

**ROKOKO JULIUSA ZEYERA
W PRZEKŁADZIE MARYLI WOLSKIEJ.
STRATEGIE AUTOKREACJI ARTYSTYCZNEJ PISARKI
W ŚWIETLE WYBORU TEKSTU DO TŁUMACZENIA**

Julius Zeyer's *Rokoko* in Maryla Wolska's Translation: The Strategies of Writer's Artistic Self-creation in the Light of a Text Selected for Translation

DOMINIKA PEKALSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: d.pekalska@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3399-9810>

Abstract

This article investigates the Polish translation of Julius Zeyer's *Rokoko* ("Rococo") published in 1910 by Maryla Wolska in *Lamus* ("Lamus") (Lviv 1908–1913), a journal she co-edited. This is the attempt to indicate the relationship between the writer's translation choices and her artistic self-creation on the Lviv literary map, and to this end the author briefly describes Wolska's contacts with the city's cultural milieu in the wake of the disintegration of her artistic group "Płanetnicy" (The Rainmakers). Also, the author examines the transformations of Wolska's literary craftsmanship and her approach to her role as a translator. Considering these themes will allow to inquire into the rationale behind Wolska's choice to translate this particular literary work: Zeyer's *Rokoko*.

Keywords: Maryla Wolska, Julius Zeyer, *Lamus* ("Lamus"), Lviv, "Płanetnicy" (The Rainmakers) (artistic group)

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest polskie tłumaczenie *Rokoka* Juliusa Zeyera, które w 1910 r. ogłosiła Maryla Wolska na łamach współredagowanego przez siebie pisma „Lamus” (Lwów 1908–1913). Pokazano relację między wyborem translatorskim pisarki a jej autokreacją artystyczną na lwowskiej scenie literackiej. W tym celu szkicowo omówiono kontakty Wolskiej ze środowiskiem kulturalnym miasta po rozpadzie skupionej wokół niej grupy Płanetnicy, a także przemiany jej warsztatu twórczego oraz rozumienie swojej roli jako tłumaczki. Na tak zarysowanym tle podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego ten właśnie tekst Zeyera okazał się dla pisarki interesujący i z którymi z jej ówczesnych rozterek korespondował.

Słowa kluczowe: Maryla Wolska, Julius Zeyer, „Lamus”, Lwów, Płanetnicy (grupa artystyczna)

Wprowadzenie

Julius Zeyer był jednym z pierwszych pisarzy, których twórczość pod koniec XIX w. rozbudziła zainteresowanie polskich środowisk literaturą czeską¹. Dotychczasowe stosunki kulturalne między narodami kształtowały się raczej jednostronnie, a ich podstawą był udział polskiej myśli romantycznej w rozwoju czeskiej świadomości narodowej. Punkt przełomowy relacji nastąpił wraz z wyodrębnieniem się tzw. szkoły kosmopolitycznej w poezji czeskiej, której przedstawiciele (związani z czasopismem „Lumír”)² dążyli do wyzwolenia literatury z roli służki idei odrodzenia narodowego oraz postulowali otwarcie rodzimej kultury na zewnętrzne inspiracje. Od końca lat siedemdziesiątych polska prasa informowała o dokonaniach lumirowców, a utwory Zeyera komentowali lub tłumaczyli wówczas m.in. Bronisław Grabowski, Konrad Zaleski, Władysław Nawrocki, Antoni Lange³.

Jednak najbardziej do spopularyzowania twórczości Zeyera na gruncie polskim przyczynił się Zenon Przesmycki. Pozostawił najwięcej przekładów czeskiego pisarza oraz nieprzerwanie promował jego twórczość: począwszy od studenckiej działalności w Kółku Czeskim i przeglądów literatury słowiańskiej w „Wiadomościach Bibliograficznych”⁴, przez publikację jego utworów w krakowskim i warszawskim „Życiu”, aż po dwutomową edycję pism wybranych⁵, a przede wszystkim – doniosłą obecność Zeyera na łamach „Chimery”⁶.

¹ Przytoczone tu informacje podaję na podstawie: M. Bobrownicka, *Recepcja Juliusza Zeyera wśród Młodej Polski*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1959, z. 3, s. 189–215; J. Śliziński, *Juliusz Zeyer w Polsce*, Brescia [1976], s. 1025–1055; J. Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951, s. 3–104; J. Baluch, *Czesko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 156–159.

² Redagowany przez Josefa Václava Sládka „Lumír” wychodził w latach 1877–1898. Do jego stałych współpracowników należeli właśnie Zeyer, Vrchlický, a także m.in. František Kvapil.

³ Bibliografia polskich przekładów i omówień twórczości Zeyera znajduje się w opracowaniu: M. Bobrownicka, *Recepcja...*, s. 212–214.

⁴ Na temat tej młodzieńczej działalności Miriama pisze Grażyna Legutko: vide eadem, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 18–62.

⁵ Vide J. Zeyer, *Wybór pism*, t. 1: *Poemata. Utwory dramatyczne*, układ, tłum. i słowo wstępne Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1901; idem, *Wybór pism*, t. 2: *Proza epicka*, układ, tłum. i wstęp krytyczny Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1900.

⁶ Miriam, jak udowodniła Anna Szczepańska, pieczołowicie komponował zawartość pisma, stąd usytuowanie nekrologu Zeyera na początku pierwszego zeszytu ma ogromny ładunek symboliczny (vide Miriam, *Julius Zeyer*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1: styczeń, [strona nienumerowana]). Przesmycki nie tylko żegna się z przyjacielem, lecz także – jak podaje Szczepańska – „tworzy wspólnotę duchów piszących i czytających, do której należą zarówno żywi, jak i zmarli”, wspólnotę, która zbliża artystów różnych dziedzin, ale też łączy czytelników z „niewidzialną prawdą istnienia” (A. Szczepańska, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008, s. 32–33). Więcej na temat zasady kompozycyjnej „Chimery” zrekonstruowanej przez badaczkę vide ibidem, s. 50.

Badacze polskiej recepcji Zeyera najwięcej uwagi poświęcają właśnie działalności Miriama. Niemniej pozostałe tłumaczenia czeskiego twórcy, zwłaszcza ogłaszane już pod koniec pierwszej dekady XX w., chyba zbyt pochopnie uznano za inspirowane Przesmyckim⁷ czy przypadkowe i oddające mało interesujące aspekty pisarstwa Zeyera⁸. Taki los spotkał też przekład krótkiej prozy *Rokoko*⁹, opublikowany w 1910 r. przez Marylę Wolską¹⁰. Przekonanie badaczy o niskiej atrakcyjności tego tłumaczenia mogło również wynikać z faktu, że ukazało się ono na łamach „Lamusa”, a więc pisma, które zarówno pierwsi recenzenci, jak i współcześni badacze skłonni są uznawać za „czasopiśmienniczą kontynuację »Chimery«”¹¹. Tłumaczenie *Rokoko* nie znalazło też osobnego miejsca w badaniach nad twórczością Wolskiej – choć sylwetka pisarki jest regularnie przypominana w artykułach problemowych, to jej proza, a przede wszystkim działalność przekładowa, są w nich słabo reprezentowane¹².

⁷ Vide J. Magnuszewski, op. cit., s. 104.

⁸ Vide M. Bobrownicka, *Recepcja...*, s. 192–193.

⁹ *Rokoko* miało swój pierwodruk na łamach „Lumíra” w 1885 r. (nr 24, s. 369–373; nr 25, s. 385–387; nr 26, s. 403–407), wydanie książkowe ukazało się w 1887 r.

¹⁰ Vide J. Zeyer, *Rokoko*, tłum. M. Wolska, „Lamus” 1910, t. 2, z. 7, „Lato”, s. 298–331 (wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem w nawiasach w tekście głównym, utwory z epoki, w tym materiały archiwalne, cytuję ze zmodernizowaną ortografią i interpunkcją; fragmenty archiwaliów, których odczytanie pozostaje niepewne, ujęłam w nawias kwadratowy). W 1952 r. w Londynie ukazało się wznowienie przekładu nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas”. W tym samym roku przekład przedrukowano ponadto w odcinkach na łamach londyńskiej „Gazety Niedzielnej”, wydawanej właśnie nakładem „Veritas” (nr 26, s. 4; nr 27, s. 4; nr 29, s. 4; nr 30, s. 4). Ilustracje do edycji wykonała Aniela (Lela) Pawlikowska, córka Maryli Wolskiej i od 1924 r. żona Michała Pawlikowskiego. Tytuł przekładu zmieniono na *Wygrana Miłość (Rokoko)*, w krótkiej notce poprzedzającej tekst właściwy edycji nie podano jednak źródła tej decyzji, poinformowano jedynie o oryginalnym brzmieniu tytułu (vide J. Zeyer, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, Londyn 1952, s. [5]). Tymi edycjami wpisano tłumaczenie Wolskiej w datujący się od drugiej wojny światowej „renesans Zeyera w kręgach katolickich” (by posłużyć się określeniem Andrzeja Piotrowskiego). Zeyer odżywa wówczas jako ten, który „z głębiwszy wszystkie nurty filozofii i wierzenia religijne – osiąga [...] »centrum securitatis«, przyjmuje katolicyzm”, a za główny temat jego twórczości uznaje Piotrowski „[p]owrót duszy do Boga” (vide A. Piotrowski, *Posłowie*, w: J. Zeyer, *Trzy legendy o krucyfiksie*, tłum. i posłowie A. Piotrowski, Warszawa 1959, s. 74–77). Ów wątek, niewątpliwie widoczny w *Rokoko* (choćby w modlitwach Dorki do Matki Boskiej), pozostaje jednak uwikłany w odrębny kontekst doświadczenia religijnego w epoce i stanowi margines mojej lektury tekstu. Istotniejszy będzie dla mnie natomiast zmieniony tytuł utworu – choć nieustalonego pochodzenia, ma on uzasadnienie fabularne i pozwala uwypuklić istotne dla moich rozważań problemy interpretacyjne utworu.

¹¹ „Lamus” wychodził we Lwowie w latach 1908–1913. Pismo sygnował Michał Pawlikowski, Wolska pełniła funkcję nieoficjalnej współredaktorki. Na temat recepcji pisma w epoce (w tym porównań z „Chimerą”) vide Materiały do działalności Michała Pawlikowskiego jako wydawcy „Lamusa”. Wycinki prasowe i całe numery zawierające recenzje i informacje o publikacjach w „Lamusie”, BJ, sygn. 12125 IV, k. 9r, 26v, 30–33 i inne. Kategorię „czasopiśmienniczych kontynuacji »Chimery«” zacierpnięłam z G. Legutko, op. cit., s. 286–287.

¹² Odnośne opracowania przywołam w dalszej części szkicu.

Chciałabym przypomnieć ten niesłusznie zmarginalizowany przekład Wolskiej. Moim celem nie będzie jednak sytuowanie go na mapie recepcji twórczości Zeyera w kulturze polskiej przełomu XIX i XX w. Istotne wydaje mi się spojrzenie na *Rokoko* z perspektywy samej Wolskiej i postawienie pytania, dlaczego ten akurat utwór okazał się dla pisarki najbardziej nęcący. Środek ciężkości moich rozważań przenoszę więc na problem wyboru tekstu do tłumaczenia, pomijając wątki strategii translatorskich czy relacji między oryginałem a przekładem. Wybrane zagadnienie otwiera co najmniej trzy obszerne i częściowo nachodzące na siebie wątki: relacji intertekstualnych między *Rokokiem* a oryginalną twórczością Wolskiej (przede wszystkim należałoby tu wytypować jej baśń *Była raz królowna...*)¹³, funkcji tłumaczonego utworu w ramach „Lamusa”, pisma, które Wolska wraz z Pawlikowskim projektowała jako skomponowaną całość¹⁴, a wreszcie związków między tym przekładem a autokreacją artystyczną Wolskiej i jej próbą określenia swojego miejsca na lwowskiej scenie literackiej. Ich pełne omówienie nie byłoby jednak możliwe w ramach pojedynczego artykułu. Dlatego, mimo wzajemnego przenikania się wskazanych problemów, skupię się jedynie na ostatnim z nich.

Postaram się więc najpierw szkicowo nakreślić kontakty Wolskiej ze środowiskiem literackim Lwowa około 1910 r. i zastanowić się nad tym, jak mogła rozumieć swoją rolę tłumaczki w kontekście budowania siebie jako uczestniczki tamtejszego życia kulturalnego. Tę refleksję chciałabym uzupełnić również o ogólne spojrzenie na charakterystyczne dla omawianego okresu przemiany oryginalnej twórczości Wolskiej i poszukiwanie nowych form wypowiedzi literackiej. Mając na uwadze tak zarysowane tło, podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, jakie rozterki i elementy strategii artystycznej Wolskiej zostały uwypuklone przez jej wybór translatorski¹⁵.

¹³ Vide M. Wolska, *Była raz królowna...*, „Lamus” 1908–1909, t. 1, z. 1, „Zima”, s. 5–13; eadem, *Była raz królowna...*, w: Iwo Płomieńczyk [Maryla Wolska], *Dziewczęta. Nowele*, Lwów 1910, s. 163–181.

¹⁴ Badaniom polskich czasopism modernistycznych jako skomponowanej całości drogę utorowała cytowana już Szczepańska w monografii „Chimery”. W swoim artykule nie poddam „Lamusa” równie szczegółowej refleksji, potraktuję go znacznie ogólniej, jako przedsięwzięcie wydawnicze podjęte w perspektywie oddziaływania na lwowski rynek literacki. Ustalenia będę formułowała na podstawie: vide D. Pękalska, *Lwowski „Lamus” (1908–1913) w projektach autorskich Maryli Wolskiej i Michała Pawlikowskiego*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020, s. 223–263.

¹⁵ Moje rozważania wpisują się częściowo w porządek refleksji nad Wolską, który zaproponowała ostatnio Anna Czabanowska-Wróbel. Badaczka, przyjmując optykę socjologii literatury, podjęła refleksję nad strategią działalności artystycznej pisarki i jej miejscem na lwowskiej scenie literackiej, eksplorując te wątki przede wszystkim w kontekście relacji poetki z Planetnikami, którą można datować na lata 1901/1902–1906, a więc na czas bezpośrednio poprzedzający interesujący mnie tutaj etap rozwoju autorki *Dzbanka malin*. Wspomniany artykuł Czabanowskiej-Wróbel stanowi istotny punkt odniesienia dla moich rozważań. Vide A. Czabanowska-Wróbel, „Kolega-rówieśnik, towarzysz i przyjaciółka”. *Miejsce Maryli Wolskiej wśród lwowskich Planetników*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2, s. 193–207.

Wolska w kręgu środowisk kulturalnych Lwowa

Rozważania nad relacjami Wolskiej ze środowiskiem kulturalnym jej rodzinnego miasta warto osadzić w konkretnym wycinku jej biografii. Za jedno z ważniejszych, ale zarazem i dotkliwszych doświadczeń tego czasu należy zapewne uznać rozpad relacji Wolskiej z Płanetnikami, nieformalną grupą literatów i intelektualistów, którzy gromadzili się w jej domu (znanym jako Zaświecie), a jeszcze chętniej w przydomowym ogrodzie, od przełomu 1901 i 1902 do 1906 r. Kres tej od początku dość efemerycznej grupy był tyleż zjawiskiem samorzutnym, co wiązał się z konfliktem i zerwaniem przyjaźni między Wolską a Leopoldem Staffem¹⁶. Anna Czabanowska-Wróbel ukazała relację Wolskiej z Płanetnikami (głównie ze Staffem właśnie) jako pełną rywalizacji i walki o uznanie na lwowskim polu literackim¹⁷. Po rozczarowaniu w tej sferze „autorka *Ogni kupałnych* znajduje swoją przestrzeń w kręgu »Lamusa« [...], a następnie w środowisku »Biblioteki Medycznej«¹⁸. Okazuje się jednocześnie, że dla rozwoju artystycznej drogi Wolskiej tyleż ważna była twórcza wymiana myśli z Płanetnikami, co rozproszenie się grupy i jego konsekwencje. Choć dokonujące się w biografii i twórczości pisarki przemiany trudno poddawać wąskiemu datowaniu, to omawiany tutaj etap twórczy autorki jest niewątpliwie momentem przejściowym, w którym staje ona przed koniecznością ponownego zdefiniowania swojego miejsca i odnalezienia dla siebie nowych zadań na lwowskiej scenie literackiej.

Dokument tych poszukiwań stanowią m.in. archiwalne listy Wolskiej. O fiasku swojej przyjaźni z Płanetnikami opowiadała Annie Turowskiej:

Ogród dziczeje, tak, jak jego Pani, drzewa ogromne, posępne głębokim cieniem, padającym od nich na trawy. Pawie sąsiadki wólcą po dawnemu swoje świetne ogony po morzu [pokrzyw] i dzikiej marchwi, gubiąc klejnotowe oczy z wachlarza, które potem dzieci zbierają jak pióra Żar-ptaka z bajki. Towarzyskie moje stosunki ograniczyłam jeszcze bardziej.

Wolę czasem pokrzywę i dziką marchew niż ludzi. Nie wiem, czy wiesz, że nie znamy się już z gromadą „Płanetników”¹⁹

¹⁶ B. Obertyńska, *Quodlibecik*, w: M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 434. Według relacji Obertyńskiej i Pawlikowskiego na Zaświciu gromadzili się m.in.: Leopold Staff, Władysław Orkan, Józef Ruffer, Ostap Ortwin, Stanisław Antoni Mueller, nieco rzadziej także Jan Kasprowicz, Edward Porębowicz, Kazimierz Twardowski, Feliks Płazek (ibidem, s. 430–436; M. Pawlikowski, *Medyka*. Tom VI (1905–1918). Część 2. *Zaświecie i czasy Lamusowe*, BJ, sygn. 12031 III, k. 14r–15r).

¹⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 193–207.

¹⁸ Ibidem, s. 206.

¹⁹ List M. Wolskiej do A. Turowskiej, Lwów–Zaświecie, 20.06.1907, mps, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów, zespół (fond) 76, część III: Archiwum Pawlikowskich, 362, k. 128r.

Mimo że jej dom nadal gromadził przedstawicieli kulturalnego Lwowa, to wraz z rozproszeniem Płanetników maleje przecież jej rola „pani na Zaświeciu”, a więc częściowo odziedziczona po matce, Wandzie Młodnickiej, rola gospodyni salonu artystycznego²⁰. Z korespondencyjnych wzmianek można co więcej wnioskować, że poza przestrzenią Zaświecia i ogrodu trudno było pisarce wchodzić w kontakty ze światem kulturalnym miasta. Zachował się m.in. utrzymany w żartobliwym tonie opis wyprawy poetki na odczyt Michała Pawlikowskiego na lwowskim uniwersytecie:

[...] zjrzałam do sali głównej... Ten widok był już nad moje siły, gdzie okiem sięgnąć grupy „nieletniego męża” o obliczach nieznanymi a złowróżbnych przejęły moją duszę taką paniczną trwogą, żem się w popłochu rzuciła do chyżego odwrotu... Zdawało mi się nawet, żem na przeciwnym końcu sali zobaczyła Pana – ale nie [mogąc] zawołać jak Zagłoba na Wołodyjowskiego „Michale ratuj!” – uszłam co żywo, po tych samych schodach, deskach na podwórzu, [precz] na miasto [...]”²¹.

Z kolei do uczestnictwa w zebraniach Rady Nadzorczej Towarzystwa Wydawniczego zniechęcały ją m.in.: „papierosy na posiedzeniach”, przekonanie, że nigdy nie zabierze tam głosu i będzie zmuszona „służyć jedynie za szczegół wątpliwie dekoracyjny” oraz obawy, że pozostanie sama „wśród zastępu »cudzego męża«, bez nijakiej bliskiej duszy w lokalu, niepotrzebna i [znudzona] na śmierć”²².

Odmienne oblicze pisarki ukazują natomiast korespondencyjne wzmianki dotyczące strategii redakcyjnych „Lamusa”. W tej odsłonie prezentuje się Wolska niejednokrotnie jako odważna dysponentka reguł funkcjonowania pola literackiego. Na uwagę zasługuje co najmniej parę środków, którymi nieformalna redaktorka usiłowała zapewnić pismu wysoką pozycję na rynku wydawniczym:

Jasiński²³ zbyt jest pomyślnym sojusznikiem „Lamusa”, żeby się z jego pierwszą uwagą krytyczną nie liczyć. Gdyby dziwaczył potem w dalszym ciągu, to inna rzecz. Tomasz Raróg, będąc w „Lamusie” zupełnie pewnym incognito, z pewnością odezwie się. Ręczę za niego. Musi go tylko jakaś okazja [wydroczyć], bo na zimno nie umie nic. Taki już jest – raróg²⁴.

²⁰ Vide A. Krześniak, *Między salonem Młodnickich i Zaświeciem – w kręgu literacko-artystycznych przyjaźni Maryli Wolskiej*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. M. Osiński, Warszawa 2009, s. 187–193.

²¹ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 8 III 1908, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 15r.

²² List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 4 XI 1909, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 62r–63r.

²³ Feliks Jasiński był kierownikiem artystycznym pisma do drugiego zeszytu włącznie („Lamus” 1908–1909, t. 1, z. 2, „Wiosna”).

²⁴ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Perepelniki, czerwiec 1908, rps, BJ, sygn. 11 541 III, k. 29v–30r.

Trudno orzec, co dokładnie planowała Wolska, pisząc te słowa do Pawlikowskiego, niemniej na łamach „Słowa Polskiego” w latach 1910, 1911 i 1913 opublikowała pod szczelnymi, niestosowanymi wcześniej pseudonimami Tomasz Raróg, Tom R. oraz T. R. trzy bardzo pochlebne recenzje „Lamusa”²⁵. Sugerowana w liście postawa polemicznego zacięcia co więcej daje o sobie znać w niektórych fragmentach tych recenzji, np.: „[...] ma »Lamus« spokój i poziom daleki od histerycznego rozdzwieku, kondotierskiej tendencji i pychy, która cechuje większą część różnych, literacko-artystycznych wydawnictw u nas” (1910, s. 1). Bardzo żywiołowa i dosadna w słowach była też reakcja poetki na zamieszczoną przez Feldmana w jego „Krytyce” recenzję „Lamusa”. Rozgniewało pisarkę najbardziej to, że Feldman (nazwany w jej liście m.in. „wyrzutkiem”) demaskował kryjącego się pod pseudonimem J. B. K. autora sonetów, którym miał okazać się sam Michał Pawlikowski, a nade wszystko – sugerował, że pisarz pozostał do tej pory pod wpływem twórczości Staffa²⁶. Jako środek zaradczy Wolska proponuje sprostowanie w „Słowie Polskim” i śmiało przyzwała: „Niech się Pan tylko żadnymi dyplomacjami prasowymi nie krępuje [...]”²⁷.

O poszukiwaniach artystycznych Wolskiej. *Dziewczęta*

Zmagania pisarki usiłującej zdefiniować swoje miejsce w środowisku kulturalnym Lwowa przebiegały równoległe z jej poszukiwaniami nowych form wypowiedzi artystycznej. Już chronologiczny spis książkowych wydań utworów Wolskiej odzwierciedla ewolucję jej eksperymentów gatunkowych: po trzech tomikach poezji (*Symfonia jesienna*, 1901; *Święto słońca*, 1903; *Z ogni kupalnych*, 1904) i jednym prozy poetyckiej (*Thème varié*, 1901), pisarka publikuje dramat *Swanta. Baśń o prawdzie* (1906) oraz zbiór prozatorski *Dziewczęta. Nowele* (1910). Te dwa ostatnie teksty zostały przy tym opatrzone podtytułami, które zawierają nieoczywiste deklaracje gatunkowe (zwłaszcza podtytuł *Swanty* zwracał uwagę badaczy oksymoroniczną konstrukcją i nieprzystawalnością do formy dramatycznej)²⁸.

²⁵ Vide Tomasz Raróg [Maryla Wolska], „Lamus”. *Rocznik pierwszy*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113, s. [1–3]; Tom R. [Maryla Wolska], „Lamus” (rok 1911–1912), „Słowo Polskie” 1911, nr 594, s. [1–3]; T. R. [Maryla Wolska], „Lamusa” tom IV, „Słowo Polskie” 1913, nr 170, s. [1–3]. Atrybucje tekstów oraz informację o pierwszym użyciu wymienionych pseudonimów podają na podstawie spisu utworów Wolskiej sporządzonego przez Sierotwińskiego: vide S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, s. 175. Cytaty z powyższych artykułów lokalizuję w tekście głównym w nawiasie.

²⁶ Według Sierotwińskiego rozwinięcie kryptonimu J. B. K. brzmi: Jan Bystrzan Koziniecki i odnosi się nie do Michała, lecz Jana Gwalberta Pawlikowskiego i pochodzi od należącego do rodziny domu na Kozieńcu w Zakopanem (ibidem, s. 43).

²⁷ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Lwów, 6 X 1909, BJ, sygn. 11 541 III, k. 56r–57v.

²⁸ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 126; A. Skórzewska, *Słowińska tragedia? – dramat Prawdy słowińskiej*. „Swanta. Baśń o prawdzie” Maryli Wolskiej, w: *Modernistyczny...*, s. 340.

Co więcej, autorka z nielicznymi odstępstwami stosowała odrębne pseudonimy do poezji (Zawrat, D-mol) oraz prozy (Z....t, Iwo Płomieńczyk)²⁹, pragnąc widocznie oddzielić od siebie te dwa wcielenia pisarskie.

Choć należy podkreślić, że po inne niż poetyckie środki artystyczne Wolska sięgała już wcześniej i równolegle z pisaniem wierszy, to w omawianym tutaj okresie dochodzi do skumulowania jej wysiłków prozatorskich. Najlepszym tego odzwierciedleniem jest zbiór *Dziewczęta*, w którym Wolska umieściła dwadzieścia jeden utworów, w większości drukowanych już wcześniej w prasie, przy tym najwięcej tekstów (dziesięć) miało swój pierwodruk w latach 1904–1905³⁰. Zawartość *Dziewcząt* cechuje ponadto różnorodność formalna i stylistyczna, autorka pod jednym tytułem zebrała teksty, które można w uproszczeniu klasyfikować jako: opowiadania z wyraźnym wątkiem fabularnym (np. *Początek noweli*), opowiadanie epistolarne (*Z brulionu*), quasi-felietony (*Dziewczęta*), baśnie (*Smok zdechł*), prozę poetycką (*Okruchy*), małe formy dramatyczne (*Uśmiech Bereniki. Nokturn*) i inne³¹. W zbiorze można też dostrzec, częściowo oczywiście fundowaną na odmiennych wzorcach gatunkowych, wielość typów narracji, spotykamy tu wreszcie teksty obnażające swoją narracyjność, a niekiedy nawet podważające jej wiarygodność (np. *Z brulionu, Astris*).

Tak szerokie spektrum gatunkowe na przestrzeni jednego zbioru nie tylko dobrze obrazuje wspomniane zmagania Wolskiej z formą artystyczną, lecz także – paradoksalnie – może uchodzić za jeden z wyznaczników cykliczności tomu³². *Dziewczęta* w tym ujęciu byłyby, rozpisaną na różnorodne sekwencje, opowieścią o niewystarczalności języka jako medium komunikacji międzyludzkiej. Osnową wszystkich utworów jest bowiem próba budowania relacji (najczęściej miłosnej), a ostatecznie – dramat nieporozumienia i niespełniona obietnica bliskości³³. Wspomniane wcześniej obnażenie „szwów” narracji służy np. pokazaniu odmiennych relacji bohaterów z tego samego spotkania (*Początek noweli*),

²⁹ Vide S. Sierotwiński, op. cit., s. 121, 159.

³⁰ Szacunki na podstawie: ibidem, s. 182–184; *Maryla Wolska*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe T–Ż*, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1980, s. 215.

³¹ Vide m.in. S. Sierotwiński, op. cit., s. 113–114; H. Ratuszna, „*Dziewczęta*” – zapomniane opowiadania Maryli Wolskiej, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokółowska, Białystok 2001, s. 237.

³² Hanna Ratuszna udowodniła zasadność lektury *Dziewcząt* jako cyklu konceptualnego i wskazała kilka jego wyznaczników: dziewięć podmiot, sceneria natury, czas, temat młodszej miłości i inne, a całość określiła jako cykl inicjacyjny (ibidem, s. 237–255).

³³ Sierotwiński podkreślał, że w zbiorze Wolskiej „[t]o nie z rzeczywistością zewnętrzną zdarza się raz po raz imaginacja w bolesnej pomyłce, rozmija z nadzieją, staje śmieszna w swym głodzie szczęścia, któremu nic nie może sprostać, lecz z inną psychiką, z cudzymi złudzeniami, pragnieniami” (idem, op. cit., s. 115). Badacz nie przenosił jednak uwagi na problem języka i komunikacji.

czy ma postać podsumowania od wszechwiedzącego narratora, który występuje w roli człowieka dojrzałego i komentuje rozterki dziewcząt³⁴. Zniekształcenie komunikacyjne można też uznać za bezpośredni temat niektórych utworów, np. *Smok zdechł* to humorystyczny zapis rozmowy obudzonej po stu latach ze snu królowny i współczesnego artysty, którzy, dysponując innymi wyobrażeniami o świecie, nie mogą się porozumieć. Wolska sięga po liczne bezpośrednie sygnały zakłóceń komunikacyjnych, takie jak: stany psychiczne (półsen w tekście *Sobota*), nośniki informacji (wróżba andrzejkowa w *Wiliu Andrzeja*), metafory („kryształowe szkło niedostrzegalnej szyby” ustawione między ludźmi w *Ostatnich kartkach*) czy postaci (wuj z tekstu *W przelocie*, którego powtarzane refrenowo „Komedia, panie!” jest puste semantycznie i konsternuje otoczenie). Ponadto autorka prezentuje na przestrzeni zbioru wachlarz wyrazistych kreacji czasu i miejsca akcji, testując, jak się zdaje, ich potencjał do integrowania bohaterów szukających porozumienia³⁵. Prawdopodobnie dlatego pisarka często eksponuje przełomowe, związane z silną kumulacją emocji, etapy relacji, takie jak pierwsze spotkanie (wielokrotnie w toku wspomnieniowym przywoływane przez bohaterów, np. *W przelocie*), czy ostatnia wspólna chwila kochających się, lecz zmuszonych do rozstania ludzi (*Godzina słoneczna*). Wyjątkową formułę czasu i miejsca wydarzeń, a jednocześnie metaforę dobrze, jak sądzę, oddającą rozpoznanie sytuacji człowieka i wizję rzeczywistości u Wolskiej przynosi tekst *Chwila*. Tytułowa chwila to krótki czas, w którym dwoje pasażerów mijających się pociągów jednoczy się w porozumieniu. Wolska jest w tym tomie poszukiwaczką takich właśnie rzadkich momentów, lecz – i to chyba najważniejsza diagnoza – nie znajduje ich wiele.

Wolska jako tłumaczka

Dorobek translatorski Wolskiej nie jest obfity i obejmuje w większości drobne utwory, głównie poetyckie. Jako tłumaczka zadebiutowała w 1902 r. przekładem wiersza Georga Brandesa. Najważniejszy dla moich rozważań okres jej zaangażowania jako tłumaczki przypada na lata 1909–1912. Pisarka sięga wówczas nie tylko po teksty dłuższe, lecz także po raz pierwszy ogłasza swoje prace regularnie (wszystkie na łamach wspomnianego „Lamusa”): *Ze starszej Eddy. Śpiew o Thymie* (1909), omawiane tutaj *Rokoko Juliusza Zeyera* (1910), *Rubayat Omara Chajjama* (1911), *Niecierpliwość tłumy* Auguste’a de Villiers de L’Isle-Adama (1912). Po Wielkiej Wojnie Wolska opublikowała jeszcze kilka

³⁴ Vide H. Ratuszna, op. cit., s. 238–239.

³⁵ Na temat przestrzeni w *Dziewczętach* vide m.in. M. Pocałun-Dydycz, *Metafizyczny wymiar przestrzeni w zbiorze opowiadań „Dziewczęta” Maryli Wolskiej*, w: *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi*, red. J. Pasterska, S. Uliasz, Rzeszów 2011, s. 253–263.

przekładów, m.in. z Christiny Rosetti (1918, 1925), Paula Verlaine'a (1918), Jensa Petera Jacobsena (1920) i ponownie *Ze starszej Eddy* (1930)³⁶. Ponadto wiele przekładów autorstwa Wolskiej znajduje się wciąż w rękopisie³⁷. Z relacji jej córki wiadomo też, że artystka tłumaczyła na niemiecki własną twórczość, ale materiały te również pozostały w brulionie³⁸.

Niewiele wiemy o motywacjach pojedynczych wyborów translatorskich i ilościach pracy Wolskiej. Córka poetki wspomina jednak o lekkości i kunszcie, z jakimi matka dokonywała tłumaczeń³⁹. W archiwalnych listach artystki udało mi się natomiast znaleźć tylko drobne wzmianki traktujące ogólnie np. o zachwycie tłumaczonym później twórcą⁴⁰. Potwierdzają one tezę sformułowaną przez Sierotwińskiego, że „[...] poetka chciała polskiej literaturze przyswoić to, co się jej szczególnie podobało, a może nawet tłumaczyła dla siebie, nie zawsze przewidując druk”⁴¹. Taka postawa Wolskiej nie jest z pewnością odosobniona, niemniej warto podkreślić, że u podstaw jej tłumaczeń leżało bardzo osobiste doświadczenie lekturowe, z dużą dozą pewności można uznać, że jej działalność w tej sferze była każdorazowo wyborem artystycznym, nigdy też Wolska nie musiała zarabiać przekładami na życie czy realizować zewnętrznych zleceń niezgodnych z własnymi przekonaniem.

Podobnie osobisty wymiar mają tłumaczenia rozsyłane w listach do najbliższych. Tak np. najstarszemu synowi, oddalonemu w trakcie Wielkiej Wojny, przesała przekład wiersza z dopiskiem: „Posyłam Synkowi mój świeżo dokonany przekład tego wierszyka o rozstaniu. Był niezmiernie trudny i dlatego nie mógł być dosłowny, ni miarą dokładny. Posyłam Ci też dwa z moich, przynależnych do niedrukowanego cyklu perepelnickiego. Tylko dla Ciebie”⁴². Potwierdza to

³⁶ Pełna bibliografia przekładów Wolskiej znajduje się w opracowaniu: S. Sierotwiński, op. cit., s. 166–184.

³⁷ Vide S. Sierotwiński, op. cit., s. 166–184; B. Obertyńska, op. cit., s. 519.

³⁸ Vide B. Obertyńska, op. cit., s. 519.

³⁹ Ibidem. Kwerenda w Archiwum Domowym Pawlikowskich pozwoliła mi dotychczas odnaleźć tylko jedną obszerniejszą dokumentację przekładu Wolskiej. Odnosiła się ona jednak do tekstu, który tłumaczyła wraz z Michałem Pawlikowskim i mieściła głównie druki wykorzystywane przy tłumaczeniu z odręcznymi notatkami ręką jej współpracownika (vide Druki wykorzystywane przez Michała Pawlikowskiego do pracy nad przekładem „Rubayiat” Omara Chayyama, BJ, sygn. 12089 II). Być może w toku dalszych prac archiwalnych uda mi się jeszcze uzupełnić wiedzę na ten temat.

⁴⁰ Vide np. „[...] teraz żal mi kończyć »Niels Lyhne« J.P. Jacobsena. Taka książka [jakich] się w życiu co najwyżej – jedną może napisać. Do niedawna nie rozumiałam zachwytów Brandesa nad tym mało u nas znanym Skandynawem – ale teraz wiem” (List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, Skole-Storożka, lipiec, 1907, rps, BJ, sygn. 11541 III, k. 7v–8r). Wolska ogłosiła drukiem przekład fragmentów innej powieści Jacobsena pt. *Mogens* („Słowo Polskie” 1920, nr 393, s. 2; nr 422, s. 2).

⁴¹ S. Sierotwiński, op. cit., s. 121.

⁴² List M. Wolskiej do L. Wolskiego, [brak miejsca], 02.10.1915, rps, BN, sygn. 15271, [karta nienumerowana].

przypuszczenie, że dla lwowskiej artystki przekład staje się (co najmniej w pewnych okolicznościach) formą, by uciec się do metafory, „przetłumaczenia siebie”, swoich emocji i aktualnego położenia, a także daru dla najbliższych osób. Zbliżone wnioski nasuwa jej praktyka tłumaczenia własnych utworów na niemiecki. Choć nie udało mi się dotrzeć do motywacji Wolskiej, to fakt, że ostatecznie ich nie opublikowała, mógłby świadczyć, że kluczowe było tutaj pragnienie wykorzystania tłumaczenia jako okazji do „przepisania” na nowo swoich dawnych myśli i pomysłów twórczych, przetestowania możliwości innego języka jako nośnika własnej tożsamości artystycznej. Beata Obertyńska, komentując tę praktykę matki, nie idzie w swoich przypuszczeniach jednak tak daleko, notując jedynie: „Znalazłam też kilka Mamy przekładów jej własnych wierszy na niemiecki. Tak sobie pewnie, z ciekawości, jak też to wypadnie... Język niemiecki znała tak dobrze jak polski, więc podobna próba istotnie mogła ją korcić”, dodaje też zaraz: „Do przekładów tych jednak nie przywiązywała widocznie wagi, bo trzymała je na dnie szuflady wśród notatek i brulionów”⁴³.

W przebiegu aktywności Wolskiej jako tłumaczki interesujący mnie okres opublikowania *Rokoka*, a więc czas zaangażowania w projekt „Lamusa”, wyróżnia się najbardziej. Jak wspominałam, pisarka tłumaczy wówczas teksty dłuższe, a wybierane gatunki odzwierciedlają jej poszukiwania w zakresie nowych form wypowiedzi artystycznej i odważniejsze wkroczenie na teren prozy. Pismo Wolskiej i Pawlikowskiego zwracało też uwagę badaczy śmiałością pomysłów translatorskich, Julian Olszak podkreślał wartość dokonanego przez redaktora spolszczenia fragmentów *Iliady*⁴⁴. Za odważne przedsięwzięcie można zapewne też uznać tłumaczenie rubajatów (gatunku czterowersowego poematu, przeważnie o treści filozoficznej)⁴⁵ Omara Chajjama. Równie ważne w kontekście omawianych tu zagadnień było, niemające ani precedensu, ani kontynuacji, połączenie ról Wolskiej jako tłumaczki i (co prawda nieoficjalnej) redaktorki pisma literacko-artystycznego. Ten charakterystyczny splot nie odbiera jej decyzjom przekładowym wspomnianego wyżej osobistego wymiaru. Dodatkowo jednak w szczególny sposób uprawnia on do myślenia o pochodzących z „Lamusa” tłumaczeniach w kontekście zabiegów autokreacyjnych Wolskiej i jej poszukiwaniu miejsca na lwowskiej mapie literackiej. Utworzenie swojego pisma

⁴³ B. Obertyńska, op. cit., s. 520.

⁴⁴ Vide J. Olszak, „Lamusa” wczoraj i dziś, w: idem, *Spotkania przemyskie*, Przemysł 1988, s. 70. Słowo „spolszczenie” nie jest tu przypadkowe, Pawlikowski bowiem przełożył *Iliadę* na gwara góralską i przeniósł tekst w polski kontekst kulturowy, zamieniając np. Troję na Tatry (więcej na temat przekładu Pawlikowskiego vide T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 26, s. 101–115).

⁴⁵ Vide F. Machalski, *Poetycka sława Omara Chajjama*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, tłum. z perskiego A. Gaworski, wstęp i komentarz F. Machalski, [Wrocław] 1969, s. 5.

już z założenia bowiem stanowi próbę oddziaływania na otoczenie kulturowe, zapewnia wolność doboru autorów zapraszanych na łamy i swobodę publikowania własnej twórczości.

W takim właśnie horyzoncie – rozpiętym między osobistym pragnieniem „przetłumaczenia siebie” a chęcią ingerencji w zasady funkcjonowania lwowskiego pola literackiego – można sytuować właśnie tłumaczenie *Rokoka*. W liście Wolskiej do Pawlikowskiego czytamy: „Dla »Lamusa« mam gotową dużą nowelę tłum[aczoną] z Zeyera (cudna rzecz) i bardzo lamusowa”⁴⁶. Ta krótka wzmianka częściowo odbija wspomnianą wyżej podwójną perspektywę, rozwiewa przy tym wątpliwość o możliwym wpływie Pawlikowskiego na wybór tekstu do tłumaczenia, skoro Wolska przedstawia współredaktorowi gotowy już przekład jako „dużą nowelę” i „cudn[ą] rzecz”.

Poza przywołaną powyżej wzmianką nie udało mi się odnaleźć innych śladów archiwalnych, które rzuciłyby światło na okoliczności tłumaczenia Zeyera przez Wolską. Oczywiście trudno spodziewać się, by osoba tej kultury literackiej co autorka *Dzbanka malin* nie dzieliła ze swoją epoką zainteresowania dla twórczości Czecha. Wiadomo również, że Zeyer był czytany na głos w gronie jej domowników i przyjaciół⁴⁷. Wolska była też – co również nie dziwi – czytelniczką „Chimery”⁴⁸. Nie można więc wykluczyć, że jej wybór mógł być w jakiejś mierze inspirowany pismem Miriama. Być może uwagę Wolskiej przykuł też epizod biografii Zeyera z 1880 r., kiedy to pisarz w podróży do Rosji zatrzymał się na dłużej u mieszkającej wówczas we Lwowie siostry. Maria Bobrownicka podaje, że to właśnie moment zetknięcia Zeyera z kulturą polską we Lwowie, zakupy polskich książek u tamtejszych księgarzy obudziły w nim zainteresowanie dla naszego piśmiennictwa⁴⁹. Oczywiście takie motywacje redaktorów „Lamusa” pozostają jedynie przypuszczeniem, tym bardziej że od wizyty Zeyera we Lwowie do publikacji jego przekładu w piśmie minęło trzydzieści lat.

⁴⁶ List M. Wolskiej do M. Pawlikowskiego, [brak miejsca i daty], rps, BJ, sygn. 11 542 IV, k. 95r.

⁴⁷ Beata Obertyńska wspomina: „Pamiętam w domu egzemplarz jednej z czytanych wtedy głośno powieści: *Jan Maria Plojhar* Zeyera, egzemplarz z podpisami wszystkich obecnych. I było tam jeszcze o tym, że to dla upamiętnienia wieczorów spędzonych nad tą opowieścią »o pięknej miłości i śmierci« – i coś jeszcze o porze kwitnących lip i świętojańskich robaczek. A potem u dołu już tylko: Perepelniki i data. Jeszcze jedna z tych żałobnie daremnych prób utrwalenia tego, co mija...” (B. Obertyńska, op. cit., s. 470).

⁴⁸ Wolska opublikowała w „Chimierz” swoje wiersze: vide M. Wolska (D-mol), *Z ogni kąpiących*, „Chimera” 1907, t. X, z. 30, s. 500–504. Co więcej, zwracając się listownie do Przesmyckiego, wyrażała radość z jego „dobrych [...] słów” o „Lamusie” i prosiła: „Czy byłoby to zbyt śmiałym marzeniem pragnąć, aby je Pan Szanowny powtórzyć raczył gdzieś głośniej, gdzie by je więcej oczu przeczytać mogło? Po prostu wspomnieć, poprzeć słowem dobrej wróżby tych, którzy się na wzorce pracy Pańskiej kształtować usiłują i którym także nietatwo na tej służbie...” (List M. Wolskiej do Z. Przesmyckiego, Lwów, styczeń 1911, BN, sygn. 6319 VI, k. 17v).

⁴⁹ Vide M. Bobrownicka, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959, s. 15.

Niemniej twórcy almanachu dysponowali ogromną wiedzą dotyczącą takich właśnie anegdotycznych epizodów z kulturowej historii miasta. Stąd ów symboliczny związek czeskiego pisarza ze Lwowem mógłby okazać się ważny dla redaktorów, którzy chętnie eksponowali polskość galicyjskiej stolicy, a do publikacji na łamach pisma wybierali autorów w nieoczywisty nieraz sposób związanych ze Lwowem i bliskich im samym na płaszczyźnie osobistej⁵⁰. Kolejną niewiadomą stanowi wreszcie podstawa tekstowa przekładu – nie udało mi się znaleźć dowodów, że Wolska tłumaczyła czeską prozę bezpośrednio. Należy raczej przyjąć, że – w zgodzie z praktykami epoki – był to przekład pośredni, a pisarka mogła posłużyć się niemieckim tłumaczeniem *Rokoka* z 1906 r.⁵¹

Jak widać, powyższe dowody są jedynie poszlakowe, czas więc oddać głos samemu tekstowi Zeyera w przekładzie Wolskiej.

Rokoko Juliusa Zeyera

Narracja w *Rokoku* jest prowadzona z perspektywy ironicznego i prześmiewczego kronikarza wypadków „roku Pańskiego tysiąc siedemset i coś niecoś ponad sześćdziesiąt” w małym czeskim miasteczku Dubrowice. Osią fabuły staje się niefortunny zakład zawarty podczas jednego z corocznych przyjęć, dynamizującego monotonię życia tamtejszej silnie zhierarchizowanej i małostkowej społeczności. Wówczas to blisko sześćdziesięcioletni Błażej Pistorius, nie wytrzymałszy drwin ze swojego kawalerstwa, rzuca zebrany wyzwanie – w dwa miesiące ożeni się z najmłodszą i najpiękniejszą dziewczyną w mieście. Zakład przyjmuje przybyły niedawno z Pragi młody artysta Florian, a stawką umowy staje się jego flet. Ofiarą zakładu pada czternastoletnia Dorka, wydana za mąż za majątnego Pistoriusa przez chciwych opiekunów.

Julian Olszak trafnie określił *Rokoko* jako „szkic beletrystyczny o prze-zabawnych dziejach serca Dorotki”⁵². Istotnie, sekwencja wydarzeń fabularnych utworu oddaje rozwój świadomości bohaterki, która ostatecznie odkrywa swoje prawdziwe emocje – uczucie do Florianiana. Pierwszy etap na drodze Dorki do samopoznania łączy się z przebudzeniem ciała i rozpoznaniem własnej seksualności. W dniu wesela z Pistoriusem dziewczyna wymyka się do sadu. Tam, siedzącą na gałęzi z jabłkiem w dłoni, zastaje ją Florian. Chłopak szybko odczytuje scenę jako biblijne kuszenie Ewy. Dorka jednak nie jest świadoma tego kodu kulturowego – wgryza się w jabłko, mówiąc otwarcie „Takam głodna!” (315) i rzuca jedno Florianowi w geście pozbawionym erotyzmu. Chwilę potem

⁵⁰ Vide D. Pękalska, op. cit., s. 251–253.

⁵¹ Vide J. Zeyer, *Drei Legenden vom Kruzifixe und Rokoko*, tłum. C. Spera, Praga 1906. Na francuski, a więc kolejny dostępny poecie język, *Rokoko* przetłumaczono dopiero w 1922 r. (vide J. Zeyer, *Au temps du rococo*, tłum. G. Tilšer, „Gazette de Prague” 1922).

⁵² J. Olszak, op. cit., s. 71.

„[...] ozwał się trzask złamanej gałęzi i Dorka spadła mu [Florianowi – D. P.] w otwarte ramiona [...]. Padła mu na samo serce i z ust jej już się miał wyrwać okrzyk przerażenia, kiedy je Florian przymknął pocałunkiem. Spłonęła wstydem jak róża; pocałunek Erosa obudził Psyche... W tej chwili już nie była dzieckiem” (317). Zdarzenie pociąga za sobą szereg konsekwencji: Dorka zaczyna nazywać głośno swoje emocje i diagnozować sytuację, troszczy się też o przestrzeganie granic swojego ciała. Niepomna dawanych naprędce przez opiekunkę pouczeń o „nowych obowiązkach”, po powrocie z przyjęcia zamyka się w izdebce służącej, a Pistorius odchodzi do „samotnej swej alkowy” (319). Do Dorotki stopniowo docierają również ludowe pieśni i opowieści, którymi racy ją Judyta, stara Morawianka. To dzięki niej dziewczyna poznaje historię o samobójczej śmierci odrzuconego w miłości młodzieńca. Dociera też do bohaterki wieść o wystawionej w stolicy operze Glucka, w której dotknięty powtórna utratą Eurydyki Orfeusz sam szuka śmierci⁵³. Nie daje wreszcie Dorce spokoju dobiegająca co dzień zza okna muzyka Floriana. To właśnie dzięki zasłyszonym opowieściom bohaterka ma ostatecznie odwagę wypowiedzieć głośno swoje uczucie do młodego artysty.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na osocze kulturowe, w którym Zeyer ułożył swój tekst. Zarówno tytuł, jak i początkowe fragmenty utworu pozwalają spodziewać się, że troje głównych bohaterów odtworzy dobrze znany kulturowo rokoka model trójkąta miłosnego. Można go odczytać choćby w słynnej *Huśtawce* (1767) Jeana-Honoré Fragonarda: młoda, kapryśna dama buja się na ogrodowej huśtawce, zaglądający jej pod falbanki młodzieniec po lewej stronie to jej kochanek, po prawej, w cieniu stoi natomiast nieświadomy niczego, naiwny starszy mąż lub nieudolny opiekun kobiety⁵⁴. Zeyer jednak rozmontował tę figurę – zredukował jej aspekt erotyczny, a także wykreował bohaterkę budzącą współczucie i pokierował akcją utworu w taki sposób, by potencjalni krytycy (tak chętnie przecież atakujący rokoko za przypisywaną mu rozwiążłość czy frywolność)⁵⁵ nie mieli do Dorotki nawet prawa przystępu.

⁵³ Mowa o operze *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka (vide J. Kański, *Christoph Willibald Gluck*, w: idem, *Przewodnik operowy*, Kraków 2001, s. 141).

⁵⁴ Vide D. Posner, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, „The Art Bulletin” 1982, t. 64, nr 1, s. 82–88. Bohaterka Zeyera pojawia się po raz pierwszy w scenie bujania się na uwiązanej między drzewami huśtawce. Pistorius widzi najpierw jej odbicie w sadzawce i spogląda na nią przez fantazmat kobiety przeanielonej, która zdaje się szybować po tafli wody. Szybko orientuje się jednak w prawdziwym źródle zjawiska i właśnie wtedy postanawia starać się o rękę dziewczyny. Dorotka nie jest świadoma, że ktoś ją obserwuje, jej huśtanie nie jest gestem erotycznej gry, lecz raczej dziecięcą zabawą. Podobny walor ma huśtanie się Dorki razem z ciotecznymi siostrami w scenie, w której jej opiekunka zmierza do niej z wieścią o planowanym zamążpójściu.

⁵⁵ Vide W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 2005, s. 7.

Bohaterka nie opuszcza bowiem męża, opiekuje się nim aż do jego śmierci, dochowuje mu tym samym wierności i zachowuje nieskazitelną moralną. Daleka od postaw przypisywanych rokoka jest wreszcie silnie zaznaczona tutaj religijność dziewczyny szukającej oparcia w Matce Boskiej⁵⁶.

Dobór takiego kontekstu kulturowego do snucia opowieści o seksualności mógł być istotny w kontekście zabiegów autokreacyjnych pisarki, rozwijanych jednak nie tylko w interesującym mnie tutaj okresie jej twórczości. Jak podkreśla Czabanowska-Wróbel, „Strategia działalności artystycznej Maryli Wolskiej była związana z negocjowaniem maksymalnej wolności twórczej dla kobiety, która nie rezygnując z prób realizowania się w przestrzeni oficjalnej, rezerwuje sobie także ściśle chronione miejsce w dziedzinie prywatnej”⁵⁷. Zeyer dostarczył więc Wolskiej kostiumu kulturowego do wyrażenia treści niemieszczących się w ramach światopoglądu jej otoczenia. To właśnie dokonane przez czeskiego pisarza twórcze przekształcenie charakterystycznych elementów postawy rokoka, a także ironiczny i humorystyczny potencjał jego tekstu⁵⁸ dały Wolskiej szansę na podjęcie problematyki trudnej do bezpośredniego wyrażenia.

Można też na omawiany utwór spojrzeć przez pryzmat relacji misternie budowanej przez Dorotkę i Floriana. *Rokoko*, widziane zwłaszcza z perspektywy opisanych wyżej możliwych odczytań *Dziewcząt*, stanowiłoby zapis spełnionego procesu komunikacyjnego, bohaterowie bowiem uświadamiają sobie własne emocje i zaczynają jednakowo odczytywać otaczające ich okoliczności. Pewną podpowiedzią mógłby tutaj być też tytuł, którym opatrzone obie reedycje tłumaczenia z lat 50. *Wygrana Miłość*, choć najprawdopodobniej odnosi się do zamiłowania rokoka do Wenus (by przypomnieć choćby *Triumf Wenus* François Bouchera) lub nawiązuje do innego znaczenia czasownika „wygrać” i dotyczy wygrywanej przez Floriana na flecie muzyki, może stanowić jednocześnie metaforę zwycięstwa w trudnej sztuce budowania relacji.

Powyzszy problem łączy się ponadto z odmiennym niż na kartach *Dziewcząt* Wolskiej spojrzeniem Zeyera na rzeczywistość. W *Rokoku*, mimo małomiasteczkowej atmosfery Dubrowic, bohaterowie łatwo odnajdują środki usuwające przeszkody na drodze do porozumienia. Taką właśnie funkcję pełni flet – Pistorius umiera w wyniku rany powstałej przy próbie zniszczenia instrumentu, ponadto wygrywana przez Floriana melodia pomaga Dorotce rozeznaczyć się we własnych emocjach. Tym samym można ów flet uznać za przedmiot magiczny w ciągu fabularnym modelowanym na sposób właściwy schematowi

⁵⁶ Ibidem, s. 35–46.

⁵⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 195.

⁵⁸ Robert B. Pynsent osobność *Rokoka* na tle całej twórczości Zeyera widzi właśnie m.in. w jego „cokolwiek osobliwym poczuciu humoru” („a somewhat perverted sense of humour”), vide R. B. Pynsent, *Julius Zeyer. The path to decadence*, Mouton–Hague–Paris 1973, s. 13, 127.

bajki⁵⁹. W utworze Zeyera wreszcie docierające do Dorotki pieśni i opowieści ludowe Morawianki, relacja z wystawienia opery Glucka czy melodia Floriana pomagają jej rozpoznać sytuację, ale też stanowią dogodny i skuteczny nośnik komunikacji, reprezentują taki tryb funkcjonowania słowa, który zapewnia porozumienie. Uwidocznia się tutaj charakterystyczna jakość techniki prozatorskiej Zeyera, który – jak pokazała Anna Wydrycka – chętnie włączał w obręb własnej narracji inne teksty. Badaczka konstatuje, że koncepcja literatury stojąca za sięganiem po „cudze głosy” „polega nie tylko na prostym »odbiciu«, czyli na uświadomieniu bohaterom ich losu, bądź też na ocenie konkretnych wydarzeń za pomocą cudzego tekstu; ale na a k t y w n e j [podkr. – D. P.] roli sztuki, która wyobraźnię zmusza do działania, następnie zaś uruchamia pragnienia i uczucia”⁶⁰.

Dochodzimy też do bardziej ogólnych cech postawy twórczej Czecha, które przypuszczalnie okazały się dla Wolskiej nęcące. Mogło pisarkę urzekać – zwłaszcza w perspektywie jej poszukiwań prozatorskich – znane w epoce i właściwie odosobnione w ówczesnej literaturze czeskiej zamiłowanie Zeyera do epiki, jego „czysto żywiolowa chęć snucia opowieści o prawdziwych i nieprawdziwych zdarzeniach, jaką spotykamy jedynie u rasowych epików – Homera, Vergilego, Tassa [...]”⁶¹. Szlak jego poszukiwań wyznaczała jednak nie tylko tradycyjnie rozumiana epickość, lecz także potrzeba eksperymentowania formalnego, urozmaicenia form przekazu, w tym, opisana wyżej, skłonność do wplatania „cudzych głosów” w obręb własnej narracji. Na uwagę zasługuje też jego koncepcja „odnowionych obrazów”. Zeyer, jak inni lumirowcy zmagający się z poczuciem zapóźnienia kultury czeskiej, wprowadzał do rodzimej tradycji parafrazy nieobecnych w niej dotąd gatunków, motywów i tematów z kanonu kultury światowej⁶². W projekcie twórczym czeskiego pisarza Wolska mogła więc odnaleźć szansę odnawiania dobrze nieraz ugruntowanych w powszechnej świadomości czytelnicy opowieści, odświeżania znaczeń zakrzepłych w ramach poprzednich narracji. Wyływa więc z tego projektu nadzieja – przypuszczalnie potrzebna Wolskiej – że słowo można wydobyć z komunikacyjnej zapaści, a każdą opowieść da się odnowić inną opowieścią.

⁵⁹ Refleksja nad bajkowym, czy też baśniowym charakterem tekstu Zeyera przekracza ramy niniejszego szkicu, choć można przypuszczać, że taki charakter *Rokoka* mógł mieć dla Wolskiej znaczenie i warto byłoby ów problem rozważyć w kontekście jej baśni *Była raz królowna...*

⁶⁰ Vide A. Wydrycka, *Opowiadania w powieściach Juliusza Zeyera*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 153.

⁶¹ M. Bobrownicka, *Studia nad...*, s. 23.

⁶² Vide A. Gawarecka, *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach*, Poznań 2007, s. 33–34. Za przykład „odnowionego obrazu” może posłużyć np. *Opowieść o wiernej przyjaźni Amisa i Amila Zeyera*.

Podsumowanie

Powyższe rozważania – taką żywią nadzieję – pokazały, że wybór translatorski Wolskiej z pewnością nie był jedynie dalekim echem dogasającej już fascynacji młodopolan Zeyerem. Zainteresowanie Wolskiej *Rokokiem* w kontekście definiowania własnej sytuacji na lwowskim polu literackim uwydatnia przede wszystkim jej potrzebę wspólnotowego zaangażowania w działalność kulturalną, niezgodę na tworzenie sztuki w relacjach nieszczerych na płaszczyźnie emocjonalnej – wszak w zakończeniu *Rokoka* Dorka i Florian opuszczają Dubrowice, rzeczywistość prowizorycznych stosunków i odgrywanych emocji. Zniechęcona powierzchownością relacji, Wolska szuka schronienia w prywatności, w wypowiedziach formułowanych nie wprost, za zasłoną kostiumu kulturowego, w wyrażaniu się cudzymi tekstami jako tłumaczka. Swoich najbardziej śmiałych, może nawet apodyktycznych, prób ingerowania we lwowskie pole literackie dokonuje właśnie zza przyłbicy, z pozycji nieoficjalnej redaktorki „Lamusa” lub jego skrytej pod pseudonimem recenzentki, swoje wytyczne rozsyła wreszcie w prywatnej korespondencji. Potrzeba budowania wspólnot i miejsc spotkania miesza się u Wolskiej co rusz z postawą artystycznej niezależności i formułowanych aktów separacji od lwowskiego środowiska kulturalnego. Okazuje się jednocześnie, że przyglądanie się poszczególnym wyborom translatorskim Wolskiej – czy to w kontekście autokreacji artystycznej, czy w świetle jej oryginalnej twórczości – może być w przypadku tej autorki wyjątkowo trafną i wartą rozwinięcia formułą opisu.

Bibliografia

- Baluch, Jacek, *Czesko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Bobrownicka, Maria, *Recepcja Juliusza Zeyera wśród Młodej Polski*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1959, z. 3.
- Bobrownicka, Maria, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara, *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 26.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, „Kolega-rówieśnik, towarzysz i przyjaciółka”. *Miejsce Maryli Wolskiej wśród lwowskich Planetników*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2.
- Druki wykorzystywane przez Michała Pawlikowskiego do pracy nad przekładem „Rubaiyat” Omara Chayyama, BJ, sygn. 12089 II.
- Gawarecka, Anna, *Wygnać ze światów minionych. O czeskich dekadentach*, Poznań 2007.
- Iwo Płomińczyk [Wolska, Maryla], *Dziewczęta. Nowele*, Lwów 1910.
- Kański, Józef, *Christoph Willibald Gluck*, w: idem, *Przewodnik operowy*, Kraków 2001.

- Legutko, Grażyna, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000.
- Listy M. Wolskiej do A. Turowskiej, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów, zespół (fond) 76, część III: Archiwum Pawlikowskich, 362.
- Listy Maryli Wolskiej do L. Wolskiego, BN, sygn. 15271.
- Listy Maryli Wolskiej do Michała Pawlikowskiego, BJ, sygn. 11541 III.
- Loewenberg, Alfred, *Gluck's „Orfeo” on the stage. With some notes on other Orpheus operas*, „The Musical Quarterly” 1940, t. 26, nr 3.
- Machalski, Franciszek, *Poetycka sława Omara Chajjama*, w: O. Chajjam, *Rubajaty*, tłum. z perskiego A. Gaworski, wstęp i komentarz F. Machalski, [Wrocław] 1969.
- Magnuszewski, Józef, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951.
- Maryla Wolska, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe T–Ż*, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1980.
- Materiały do działalności Michała Pawlikowskiego jako wydawcy „Lamusa”. Wycinki prasowe i całe numery zawierające recenzje i informacje o publikacjach w „Lamusie”, BJ, sygn. 12125 IV.
- Miriam [Przesmycki, Zenon], *Julius Zeyer*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1.
- Obertyńska, Beata, *Quodlibecik*, w: M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974.
- Pawlikowski, Michał, *Medyka*. Tom VI (1905–1918). Część 2. *Zaświecie i czasy Lamusowe*, BJ, sygn. 12031 III.
- Pękalska, Dominika, *Lwowski „Lamus” (1908–1913) w projektach autorskich Maryli Wolskiej i Michała Pawlikowskiego*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020.
- Piotrowski, Andrzej, *Postowie*, w: J. Zeyer, *Trzy legendy o krucyfiksie*, tłum. i postowie A. Piotrowski, Warszawa 1959.
- Pocaluń-Dydycz, Magdalena, *Metafizyczny wymiar przestrzeni w zbiorze opowiadań „Dziewczęta” Maryli Wolskiej*, w: *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi*, red. J. Pasterska, S. Uliasz, Rzeszów 2011.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności: o jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.
- Posner, Donald, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, „The Art Bulletin” 1982, t. 64, nr 1.
- Ratuszna, Hanna, „Dziewczęta” – zapomniane opowiadania Maryli Wolskiej, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.
- Sierotwiński, Stanisław, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963.
- Skórzewska, Agnieszka, *Słowiańska tragedia? – dramat Prawdy słowiańskiej. „Swanta. Baśń o prawdzie” Maryli Wolskiej*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. M. Osiński, Warszawa 2009.
- Szczepańska, Anna, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008.
- Śliziński, Jerzy, *Juliusz Zeyer w Polsce*, Brescia [1976].

- T. R. [Wolska, Maryla], „*Lamusa*” tom IV, „Słowo Polskie” 1913, nr 170.
- Tom R. [Wolska, Maryla], „*Lamus*” (rok 1911–1912), „Słowo Polskie” 1911, nr 594.
- Tomasz Raróg [Wolska, Maryla], „*Lamus*”. *Rocznik pierwszy*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113.
- Tomkiewicz, Władysław, *Rokoko*, Warszawa 2005.
- Wolska, Maryla, *Była raz królowa...*, „*Lamus*” 1908–1909, t. 1, z. 1, „Zima”.
- Wydrycka, Anna, *Opowiadania w powieściach Juliusza Zeyera*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004.
- Zeyer, Julius, *Au temps du rococo*, tłum. G. Tilšer, „*Gazette de Prague*” 1922.
- Zeyer, Julius, *Drei Legenden vom Kruzifixe und Rokoko*, tłum. C. Spera, Praga 1906.
- Zeyer, Julius, *Rokoko*, „*Lumír*” 1885, nr 24–26.
- Zeyer, Julius, *Rokoko*, tłum. M. Wolska, „*Lamus*” 1910, t. 2, z. 7, „Lato”.
- Zeyer, Julius, *Wybór pism*, t. 1: *Poemata. Utwory dramatyczne*, układ, tłum. i słowo wstępne Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1901.
- Zeyer, Julius, *Wybór pism*, t. 2: *Proza epicka*, układ, tłum. i wstęp krytyczny Miriama (Zenona Przesmyckiego), Warszawa 1900.
- Zeyer, Julius, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, „*Gazeta Niedzielną*” 1952, nr 26–27, 29–30.
- Zeyer, Julius, *Wygrana Miłość (Rokoko)*, tłum. M. Wolska, il. L. [Aniela] Pawlikowska, Londyn 1952.

DOMINIKA PEKAŁSKA – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka filologii polskiej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się m.in. wokół twórczości i biografii Maryli Wolskiej, problemów lwowskiego modernizmu, prasy przełomu XIX i XX w. oraz obecnych na jej łamach gatunków.