*] [w:] J.J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przekład, wstęp i przypisy H. Elzenberg, Warszawa 1956.

English J.F., *Ekonomia prestiżu*, tłum. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

Enos R.L., *Finding the „good" in Nero: The emperor as performer and patron of rhetorical contests* [w:] *Contest(ed) Writing: Re-Conceptualising Literary Competitions*, red. M.R. Lamb, Cambridge 2013.

Faron B., *Wokół Literackiej Nagrody Nobla dla Reymonta*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2005, nr 5.

Findeisen W., Hübner P., Piskurewicz J., Zasztowt L., *Zarys historii Kasy im. Józefa Mianowskiego. Lata 1881–1920* [w:] *Kasa Mianowskiego 1881–2001*, red. L. Zasztowt, Warszawa 2011.

Flood J., *Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-biographical Handbook*, vol. 1, Berlin–New York 2006.

Franke J., *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1989.

Frybes S., *Badania nad życiem literackim a historia literatury epoki pozytywizmu* [w:] *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim 2. Połowy XIX wieku. Studia*, red. S. Frybes, Wrocław 1983.

Gajda K., *Świat krytycznoteatralny Feliksa Koneczngo*, Kraków 2008.

Galos A., *Rugi pruskie na Górnym Śląsku (1885–1890)*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 1954, nr 9.

Gambacorta L., *„Arkadia". Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 3.

Gerlecka R., *Z dziejów recepcji Lwa Tołstoja w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne" 1963, vol. 15.

Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru* [w:] tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1997.

Golka M., *Stanisław Leszczyński jako polemista Jana Jakuba Rousseau*, „Dialogi o Kulturze i Edukacji" 2012, nr 1.

Gomulicki J.W., *Kiopek i jego przyjaciele*, „Stolica" 1962, nr 36.

Górnicka-Boratyńska A., *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Warszawa 2018.

Grabowska-Kuniczuk A., Parnowska M., *Bolesława Prusa „zabawa" w pisanie na maszynie – narzędzie, autor, tekst*, „Napis" 2015, R. XXI.

Graciotti S., *Arkadia w działalności Józefa Andrzeja Załuskiego i jego kręgu*, tłum. W. Jekiel [w:] tegoż, *Od Renesansu do Oświecenia*, tłum. W. Jekiel, A. Litwornia, A. Mazanek, M. Ślaska, J. Ślaski, Tadeusz Ulewicz, t. 2, Warszawa 1991.

Gutowski W., *Pobliże nowoczesności… Z romantycznym dziedzictwem* [w:] T. Miciński, *Pisma rozproszone. Tom II. Eseje i publicystyka 1909–1914*, wstęp, opracowanie tekstów i przypisy W. Gutowski, U.M. Pilch, Białystok 2018.

Hahn W., *W sprawie autorstwa „Larika" (Jan Gadomski czy Maria Konopnicka)*, „Ruch Literacki" 1934, nr 4.

Hendzel W., *„Głos" (1886–1894): literatura, krytyka, teatr*, Opole 2000.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.

Ihnatowicz E., *„Tygodnik Ilustrowany" 1859–1886 jako czasopismo integrujące*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1987, nr 2.

Janicka A., *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich* [w:] tejże, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, Białystok 2015.

Jarosz A., *Szlachta kresowa w komediach obyczajowych Aleksandra Mańkowskiego*, „Kwartalnik Opolski" 2019, z. 2/3.

Jaworska E., *Uwagi wydawcy. Grzech* [w:] Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 23, Warszawa 2004.

Jedlińska E., *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.

Kaczmarczyk D., *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków" 1956, nr 1–2.

Kaliszewski W., *Trembecki pod imieniem Bielawskiego ukryty*, „Napis" 2011, R. XVII.

Kamola E., *Dlaczego warto pamiętać o dokonaniach Emmy Dmochowskiej?* [w:] *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, M. Bulińska, E. Kamola, Gdańsk 2014.

Kamola E., *Działalność oświatowa Emmy Dmochowskiej z Jeleńskich – przedstawienie wybranych aspektów* [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

Kamola E, *Odbiór społeczny kobiet z wyższym wykształceniem w powieściach Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiecy" Polki w realiach epoki*, t. III, red. nauk. J. Kita, M. Klempert, M. Korybut-Marciniak, Łódź-Olsztyn 2014.

Kaniowska-Lewańska I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju, wybór materiałów*, Warszawa 1973.

Kapuścińska-Kmiecik N., *„Kto garstką ziemię nosi, góry się doczeka" – problematyka wychowawcza na łamach czasopisma „Zorza. Dziennik młodemu wiekowi poświęcony" Pauliny Krakowowej i Walentyny Trojanowskiej* [w:] *Działalność*

instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XIX i początkach XX wieku, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2014.
Kasztenna K., *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Wrocław 1995.
Kazanecka K., *„Dom lalki" – otwarcie. Polska prapremiera sztuki Henryka Ibsena*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2019, r. XII.
Kinowska M., *Osiemnastowieczne szkoły pijarskie w Warszawie* [w:] *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVIII-XIX wieku*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Warszawa-Kraków 1993.
Klimowicz M., *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*, „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 3.
Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Toruń 2014.
Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1997.
Kłosińska K., *Kobieta autorka* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009.
Kmiecik Z., *Czasopismo „Ateneum" (1876–1901) oraz jego oblicze społeczne i naukowe*, Wrocław 1985.
Kmiecik Z., *„Gazeta Świąteczna" za czasów redaktorstwa Konrada Prószyńskiego „Promyka" (1881–1908)*, [Warszawa] 1973.
Kmiecik Z., *„Kraj" za czasów redaktorstwa Erazma Piltza*, Warszawa 1969.
Kmiecik Z., *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, Wrocław 1989.
Kmiecik Z., *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971.
Kolbuszewska J., *Kobieta uczoną – droga Polek do samodzielności naukowej*, „Studia Europea Gnesnensia" 2019, nr 20.
Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.
Komorowski J., *Platona Kosteckiego hołd Calderonowi, 1881*, „Pamiętnik Teatralny" 1999, z. 3–4.
Konarska-Pabiniak B., *Życie kulturalno-literackie Płocka w 2. połowie XIX w.*, Płock 1994.
Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005.
Kosmowska B., *Na służbie u Kopciuszka. Biografia i twórczość Zofii Urbanowskiej*, wstęp krytycznoliteracki J. Papuzińska, Łódź 2019.
Kosmowska B., *Koniec sporu o „Księżniczkę". Z dziejów recepcji powieści Zofii Urbanowskiej* [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. rocznicę ich urodzin*, red. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa–Łódź 2001.
Kosmowska B., *Pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. O powieściopisarstwie Zofii Urbanowskiej*, Słupsk 2003.

Kostecki J., *Ruch wydawniczy na ziemiach polskich (1877–1986)* [w:] *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, red. J. Kostecki, t. 4, Warszawa 1992.

Kostecki J., *Trudny proces przenikania. Carska cenzura zagraniczna wobec importu publikacji w języku polskim w latach 1865–1904*, Warszawa 2011.

Kostecki J., Rowicka M., *„Dozwoleno s iskluczenijem". Ingerencje rosyjskiej cenzury zagranicznej w latach 1869 – 1900* [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. 1, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992.

Kowalczykowa A., *Mecenat literacki i artystyczny w XIX i XX wieku* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. Janusz Kostecki, Warszawa 1999.

Kozłowski J., *Szkice o dziejach biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986.

Kozłowski Stanisław Gabriel (1860–1922) [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut". Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Z. Szweykowski, J. Maciejewski, t. 14, Warszawa 1973.

Kraskowska E., *Dalekosiężne skutki lektur Zofii Urbanowskiej* [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2013.

Kraskowska E., *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i trendy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.

Kraushar A., *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna oparta na źródłach archiwalnych. Księga I. Czasy pruskie 1800–1807*, Kraków–Warszawa 1900.

Krawczak E., *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I Philosophia-Sociologia" 2001, z. 4.

Krukowska A., *Kanon, kobieta, powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010.

Krytyka (literacka, teatralna, filmowa…) między 1864 a 1939 rokiem, red. P. Czarnecka, U. Kowalczuk, M. Krzyżanowska, Warszawa 2019.

Kujawska-Lis E., *Dickens in Poland* [w:] *The Reception of Charles Dickens in Europe*, red. Michael Hollington, vol. 2, London 2013.

Kulczycka-Saloni J., *Rozważania wstępne* [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.

Kulczycka-Saloni J., *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.

Kuliczkowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1981.

Kwiatkowska A., *„Rozumne zawody". Polemiki polskiego oświecenia* [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej… Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004.

Lausz K., *Co „czas nie zaćmił i niepamięć"*, „Przegląd Humanistyczny" 1979, nr 8.

Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.
Lewandowski T., *Cezary Jellenta – estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1894*, Wrocław 1975.
Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
Literatura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje, red. U. Kowalczuk, D.W. Makuch, D.M. Osiński, Warszawa 2019.
Litwinowicz-Droździel M., *Wstęp. Ekspozycje nowoczesności, czyli wystawy w centrum uwagi* [w:] *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. M. Litwinowicz-Droździel, I. Kurz, P. Rodak, Warszawa 2017.
Lubczyńska-Jeziorna E., *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007.
Lubieniecka J., *Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych*, Warszawa 1960.
Ludorowski L., *Noblowski tryumf Sienkiewicza*, Lublin 2015.
Łukaszyk E., *Wokół Wallady. Poezja i miłość w Al-Andalus w XI wieku* [w:] *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, red. E. Łukaszyk, K. Wierzbicka-Trwoga, Warszawa 2016.
Maciejewski J., *Geografia kulturalna Polski drugiej połowy XIX w. (1864 – 1914)* [w:] *Rozwój prowincji naszej. Życie społeczno-kulturalne ośrodków lokalnych ziem polskich w dobie popowstaniowej 1864–1914*, red. M. Adamczyk, A. Notkowski, Kielce–Warszawa 1993.
Maciejewski J., *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998.
Maciejewski J., *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
Makowski A., *Bohater literacki w krytyce Chmielowskiego* [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999.
Makowski A., *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001.
Makuch D.W., *Autorytet profesora. Henryk Struve i jego uczniowie w świetle korespondencji* [w:] *Szkoła Główna. Kręgi wpływów 2*, red. nauk. U. Kowalczuk i Ł. Książyk, Warszawa 2019.
Małochleb P., *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Warszawa–Toruń 2014.
Markiewicz H., *Dylematy historyka literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.
Martuszewska A., *Bolesława Prusa „prawidła" sztuki literackiej*, Gdańsk 2003.
Martuszewska A., *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.
Martuszewska A., *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Wrocław 1997.
Martuszewska A„ *Wstęp* [w:] M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, oprac. A. Martuszewska, BN I 307, Wrocław 2005.
Matuszek G., *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.

Mazan B., *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002.
Mazan B., *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego. „Niewinni", „Ojciec Makary", „Piękna". Zarys monograficzny*, Łódź 1991.
Mencwel A., *Wstęp* [w:] *W kręgu socjologii literatury Antologia tekstów zagranicznych. Tom I. Stanowiska*, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1980.
Michalik J., *Kształtowanie tekstów dramatów Jana Augusta Kisielewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3.
Michalik J., *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971.
Michalik J., *Wstęp* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, t. 1, Warszawa 1987.
Michalski J., *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953.
Michałowska H., *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, Warszawa 1974.
Mlekicka M., *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów*, Warszawa 1987.
Mocarska-Tycowa Z., *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Poznań 1975.
Mycielski M., *Uniwersytet Królewski 1816–1831* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816–1915. Monumenta Universitatis Varsoviensis 1816–2016*, red. nauk. T. Kizwalter, Warszawa 2016.
Myśliński J., *Uwagi o prasie polskiej przełomu XIX i XX w. jako źródle historycznym*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1974, z. 1.
Niklewska J., *Autorki literatury dla dzieci i młodzieży w zaborze rosyjskim w XIX i początkach XX wieku* [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996.
Nosek A., *Obraz i funkcja ojca w „Panience" Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej* [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.
Nowakowski J., *Poetycka lekcja Słowackiego w kraju*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie" 1961, z. 11.
Obrączka P., *Literatura niemiecka w czasopismach polskich końca XIX w. (1887–1900)*, Opole 1983.
Obrączka P., *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, Opole 1973.
Olkusz W., *Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*, Opole 2000.
Olszewska M.J., *Bolesława Prusa lektura dramatu ludowego* [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003.
Olszewska M.J., *„Tragedia chłopska". Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa 2001.
Okoń W., *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart" 2006, nr 1.
Oracki T., *Wokół Nagrody Nobla dla Reymonta* [w:] tegoż, *Blaski i cienie sztokholmskich laurów. Wokół literackich Nagród Nobla 1901–2000*.

Osiński D.M., *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011.

Osiński D.M., *Konstantego Marii Górskiego lektura Oświecenia*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2017, R. 7.

Osiński D.M., *Pozytywistów dziedzictwo Oświecenia. Kierunki i formy recepcji*, Lublin 2018.

Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, tłum. I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny, A. Peszke, K. Śliwińska, Poznań 2020.

Owczarek A., *Chmielowski o poetach i poezji* [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999.

Paczoska E., *Głos z prowincji. Prasa prowincjonalna Królestwa Polskiego drugiej połowy XIX wieku o literaturze* [w:] *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku. Część II. Studia*, red. S. Frybes, Wrocław 1987.

Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.

Paczoska E., *Młoda Polska i mapy modernizmu* [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2018.

Paczoska E., *Postacie pamięci – „Z teki Grottgera" Marii Konopnickiej* [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002.

Paczoska E., *Progi i mosty. Kod temporalny w historiach literatury*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2021, nr 11.

Paczoska E., *Świętochowski, Świńtuchowski i rynek, czyli prawdziwy koniec „młodej prasy"* [w:] *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001.

Paja A., *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Warszawa 2016.

Perkowska U., *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904–1939* [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996.

Pezzè S., *Sul processo elaborativo del* certame coronario [w:] *L'autoralità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla. Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10–13 luglio 2014)*, red. A. Barbieri, E. Gregori, Padova 2015.

Piątkowska M., *Prus. Śledztwo biograficzne*, Kraków 2017.

Piechnik L. *„Ratio studiorum": fundament działalności edukacyjnej i naukowej jezuitów* [w:] *Wkład jezuitów do nauki i kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i pod zaborami*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Kraków–Warszawa 2004.

Piekarczyk J., *Miejsce dla wieszcza* [w:] tegoż, *Zemsta Stańczyka, czyli krakowskie spory*, Kraków 1990.

Pietrzak M., *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Łódź 2013.

Pietrzak P., *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017.

Piskurewicz J., *Warszawskie instytucje społecznego mecenatu nauki w okresie 1869–1906* [w:] *Życie naukowe w Polsce w drugiej połowie XIX i w XX wieku. Organizacje i instytucje*, red. B. Jaczewski, Wrocław 1987.

Plucińska D., *Literatura na prowincji. Granice, formy, konteksty: przykład Edwarda Kupiszewskiego*, Pułtusk 2010.

Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6.

Polanowski E., *Życie literackie Kalisza 1870–1907*, Warszawa 1987.

Polańska M., *Józef Andrzej Załuski* [w:] *Pisarze regionu świętokrzyskiego*, seria II, t. 1, red. J. Pacławski, Kielce 1990.

Polska krytyka literacka w XIX i XX wieku, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2016.

Polska krytyka teatralna XIX wieku. Postaci i zjawiska, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017.

Poniatowska I., *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014.

Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

Prasa polska w latach 1864–1918, red. Z. Kmiecik i in., Warszawa 1976.

Próchniak P., *„Sprawa czysta, jak łza". O „Nauczycielce" Tadeusza Micińskiego* [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003.

Prussak M., *Warszawscy cenzorzy* [w:] *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wybór, przekład i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994.

Przybysz I., *Konkurs literacki w „Obrączce" Emmy z Jeleńskich Dmochowskiej. Przyczynek do badań nad literackimi przedstawieniami życia kulturalnego na przełomie XIX i XX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2022.

Przybysz I., *Między recenzją, diagnozą a reklamą. Miejsce sprawozdań konkursowych w krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Między nauką a sztuką. Krytyka literacka pozytywizmu i Młodej Polski*, red. K. Prabucki, M. Wedemann, Poznań 2023 [w przygotowaniu do druku].

Przybysz I., *Spojrzenie wstecz jako lekarstwo na lęk przed przełomem wieków. „Kurier Warszawski" i jego „konkurs stulecia"*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe" 2020, nr 4.

Puchnowska M., *Uroczystości szkolne i jezuicki teatr w Tarnopolu (1820–1886)* [w:] *Wkład jezuitów do nauki i kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i pod zaborami*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Kraków–Warszawa 2004.

Rabowicz E., *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965.

Radecka M., *Romantyzm i współczesność a nowoczesność. Perspektywa nagród i konkursów literackich* [w:] *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*, red. D. Zawadzka, K. Andruczyk, M. Dudzińska, M.J. Roman, Sejny 2019.

Ratajczakowa D., *Po co dramatowi historia – po co historii dramat* [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016.

Roszkowska W., *Polacy w rzymskiej „Arkadii" (1699–1776)*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 3.

Rulikowski M., *Konkursy dramatyczne*, „Twórczość" 1947, z. 10.

Sadkowska K., *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.

Samborska-Kukuć D., *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci", „Ostatnie spotkanie") Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie" 2011, z. 4.

Samborska-Kukuć D., *Jan Gadomski – redaktor „Gazety Polskiej" w świetle nowych źródeł*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2017, nr 3.

Secomska H., *Kenig Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XII, Wrocław 1966–1967.

Sivert T., *Teatry warszawskie w latach 1865–1890* [w:] *Teatr polski od 1863 r. do schyłku wieku XIX*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982.

Sivert T., *Warszawska krytyka teatralna drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.

Sivert T., *Warszawskie teatry rządowe w latach 1890–1900* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski*, red. T. Sivert, Warszawa 1988.

Skowron R., *Tomasza Prylińskiego „Zdanie sprawy ze studiów i poszukiwań do planów zamku królewskiego na Wawelu"*, „Studia Waweliana" 1995, R. IV.

Skwarczyńska S., *Swoisty status recenzji teatralnej* [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.

Sławiński J., *Socjologia literatury i poetyka historyczna* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

Słodkowski W., *Recepcja Słowackiego wśród młodzieży polskiej w zaborze rosyjskim w latach 1864–1914*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1979–1980, R. XIV–XV.

Sobiecka A., Podstawka A., *Krytyka teatralna i krytycy. Studia o krytyce drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Słupsk 2021.

Sobiecka A., *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006.

Sobieraj T., *Metodologiczny i problemowy profil syntez Piotra Chmielowskiego. Na marginesie dwóch edycji „Zarysu literatury polskiej"* [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczuk, Ł. Książyk, Warszawa 2015.

Sobieraj T., *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999.

Sobieraj T., *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Kraków 2014.

Suchmiel J., *Emancypacja naukowa kobiet w uniwersytetach w Krakowie i we Lwowie do roku 1939*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria Pedagogika" 2004, z. XIII.

Stachura-Lupa R., *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)* [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.

Stasiewicz-Jasiukowa I., *Leszczyński contra Rousseau*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 1978, z. 23.

Stasiewiczówna I., *Z problemów nauki okresu oświecenia*, Wrocław 1960.

Stetkiewicz L., *Szkice z „ziemi niczyjej" czyli z socjologii literatury*, Toruń 2009.

Stępień P.M., *Konserwacja Wawelu w świetle doktryn konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków" 2009, nr 1.

Stępnik K. *Henryk Sienkiewicz. Studia z mikrobiografiki prasowej*, Lublin 2016.

Surzyńska-Błaszak A., Sokołowska-Hurnowicz B., *Henryk Sienkiewicz laureat Nagrody Nobla z 1905 roku. Materiały źródłowe*, „Bibliotekarz Podlaski" 2016, nr 1.

Styka J., *Późnoantyczne „collegia poetarum" w świadectwach Sydoniusza Apollinarisa (V wiek)* [w:] *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, red. E. Łukaszyk, K. Wierzbicka-Trwoga, Warszawa 2016.

Szaruga L., *„Faraon" jako powieść o państwie*, „Teksty" 1975, nr 5.

Szelągowska G., *Kobieta – medium i kreatorka kultury* [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996.

Szubert P., *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja* [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T.S. Jaroszewski, Warszawa 1981.

Szwarc A., *Akademia Medyko-Chirurgiczna i Szkoła Główna, 1857–1869* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816–1915. Monumenta Universitatis Varsoviensis 1816–2016*, red. nauk. T. Kizwalter, Warszawa 2016.

Szulska I., *Echa powstańczego cyklu Artura Grottgera „Lituania (Lithuania)" w literaturze polskiej i litewskiej drugiej połowy XIX wieku (na wybranych przykładach)*, „Niepodległość i Pamięć" 2014, nr 1–2.

Szulska I., *Przykładem i piórem. Codzienność Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej (1864–1919) w świetle twórczości i dokumentów epoki* [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.

Szulska I., *Związki wileńskiej pisarki Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej z teatrem* [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018.

Szymborska K., *Mors immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019.

Świerczyńska D., *Sienkiewicz, „dar Wołodyjowskiego" i fundacja Franciszka Kochmana*, „Pamiętnik Literacki" 2016, z. 4.

Święćkowska T., *Kochani krwiopijce. Własność literacka i prawo autorskie w XIX-wiecznej Polsce*, Kraków 2018.

Święch J., *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne" 1962, z. 9.

Świtalska-Starzeńska B., *„Człowiek szalony". Andrzej Niemojewski (1864–1921)*, Warszawa 2018.

Taborski R., *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965.

Taborski R., *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.

Tatarowski L., *Sielanka wiejska w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 4.

Tomczok P., *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.

Tomczok P., *Relacje z wystaw – ekonomie, afekty, narracje. Wystawa światowa w Paryżu w 1867 roku w „Przeglądzie Tygodniowym"* [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876. Seria II. Świat, Europa, Polska*, red. nauk. i wstęp A. Janicka, Białystok 2020.

Tomkowski J., *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002.

Udalska E., *Pièce bien faite: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w.* [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.

Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010.

Waksmund R., *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1988.

Walas T,, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.

Weiss T,, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.

Węgrzyn I., *Smutne humoreski Marii z Brzezinów Sadowskiej. O niedocenionym gatunku i zapomnianej pisarce*, „Pamiętnik Literacki" 2016, z. 3.

Wiśniewska I., *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej. Tom II. 1897–1910*, Warszawa 2014.

Włodarczyk A., Rozmiarek M., *Giovanni Mario Crescimbeni i poetyckie agony w rzymskiej Akademii Arkadyjskiej*, „Sport i Turystyka. Środkowoeuropejskie Czasopismo Naukowe" 2018, t. I, nr 2.

Wolska B., *Pan i pies – król i poeta. O „wierszach w materiach politycznych" Stanisława Trembeckiego z lat 1773–1798*, „Napis" 2000, R. VI.

Woźniakowski K., *Warszawski „Przyjaciel Dzieci" w epoce rozkwitu: redakcja Jana Kantego Gregorowicza (kwiecień 1867–wrzesień 1890). Część 1: Charakterystyka ogólna. Teksty literackie*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2016, nr 1.

Wyka K., *Kraków stolicą Młodej Polski* [w:] *Kraków i Małopolska przez dzieje. Studia i szkice profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. C. Bobińska, Kraków 1970.

Zacharska J., *Dzieje „Grzechu" Stefana Żeromskiego* [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018.
Zacharska J., *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.
Zajkowska J., *Twórczość Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010.
Zawialska M., *„Świt" Marii Konopnickiej. Zarys monograficzny tygodnika dla kobiet*, Wrocław 1978.
Zgorzelski C., *Dzieje ballady w Polsce* [w:] I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, red. M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, Wrocław 1970.
Zimand R., *Pułapki socjologii literatury* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
Żółkiewski S., *Problemy socjologii literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1.

Kompendia, encyklopedie, słowniki

Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014.
Cytowska M., Szelest H., *Historia literatury starożytnej*, Warszawa 2006.
Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, Kraków 2007.
Kowalski J., Loba A., Loba M., Prokop J., *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2007.
Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1977.
Jurek T., Kizik E., *Historia Polski do 1572 r.*, Warszawa 2013.
Literatura Grecji Starożytnej. I. Epika – liryka – dramat, red. H. Podbielski, Lublin 2005.
Polski słownik biograficzny, t. 4, Kraków 1938.
Słownik literatury polskiego Oświecenia, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.
Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok), red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990.
Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016.
Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

[anonim], *Konkurs literacki Pokolenie „Solidarności”*, instytutliteratury.eu/2021/07/01/konkurs-literacki-pokolenie-solidarnosci [dostęp 23.08.2023].

[anonim], *Piórko 2023. Nagroda Biedronki za książkę dla dzieci*, https://piorko.biedronka.pl/ [dostęp 23.08.2023].

Bennett T., *Kompleks wystawienniczy*, tłum. Małgorzata Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/kompleks-wystawienniczy [dostęp 23.08.2023].

Janota E., *Ta śląska astronomka na pewno zasługuje na swoją biografię! Finał konkursu na herstorię*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,27692618,ta-slaska-astronomka-na-pewno-zasluguje-na-swoja-biografie.html [dostęp 23.08.2023].

Kotowska Hagström Ś., *Eliza Orzeszkowa. W kręgu literackiej Nagrody Nobla – Eliza Orzeszko och Nobelpriset i literatur*, praca licencjacka, Uniwersytet Sztokholmski, Stockholm 2008 [komputeropis], www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450392/FULLTEXT01.pdf [dostęp 23.08.2023].

Konkursy dramaturgiczne, e-teatr.pl [online], e-teatr.pl/konkursy-dramaturgiczne-i204 [dostęp 18.08.2023].

Odziomek M., *Oto wyróżnione prace w konkursie na herstorię o kobietach, które zasługują na biografię*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,27693846,oto-wyroznione-prace-w-konkursie-na-herstorie-o-kobietach-ktore.html [dostęp 23.08.2023].

Ścieszka A., *Od mecenatu do wolnego rynku – przemiany instytucji życia literackiego w I połowie XIX wieku*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu, Katowice 2014 [komputeropis], https://rebus.us.edu.pl/handle/20.500.12128/5532 [dostęp 23.08.2023].

Taborski R., *Stanisław Gabriel Kozłowski (18.02.1860–02.01.1922)*, „Internetowy Polski Słownik Biograficzny”, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-gabriel-kozlowski-1860-1922-dramatopisarz [dostęp 22.08.2023].

Literatura kontekstowa

[anonim], *„Wieczór w Czarnolesie” Adama Bełcikowskiego (Kraków). „Petro” Leonarda Sowińskiego (Biblioteka Mrówki, Lwów). „Listy z Belgii” Agrykoli i Paterkula (Bruksela)*, „Gazeta Polska” 1883, nr 61.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta tyczące się rozpraw konkursowych. T. I, sygn. 1/199/0/-/48.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta tyczące się rozpraw konkursowych. T. II, sygn. 1/199/0/-/49.

Bałucki M., *Sardou czy Ibsen?*, oprac. M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny" 1996, z. 1–2.

Biegeleisen H., *Rajmund Korsak*, „Biblioteka Warszawska" 1880, t. 2.

Bogacki F., *Mnemonika jako nauka i umiejętność*, Warszawa 1873.

Bobrzyński M., *Bunt wójta krakowskiego Alberta z roku 1311. Opowiadanie historyczne. Wykład publiczny miany w listopadzie 1876 r. w Krakowie*, „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3.

Chmielowski P., *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881.

Chreptowicz J., *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108.

Dawid W., *Nowa mnemonika, czyli sposób ułatwiający naukę języków obcych, tudzież spamiętanie imion własnych i cyfr w jeografii, statystykach itp.*, Warszawa 1854.

Heine J., *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, tłum. i oprac. M. Klimowicz, wstęp Z. Raszewski, Warszawa 1962.

Hoesick F., *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, Wrocław 1959.

Hoesick F., *„Siła fatalna" poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej poety*, Kraków 1921.

Ich spowiedź. Wyniki ankiety dla uczczenia Orzeszkowej, [red. I. Moszczeńska, J. Dicksteinowa, Warszawa 1912].

J. [Urbanowska Z.], *Znakomitość. Nowela oryginalnie napisana*, Warszawa 1874.

Kalina P., *Nowa mnemonika, czyli sztuka kształcenia i wzmocnienia pamięci tudzież sposoby ułatwiające naukę języków obcych, spamiętanie imion własnych, chronologii, statystyki, chemii etc.*, Warszawa 1898.

Konopnicka M., *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Nowak, Warszawa 2005.

Konopnicka M., *Korespondencja*, oprac. K. Górski i in., Wrocław 1971.

Kozłowski S., *Pieśń (podług Salomona)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 127.

Kozłowski S.G., *Spowiedź*, „Świt" 1886, nr 112.

Krakowowa P., *Słówko z powodu dziewiątego wydania „Pamiątki po dobrej matce"* [w:] K. z Tańskich Hoffmanowa, *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, przedm. P. Krakowowa, Warszawa 1872.

Kraków P., *Kobieta* [w:] *Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi przez pierwszych kraju autorów oraz licznych jego przyjaciół i wielbicieli*, t. 1, Warszawa 1857.

Kraków P., *Orate frates!* [w:] *Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi przez pierwszych kraju autorów oraz licznych jego przyjaciół i wielbicieli,* t. 2, Warszawa 1858.

Kraków P., *Wspomnienia wygnanki*, Warszawa 1845.

Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. Agnieszka Holland, Londyn 1984, s. 170.
Łopaciński H., *Nowe odmianki pieśni na temat „Króla Leara"*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny" 1898, t. XII.
Murger H., *Sceny z życia cyganerii*, tłum. i wstęp T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.
Orzeszkowa E., *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873.
Osiński L., Albertrandi J., *Ustawy Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1805.
P. K… [P. Krakowowa], *Pamiętniki młodej sieroty*, Warszawa 1839.
Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889, t. 1, cz. 2, wybór, oprac. i wstęp A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, Warszawa 1993.
Rościszewski M., *Sztuka zdobycia doskonałej pamięci. Mnemonika i mnemotechnika*, Warszawa 1904.
Schiller F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej* [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
Staszic S., Osiński L., *Ustawy Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1814.
Tołstoj L., *Ciemna potęga, czyli „Pazurek uwiązł – już po całym ptaszku". Dramat w pięciu aktach* [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, tłum. J. Pomianowski, Warszawa 1957.
Trembecki S., *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108.
Urbanowska Z., *Cudzoziemiec. Opowiadanie przez autorkę „Księżniczki" z 10 rysunkami*, Warszawa [1912].
Wiślicki A., *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I 249, Wrocław 1985.
Wolski M., *Portret Kiopka szpica, faworytnego króla Stanisława Augusta*, „Tygodnik Wileński" 1818, nr 108.
Zaremba T. [Mańkowski A.], *Niedobrane pary. Powieść*, Poznań 1879.

Indeks nazwisk

#, *pseud. zob.* Chyliński Michał
§, *pseud.* („Gazeta Polska") 157

A. D., *pseud. zob.* Dobrowolski Adam?
A. M., *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 254
A. P. Ordyński, *pseud. zob.* Potocki Antoni
A. T., *pseud.* (fundator konkursu na książkę edukacyjną w 1872 roku) 90
A. T., *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 270
Abramowicz Włodzimierz 88
Ad. Dyg., *pseud. zob.* Dygasiński Adolf
Adam Pług, *pseud. zob.* Pietkiewicz Antoni
Adamczyk Mieczysław 18
Adamczyk Zdzisław Jerzy 166
Adamska Urszula 272
Adamska-Czerw Jolanta 18
Ajschylos 43
Al. R., *pseud. zob.* Rajchman Aleksander
Albert, wójt Krakowa 202, 210–211
Alberti Leon Battista 45–46
Albertrandi Jan Chrzciciel 57, 58
Alcott Louisa May 297
Anatol Krzyżanowski, *pseud. zob.* Korwin-Szymanowska z Krzyżanowskich Natalia
Anculewicz Zbigniew 30, 77, 407, 408
Anczyc Władysław Ludwik 57, 315, 432
Andruczyk Krzysztof 42
Antoine André 422
Antonina O. (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 281–282, 287
Arystoteles 37
Asnyk Adam 191, 193, 195, 221
Aspis Bogumił (*pseud.* Teofil Tarcza) 81, 202
Autor *Jerzego*, *pseud. zob.* Kosiakiewicz Wincenty

B. L., *pseud.* („Tygodnik Mód i Powieści") 78
b., *pseud. zob.* Beaupré Antoni
Bachórz Józef 20, 103
Baczyńska Beata 48
Baka Józef 62
Baliński Ignacy 177
Bałucki Michał 27, 78, 88, 110, 113, 114, 170, 175–176, 411–413, 419
Banaszkiewicz Magdalena 37
Baranowski Wojciech 399
Barbieri Alvaro 46
Barthold Joachim Fryderyk 60
Bartoszewicz Kazimierz 122
Baryka Piotr 101
Baudelaire Charles 250
Bąbiak Grzegorz Paweł 84, 127
Beaupré Antoni (*pseud.* b.) 464
Bełcikowski Adam 28, 101
Bennett Tony 475
Benni Fryderyk Emmanuel Herman 201
Benni Karol 237
Berkan-Jabłońska Maria 306
Bertolini Lucia 46
Betlej Andrzej 53–54
Białek Józef Zbigniew 307
Białorusinka z Halejówki (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 270
Bierzyński Mieczysław (*pseud.* Czerneda) 202, 259–262
Biegeleisen Henryk 62
Bielawski Józef 62–63
Bieliński Józef 52
bint al-Mustakfi Wallada 36
Bismarck Otto von 210
Bliziński Józef 272, 426
Blumental Leopold (*pseud.* Leo Belmont) 266–268, 270–271
Bobińska Celina 403
Bobrowska Barbara 11, 96
Bobrzyński Michał 202, 206, 208, 209–211, 216, 230
Bogacki Feliks 51
Bogusławski Stanisław 72
Bogusławski Władysław 83, 152, 201, 235, 238, 362, 364, 399, 408, 410–411, 415, 435, 445, 447, 467
Bogusławski Wojciech 21, 82, 83, 107, 114, 117, 150–152, 156, 163, 169, 170, 173, 183, 185, 186–189, 194, 238, 240, 241, 246, 318
Bohdan M.[?] 331
Bohusz Ksawery 59
Boisrobert François de 48
Boniecki Edward 403
Borkowska Grażyna 20, 29, 103, 120, 250, 348, 383
Borowy Wacław 406
Bośniacka Elżbieta 28
Bourget Paul 390, 421
Brandes Georg 211, 230, 233
Brodzka Alina 165
Bruni Leonardo 45
Bruno Giordano 249
Brykalska Maria 27, 30, 134, 286
Brzeziński Jan (*pseud.* Incognitus) 152, 153, 183, 187, 188–189, 208, 246
Brzozowska Dorota 350
Brzozowski Stanisław 84

Budrewicz Aleksandra 272, 273, 282
Budrewicz Tadeusz 28–29, 100, 101, 224, 228, 244, 248, 295
Budrewicz Zofia 29
Bujnicki Tadeusz 375, 475
Bukowiński Władysław 367, 370, 372, 373, 381, 382, 384, 389, 392–393
Bukowski Paweł 101
Bulińska Magdalena 400
Burkot Stanisław 92
Burmester Beth 43
Byron George Gordon 390

Cachin Marie-Françoise 477
Caillois Roger 37, 38–39, 40
Certus, *pseud. zob.* Gruszecki Artur
Ceysinger Henryk (*pseud.* H. C.) 459
Cezar Gajusz Juliusz (łac. Gaius Iulius Caesar) 50, 358
Chachulski Tomasz 481
Chladenius Ernst Marcin 60
Chapelain Jean 48
Chełmiński Zygmunt 298, 364
Chęciński Jan 72
Chmielowski Piotr 82, 94, 152, 153, 187, 188, 246, 249, 274, 295, 296, 298, 324–325, 354, 355, 359, 364, 428
Chodkowski Robert Roman 43
Chojnacki Antoni 249
Chopin Fryderyk 394
Chreptowicz Joachim Litawor 63
Chrobak Małgorzata 29
Chrząszczewska Jadwiga 355
Chyliński Michał (*pseud.* #) 97
Cieszkowski August 135–136
Cieślikowski Jerzy 292
Colonna, *pseud. zob.* Walewska Cecylia
Conrad Joseph (właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski) 74
Conrart Valentin 48
Crescimbeni Giovanni Mario 47
Cudak Romuald 20
Cunitz Maria 481
Cybulska Józefa (zamężna Bąkowska, *pseud.* Szczęsna) 247, 250–252, 256
Cytowska Maria 43, 44
Cywiński Bogdan 403
Czapliński Przemysław 477, 480
Czapski Tadeusz 246
Czarnecka Patrycja 29
Czarnocki Konrad 478
Czartoryska Izabela 356
Czartoryski Adam Kazimierz 59
Czerneda, *pseud. zob.* Bierzyński Mieczysław

Dabrowski Patrice Marie 123
Dajnowicz Małgorzata 26
Dante Alighieri 315
Darwin Charles 306
Daudet Alphonse 477
Dawid Wincenty 51
Dawison Bogumił 304–305
Demostenes 51
Deotyma, *pseud. zob.* Łuszczewska Jadwiga
Dickens Charles 272–273, 282–283
Dicksteinowa Julia 388

Długosz Jan 230
Dmitruk Krzysztof Maria 13–14. 30, 39–40, 166, 377
Dmochowska z Jeleńskich Emma (*pseud.* Eljan) 23, 115, 345–401
Dobiecki Wincenty a Paulo 128, 142–146, 151, 157
Dobkowska Joanna 276
Dobrowolski Adam? (*pseud.* A. D.) 452
Domagalska Małgorzata 237
Domańska Antonina 356
Domicjan (właśc. Titus Flavius Domitianus) 44
Domnulus (Flavius Rusticius Helpidius Domnulus) 45
Drozdowska-Broering Izabela 475
Ducas-Spaes Sylvie 477
Duchińska z Żochowskich Seweryna, primo voto Pruszakowa 356
Dudzińska Magdalena 42
Dumas Alexandre, syn 418, 419, 442
Dworzaczek J. K. (?) 359
Dybciak Krzysztof 29
Dybizbański Marek 28, 224, 423
Dygasiński Adolf (*pseud.* Ad. Dyg.) 296, 322, 328, 334–335
Działyński Tytus 135
Dzieduszycki Tytus 64
Dziemidok Bohdan 349
Dzieniakowska Jolanta 18
Dzierzkówna Natalia (*pseud.* Jerzy Orwicz) 95
Dziugieł-Łaguna Magdalena 400
Eco Umberto 127
Ehrenberg Gustaw 315
Ejsmont Władysław 69
Eljan, *pseud. zob.* Dmochowska z Jeleńskich Emma
Ellen Weer, *pseud. zob.* Wester Ellen
Elzenberg Henryk 49
Engleking Anna 375, 378
English James F. 477
Enos Richard Leo 44
Esteja, *pseud. zob.* Kisielnicka ze Skórzewskich Józefa
Estreicher Karol 61, 77
Europejczyk, *pseud. zob.* Hoesick Ferdynand
Eurypides 113
Exterus, *pseud. zob.* Godlewska Ludwika

Faleński Felicjan 28, 82, 186, 415
Faron Bolesław 478
Feldman Wilhelm 361
Findeisen Władysław 170
Fita Stanisław 79
Flood John 36
Florian, *pseud. zob.* Rzętkowski Stanisław Marek
fr., *pseud. zob.* Reinstein Franciszek
Franciszek Józef I, cesarz Austrii 122
Franke Jerzy 30
Fredro Aleksander 426
Fredro Jan Aleksander 25, 78–79, 107, 161
Frenkiel Mieczysław 417

Freytag Gustav 189, 215
Frybes Stanisław 16–17, 18
Frynichos 43
Fryś-Pietraszkowa Ewa 375
Fulgentio, *pseud. zob.* Reinstein Franciszek

g., *pseud.* („Gazeta Polska") 440
Gabryelski Zdzisław 463
Gabryś-Sławińska Monika 29, 368
Gadomski Jan (*pseud.* J. G., Ułamek?) 96–97, 153, 224–227, 239, 305, 413, 415
Gajda Kazimierz 465
Gajkowska Cecylia 20, 24, 25, 40
Galant Arleta 306
Galileusz (właśc. Galileo Galilei) 249
Galos Adam 209
Gambacorta Lucio 46
Gawalewicz Marian (*pseud.* M. G., Quis, q.) 93, 96, 98, 164, 183, 186, 190, 191, 195, 197, 200, 202, 203, 208, 246, 399, 413, 414, 459
Gąsiorowski Wacław 411, 414
Geoffroy Gustave 477
Gerlecka Regina 438
Giller Stefan (*pseud.* Stefan z Opatówka) 101
Gliński Kazimierz 103
Głowiński Michał 15, 29
Gnatowski Jan? (*pseud.* Łada) 305
Godlewska Ludwika (*pseud.* Exterus) 346, 353–354, 378
Goliński Zbigniew 406
Golka Marian 49
Gomulicki Juliusz Wiktor 63
Gomulicki Wiktor (*pseud.* Wi. Go.) 168, 193, 250, 275, 287, 414
Górnicka-Boratyńska Aneta 251
Górski Konrad 227
Grabowiecki Jan Edward 23, 405, 440–450, 451
Grabowska-Kuniczuk Agata 51
Grabowski Bronisław 82
Grabowski Ignacy 177
Grabska Elżbieta 123
Grabski Władysław 82
Graciotti Sante 60–61
Graczyk Ewa 400
Granowski Franciszek Juliusz 94
Gregori Elisa 46
Gregorowicz Jan Kanty 135, 143–145
Grendyszyński Kazimierz 109
Grottger Artur 69, 249–250
Grudziński Stanisław (*pseud.* Kazimierz Grzymała) 477
Gruszecki Artur (*pseud.* Certus) 122–123
Gutowski Wojciech 177
Guzek Andrzej Krzysztof 24, 25, 41, 49–50, 59
Gyp (właśc. Sibylle Riquetti de Mirabeau) 390

H. C., *pseud.*, *zob.* Ceysinger Henryk
Hahn Wiktor 224
Halpertowa Leontyna 74
Haro., *pseud.* („Kraj") 414
Hauptmann Gerhart 422, 428, 438, 440, 449

Heine Heinrich 461
Heine Jan 62
Heise Ewa 77
Hendzel Władysław 30
Henkiel Dionizy 187
Hernas Czesław 292
Herodot 43
Hlebicki-Józefowicz Zygmunt 75
Hodi, *pseud. zob.* Tokarzewicz Józef
Hoesick Ferdynand (*pseud.* Europejczyk) 174–175, 193
Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 294, 297, 335–336, 356
Hollington Michael 272
Hopfinger Maryla 14
Horacy (wł. Kwintus Horacjusz Flakkus) 51
Hübner Piotr 170
Huizinga Johann 36–37
Humanus, *pseud. zob.* Konopnicka Maria
Huysmans Joris-Karl 477
Hypatia 249

Ibn Abdus Abu Amir Ahmad 36
Ibn Zajdun Abu al-Walid Ahmad 36
Ibsen Henrik 418. 419, 422, 423, 446, 448
Ihnatowicz Ewa 244
Ilnicka Maria 76, 152, 296, 298, 302, 317, 321, 325–326, 339–340
Incognitus, *pseud. zob.* Brzeziński Jan
Izdebska z Rogozińskich Władysława 92, 135, 355

J. Azete, *pseud. zob.* Korzeniowski Józef
J. G., *pseud. zob.* Gadomski Jan
J., *pseud. zob.* Urbanowska Zofia
Jabłonowski Józef Aleksander 53–55
Jabłonowski Władysław 369, 377, 386–387
Jachowicz Stanisław 316
Jacobi Constanze 304
Jaczewski Bohdan 84
Jakiel Edmund 388
Jan z Tęczyna herbu Topór 103
Janicka Anna 11, 193, 476
Jankowska-Mendelsonowa Maria 478
Jankowski Czesław 179, 411
Janota Elżbieta 481
Jaraczewska Elżbieta 335
Jarosz Aleksandra 27
Jaroszewski Tadeusz Stefan 123
Jasiński Julian Kazimierz 103
Jaworska Elżbieta 406
Jaworska Maria 390
Jaxa-Ronikier Bogdan 166, 405, 451
Jedlińska Eleonora 475
Jekiel Wojciech 60
Jeleński Jan (*pseud.* Kamienny) 143–144, 237
Jellenta Cezary 118–119, 229, 235, 354, 361, 388
Jenike Ludwik 101, 245
Jensen Alfred 478
Jerzy Orwicz, *pseud. zob.* Dzierzkówna Natalia
Jeske-Choiński Teodor (*pseud.* Ż.) 122, 189, 215, 219, 235, 322, 336–337, 354, 359, 415, 421, 461

Jordan, *pseud. zob.* Wieniawski Julian
Julian Moers z Poradowa, *pseud. zob.* Tuszowska Eliza
Jungiewicz Roman 95
Jurek Tomasz 211

K. S., *pseud.* („Gazeta Narodowa") 163
K., *pseud. zob.* Kaszewski Kazimierz
K., *pseud.* („Tygodnik Mód i Powieści") 94
Kaczmarczyk Dariusz 123
Kalina Antoni 141
Kalina Paweł 51
Kałążny Jerzy 475
Kamienny, *pseud. zob.* Jeleński Jan
Kamola Elwira 388, 400
Kaniewska Bogumiła 348
Kaniowska-Lewańska Izabela 295, 309
Kantor Ryszard 37
Kapuścińska-Kmiecik Nina 294
Karadiejew Aleksander 409
Karczewski Wacław (*pseud.* Marian Jasieńczyk) 164–165, 192, 208
Karłowicz Jan 296, 374, 437
Karol S., *pseud.* (autor listu do „Kuriera Warszawskiego") 160
Karolina K. ze Żmujdzi, *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 283
Kasprowicz Jan 428–429, 449
Kaszewski Kazimierz (*pseud.* K.) 72, 75, 131, 151, 164, 175, 187, 214–215, 217, 219–221, 224, 240–241, 410, 415, 416, 419, 420, 422, 424, 428, 429, 436, 444, 455, 468
Kasztenna Katarzyna 273
Kazanecka Krystyna 418
Kazimierz Grzymała, *pseud. zob.* Grudziński Stanisław
Kazimierz Promyk, *pseud. zob.* Prószyński Konrad
Kempner Gabriel 413, 415, 434, 438–439, 448–449, 451
Kempner Stanisław Aleksander 439, 441
Kenig (Koenig, König) Józef 72, 187, 188, 192–194, 410–411, 413, 414
Kinowska Małgorzata 50
Kisielewski Jan August 23, 174, 404, 422, 451, 453–466
Kisielnicka ze Skórzewskich Józefa (*pseud.* Esteja) 118–119, 354, 380, 407
Kita Jarosław 400
Kizik Edmund 211
Kizwalter Tomasz 52
Klemens Junosza, *pseud. zob.* Szaniawski Klemens
Klempert Mateusz 400
Klimowicz Mieczysław 62
Kluba Agnieszka 250
Kłobukowski Antoni 148
Kłosińska Krystyna 348–349, 382
Kmiecik Zenon 18, 30, 144, 362
Knysz-Rudzka Danuta 430
Kochanowski Jan 100–101, 194–195, 212, 221, 295
Kochman Franciszek 125
Kolbuszewska Jolanta 353
Kolbuszewski Jacek 375
Komorowski Jarosław 477

Konarska-Pabiniak Barbara 18
Koneczny Feliks 458–466
Konopnicka Maria (*pseud.* Humanus) 17, 96, 101, 107–108, 134, 193, 224, 226, 227, 238, 248–250, 252, 255–257, 286, 296, 359, 381
Kopczyńska Zdzisława 102
Kopernik Mikołaj 58
Kopij Marta 421
Kordelia, *pseud.* (uczestniczka konkursu felietonistycznego „Kuriera Codziennego") 99
Korotyński Wincenty 246
Korsak Rajmund 62
Korwin-Szymanowska z Krzyżanowskich Natalia (*pseud.* Anatol Krzyżanowski) 97–99, 114, 117–119, 168, 354–355, 407
Korybut-Marciniak Maria 400
Korzeniowski Apollo 74
Korzeniowski Józef (*pseud.* J. Azete) 72–74, 398
Kosiakiewicz Wincenty (*pseud.* Autor *Jerzego*, W. K. z Opoczna) 173
Kosmowska Barbara 304, 309, 342
Kosmowska Irena 356
Kossuth Stefan 88
Kostecki Janusz 40, 116, 165
Kostecki Platon 477
Kostkiewiczowa Teresa 25, 103
Kośmiński Paweł 82
Kotarbińska Lucyna 237
Kotarbiński Józef 100, 151, 153, 186, 204, 216, 230, 237, 239, 285, 364, 410, 452
Kotowska Hagström Światosława 477
Kotschedoff Jan 158
Kowalczuk Urszula 20, 29, 101, 103, 201, 274, 295
Kowalczykowa Alina 20, 40, 480
Kowalski Jacek 48
Kowerska Zofia 258, 262–265, 268, 271, 390, 391, 396–397
Koziebrodzki Władysław 411
Kozłowski Jan 59–61
Kozłowski Stanisław Gabriel 21–22, 117, 125, 167, 183–242, 358,
Kozłowski Wiaczesław 433
Kozłowski Władysław Mieczysław 421, 477
Koźmian Stanisław 28, 148, 428, 457
Krakowowa z Radziejowskich Paulina (*pseud.* P. K.) 22, 152, 244, 292, 293–295, 296, 298, 300–301, 309, 315–321, 341
Kraków Ludwik 293
Krasicki Ignacy 310
Kraskowska Ewa 306, 347–348
Kraszewski Józef Ignacy 74, 245, 398
Kraushar Aleksander 57, 58, 201
Krawczak Ewa 31
Kretkowski Włodzimierz 153, 187
Krońska Irena 103
Królikowski Jan 153, 187
Krukowska Aleksandra 26, 348–349, 383
Krupecki Romuald 317
Krzemiński Stanisław 216, 363–366, 368, 374, 381, 393, 410, 415
Krzyżanowska Magdalena 29
Książyk Łukasz 201, 274

Kucz Karol 72, 76
Kujawska-Lis Ewa 272, 283
Kulczycka-Saloni Janina 30, 108–109, 193, 201, 430
Kuliczkowska Krystyna 297
Kumaniecki Kazimierz 43
Kundera Milan 395
Kurecka Maria 37
Kurpiel Antoni Marian 370–374, 379, 390, 392
Kurz Iwona 476
Kwadrat, *pseud.* („Kurier Warszawski") 408
Kwiatkowska Agnieszka 63

L. Sz-i, *pseud. zob.* Szczepański Ludwik
Lam Jan 97, 274, 282
Lamb Mary L. 43
Lamprydiusz (Lampridius) 45
Lanci Franciszek 82
Latawiec Krystyna 207
Lausz Karol 53, 55
Le Bon Gustave 125
Leo Belmont, *pseud. zob.* Blumental Leopold
Leo Edward 183, 187, 238
Lernet Jan 58
Leszczyński Bolesław 417
Leszczyński Grzegorz 264
Leszczyński Stanisław, król polski 49
Lew Henryk 55
Lewandowski Kazimierz 462
Lewandowski Tomasz 29
Lewental Salomon 408
Lewkowicz Walery 88
Linkner Tadeusz 388
Lisak Agnieszka 279
Lisiecki Henryk 148
Litwinowicz-Droździel Małgorzata 476
Litwornia Andrzej 60
Loba Anna 48
Loba Mirosław 48
Lorentowicz Jan 179
Lubczyńska-Jeziorna Elżbieta 272
Lubieniecka Janina 55
Lubowski Edward 78, 110, 114, 153, 170, 183, 190, 191, 239, 428, 433, 436–437, 442
Ludorowski Lech 477, 478, 479
Ludwik XIII Bourbon, król franc. 48
Lukan Marek Anneusz (właśc. Marcus Annaeus Lucanus) 44

Łada, *pseud. zob.* Gnatowski Jan?
Ładnowski Bolesław 410–411, 415
Ładnowski Jan 153
Łagowski Florian 298, 326–327, 334
Łętowski Julian 168
Łopaciński Hieronim 437
Łopuszańska Maria 354
Łoziński Walery 90
Łubieniewska Ewa 207
Łukaszyk Ewa 36
Łuszczewska Jadwiga (*pseud.* Deotyma) 356

m., *pseud.* („Naprzód") 239
M., *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 254

M. G., *pseud. zob.* Gawalewicz Marian
M. K., *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 269
Maciejewska Iwona 400
Maciejewski Janusz 18, 20, 116, 197,
Maciejowski Ignacy (*pseud.* Sewer) 161–162, 428
Maciejowski Wacław Aleksander 136
Magnone Lena 249
Majewski Józef 72
Makowiecki Aleksander 88
Makowski Adam 274, 325
Makuch Damian Włodzimierz 20, 201
Malato Enrico 46
Malecki Antoni 141–142
Maleszewski Władysław (*pseud.* Sęp, Wł. M.) 122, 358, 413, 434–435, 446
Malik Jakub Aleksander 26, 435
Małochleb Paulina 261
Mańkowski Aleksander (*pseud.* Tadeusz Zaremba) 183, 186, 190
Marcinkowska Jadwiga 102
Marcjalis (właśc. Marcus Valerius Martialis) 44
Marian Bohusz, *pseud. zob.* Potocki Józef Karol
Marian Jasieńczyk, *pseud. zob.* Karczewski Wacław
Markiewicz Henryk 20, 273
Marlitt Eugenie 297
Marrené-Morzkowska Waleria 96, 296, 359, 428
Martuszewska Anna 93, 166, 273, 292, 360–361, 384, 387, 388
Martynowski Franciszek Ksawery 122
Matejko Jan 394
Maternicki Aleksander 88
Matuszek Gabriela 422, 430, 449, 455
Matuszewski Ignacy (*pseud.* y.) 364, 410, 411, 415, 432
Maupassant Guy de 390
Mayenowa Maria Renata 102
Mazan Bogdan 17, 27, 108, 148–149, 307
Mazanek Anna 60
Mazanowski Antoni 218, 357–358
Mazzucchi Andrea 46
Melbechowska-Luty Aleksandra 123
Mellerowa Zofia 114, 161–162
Mencwel Andrzej 31
Mianowski Józef 84, 170
Michalik Jan 418, 446, 453, 457
Michalska Iwonna 294
Michalski Grzegorz 294
Michalski Jerzy 57–59, 64
Michałowska Helena 67
Michałowska Teresa 49
Miciński Tadeusz 177–179, 428
Mickiewicz Adam 51, 69, 120, 123, 232, 306, 315
Mikulczyc Dorota 356
Miłosz Czesław 306
Miriam, *pseud. zob.* Przesmycki Zenon
Mlekicka Maria 94, 158
Mocarska-Tycowa Zofia 29, 215
Mochnacki Maurycy 102
Modrzejewska Helena 152, 418
Mostowska z Radziwiłłów Anna 356

Moszczeńska Iza 388
Mre, *pseud. zob.* Rolle Michał
Mrozowicki Michał 90
Muchanow Sergiusz 77
Mujżel Gustaw 88
Murger Henri 461–462
Muskata Jan, biskup krakowski 211
Mycielski Maciej 52
Myśliński Jerzy 14

Naruszewicz Adam 62
Narzymski Józef 76, 78, 110, 114
Nasiłowska Anna 382
Nawrocki Władysław 103
Neron (właśc. Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus) 43–44
Niemojewski Andrzej 23, 155, 404, 420–421, 428–440, 441, 451, 469
Niemojowski Ludwik 164
Nietzsche Friedrich 421, 451
Niewiarowski Aleksander 72, 272
Niklewska Joanna 356
Nitowski Jan 367
Norwid Cyprian Kamil 317
Nosek Anna 296, 324, 368
Nota, *pseud. zob.* Zadurowicz Tadeusz
Notkowski Andrzej 18
Nowaczyński Adolf 428
Nowak Jacek 227
Nowakowski Jan 193
Nowakowski Paweł 51
Nowicki Władysław 306
Nowiński Józefat 174, 396
Nowodworski Franciszek 415
Nul, *pseud. zob.* Wiślicki Adam

o., *pseud.* („Prawda") 113, 409–410, 414
Obrączka Piotr 27, 449, 454, 457, 458
Odziomek Marta 481
Okoń Waldemar 123, 124
Olkusz Wiesław 296
Olszewska Maria Jolanta 26, 206, 399, 404, 428–429, 431–432, 435
Olszewski Franciszek 407–408
Opacki Ireneusz 102
Oracki Tadeusz 478
Orkan Władysław 428
Orzeszkowa Eliza 17, 93, 109, 121–122, 249, 270–271, 276, 304, 308, 314, 349, 356, 360, 375, 382, 384, 385–386, 388–389, 390, 477–478
Osiński Dawid Maria 20, 26, 149, 206, 310
Osiński Ludwik 57–58
Osterhammel Jürgen 474–475
Ostoja, *pseud. zob.* Sawicka Józefa
Ostrowska Bronisława 103
Otwinowska Barbara 49
Owczarek Aneta 274

P. J. S., *pseud.* („Przegląd Tygodniowy"), *zob.* Sieroszewska Paulina?
P. K., *pseud. zob.* Krakowowa z Radziejowskich Paulina
P., *pseud.* („Słowo") 432, 436, 441, 443, 447–448
Pacławski Jan 60
Paczoska Ewa 18, 20, 26, 29, 100, 119, 233, 248–250, 274, 367, 403, 430, 435

Paderewski Ignacy Jan 82, 111–112, 174, 345, 415, 453
Paja Agnieszka 251, 338
Paleczny Tadeusz 37
Paliński Władysław 405, 451
Papi Jadwiga 296, 356
Paprocki Teodor 158, 356, 357
Parnowska Marta 51
Paulin Stachurski, *pseud. zob.* Święcicki Paulin
Pawlikowski Tadeusz 457–458
Pelc Janusz 49
Perkowska Urszula 353
Peszke Adam 475
Petrus, sekretarz Majoriana 45
Pezzè Stefano 46
Phillips Angus 477
Piątkowska Monika 81
Piechnik Ludwik 50
Piechota Marek 63
Piekarczyk Jerzy 123
Piekut Marek 419
Pietkiewicz Antoni (*pseud.* Adam Pług) 317
Pietkiewicz Zenon 413
Pietrzak Magdalena 95–96
Pietrzak Przemysław 95
Pigoń Stanisław 406
Pilch Urszula Maria 177
Piskurewicz Jan 85, 170
Plater-Broel Ludwika 28
Platon 37
Plucińska Dorota 17
Płachecki Marian 111
Podbielski Henryk 43
Podkowiński Władysław 458
Podraza-Kwiatkowska Maria 382
Podstawka Anna 29
Podwyszyński Aleksander 148
Polanowski Edward 18, 19
Polańska Maria 60
Pomianowski Jerzy 428–429
Poniatowska Izabela 265, 395
Poniatowski Józef 29, 244, 295
Poniatowski Stanisław August, król Polski 55, 61–64
Pont de Nemours du Pierre Samuel 55
Popiel Magdalena 51
Popiel Romana, zamężna Święcka 152
Poseł Prawdy, *pseud. zob.* Świętochowski Aleksander
Posner Stanisław 478
Pospiszil Karolina 20
Potocki Antoni (*pseud.* A. P. Ordyński) 354–355, 360
Potocki Józef Karol (*pseud.* Marian Bohusz) 327–328, 333–334
Potocki Stanisław 59
Poznański Zygmunt 125
Prabucki Krzysztof 155
Prawdzic Maria 404
Prawdzic-Kuczalska Helena 481
Prażmowska Teresa 356
Prokop Jan 48
Prokopiuk Jerzy 103
Promyk, *pseud. zob.* Prószyński Konrad
Próchniak Paweł 26
Prószyński Konrad (*pseud.* Promyk, Kazimierz Promyk) 170

Prus Bolesław (wł. Aleksander Głowacki) 51, 79, 80–81, 93, 96, 97–99, 165, 217–218, 221–222, 224, 228, 229–234, 235–236, 240, 273, 285–286, 360, 362, 381, 394, 407–408, 415, 434–435
Prussak Maria 166, 422
Pryliński Tomasz 122
Przesmycki Zenon (*pseud.* Miriam) 125–127, 404
Przybylski Zygmunt 451
Przybyła Zbigniew 274, 307
Przybysz Iwona 13, 101, 155, 183, 291, 399
Przybyszewska Stanisława 481
Przybyszewski Stanisław 390, 406, 462
Puchnowska Małgorzata 50
Puzynina z Güntherów Gabriela 306

q., *pseud. zob.* Gawalewicz Marian
Quis, *pseud. zob.* Gawalewicz Marian

Rabowicz Edmund 62–63
Rabski Władysław (*pseud.* Władysław) 177–179
Radecka Marzena 41–42, 65
Rajchman Aleksander (*pseud.* Al. R.) 120, 196, 413, 439, 444–446
Rakiewiczowa Aleksandra 447
Rakowski Konrad 239
Rapacki Wincenty 175–176, 192, 239, 318, 417, 440
Raszewski Zbigniew 62
Ratajczakowa Dobrochna 189, 206
Rawicz M. (?) 373, 377, 379, 386, 391
Reinstein Franciszek (*pseud.* fr., Fulgentio) 11, 350–351, 355
Rej Mikołaj 127
Reymont Władysław Stanisław 478
Rhoden Emma von 297
Richelieu Armand Jean du Plessis de, kard. 48
Roćko Agata 400
Rodak Paweł 476
Rodziewiczówna Maria 93, 166, 238, 346, 351, 354–355, 357–361, 375, 380, 384, 385–388, 389, 391, 407
Rodziszewski Tymoteusz 135
Rolle Michał (*pseud.* Mre) 369, 376, 378, 380, 383, 391–392
Roman Monika Justyna 42
Rościszewski Mieczysław 51
Rousseau Jean-Jacques 49
Rowicka Małgorzata 165
Rozmiarek Mateusz 47
Rudkowska Magdalena 29, 103
Rudzińska Kamila 14
Rulikowski Mieczysław 23–25, 70, 78
Rutkowski Jan 415
Ryba Janusz 63
Rydel Lucjan 112, 125, 174–175
Rygier Teodor 124
Rzętkowski Stanisław Marek (*pseud.* Florian, St. M. Rz.) 246, 291, 322–324, 326, 338–340, 413

S. Poraj, *pseud. zob.* Szczutowski Stanisław
S., *pseud.* („Biesiada Literacka") 329
Sabiński Julian 62

Sabowski Władysław 93, 201, 362, 408
Sadkowska Katarzyna 29
Sadowska z Brzezinów Maria (*pseud.* Zbigniew) 272
Safona 250–251
Saint-Simon Henri de 475
Samborska-Kukuć Dorota 227, 455
Sardou Victorien 418, 419, 443
Sarnecki Zygmunt 161
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 49
Sawicka Józefa (*pseud.* Ostoja) 304, 477–478
Schiller Friedrich 102–103, 197, 202, 232
Schlözer August Ludwik 54
Schopenhauer Artur 461
Sech Dorota Patrycja 196
Secomska Hanna 72
Sewer, *pseud. zob.* Maciejowski Ignacy
Sewerianus (Severianus) 45
Sędłakowska Aleksandra 101
Sęp, *pseud. zob.* Maleszewski Władysław
Shakespeare William 163, 225, 436–437
Siedlecki Michał 375
Siemaszkowa Wanda 458, 469
Siemieński Lucjan 148
Sienkiewicz Henryk 109, 153, 185, 187, 194, 198, 238, 296, 358–359, 381, 398, 399, 477–480
Sieroszewska Paulina? (*pseud.* P. J. S., „Przegląd Tygodniowy") 353
Sieroszewski Wacław 134, 398
Siestrzewitowski Ludwik 60
Sikorska Jadwiga 152, 298, 309
Sikorski Józef 305, 309
Sikorski Leonard 135
Sikorski Saturnin Józef 94
Sivert Tadeusz 77, 237, 238, 414, 418, 422, 457
Siwiński Edward 76, 358
Skarbek Fryderyk 72, 74
Skirmunt Mieczysław (właśc. Aleksy Antoni Gierkiewicz) 404
Skorupka Adam 78
Skowron Ryszard 122
Skórzewska-Skowron Agnieszka 399
Skwarczyńska Stefania 213
Sławiński Janusz 29, 31
Słodkowski Władysław 193
Słowacki Juliusz 94, 101, 177, 193–195, 202, 212, 221, 235
Sobiecka Anna 27, 29, 176
Sobieraj Tomasz 29, 195, 222, 274
Sofokles 51, 113
Sokołowska-Hurnowicz Barbara 479
Sokołowski Marian 148
Solski Ludwik 458
Spiss Anna 375
Sporny Józef 88
St. M. Rz., *pseud. zob.* Rzętkowski Stanisław Marek
Stach Kujawa, *pseud.* (zwycięzca konkursu felietonistycznego „Kuriera Codziennego") 99
Stachura-Lupa Renata 101, 207
Stacjusz Publiusz Papiniusz 44
Starzeński Edward, *zob.* Starzyński Edward

Starzyński Edward 71, 73–75, 115, 151
Stasiewicz-Jasiukowa Irena 49, 50, 53
Staszic Stanisław 58
Stawiski Edmund 173
Stefan z Opatówka, *pseud. zob.* Giller Stefan
Sterling Władysław 354, 437, 440, 441, 450
Sterne Laurence 310
Stetkiewicz Lucyna 31
Stępień Piotr Michał 123
Stępnik Krzysztof 109, 185, 368
Strindberg August 419, 422
Strzyżewski Mirosław 29, 103
Styka Jerzy 45
Suchmiel Jadwiga 353
Sudermann Herman 448–450
Supiński Józef 87
Surzyńska-Błaszak Anna 479
Sydoniusz Apollinaris (właśc. Gaius Sollius Modestus Sidonius Apollinaris) 44–45
Sygietyński Antoni 415
Sygietyński Leon 88
Szaniawska Karolina 355
Szaniawski Klemens (*pseud.* Ypsylon?, Klemens Junosza) 70, 79, 81, 134–136
Szczepański Alfred 239
Szczepański Ludwik (*pseud.* L. Sz-i) 452, 458
Szczęsna Danuta 176
Szczęsna, *pseud. zob.* Cybulska Józefa
Szczutowski Stanisław (*pseud.* S. Poraj) 275
Szekspir William, *zob.* Shakesperare William
Szelągowska Grażyna 347
Szelest Hanna 43–44
Szubartowska Małgorzata 475
Szubert Piotr 123
Szukiewicz Aleksander 148
Szukiewicz Maciej 406, 462
Szulska Inesa 249, 376, 388, 399
Szwarc Andrzej 52, 347
Szweykowski Zygmunt 79, 197
Szycówna Aniela 356
Szyller-Racki Leopold 171–172
Szymanowski Wacław 72, 75, 153, 187–188, 246, 408
Szymborska Karolina 264

Ścieszka Agnieszka 40, 65
Ślaska Mirosława 60
Ślaski Jan 60
Śliwińska Katarzyna 475
Śniadecki Jan 58
Świderski Leopold 82
Świerczyńska Dobrosława 125
Święch Jerzy 262
Święcicki Julian Adolf 205, 223
Święcicki Paulin (*pseud.* Paulin Stachurski) 161
Święćkowska Teresa 109
Świętochowski Aleksander (*pseud.* Poseł Prawdy) 28, 96, 108, 110, 134, 145–146, 148–149, 150, 198, 238, 285–286, 307, 358, 381, 461
Świtalska-Starzeńska Barbara 433

T., *pseud.* („Tygodnik Beletrystyczny i Naukowy") 329
Taborski Roman 406, 418, 457–458
Tadeusz Zaremba, *pseud. zob.* Mańkowski Aleksander
Taine Hippolyte 211, 222, 233, 273
Tarnowski Stanisław 148, 477
Tatarkiewicz Anna 38
Tatarkiewicz Jan 153, 411
Tatarowski Lesław 103
Teofil Tarcza, *pseud. zob.* Aspis Bogumił
Terlecki Tymon 304
Thiers Adolphe 64
Tokarzewicz Józef (*pseud.* Hodi) 394, 397–398
Tołstoj Lew 422, 428, 437–439
Tomaszewicz Walerian 217, 223, 237
Tomczok Paweł 313, 476
Tomkiewicz Władysław 49
Tomkowski Jan 99
Tonantius Ferreol (właśc. Tonantius Ferreolus) 44
Trembecki Stanisław 63–64
Trojanowska Walentyna 294
Trzcińska z Dowgiałłów Wanda 258–259
Turczyński Juliusz 78
Tuszowska Eliza (*pseud.* Julian Moers z Poradowa) 114

Udalska Eleonora 189, 213, 238, 417
Ugniewska Joanna 127
Ulanowska Stefania 239
Ulewicz Tadeusz 60
Ułamek?, *pseud. zob.* Gadomski Jan
Umiński Władysław (*pseud.* W. U.) 131–134
Urbanowska Zofia (*pseud.* J.) 22, 291–343, 356

Vrchlický Jaroslav (właśc. Emil Frida) 226

W. G., *pseud.* („Ateneum") 355
W. K. z Opoczna, *pseud. zob.* Kosiakiewicz Wincenty
W. Pr., *pseud.* („Nowa Reforma") 464
W. U., *pseud. zob.* Umiński Władysław
Waksmund Ryszard 292, 296–297
Walas Teresa 20
Walewska Cecylia (*pseud.* Colonna) 111
Waligóra Jerzy 207
Wasilewski Zygmunt (*pseud.* zw.) 436
Wasilewicz Uladzimir A. 375, 378
Wasiłowski Ignacy 226
Wawnikiewicz Roman 86
Wedemann Marek 155
Wegner Leon 135
Wester Ellen (*pseud.* Ellen Weer) 477–478
Węgrzyn Iwona 272
Wi. Go., *pseud. zob.* Gomulicki Wiktor
Wieniawski Julian (*pseud.* Jordan) 161, 273, 275
Wierzbicka-Trwoga Krystyna 36
Wierzbowski Teodor 201
Wil., *pseud.* („Kraj") 109
Wilczyński Albert 274
Wilkoński August 272

Wirpsza Witold 37
Wiślicki Adam (*pseud.* Nul) 97, 108, 110, 119, 193
Wiśniewska Iwona 477–478
Wiśniewski Antoni 61
Witkiewicz Stanisław 461
Wittówna Jadwiga, zamężna Korzeniowska 354, 407
Wł. M., *pseud. zob.* Maleszewski Władysław
Władysław, *pseud. zob.* Rabski Władysław
Władysław I Łokietek, król Polski 209–211, 215, 218, 226, 230, 232
Włodarczyk Arkadiusz 47
Wolff Józef 245
Wolska Barbara 63, 64
Wolski Mikołaj 62–63
Wołowski Michał 287, 451–452
Woźniakowski Krzysztof 135
Wójcicki Jacek 120
Wójtowicz Aleksandra 481
Wóycicki Kazimierz Władysław 72
Wyka Kazimierz 403
Wysocki Alfred 463
Wyspiański Stanisław 51

y., *pseud. zob.* Matuszewski Ignacy
Ypsylon?, *pseud. zob.* Szaniawski Klemens

Z. D., *pseud.* (osoba głosująca w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego") 256
Z. P., *pseud.* („Nowa Reforma") 239
Zabielski Łukasz 375
Zabłocki Franciszek 101
Zaborowski Zygmunt 72
Zachariasiewicz Jan 245
Zacharska Jadwiga 406, 461
Zadurowicz Tadeusz (*pseud.* Nota) 360
Zagórski Włodzimierz 287
Zajkowska Joanna 100, 250
Zalewski Kazimierz 412–413
Załuski Andrzej Stanisław 59
Załuski Józef Andrzej 59–61
Zapolska Gabriela 93, 458
Zaremba Łukasz 477
Zasztowt Leszek 170
Zatorski Aleksander Paweł 60
Zawadzka Danuta 42
Zawadzki Bronisław 411, 415
Zawialska Maria 30, 97–98
Zawiszewska Agata 306
Zbigniew, *pseud. zob.* Sadowska Maria
Zgliński Daniel (właśc. Daniel Freudenson) 411–412
Zgorzelski Czesław 102
Ziemba (Ziembicki) Teofil 51
Ziemięcka Eleonora 317
Zięba Michał 248
Zimand Roman 31
Zmorski Roman 317
Zoge Manteuffel Ursula von 360
Zola Emile 390
zw., *pseud. zob.* Wasilewski Zygmunt
Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina 272

Ż., *pseud. zob.* Jeske-Choiński Teodor
Żaboklicki Krzysztof 45–46

Żarnecka Paulina 101
Żarnowska Anna 347
Żeleński (Boy) Tadeusz 462
Żeromska Aleksandra 406
Żeromski Stefan 398, 406, 431, 461, 478, 480
Żmichowska Narcyza 356
Żmigrodzka Helena 158
Żmijewska Eugenia 304
Żółkiewski Stanisław 102
Żółkiewski Stefan 14, 31
Żółkowski Alojzy 73–74, 82–83, 107, 151–153, 168, 173, 239, 240
Żurowska Maria 38