

Dawid Maria Osiński
(Uniwersytet Warszawski)

JEJ MIRIAM. WILHELMINY ZYNDRAM-KOŚCIAŁKOWSKIEJ REFLEKSJA NAD KONCEPCJĄ SZTUKI I KULTURY ZENONA PRZESMYCKIEGO

Poeci, pisarze, krytycy i tłumacze literatury mówią zza grobu głosem, który nie zawsze bywa spóźniony. Czytani, choć nie zawsze słuchani za życia, stają się rejestratorami zmian i sejsmografami momentu dziejowego. Diagnozują wartość kultury i dziedzictwa, jakie ta kultura stara się przechowywać. Losy literatury światowej i polskiej niejednokrotnie uświadamiały, że dopiero późny wnuk ma szansę zrozumieć treść i formę różnych diagnoz. Zdarza się, że głosy te „zalegają” annały archiwów gromadzące zapiski, notaty, rękopisy, a możliwe są do wydobywania dzięki lekturze tego typu dokumentów. O takim dosłownym powrocie zza grobu chciałbym powiedzieć na przykładzie intymistycznej refleksji Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej (1844–1926) nad kulturą, sztuką i literaturą modernizmu, żeby pokazać, w jaki sposób jej lektura modernistycznej wrażliwości wpływa na rozumienie koncepcji sztuki i kształtu kultury modernizmu przez Zenona Przesmyckiego (Miriamą, 1861–1944). Modernistyczny poeta, tłumacz, krytyk literacki i redaktor staje się tu zarówno pretekstem, jak i punktem dojścia. Pokażę bowiem etapy dochodzenia Kościałkowskiej do refleksji nad Miriamowskim rozumieniem prawideł estetycznych i artystycznych. Diagnoza ta jest możliwa dzięki obserwacji całościowej refleksji Kościałkowskiej nad koncepcją kultury i literatury modernizmu.

Przypadek ten chciałbym zbadać z wykorzystaniem zbiorów Wilhelminy Bony Zyndram-Kościałkowskiej zdeponowanych w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie. Będzie to więc specyficzny portret trumienny. Celem niniejszego artykułu nie jest refleksja nad istotą materialności zbiorów, oceną specyfiki tego rodzaju dokumentów, sposobami dyskursywizacji podmiotu piszącej¹ i samej faktury zapisu (starczego i bardzo niestarannego pisma). Analizie zostają poddane spisywane pod koniec życia pamiętniki, notaty, „wypisy” z życia i ludzi (zawierające wklejane weń bądź doczepiane wycinki i fragmenty lektur oraz jej prywatne dopiski), ale też kalendarzyki, prowadzone w ciągu jej całego życia.

¹ Wykładniki te poddawałem namysłowi, kiedy pisałem o specyfice „dzieła niemożliwego” Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej w tekstach: *Materia biografii jako pamięć kultury. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska o Elizie Orzeszkowej – próba rekonstrukcji archiwalnej* (do książki o Elizie Orzeszkowej pod red. Jarosława Ławskiego; tekst w druku); *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. Monika Gabryś-Sławińska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, s. 39–73.

Intymistyczne „zbiorniki” materialnej pamięci Kościałkowskiej zawierają również wizytówki, zaproszenia, wycinki z prasy, fragmenty antologii z wierszami, które dodatkowo obudowane zostają wersją tłumaczeń samej Kościałkowskiej, tłumaczeń alternatywnych bądź zupełnie nowych (najlepszych artystycznie z Longfellowa, Bulwera, Vrchlický’ego, Heinego, Lermontowa). Na ten zbiór składają się ponadto wiersze własne (jak choćby okolicznościowe – *Do Basi Kościałkowskiej* i *Do Józii Kościałkowskiej*, zamieszczone w *Kajecie z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień*²), aforyzmy cudze i własne, a także kaligraficznie przepisywane wiersze bądź odnotowywane ponowne próby lektury tłumaczeń wierszy własnych sprzed lat. Te wszystkie elementy literackiego lasu przedziwności Kościałkowskiej tworzą specyficzną kolekcję. Stają się bowiem rozpisaną na głosy i elementy tego zbioru intymności sylwą, stworzoną z różnodyskursywnych zapisów, i ta poligatunkowość cechuje typ refleksji Kościałkowskiej nad literaturą i sztuką widzianą przez jej krytyczne, chociaż stare oczy.

Kościałkowska, czytająca wnikliwie kulturę drugiej połowy XIX wieku, znana jest ówczesnemu środowisku bardziej jako nowelistka niż krytyczka literacka czy

² Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie; skrót: LVIA), F 1135, ap. 13, nr 715, k. 33 r. i v.

Wszystkie cytaty z korpusu archiwaliów Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej, które wykorzystuję w niniejszym studium, znajdują się w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie (skrót LVIA, numer fondu i numeracja konkretnego zbioru). Dla przejrzystości wywodu nie będę za każdym razem podawał ani w tekście głównym po cytacie ani w przypisach skrótu rkps i danych archiwalnych odsyłających do konkretnego zbioru. W tekście głównym posługuję się skrótami cytowanych materiałów rękopiśmiennych, które podaję poniżej. Świadomie w tekście głównym i przypisach autorskie tytuły nadane przez Kościałkowską książeczkom i kajetom wspomnień zapisuję kursywą. Uwspółcześniono ortografię i interpunkcję wedle współczesnych zasad edytorskich. Poniżej podaję właściwy zapis archiwaliów i rękopisów bez kursywy oraz skróty wykorzystywanych archiwaliów:

1. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 715. Dalej jako KJ.
2. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Kalendarzyki kieszonkowe z notatkami z lat 1878, 1880, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910*. LVIA F. 1135, ap. 13, nr 723, 725, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 736, 737, 738, 741, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754.
3. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Listy od różnych adresatów oraz materiały archiwalne*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 540, nr 647.
4. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Ludzie i rzeczy mego czasu [wspomnienia]*, cz. I–III. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 657, 659, 660, 661. Dalej odpowiednio jako: nr 657 – L I, nr 659 – L II, nr 660 – L III, nr 661 – L IV.
5. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Mój kalendarzyk i moja kochana książeczka (notatki osobiste)*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 726.
6. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Notatki, wspomnienia migawkowe dotyczące współczesnych (rodziny, przyjaciół, znajomych)*. Zeszyt w LVIA, F 1135, ap. 13, nr 476.
7. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Notatki, materiały archiwalne, wycinki prasowe dotyczące warszawskiego Zjazdu Kobiet w 1907*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 646.
8. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Wśród cieni i cierni (notatnik z zapiskami wspomnieniowymi, genealogicznymi, wycinkami z prasy)*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 1023.
9. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Z głębi serca i życia (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami)*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 1024.
10. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, *Zapiski osobiste, brudnopisy listów do różnych adresatów*. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 512.

felietonistka³. Literacki świat Warszawy, Wilna, Grodna drugiej połowy XIX wieku i lat międzywojnia zna ją jako tłumaczkę, choć nie docenia jej przekładów z języka angielskiego i włoskiego. Kościałkowska, biegle posługująca się francuskim, dokonuje również tłumaczeń utworów z języka rosyjskiego, niemieckiego czy czeskiego, co potwierdzają prowadzone pod koniec życia jej wspomnienia-pamiętniki. Jest tłumaczką Dickensa (*Dawida Copperfielda* [1888] i *Ciężkich czasów* [1899]), nowel Kiplinga, nowel Bret-Harte'a (a także poezji nowelisty, co potwierdza „zagrobowa” lektura jej zapisów), poezji d'Annunzia, nowel i szkiców Lotiego (m.in. *Rybaka islandzkiego* [1887]), Grazii Deledy (włoskiej nowelistki i powieściopisarki, noblistki za 1926 rok), Bensona, Conrada (tłumaczenie *Banity* w 1913 roku), poezji Heinego, Moore'a, Bulwera, Tennysona, Longfellowa (drukowanych na łamach „Izraelity”), Lermontowa, Połońskiego. W kajecie zatytułowanym *Z głębi serca i życia* poświęca jeden z wierszy pt. *1864 Piotrowi O'Brien de Lacy*, zaczynający się incipitem „Ty mię nie kochaj! Jam ptaszek skrzydlaty”⁴, zmarłemu w 1880 roku jej narzeczonemu z lat młodości (którego ojciec miał pochodzenie irlandzko-normandzkie i wywodził się z ultrakatolickiej rodziny, a rodzina ta odegrała niemałą rolę na Wileńszczyźnie pod koniec XIX wieku). Kościałkowska tłumaczy chętnie także wiersze, które – jak sama zauważa – nie są jedynie popisem formy i intelektualną parnasistowską sztuką dla sztuki. Tłumaczy wiersze patriotyczne i te – jak choćby Heinego czy Longfellowa – które są przykładem poezji refleksyjnej i dotykają trudnych spraw kultury żydowskiej, a także tożsamości poety-Ahaswera.

Kościałkowska poddaje rejestracji różne formy literatury i zadania, jakie sobie stawia. Komentuje kształt europejskiej i polskiej sztuki oraz literatury. Spośród kilku tysięcy stron rękopisów wybieram te fragmenty, które dotyczą jej refleksji nad istotą i przemianami literatury oraz kultury modernizmu, ponieważ tylko ewolucja dyskursu krytycznego i kierunek drogi krytycznej doprowadza Kościałkowską do namysłu (wyprofilowanego i subiektywnie oceniającego) nad rozumieniem sztuki i kultury przez Miriamę. Żeby zrozumieć, dlaczego Kościałkowska tak, a nie inaczej ocenia koncepcję Przesmyckiego swoim subiektywnym okiem krytyczki literackiej i tłumaczki, należy pokazać, jak odbiera fenomen kultury modernistycznej oraz dlaczego tak uważnie i krytycznie się mu przygląda. Dzięki refleksji nad znaczeniem przekładu, istotą formy, prawidłami estetycznymi, determinantami określającymi wybór gatunków literackich, krytyką antropologii i filozofii modernizmu, a przede wszystkim krytycznym spojrzeniem na parnasizm, symbolizm, wizyjność oraz kwestie związane z szeroko rozumianą problematyką płci – możliwe jest zrozumienie tego, „jaki” Miriam wyłania się z kart jej archiwalnych zapisów. Dopiero uwzględnienie procesu ewolucyjności jej oceny kultury i literatury modernizmu pokazuje, dlaczego lektura autora *Metamorfozy poety* dokonana przez Kościałkowską była tak specyficzna, wybiórcza, ale też stereotypowo lokująca Miriamę jako krytyka kultury. Dlatego też świadomie mój wywód prowadzę w taki sposób, żeby pokazać tę drogę dojścia do dyskusji z Miriamowską koncepcją sztuki i kultury, którą poprzedza (zgodnie z rekonstruowanym na podstawie jej zapisów przewodem myślowym) określenie widzenia przez nią kultury moder-

³ Choć na początku lat 80. XIX wieku jest autorką chętnie czytanych *Listów z za Niemna*, drukowanych w „Kłosach” (od 11 V 1882; nr 880, s. 290–292 do 29 III 1883; nr 926, s. 196, 198).

⁴ Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, rkps *Z głębi serca i życia (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami)*, F 1135, ap. 13, nr 1024, k. 10 r.

nistycznej, istoty sztuki, poezji, roli tłumaczeń, czytanych i oglądanych na scenie oraz ówczesnie komentowanych dzieł modernizmu w życiu literackim, nowości i „ekstrawagancji” artystycznych modernizmu – jak ideał krytyki impresjonistycznej czy parnasistowski wymiar dyskusji z formami wyrażalności prawideł świata w języku – które poddaje krytyce.

Kościałkowska w zapisach intymistycznych próbuje zachłannie zobrazować przemiany polskiej literatury i kultury, przywołując setki tekstów, obrazów, zjawisk ją konstytuujących. Od początku pracy literackiej i przekładowej towarzyszą jej dzienniczki, notesiki, kalendarzyki, w których notuje skrótowo (metodą równoważników i punktowych wyróżników), ale i poprzez narrację właściwą, złożoną w wypowiedzi kilkustronicowe, a nawet kilkudziesięciostronicowe (jak choćby związane z jej obserwacją Europy) to, czego doświadcza. Tworząc z perspektywy lat zeszyty, książeczki, zapiski wspomnień, Kościałkowska buduje autobiograficzną narrację pokazującą, jaka bywa, jaka się staje, co pamięta, jak ocenia, jak widzi i jak chce widzieć. Ale ta autobiografia jest przede wszystkim takim przykładem tekstu, który mówi najwięcej o jego podmiocie stającym się czytelnym dzięki przywołanym innym „żywym” ludziom, o których pisze. To ich biografie i figury ich losu, przywołane na kartach pamiętnika, konstytuują status tej, która ich unieśmiertelnia.

Kiedy śledzi się zapisy kolejnych lat w zeszytach, kalendarzykach oraz notesikach tłumaczki i krytyczki, to widać, że ta notuje kolejne spotkania z ludźmi ze światka warszawskiego, koresponduje z żyjącymi jeszcze tłumaczonymi przez siebie autorami, choć częściej z ich wydawcami, spotyka się kilka razy dziennie z różnymi osobami z literackiego światka, zwłaszcza w Warszawie, do której bardzo chętnie wyjeżdża. Próbuje dialogować z tekstami, poddaje namysłowi krytykę kultury, tłumaczy teksty, unieśmiertelniając je dla literatury polskiej. Sięga po takie wiersze do tłumaczenia, które mówią dużo o jej upodobaniach estetycznych i światopoglądowych. Z Heinricha Heinego wybiera teksty obrazujące napięcia rozdygotanego podmiotu uwikłanego w „chorobę” żydowskości, ale nie uwzględnia żadnego wiersza religijnego. Z Henry’ego Wadswortha Longfellowa wybiera wiersze o topice miejskiej i te dotyczące śmieci, ale nie wiersze o życiu-podróży. Z Thomasa Moore’a – lirykę tyrtejsko-patriotyczną, ale nie wiersze mówiące o „uhistorycznianiu” obrazowania rzeczywistości.

Intensywność wrażeń, które próbuje uchwycić, jest tak rozległa, że trudno zapanować nad materią jej biografii intelektualnej i życiowej. Od początku interesuje ją możliwość tłumaczenia poetów znanych, ale i zapomnianych. Karty zapisów potwierdzają, że chce przyswoić kulturze docelowej, czyli polskiej, dziedzictwo poetyckie z różnych kręgów narodowych. Ważne jest to ze względu na teksty drukowane w prasie za życia, ale dużo ciekawsze są te przykłady wierszy, które nie ujrzały światła dziennego, bo skrywane są w piwnicach archiwum, w poźółkłych kopertach, których na polskim gruncie poza Andrzejem Romanowskim, Iwoną Wiśniewską i ostatnio Piotrem Bordzolem (edytorem listów Leopolda Méyeta do Elizy Orzeszkowej) nikt nie oglądał. Kościałkowska przywraca w swojej intymistycznej trumnie wspomnieniowej tłumaczenia wierszy, które nie zostały dotąd poza poświęceniem jej pamiętników-wspomnień przełożone: Bret-Harte’a, niektóre elegijne wiersze Heinego, sonety (choć tego gatunku nie ceni) Vrchlický’ego (nietłumaczone przez Miriamą).

Istotą jej zmagania z formą poetyckiego przekładu, testowaną w sześciu językach, staje się krytyczny namysł nad samym przekładem, jego możliwościami, ograni-

ceniami oraz funkcjami, które powinien pełnić, żeby być sprawnym i artystycznie produktywnym. Żeby był, jak pisze Kościałkowska, znająca doskonale tekst Oscara Wilde'a o *Krytyku jako artyście*, ponadnarodowym, a jednocześnie czytelnym w docelowym narodowym języku. Żeby niósł nową jakość, nie tracąc wartości oryginału przez miarę stylistyczną epoki, w której powstaje. To szalenie nowatorskie spojrzenie, wyprzedzające o około 15 lat te propozycje ze szkoły translatorskiej, które ujawniać się zaczęły w latach 20. XX wieku. Specyfiką jej namysłu nad przekładem poetów staje się przede wszystkim wierność oryginałowi. I tu Miriam niejednokrotnie będzie dla niej wzorem tłumacza. Zapewne dlatego, że jest profesjonalistą znającym nie tylko prawa gramatyki języków, z których tłumaczy, lecz także styl epoki i ma wiedzę o fermencie artystycznym, w jakim powstaje. A to są, jej zdaniem, konieczne wyróżniki i cechy dystynktywne dobre tłumaczenia.

Kościałkowska pisze we fragmencie dotyczącym przekładów następująco:

Posiadamy przekłady najcenniejszych dzieł obcych poetów. Nawet tacy mistrze słowa i pióra jak: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, dawniej Kochanowski, tłumaczy też Kasprowicz, Konopnicka, wzbogacili nimi narodowe swe piśmiennictwo. Tłumaczyli – i wzorcowo! – Odyńiec, Kossak, Szuijski, Siemieński, Porębowicz, Jenike, Felicjan, Kraushar, Jezierski, Szymanowski, Miriam, że wymienię pierwszorzędnych.

Pomijam Balińskiego przekłady z Calderona, skoro sam tłumacz do nieściśłości się przyznaje, a wierność, pomimo innych literackich zalet, pozostaje bądź co bądź racją bytu przekładu każdego. Rzecz w tym jeno, jak się tę ściśłość rozumie i stosuje.

Tłumacz – i to nie tylko ten, co się na arcydzieła poezji porywa, lecz każdy pragnący obiegu [lekcja niepewna – D.M.O.] piśmiennictwa utwór sercem przywrócić [lekcja niepewna – D.M.O.], baczyć winien, by utwór ten istotnie zasługiwał na przekład lub wypełniał w stosunku do ogólnej literatury jakąś lukę w danym narodowym piśmiennictwie – winien znać gruntownie język, z którego przekład ma być dokonany i to nie tylko gramatykalnie, lecz z ducha [lekcja niepewna – D.M.O.] geniusza, w rzeczowej mowie właściwego; winien też znać epokę, z której upatrzone dzieło zapożycza. Winien nadto wniknąć w myśl autora, we właściwości jego stylu, zespolić się z nim jak najściślej, dobierając ze skarbcza ojczystej swej mowy wartości najodpowiedniejsze dla zmiany wartości oryginału. Myśl i intencje autora nie znoszą ani poprawek, ani streszczeń, ani rozciągań tłumacza, a tym bardziej nie mogą być spaczane gwołi jego fantazji lub niedorozumień.

Poza tym...

A no! Poza tym, by przekład wywarł dać [lekcja niepewna – D.M.O.] w przybliżeniu wrażenie zalet oryginału i został produkcją literacką wartościową, trzeba ze strony tłumacza pewnej dozy własnego talentu i rzeczowego zrozumienia, że najbieglejszy tłumacz nie poradzi sobie z każdym autorem i dziełem. Oprócz dobrego smaku w wyborze trzeba owych *afinities*, sympatii naturalnych, o których mówiło się powyżej, nici łączności dla dokonania asymilacji. Ten, co odtworzy wybornie Tassa, nie poradzi sobie z Petrarą; inna rzecz Goethe, Heine inna; Mickiewicz wybiera *Korsarza* Byrona; Krasiński transponuje *Głowę św. Teresy*; Szuijski obcuje z Ejschylosem, Kasprowicz i Jezierski z Shelleyem, od którego ten zapożycza *Cencich*, tamten *Prometeusza rozpętanego*. Jenike zwraca się do Goethego, do Heinego Kraushar.

Lecz po co szukać w tak podoblocznych sferach? Padoły zwykłej, a jak się niewtajemniczonym zdaje, arcydostępnej, powieściowej prozy, tym samym podlegają prawidłom. Co innego tłumaczyć Dumasa [lekcja niepewna – D.M.O.] lub Poussarda Terrail, co innego Balzaka lub Flauberta. Najwprawniejsze pióro nie ma się nabiedzi, by oddać choć w części barokową błyskotliwość stylu i języka Gabriela d'Annunzio, a o ileż trudniej z kryształowej czystości stylem i językiem Fogazarro! [taki zapis nazwiska w rękopisie – D.M.O.], którego klasyczna prostota jest szkopułem, przy której tak łatwo wpaść z najwyższej wykwinności w płytką pospolitość. Z doświadczenia zaznaczam, że od najwcześniejszego dzieciństwa, władając omal jak rodowitym językiem francuskim i pisząc po francusku z zupełną łatwością, łatwiej tłumaczę z włoskiego oraz angielskiego: Dickensa, Bret-Harte'a,

Kiplinga, Poe[go], chociaż po angielsku biegle nie mówię. Przypisuję te właściwości składni tych języków. Francuski bardziej odbiega od języka polskiego; zresztą nazbyt przywykłam myśleć po francusku. Tylko Lotiego mogłam tłumaczyć *con amore*. W tłumaczeniu znów z rosyjskiego i czeskiego szkopałem było mi zawsze zbyt bliskie pokrewieństwo tych języków z moim rodowitym. Dobrze by było, gdyby przekłady przestały wreszcie być tandetą pod piórem niepowołanych, graniczących z grafomanią nadprodukcji. Zaradzi poniekąd rygor praw autorskich (L IV, k. 72 r. i v.; k. 73 r. i v. oraz k. 74 r., *Przekłady*).

W związku z refleksją nad adekwatnością, wiernością i dostosowaniem tłumaczeń do specyfiki kultury docelowej i jej idiomatyczności krytycznie ocenia talent d'Annunzia. Choć określa fenomen włoskiego dramaturga jako „zdrowy powiew zaczynający przebiegać Europę”, to stwierdza, że nie przynosi on jednak kulturze polskiej moderny nowych jakości artystycznych ze względu na to, że jego język, „bogaty i barwny, nazbyt wystylizowany – w modernistycznym tego słowa znaczeniu – stracił przedziwną włoską przezroczystość” (L III, k. 17 v., *d'Annunzio*). Krytyczna ocena wartości propagowanych przez dramaturga dokonywana jest ze względu na ocenę świadomości językowej i samego d'Annunzia, i modernizmu w ogóle. Językowy obraz świata wyłaniający się z lektury literatury modernistycznej Kościółkowska określa jako wynaturzenie. Dostrzega słabość formalną oryginalnej frazy włoskiego dramaturga ze względu na jej brak wyrazistości i mielizny stylistyczne. Dlatego zauważa, że skoro dostosowanie języka przekładu do języka oryginału sprawia trudności ze względu na sposób przełożenia „wystylizowanej” frazy włoskiego dramaturga, literatura ta nie może być traktowana jako wartościowa:

Przekonać się o tym najłatwiej, próbując przekładu. Ale tak się trzeba namęczyć, namozolić z d'Annunzio, gdy, że – już pomnę pisarzy klasycznych, takich na przykład *Silvo Rolico* – Fogazarro (sic!) – [taki zapis nazwiska w rękopisie – D.M.O.], taką *Grazia Deledda* [taki zapis odmiany imienia i nazwiska w rękopisie – D.M.O.]⁵, dosłowne niemal tłumaczenie jest igraszką stylową. A grać d'Annunzia na scenie! Biedna Duse! (L III, k. 18 r., *d'Annunzio*).

Dodajmy już teraz, że jedynie Miriam jako tłumacz, kolekcjoner dziedzictwa kultury i popularyzator sztuki wysokiej będzie dla niej wzorem. Nie będzie nim jednak jako autor koncepcji sztuki dla sztuki, bo ta bliska jest idei parnastów, którzy poza ażurowością formy i kunsztownością przedstawienia nie przyczyniają się do dyskusji nad etycznym wymiarem sztuki i kultury. Istotą poezji nie jest budzenie podziwu, ale poruszenie, wrażeniowość i ideał sztuki, która powoduje autentyczne wzruszenie, a taki horyzont widzi tłumaczka dla poezji.

Jeden z *passusów* poświęconych piśmiennictwu francuskiemu potwierdza stanowisko Kościółkowskiej w tej sprawie:

Francja wydała w XIX wieku trzy generacje poetów. Rodowód otwierają Lamartine, Hugo, Musset. Blask ich zaćmił następnych ściślejszych w treści, staranniejszych w formie. Rozwiewne, a i rozwlekłe *Medytacje* poprzedziły bardziej analityczne, głębsze *Vie interieure*. Metafizyka deklamacyjna Hugo poprzedza krytycznego Sully Prudhomme[']a i nihilizm poetycki Leconte'a de Lisle. Po namiętym Mussecie, poecie najczystszej wody, podjął lutnię lubieżnie zmysłowej i mistycznej, rozważnej, za rozważnej na szczerego poetę, Baudelaire. Leconte de Lisle jest znów ojcem parnastów, których poszukiwanie doskonałości formy strąca w czczą manierę. José Maria de Heredia

⁵ Kościółkowska tłumaczyła powieść pt. *Papiół* (*Cenere*), która ukazała się w Warszawie w 1906 roku, nowelistki i powieściopisarki opisującej życie rodzinnej Sardynii – Grazii Deleddy (1871–1936).

w sonecie kunsztownym jako najwytworniejszej formie liryki zamyka poetyckie natchnienie, lecz że forma ta jest zarazem i najsztuczniejszą, na sonetach zmanierować się najłatwiej. Wiązanka najwytworniejszych popada łatwo w monotonię – przykładem Petrarka, boski piewca boskiej Laury. Ktoś z francuskich krytyków słusznie zauważył, że jest coś „japońskiego” w opisowej poezji Heredia [taki zapis odmiany nazwiska w rękopisie – D.M.O.]. O wiele więcej uczucia, ognia, bólu, piękności, poezji prawdziwej znajdziemy w genialnie zaniedbanym rymie Musseta, niż w całej tak bardzo poprawnej *Matinée*, robocie Heredia [taki zapis odmiany nazwiska w rękopisie – D.M.O.]. Zadaniem poezji pozostanie bądź co bądź wzruszać i porywać, nie zaś podziw budzić (L II, k. 28 r. i v., *Piśmiennictwo francuskie*).

Krytyczna ocena sonetu jest konsekwencją myślenia Kościałkowskiej o poezji jako rodzaju literackim, którego cechą jest wzruszeniowość i wrażeniowość, a nie estetyzm formalny. W związku z tym osobne miejsce poświęca diagnozie zjawiska, które sama nazywa granicami świata zmysłowego w poezji, poddając krytyce formy odbioru poezji i roli czytelnika jako miernika wzruszeniowości poetyckiej. Zaczynając swoje dywagacje na temat poezji niemieckiej, próbuje odwołać się do orbity ojców poezji – Schillera i Goethego, którzy obok tzw. doskonałych zespoleń w sztuce, widzą jej wartość w podmiotowości kształtującej tożsamość poznającego podmiotu. Kiedy Kościałkowska używa tu pojęcia „podmiotowości”, synonimicznie rozumianego z własną, kształtującą się osobowością, wpisuje się swoim głosem w różne późniejsze diagnozy hermeneutów literatury spod znaku Edmunda Husserla.

Kościałkowska notuje na kartach swych wspomnień następująco:

Schiller pisał do Goethego, że dwie rzeczy stanowią poetę: „rozniesienie się ponad rzeczywistość i pozostanie w graniach świata zmysłowego”. Więc: ani czczy symbolizm, ani realizm wznoszący się ponad rzeczywistość, zadania sztuki nie wypełniają. Zespala je tylko artystyczne id zespolenia. A im artystyczne to zespolenie doskonalsze, tym doskonalsze będzie dzieło sztuki.

Mengs o porządku, to jest stylu, pomijanym rozmyślnie jakoby przez modernistów, mówi, że „sztuka zostaje sztuką dopiero przy wprowadzeniu ładu w kompozycji: opuszczaniu szczegółów nieużytecznych lub drugorzędnych w planowaniu, jednym słowem”.

Batteaux (*Les beaux arts réduits à me même principe*, 1746) pisze, że: „sztuka korzysta z przyrody i w połączeniu z żywiołem idealnym, zawieszonym przez indywidualność artysty, staje się podmiotową. Podmiotowość taka zdaje się jednak być nader odmienna od podmiotowości modernistów nieujętej w karby nie tylko już przyrody, ale oderwanej loiki. Dokładność realna spełnia w sztuce rolę fotografii, którą się czasem malarz posługuje dla fotograficznej dokładności obrazu”. Niesłusznie mówi Kozłowski, że forma się znajduje sama przez się tam, gdzie jest treść. Nie tak [lekcja niepewna – D.M.O.], formę opracować trzeba i przystosować do treści. Dopiero wówczas podniesie treść i doda wartość dziełu sztuki. Forma pięknym talentu. Ale... znów... forma, za którą ubiegają się moderniści, jest niczym, gdyż się nie opiera na treści, a wśród modernistów bardzo mało rzetelnych talentów (L III, k. 8 r. i v.).

Do uwag pokazujących krytycyzm wobec modernistycznych zabaw formą, pozbawionych zespolenia ich z treścią, oraz afirmowania autoteliczności formy, Kościałkowska będzie wielokrotnie wracać. Służą jej one do diagnozy kultury i sztuki modernizmu oraz czegoś, co byśmy dziś nazwali antropologią wyobraźni modernistycznej:

Wszystko zmanierowane. Małostki pozujący na tajemniczych hierofantów. Zarozumiałość nieuctwa; zuchwałość niedojrzałości. Może też najbardziej wśród wrzawy najmłodszych uderza: niedojrzałość ta, co już nie dojrzeje nigdy, niedojrzałość właściwa „cudownym dzieciom”. W owym rzekomym zrywaniu z tradycją o wiele mniej oryginalności, za którą się modernizm ubiega (w rzeczy samej niezdolne stworzyć nic nowego), niż niedoświadczenia... że... nie powiem: nieuctwa. Iluż

z nich robi wrażenie dzieciaków, co nie przeszedłszy alfabetu, utrzymują w najlepszej zresztą wierze, że „piszą”, skoro wodzą po papierze umaczanym w atramencie piórem. S'testaire de chercher midi à quatre heures! (L III, k. 8 v. i k. 9 r.).

Ale mimo że Kościałkowska krytycznie ocenia sposoby uprawiania literatury modernistycznej oraz dyskurs krytyczny poświęcony jej diagnozie, nie oznacza to, że jako krytyczka poddająca namysłowi jakość artystyczną literatury modernistycznej aprobuje sposób krytyki Piotra Chmielowskiego czy techniki krytyki pozytywistycznej (jakkolwiek ta nie jest jednorodna, a jej zmiany od lat 60. do 80. XIX wieku pokazują próby poszukiwania języka opisu i różnorodności wyborów). W związku z istotą krytyki i możliwościami, jakie krytyka literacka i teatralna doby modernizmu propaguje, nie dziwi brak zainteresowania sztukami Michała Bałuckiego. Ale passusy poświęcone galicyjskiemu dramatopisarzowi zawierają ważne argumenty w sprawie stanowiska Kościałkowskiej odnośnie do znaczenia i rezonansu literatury modernizmu, którą nazywa oszalałą, chorą, ordynarną i banalną. Podobnymi epitetami opatruje prozę i dramaty Stanisława Przybyszewskiego, określając obrazowanie psychologii postaci w *Złotym runie* i *De profundis* jako takie, które ujawnia „oszalałą”, „opętaną”, „z natchnionym jakimś obłędem w zewzwięconym oku” (L IV, k. 33 r. i v. oraz k. 34 r.) naturę ludzką:

Źle zrozumianego, gorzej jeszcze w beletrystyce przystosowanego „nadczołowieka” (Nietzsche) u nas reprezentują: Przybyszewski, Irzykowski, Berent, nie licząc *minorum gentium*. *De profundis*: stek pornografii kazirodczy, a piękna dopatrzyć trudno w szynkach podmiejskich, pijatykach zwyrodniałych rodzeństw, spotkań z „półdzieckiem-nierzadnicą” pod pomnikiem lub na pustym placu, ani w portretowaniu kobiety w czarnej, „oblepiającej” ją sukni i czerwonych rękawiczkach? Czemu czerwonych? Jak żyję, takich nie widziałam!, mogłyby być zielone lub żółte? Kamiński w roli Diabła Molnara nakłada buty o czerwonych podeszwach i manipuluje nimi. Ale to w lustrze, na scenie nie ma nic wspólnego ze sztuką [...] (L IV, k. 32 v.).

Dramaty Björnsteina Björnsona nie spełniają również kryteriów jej oceny krytycznej, ponieważ nie pokazują prawdy w literaturze (L III, k. 18 r. i v., *Björnson*). Z właściwą sobie retoryką nie znajduje merytorycznego uzasadnienia dla wartości dramatów Lucjana Rydla, którego twórczość określa jako wtórną, mało oryginalną i naśladowniczą: „Rydel to zakłęty w ciało i kości komunał o poprawnej łatwości wierszowania” (L II, k. 57 v.). W innym fragmencie zapisów Kościałkowska diagnozuje jego sztukę *Na Wawel* jako „nieudatną”, jako „na zimno robiony komunał na tle 63 roku” (L III, k. 18 v.). Choć docenia wybitność talentu Stanisława Wyspiańskiego, to uważa go za dramatopisarza, który nie potrafi równoważyć artystycznie komponentów jego poszczególnych sztuk i nazywa go „niezrównoważonym” (L III, k. 9 r.). W tej naturze skłonnej do „poetycznych uniesień” dostrzega wartość malarskiej wizji autora *Wesela*, zakrawającej na „literacką i metafizyczną” (i w ten sposób wyróżniającą go spośród modernistów). *Legion* nazwany jest „absolutnym i wszechwzględym dziwołagiem tak pomysłu, jak formy”, ponieważ cechuje ten dramat „olbrzymia pretensjonalność zakroju” (L III, k. 13 r. i v. oraz k. 14 r., *Kazimierz Wielki*, *Warszawianka*, *Legion*). Za nieudolne uważa alegoryzowanie w sztukach Wyspiańskiego (*casus Wesela*), obrazowanie wzięte z romantycznego mesjanizmu, „szowinizm narodowy”, nieumiejętność syntezy i fragmentaryczność dramatycznych wizji:

Widziałam dwukrotnie na scenie, czytałam pilnie, zdaje mi się, że zrozumiałam, a wrażenie chaotyczności trwa i obok wrażenia siły rozsadzającej formę genialnej – ale niezrównoważonej

– myśli. Czego chce Konrad – Wyspiański? Co burzy? Kogo zabije? Co wskresza? Czy tylko usiłuje zabić ducha Mickiewicza i poezji romantycznej? Wszak [lekcja niepewna – D.M.O.] pod jej technieniem wszystko inne w nas zacizło, zamarło. W takim razie czemu zostaje on pastwą Eryinii? Wszystkie odcienie uczuć i zalet narodowych przeprowadzone są wiernie w komedii dellarte [sic!] – i ileż pysznych szczegółów: harfiarka i wróżka! – tylko... syntezy brak i zdać by się mogło, że w samym duchu [lekcja niepewna – D.M.O.], w samej twórczości autora panuje ów zamęt, sprzeczność, co z aktu z Maskami czyni z jednej strony tak subtelny (w całości rażący szereg szamotań się ducha wśród sprzecznych natchnień). Perły myśli rozsypanych, a nie ponizanych systematycznie. Tak bywa w życiu, bywa często w duszy i myśli ludzkiej, ale to nie może, nie powinno być w sztuce. To zbyt realizmu. Festyn [lekcja niepewna – D.M.O.] z pochodnią jest ino [lekcja niepewna – D.M.O.] fragmentem [lekcja niepewna – D.M.O.], nie jest syntezą. I synteza nie jest kolibka z nowonarodzonym. Jest pierwiastkiem ery społeczno- i narodowo-ludowym, lecz naszej literackiej doby nabytkiem. Jeśli cała sprawa w uczuciu przedstawicieli wszechwładztwa narodu ma być komedią dellarte?, jeśli bohaterem dnia jutrzejszego – ba! dzisiejszego – ma być ten oszalały z miłości sam z sobą, sam w sobie sprzeczny Konrad? W tym wszystkim namacalnie, jawni na scenie robotnicy-sprzymierzeńcy, z najniższych warstw społecznych, ci właśnie, co w tym wszystkim narodowej myśli podsycać [lekcja niepewna – D.M.O.] nie potrafią, chociaż mogą i zapewne posiadają wrodzone poczucie narodowości.

I jeśli prawdą jest, że nas obalamuła aż nazbyt długo: mesjanizmem romantyzmu – to gdzie?, dokąd?, jak? prowadzić nas ma to złamanie, zdeptanie wszystkiego? Jeśli niebezpiecznym szowinizm i to, co go nazbyt potęguje, to o ileż niebezpieczniejszym zachwianie wiary narodu w ostatki zasobów, co się ocalać dały? (L III, k. 12 r. i v. oraz k. 13 r., *Wyzwolenie, Kraków 11 marca 1903*; podkreślenia wedle oryginału rękopisu Kościałkowskiej).

Wystawienie *Dziadów* i *Fausta* prowokuje ją do krytycznej refleksji nad symbolicznym i nadmysłowym światem Wyspiańskiego, któremu brakuje „dramatycznego nerwu”, a alegoryczność z jej dosłownością i obrazowością określa słabość potencji artystycznej autora *Bolesława Śmiałego* oraz utrudnia zrozumienie przekazu cudzoziemcom (L III, k. 13 v. oraz k. 14 r. i v. oraz k. 15 r., *Teatr, Dziady i Faust*).

To, co do tej pory powiedziałem, a co jest zrekonstruowaniem najważniejszych komponentów refleksji Kościałkowskiej nad istotą kultury, antropologii i literatury modernistycznej w jej zapisach, było konieczne, żeby zrozumieć, dlaczego Kościałkowska taką drogą dochodzi do refleksji nad istotą rozumienia przez Miriam kultury i sztuki. Co ciekawe – docenia w nim przede wszystkim tłumacza, człowieka-instytucję, choć nigdzie nie znajdzie wspólnego wątku, który mógłby wskazywać na podobieństwo etosu i celów Miriam z tymi, o które walczyło pokolenie pozytywistów i sama Kościałkowska przecież.

O ile Miriam zupełnie inaczej określał powinności sztuki, literatury i jej granice, jej możliwości nieutylitarne, autotelizm czy antymimetyzm, o tyle pozostawał jako redaktor-instytucja w bliskim pokrewieństwie metod i działań na rzecz dziedzictwa narodowego i dziedzictwa kultury, z redaktorami w typie Adama Wiślickiego czy Aleksandra Świętochowskiego⁶. Maria Podraza-Kwiatkowska nazywa

⁶ Na specyfikę dyspozycji Miriam jako zbieracza, kolekcjonera, człowieka-instytucji ochraniającego dziedzictwo kulturowe wskazują zarówno głosy jego współczesnych (m.in. Leśmiana, Berenta, Żuławskiego) czy późniejsze sądy o krytyku (zebrane w syntetycznym ujęciu przez Grzegorza Pawła Bąbiaka we wstępie do korespondencji Lorentowicza i Przesmyckiego), jak i Maria Podraza-Kwiatkowska w biograficznej sylwecie poety, Teresa Walas we wstępie do wyboru poezji Miriam, oraz przywołany Grzegorz Paweł Bąbiak w monograficznym ujęciu poświęconym „Chimerze” i jej redaktorowi. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Wstęp. Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam – „eritis sicut dii”*. Przypomniani po latach..., w: „Ludzie osobni” polskiej kultury. Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriam z lat 1899–1938, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz

nawet Miriama „typem pozytywistycznego społecznika”⁷. Kościółkowska, wnikliwa, czujna i niezwykle czytana krytyczka oraz tłumaczka, tego ważnego komponentu biografii Miriama na kartach swoich zapisków nie uwzględniła nigdzie. Aż dziwne wydawać by się mogło, że cytując tak ogromną (bo liczoną w setkach) liczbę tekstów poetyckich i diagnozując najdrobniejsze przejawy nowości literackich, nie zwraca również w żadnym miejscu uwagi na debiutancki tomik Miriama *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*⁸, który przecież mimo nowatorstwa formy, użycia gatunków charakterystycznych dla modernistycznej poezji (wykorzystującej także kanoniczne gatunki wypowiedzi poetyckiej), wyrastał silnie ze światopoglądu postępowego pozytywizmu, kładącego nacisk na kategorie hartowania ducha, siły, wolnościeliściwa, odwagi, pracy, rzemiosła, posłannictwa, wartości wiedzy, roli nauk przyrodniczych. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, wpisując się w kierunek badań Grażyny Legutko nad możliwościami rejestracji wzorców i poetyk europejskiej poezji (głównie francuskiej i czeskiej) przez Miriama, ujawnia wielopoziomowe powinowactwo między jego tomem a specyfiką europejskiej poezji i różnorodnie absorbowaną motywiką (z którą poeta wchodzi w intertekstualny dialog). Badaczka dowodzi, że lirykę Miriam traktuje „w kategoriach ewolucjonistycznych osiągnięć ludzkości, niezależnie od deklarowanej niechęci do takiej czy innej naukowej teorii”⁹.

O tym zdaje się milczeć Kościółkowska. A to zastanawiające tym bardziej, że Andrzej Romanowski w monografii pozytywizmu na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904 nazywa ją obok Orzeszkowej „drugą «pozytywistką» ziem litewsko-białoruskich, niegdyś ulubioną uczennicą Aleksandra Zdanowicza”¹⁰.

Miriam z jego rozumieniem roli sztuki to dla Kościółkowskiej przede wszystkim powód do dyskusji nad przewrotami w kulturze rzutującymi na charakter tej kultury i jej rozwój. Dlatego krytyczka, zaczynając swój wywód nad istotą sztuki w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wskazuje na Miriama jako figurę argumentu i niejawnie odwołuje się do jego studium *Los geniuszów* z 1901 roku,

P. Bąbiak, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 9–130; Maria Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, zesp. red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Jan J. Lipski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, zwł. s. 8–9; Teresa Walas, *Miriam – poeta odbrązowiony*, w: Zenon Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu Teresa Walas, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 8–9; Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, zwł. rozdz. „Chimery” koncepcja sztuki (s. 267–291) oraz „Chimera” a modernizm” (s. 292–316).

⁷ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, s. 22.

⁸ Zenon Przesmycki, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*, Wiedeń: nakładem autora 1893. Tomik składa się, poza otwierającym go *Prologiem* z wierszem *Ave vita!*, z trzech części: *Upojenia*, *Męty w pucharze*, *Pojednanie*.

⁹ Małgorzata Okulicz-Kozaryn, „Liryczny pamiętnik duszy” przeintelektualizowanej. *Miriam poeta*, w: eadem, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013, s. 67–68. Zob. także: eadem, *Wiedza i poezja w „Życiu” Zenona Przesmyckiego (Miriam)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2017, R. 10 (52), s. 141–152; Grażyna Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego 2000, zwł. rozdz. *Fascynacja twórczością Vrchlickiego*, s. 23–38; a także s. 80–88.

¹⁰ Andrzej Romanowski, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, Kraków: Universitas 2003, s. 211.

w którym Miriam, podkreślając wagę długofalowej pracy nad kształtowaniem wzorców dziedzictwa kulturowego, dyscypliny i „długiej kultury”, pisze:

Wiek nasz choruje właśnie na brak tej ostatniej. Rewolucja francuska, stawiając zasadę równości i znosząc różnice klas, zniosła zarazem wysoką kulturę duchową stanów uprzywilejowanych, a nie dała jej stanom wyzwolonym, schłopiła – że użyję wrażenia Trentowskiego – szlachtę, a nie uszlachetniła ludu. Skazując pierwszą na brutalną, cielesną walkę o byt, odebrała jej możliwość, chęć, a z czasem i zdolność odczuwania głębokich, subtelnych rzeczy duchowych; pozbawiając drugi prostoty, ciszy, elementarności, pierwotnego człowieczeństwa, które pozwalało mu odczuwać, a czasem i wydawać wprost z siebie „wielkie imperatywy” Nietzschego, dała mi za to poziome jeno pragnienie wygodniejszego żywota, płaskie zazdrości i niechęć do wszystkich niepojętych uskrzydłej duszy¹¹.

Redaktor „Chimery” przywołany zostaje jako autorytet specyficznie diagnozujący model kultury i sztuki. Kościałkowska widzi w „losie geniuszów” podstawowy problem recepcji i losu dziedzictwa kultury, jednak chce na Miriam patrzeć przez wąskie okulary i widzieć w nim propagatora estetyzmu, w którym nie ma miejsca na horyzont etyczny w sztuce. W mniemaniu Kościałkowskiej jest on rzecznikiem poglądu o tym, że rewolucje historyczno-polityczne gubią sztukę. A taki sposób widzenia problemu powoduje, że zatracą się wówczas pierwiastek narodowy, utylitarny i autoteliczny. Doświadczenia zawirowań historycznych zmieniają charakter i bieg sztuki. Kościałkowska rozumie oczywiście, że sztuka ze swej natury jest arystokratyczna, „zdemokratyzować się nie daje” i taką powinna pozostać, ale moderniści ten „arystokratyzm” uczynili sztucznym:

W całokształcie rozwoju ducha sztuka jest bodźcem niedającym się zastąpić, a utylitarnym, przekrzywany utylitaryzm jest wrogiem. Od lat stu opanowały świat bliższe, pilniejsze zadania i zamroczyło się piękno. Były jednak w dziejach ludzkości stulecia całe, bynajmniej nie demokratyczne, w których sztuka popadała w omdlenia długie. Może by słuszniej było powiedzieć, że wszelkie głębsze, społeczne, jakiej bądź zresztą natury, prace i potrzeby, nie sprzyjają rozwojowi sztuki. Jest ona towarzyszką zbytku, nie dorobku, nie wołem [lekcja niepewna – D.M.O.], lecz szlachetnym rumakiem, którego okiełznaniem szczycił się Eschylesowy Prometej (L II, k. 67 v. oraz k. 68 r., *Sztuka i rewolucja francuska*).

Kościałkowska dowodzi, że jednak zwroty historii przyczyniają się do zmiany koncepcji sztuki, ale też testowania i eksperymentowania w różnorodnych jej formach. Przekraczanie granic w sztuce, obrazujące tym samym zmiany w kulturze, przyczynia się do dowartościowania form dotąd nieznanych, lecz wielopoziomowy ruch selekcji materiału, przekształcenia wzorców gatunkowych, zwłaszcza dowolność w dopuszczaniu wszelkich tematów do literatury bez respektowania reguł formalnych przyczyniają się do deformacji sztuki, w tym literatury, a przede wszystkim ignorancji i braku autentyczności. Tę jako szczególną cechę kultury modernizmu gani Kościałkowska, choć sama uprzywilejowuje niektórych poetów i w określony sposób czyta modernistyczną antropologię, filozofię i literaturę. Brak autentyczności i sztuczność potencjalnie tkwiąca w dziełach literackich przejawia się jej zdaniem zarówno w ekstrawaganckiej formie, braku stylu i wyrazistości, jak i w dowolności problematyzowania kwestii etycznych, moralnych, psychologicznych, które nie niosą nowej propozycji intelektualnej, oddziałującej na

¹¹ Zenon Przesmycki (Miriam), *Los geniuszów*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, oprac. Ewa Korzeniewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967, s. 13.

wrażenia czytelnika. Na koniec pozwałam sobie na dłuższy cytat, zamykający jej rozrachunki z pokoleniem modernistów.

Zdaniem Kościałkowskiej wiek XIX, zwłaszcza w drugiej połowie i u schyłku:

zgrzeszył przeciw sztuce nie tym, że takowa omdlała, tym raczej, że wyczerpaną gwałtem bodził, sztucznym podnieceniem, do sztucznego, przelotnego, niezdrowego pobudzając istnienia. Epigonowie rzekomo nowych prądów w sztuce sponiewierali ją. Dziwactwo zastąpiło oryginalność, czady i opary wszelkich szlachetniejszych i mniej szlachetnych Murzynów, źródle czystego natchnienia, nerwy chciały zastąpić w twórczości wyobraźnię, a po demokratycznym naturalizmie, co chciał sztukę zutylitaryzować, wyrwać ją sobie zaczęły zmysłowość i mistycyzm, rozpasany sensualizm i bynajmniej nie czysty, choć wyśrubowany puryzm.

Upadek sztuki

W wieży Babel dekadentyzmu i se[ces]jonizmu, wśród dziwołagów wszelkiego kalibru ginęły elementarne zasady sztuki. Nigdy może tworzenie nie było tak gorączkowe, a poronienie tak ustawiczne, nigdy może nie powstawał taki zamęt, a zwłaszcza już jego przewodcy i niezliczeni epigonowie nie mieli tak wysoko głowy, nie głosili tak głośno swej nieomyślności, nie pomiatali z taką bezwzględnością nieuctwa wszystkim, co nie jest nimi, czego nie dorośli, nie zrozumieli, a prawie nawet się nie starali. Dzień każdy, niemal godzina każda wybija narodziny nowego geniuszu – deszcze gwiazd przebiegających horyzonty takiej sławy z błyskawiczną szybkością spadających w bezdeń nocy i niemocy – fosfory płonące na bagnistych wyziewach, które zgasi pierwszy promień upragnionych nowych świać. Szkoda! gdyż niektóre z tych gwiazd spadających trochę miary ustaliłyby na firmamencie narodowego parnasu, i nie wszystkie te fosfory zapalają się na próchnie pospolitej trawy. Niektóre pielęgnowane zdrowo wyrosłyby może na dęby silne i na lipy wonne w talencie [lekcja niepewna – D.M.O.] lesie. Perłami słów syjący Przybyszewski, wpadłszy w *delirium tremens*, wśród alkoholich wizji nie zdołał nawet wytworzyć stylu. Berent, pomiatając wszelkimi zasadami kompozycji, same budzi niesmaki niezdrowymi swymi pomysłami. Jego tandetny teozofizm imponować może samym ignorantom. Przepaść pretensjonalności! Każdy artysta z przyrodzenia jest z przyrodzenia też arystokratą. Arystokratyzm falangi naszych modernistów nie szczery, ale podrabiany, zapożyczony od Nietzschego i nosić go nawet nie umieją (L II, k. 68 r. i v. oraz k. 69 r., *Sztuka i rewolucja francuska*).

Selektywna i krytyczna lektura estetyzmu Miriama przez Kościałkowską w tym ujęciu nie może być inna, skoro krytycznie ocenione zostają pod jej piórem wybory artystyczne i realizacje formalne pokolenia modernistów. A szkoda... Refleksja nad Miriamem jest konsekwencją jej programu krytycznego i światopoglądu, jej dyskusji z antropologią modernizmu, efektami nowej estetyki i realizacją wykładników swoistego przełomu antypozytywistycznego, skutkującego silnym rezonansem dziedzictwa Nietzschego na grunt polskiej literatury i teatru. Krytyczny i wyprofilowany, niepełny i stronniczy obraz estetyzmu Miriama (a także modernistycznej sztuki i kultury) jest specyficznym znakiem czasu i sposobem refleksji Kościałkowskiej – na początku XX wieku coraz bardziej samotnej, tracącej złudzenia co do ludzi i możliwości poznawczych oraz nieufającej modom i awangardowym propozycjom. Choć dla historii literatury ten materialny ślad jej intymistyki to ważny powrót zza grobu – powrót samej Kościałkowskiej i powrót „rzeczy i ludzi” (w myśl tytułatury jej pamiętników-wspomnień), którzy stają się bardziej obecni.

BIBLIOGRAFIA

- Bąbiak Grzegorz Paweł, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.
- Bąbiak Grzegorz Paweł, *Wstęp. Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam – „eritis sicut dii”. Przypomniani po latach...*, w: „Ludzie osobni” polskiej kultury. *Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz Paweł Bąbiak, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 9–130.
- Legutko Grażyna, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego 2000.
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata, „*Liryczny pamiętnik duszy*” przeintelektualizowanej. *Miriam poeta*, w: Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013, s. 63–93.
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *Wiedza i poezja w „Życiu” Zenona Przesmyckiego (Miriam)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2017, R. 10 (52), s. 141–152.
- Osiński Dawid Maria, *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. Monika Gabrys-Sławińska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, s. 39–73.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, zesp. red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Jan Józef Lipski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.
- Przesmycki Zenon (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. Ewa Korzeniewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967, t. 1–2.
- Przesmycki Zenon, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*, Wiedeń: nakładem autora 1893.
- Romanowski Andrzej, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, Kraków: Universitas 2003.
- Walas Teresa, *Miriam – poeta odbrązowiony*, w: Zenon Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu Teresa Walas, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 5–35.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 715.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Kalendarzyki kieszonkowe z notatkami z lat 1878, 1880, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 723, 725, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 736, 737, 738, 741, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Listy od różnych adresatów oraz materiały archiwalne*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 540, nr 647.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Ludzie i rzeczy mego czasu [wspomnienia]*, cz. I–III, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 657, 659, 660, 661.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Mój kalendarzyk i moja kochana książeczka (notatki osobiste)*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 726.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Notatki, materiały archiwalne, wycinki prasowe dotyczące warszawskiego Zjazdu Kobiet w 1907*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 646.
- Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Notatki, wspomnienia migawkowe dotyczące współczesnych (rodziny, przyjaciół, znajomych)*, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 476.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Wśród cieni i cierni* (notatnik z zapiskami wspomnieniowymi, genealogicznymi, wycinkami z prasy), *Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas* (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 1023.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Z głębi serca i życia* (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami), *Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas* (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 1024.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, *Zapiski osobiste, brudnopisy listów do różnych adresatów*, *Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas* (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 512.

HER MIRIAM. WILHELMINA ZYNDRAM-KOŚCIAŁKOWSKA'S REFLECTION ON ZENON PRZESMYCKI'S CONCEPT OF ART AND CULTURE

Summary

The article attempts to present the stages of Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska's approach to reflection on Miriam's understanding of aesthetic and artistic principles. A critical diagnosis related to the understanding of art and culture by Zenon Przesmycki is possible due to observation of Kościałkowska's holistic reflection on the concept of culture and modernist literature (including the essence of translation, the meaning of modernist art, drama specificity and the concept of "art for art") contained in manuscript intimist collections. The analysis includes diaries, notes, "extracts" from life and people, calendars kept throughout the life of the Grodno writer deposited in the Lithuanian State Historical Archives in Vilnius. The method of examination and the nature of the approach are defined by the author of the article as a coffin portrait.

Trans. Izabela Ślusarek