Kalkowska. Biogeografia

Portrety kobiet

Anna Dżabagina

Kalkowska

Biogeografia

fundacja terytoria książki

Zdjęcie na okładce: portret Eleonory Kalkowskiej, agencja Dephot, Berlin ok. 1929–1932 (ullstein bild)

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij
Redaktorka prowadząca: Małgorzata Groth
Redakcja: Dominika Kardaś
Korekta: Anna Mackiewicz
Indeks osób: Anna Dżabagina
Skład: Katarzyna Fiebiger
Druk: Drukarnia Read Me, Łódź

© Anna Dżabagina
© Fundacja Terytoria Książki

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2020

Praca powstała w ramach finansowania z programu „Diamentowy Grant" Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (projekt nr DI2013 011443) oraz stypendium „Etiuda" Narodowego Centrum Nauki (nr 2018/28/T/HS2/00192)

Dofinansowano z programu „Doskonała nauka" Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Fundacja Terytoria Książki
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 345 47 07
e-mail: fundacja@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

ISBN 978-83-7908-202-5

Kartografia

Niniejsza monografia jest pierwszą historycznoliteracką próbą zbadania całokształtu twórczości Eleonory Kalkowskiej. Dotychczas, pomimo wykonywanych parokrotnie na przestrzeni ostatnich dekad gestów „przywracania pamięci"[1] o pisarce, nie powstała żadna praca, której zakres obejmowałby całość zróżnicowanego dzieła autorki *Głodu życia*. Zarówno w rozprawach germanistów, jak i nielicznych polonistów Kalkowska funkcjonowała dotąd przede wszystkim jako niemieckojęzyczna autorka sztuk z nurtu Zeittheater, powstałych w Berlinie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Przy bliższym spojrzeniu na jej twórczość kategoria ta okazuje się jednak zbyt wąska i ograniczająca, gdyż pozostawia w cieniu wiele innych istotnych obszarów tego pisarstwa. Kłopot polega być może na specyfice zaangażowanej, interwencyjnej sztuki, której aktualność i zakorzenienie w konkretnej rzeczywistości z jednej strony stanowią o jej ważności, z drugiej zaś sprawiają, że z biegiem czasu dramaty te – oderwane od kontekstu powstania – poniekąd tracą swoją żywą siłę oddziaływania, a ich jedyną wartością pozostaje znaczenie historyczne. „Nawet najlepsze z nich – pisał Christopher Innes – *Staatsräson* Ericha Mühsama, pomnik Sacco i Vanzettiego […] czy *Affaire Dreyfus* Rehfischa i Herzoga, wystawione w 1929 roku i ocenione przez Iheringa jako «szczytowy punkt dziennikarskiego teatru», chociaż ówcześnie odniosły sukces, teraz nie wzbudzają zainteresowania"[2].

Być może podobnie się dzieje w wypadku Kalkowskiej, którą dotychczas przedstawiano przede wszystkim jako autorkę niemieckojęzycznych interwencyjnych dramatów, takich jak *Sprawa Jakubowskiego* (1929) oraz *Doniesienia drobne* (1932), podczas gdy większa część jej twórczości – zwłaszcza polskojęzyczny debiut *Głód życia* (1904), ale także pisma publicystyczne czy sztuki wyłamujące się z paradygmatu Zeittheater, takie jak *L'Arc de Triomphe* (1934) – nie stała się nigdy obiektem zainteresowania literaturoznawców czy teatrologów. Jedynie marginalną uwagę przyciągały też jej pacyfistyczne poezje z tomu *Der Rauch des Opfers* (1916)[3] lub sztuki takie jak *März* (1928)[4] czy *Sein oder Nichtsein* (1930)[5]. Jestem przekonana, że swoiste „uwięzienie" pisarki w kategorii interwencyjności miało niebagatelny wpływ na jej historycznoliteracką marginalizację. Sądzę również, że za tę sytuację odpowiada także niejednoznaczna, wielopozycyjna przynależność narodowa Kalkowskiej, która sprawiła, że próby umiejscowienia jej w obrębie unarodowionych

kanonów literackich napotykały aporię prowadzącą do wykluczenia bądź gestów zawłaszczania.

Autorka *Der Rauch des Opfers* – jako pisarka pogranicza kultur, wielu języków, migrująca przez kolejne centra i peryferie modernistycznej wymiany – domaga się podejścia wychodzącego poza narodowy paradygmat, dlatego też mojej rozprawie patronują przede wszystkim studia spod znaku badań nad modernizmem transnarodowym. Moim celem z jednej strony jest umiejscowienie twórczości Kalkowskiej na mapie ponadnarodowych kontekstów i konstelacji, w świetle których jej dzieło stanowi ważne, choć zapoznane, ogniwo modernistycznej produkcji. Z drugiej strony chcę pokazać, w jaki sposób niejednoznaczna przynależność narodowo-kulturowa Kalkowskiej interferowała z recepcją jej twórczości, a także ukształtowała jej sposób funkcjonowania w dyskursie historycznoliterackim. W szerszej perspektywie niniejszą monografię można potraktować również jako *case study*, które pozwala naświetlić mechanizmy rządzące polem literackim w obszarach, w których to, co twórcze, styka się z tym, co narodowe. Próba zrozumienia tych mechanizmów ma, jak sądzę, pierwszorzędne znaczenie w kontekście pytania o historycznoliteracką (nie)obecność Kalkowskiej. Jednocześnie, choć w swojej pracy skupiam się przede wszystkim na twórczości jednej pisarki, jestem przekonana, że tego typu działania mają również szerszy wymiar – pozwalają rzucić światło na innych zapoznanych aktorów ponadnarodowego pola literackiego: postaci graniczne, które w obrębie narodowych kanonów pozostają niewidoczne. Ponadto – w dalszej perspektywie – mają także wpływ na rekonfigurację sposobu, w jaki rozumiemy modernizm.

Niniejsza książka jest zarazem pierwszą próbą pełnej rekonstrukcji biografii Kalkowskiej, której opracowania w dotychczasowych tekstach były naznaczone licznymi białymi plamami, nieścisłościami czy sprzecznościami. Nie jest moim zamiarem reprodukowanie monograficznego schematu „życia i twórczości", gdyż w tym wypadku nie da się skonstruować biografii pozbawionej luk i niedopowiedzeń. Biograficzne „mapowanie" stanowi jednak niezwykle ważny element monografii, ponieważ w odniesieniu do analizowanej autorki (wciąż pozostającej na marginesach historycznoliterackich narracji) bez nakreślenia swego rodzaju „biogeografii"[6] nie sposób pisać ani o samej twórczości Kalkowskiej, ani o jej recepcji, niejednokrotnie związanej zarówno z przedrostkiem „bio", jak i „geo".

Pomimo próby monograficznego ujęcia dzieła Kalkowskiej chcę również zaznaczyć, że niniejsza rozprawa w żadnej mierze nie ma ambicji wy-

czerpania potencjału interpretacyjnego jej twórczości. Moja praca chwilami bliższa jest pracy kartografki niż interpretatorki. Głównym celem, który sobie stawiam, jest nakreślenie mapy twórczości autorki *Głodu życia*, a tym samym otwarcie jej na dalsze analizy i odczytania.

STRAŻNICZKA PAMIĘCI

Choć Kalkowska nie jest autorką kanoniczną, nie jest też pisarką zupełnie zapomnianą. W dużej mierze zawdzięczamy ten fakt jednej osobie: córce pisarki, Elidzie Marii Szarocie. Urodzona w 1904 roku wybitna romanistka i germanistka odbyła studia w Paryżu, Genewie, Berlinie i Frankfurcie nad Menem (gdzie w 1934 roku uzyskała stopień doktora, broniąc rozprawy *Studien zu Gautier de Coincy*). W późniejszych latach była związana między innymi z germanistyką na Uniwersytecie Warszawskim (w latach 1972–1974 pełniła funkcję dyrektorki Instytutu Germanistyki). Była uznaną historyczką literatury, a także działaczką na rzecz polsko-niemieckiego porozumienia, wielokrotnie nagradzaną w obu obszarach. Swoją ostatnią monografię (dedykowaną matce), *Stärke, dein Name sei Weib. Bühnenfiguren des 17. Jahrhunderts*, poświęciła kobiecym postaciom w europejskim dramacie XVII wieku[7]. Zmarła w 1994 roku w Wolfenbüttel w Niemczech[8].
Z pewnością gdyby nie działania Szaroty, nie moglibyśmy dzisiaj mówić nawet o zaczynie badań nad twórczością autorki *Głodu życia*, które powoli (lecz konsekwentnie) przybierają na sile w ostatnich dekadach. Należy zaznaczyć, że jej rola nie ograniczała się bynajmniej do zachowania spuścizny po matce: to także dzięki jej staraniom udało się odnaleźć większość manuskryptów i zrekonstruować archiwum Kalkowskiej[9]. Szarota była również niestrudzoną propagatorką dzieła matki, głęboko przekonaną o jego wartości. Swoje starania rozpoczęła bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej. Większość dramatów Kalkowskiej nie doczekała się druku[10], a duża część przechowywanej przez córkę spuścizny uległa zniszczeniu podczas powstania warszawskiego[11]. Istotną kwestię stanowiło więc dla Szaroty odnalezienie rozproszonych po Europie maszynopisów matki – przykładowo w 1946 roku odwiedziła w Paryżu tłumacza Alzira Hellę, od którego „wyżebrał[a] […] jedyny egzemplarz tłumaczenia"[12] *Doniesień drobnych* na język francuski. Kolejnych kopii poszukiwała również w archiwach Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych[13].
Córka Kalkowskiej podejmowała także próby popularyzacji jej twórczości, o której pamięć zatarła się w zniszczonej wojną Europie. W 1948 roku

Elida Maria Szarota

Szarota zwróciła się do Edmunda Osmańczyka, polskiego korespondenta i przedstawiciela „Czytelnika" w Berlinie, z nadzieją na zainteresowanie go pisarstwem matki. Osmańczyk nie był przypadkowym adresatem. W latach 1934–1939 kierował Centralą Prasową Związku Polaków w Niemczech, prowadził również badania w ramach własnej inicjatywy zatytułowanej *Leksykon Polactwa w Niemczech*, który miał w zamierzeniu publicysty „stanowić rejestr wszystkich śladów polskości na terenie Niemiec"[14]. Po wojnie został jednym z pierwszych propagatorów konieczności „pokojowego uregulowania stosunków polsko-niemieckich"[15], czemu dał wyraz między innymi na łamach wydanej w 1946 roku książki *Sprawy Polaków*, będącej swoistą próbą rozrachunku z polską pamięcią historyczną. Szarota z pewnością żywiła przekonanie, że Osmańczyka zainteresuje postać Kalkowskiej. Wszak niegdyś pisarka zaangażowana była w proces polsko-niemieckiego zbliżenia kulturowego (współpracując między innymi z ukazującym się w czasie pierwszej wojny światowej berlińskim pismem „Polnische Blätter" Wilhelma Feldmana). Ponadto była autorką głośnej niegdyś (zarówno w Berlinie, jak i Warszawie) *Sprawy Jakubowskiego*, a po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku za swoje krytyczne, zaangażowane sztuki została wydalona z Republiki Weimarskiej.

Zwracając się do Osmańczyka, córka Kalkowskiej pisała: „Po przeczytaniu *Spraw Polaków* zdałam sobie sprawę, że Pan należy do nielicznych Polaków, którzy uznają konieczność nawiązania stosunków z postępowymi, demokratycznymi Niemcami. Sama wychowana w Niemczech przedhitlerowskich, podzielam Pańskie stanowisko całkowicie. Uważam, że bardzo ważnym instrumentem w akcji wyplenia-nia całego hitlerowskiego osadu ze społeczeństwa niemieckiego, będzie literatura i sztuka. Jako Polacy, jesteśmy może najbardziej zainteresowani w jak najintensywniejszym procesie denazyfikacji Niemiec i dlatego winniśmy wnieść do tej akcji możliwie wielki wkład [...]. Uważam, [...] że sztuki mojej matki mogłyby tu spełnić zasadniczą rolę"[16]. Sztuki Kalkowskiej, z ich lewicowym, humanitarnym nastawieniem, mogłyby, zdaniem Szaroty, „poważnie oddziaływać na przeciętnego widza niemieckiego" (tym bardziej, że, jak dodawała: „nazwisko matki w lewicowych teatrach niemieckich będzie mówiło samo przez siebie"). Stałyby się również ważną „pozycją polskiej literatury «na eksport», której mamy niestety nie za wiele"[17]. Kontakt z autorem *Spraw Polaków* prawdopodobnie nie spełnił pokładanych w nim nadziei, lecz Szarota nie zaniechała dalszych starań[18]. U schyłku życia córka Kalkowskiej podjęła

próbę napisania książki o matce. Jej maszynopisy przechowywane są w rodzinnych zbiorach oraz w Deutsches Literatur Archiv w Marbach am Neckar. Poszukiwań zaginionych manuskryptów po matce nie zaprzestała do końca życia[19].

Strażniczka pamięci nie tylko zgromadziła dużą część rozproszonej spuścizny po matce, lecz dla pierwszych badaczek i badaczy twórczości pisarki stała się również bezcennym źródłem wiedzy, pozwalającym zarysować trajektorie życia Kalkowskiej. Większość faktów na temat biografii pisarki, wykorzystywanych w pracach zarówno polonistów, jak i germanistów, pochodzi bezpośrednio (bądź pośrednio) właśnie od Elidy Marii Szaroty.

Sporadycznie na przestrzeni lat twórczość i biografia Kalkowskiej wzbudzały zainteresowanie historyków literatury i teatru, a także pisarzy, na co przykładem są teksty Zbigniewa Herberta[20] i Jana Koprowskiego[21] z lat siedemdziesiątych XX wieku. Prekursorem na gruncie badań nad twórczością autorki *Głodu życia* był Stanisław Sierotwiński, który w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku został poproszony przez redakcję *Polskiego słownika biograficznego* o opracowanie życiorysu pisarki. Zadanie to było niezwykle trudne, gdyż badacz dysponował zaledwie dwoma nekrologami opublikowanymi w polskiej prasie tuż po śmierci Kalkowskiej w 1937 roku. Trwające blisko dwa lata historycznoliterackie śledztwo przypominało „rozdział z sensacyjnej powieści"[22]. Jak pisał badacz: „Gdy penetracja olbrzymiej ilości źródeł polskich i obcych zawiodła, gdy wertowanie roczników czasopism dało bardzo nikły rezultat, pozostały już tylko środki nietypowe, wywiady podejmowane na chybił trafił, prośby do znajomych, aby pytali dalej, korespondencja, szukanie różnych okazji w nadziei, że przecież znajdzie się ktoś poinformowany"[23].

Sierotwińskiemu udało się nawiązać kontakt z Elidą Marią Szarotą. Dzięki korespondencji z córką pisarki badacz zrekonstruował biografię Kalkowskiej oraz sporządził „zestawienie dokumentacyjne wprawdzie nie bez luk, ale doprowadzone do lat ostatnich"[24]. Owocem prac Sierotwińskiego był biogram pisarki w *Polskim słowniku biograficznym*[25] oraz cytowany wyżej artykuł *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*, który w 1966 roku ukazał się na łamach „Przeglądu Humanistycznego".

Pomimo tego, że pierwszy naukowy szkic poświęcony Kalkowskiej w języku polskim powstał już w latach sześćdziesiątych, a na przestrzeni lat pojawiały się apele o zainteresowanie się jej twórczością (w 1972 roku Zbigniew Herbert zabiegał o uwagę polonistów lub germanistów, pisząc,

że „dla historyka literatury o talentach detektywa otwiera się szansa”[26]), dużo prędzej pisarka zdobyła uwagę w kręgach germanistycznych. W 1977 roku o autorce *Sprawy Jakubowskiego* w kontekście nurtu Zeittheater wspominał Konrad Gajek w szkicu *Z tradycji niemieckiego teatru faktu*[27]. W 1982 roku w tomie jubileuszowym na cześć Elidy Marii Szaroty *Theatrum Europaeum* artykuł poświęcony Kalkowskiej opublikował z kolei warszawski germanista Krzysztof Bartos[28].

Pierwszą obszerniejszą pracą, której bohaterką została Kalkowska, była monografia Anne Stürzer z 1993 roku zatytułowana *Dramatikerinnen und Zeitstücke: ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Badania nad zapomnianym rozdziałem historii teatru germanistka rozpoczęła jeszcze na etapie studiów magisterskich[29]. Jak pisała we wstępie swojej pracy, impulsem do podjęcia poszukiwań było „mgliste podejrzenie, że więcej kobiet niż Marieluise Fleißer i Else Lasker-Schüler mogło mieć wkład w historię teatru po 1918 roku”[30]. Śladów działalności teatralnej kobiet poszukiwała wśród starych repertuarów i sprawozdań teatralnych, które, choć niepozorne, często były jedynymi wskazówkami istnienia dramatopisarek w dwudziestoleciu międzywojennym (często ujawniały one niewiele poza nazwiskiem autorki, tytułem sztuki i miejscem premiery, nie zdradzając niczego ani na temat treści jej dzieła, ani na temat jej życia). Z tych pierwszych „dowodów zbrodni”[31] badaczce wykrystalizowała się wkrótce niewielka grupa autorek powiązanych z nurtem Zeittheater: wśród nich znalazły się Anna Gmeyner, Ilse Langner, Maria Lazar, Hilde Rubinstein, Christa Winsloe i Eleonora Kalkowska. Co ciekawe, jednym ze źródeł autorki był szkic Sierotwińskiego, przetłumaczony na potrzeby badań Stürzer przez Ryszarda Makowskiego[32]. Badaczce udało się również nawiązać kontakt z Elidą Marią Szarotą, której wkład w rozprawę germanistki – zaświadczony licznymi przypisami – jest nie do przecenienia. Po śmierci Elidy Marii rolę strażnika pamięci przejął jej syn, historyk Tomasz Szarota[33].

Dwa lata po monografii Stürzer pojawił się tom *Poetki z ciemności* (numer wydawanego przez Polsko-Niemieckie Towarzystwo Literackie pisma „Wir”), w którym poza biogramem opublikowano wiersze Kalkowskiej (wybrane i przełożone przez polsko-niemiecką poetkę Iwonę Mickiewicz), a także cytowany już szkic wspomnieniowy *Pożegnanie z matką i z Niemcami* Elidy Marii Szaroty[34]. Przełomowy dla współczesnej recepcji twórczości Kalkowskiej w Polsce okazał się jednak dopiero 2005 rok: w *Polsko-niemieckich zbliżeniach w kręgu kultury 1919–1939* Bogusława Drewniaka znalazł się rozdział na temat *Sprawy Jakubow-*

skiego[35]. Tej samej sztuce Jagoda Hernik Spalińska poświęciła artykuł w „Dialogu"[36]. Przede wszystkim jednak, za sprawą tejże, po raz pierwszy w języku polskim wydano dwa dramaty Kalkowskiej: wspominaną już *Sprawę Jakubowskiego* oraz *Doniesienia drobne* z obszernym wstępem badaczki[37]. Z kolei w 2006 roku na łamach „Zeszytów Literackich" ukazał się krótki szkic autorstwa Rafała Węgrzyniaka poświęcony pisarce[38]. Na początku XXI wieku światło dzienne ujrzała również pierwsza monografia Kalkowskiej, czyli napisana przez Agnes Trapp rozprawa *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska* wydana w Monachium[39]. Trapp zawdzięczamy również pierwsze (i jak dotąd jedyne) współczesne niemieckojęzyczne wydanie dramatów Kalkowskiej – w opracowaniu ukazały się *Josef*, *Minus × Minus = Plus!* oraz *Zeitungsnotizen*[40]. Interpretacji właśnie tych sztuk poświęcona była monografia z 2009 roku.
Już nawet krótkie zarysowanie stanu badań pokazuje, że choć na przestrzeni lat Kalkowskiej udawało się wzbudzić zainteresowanie historyków literatury i teatru, to jednocześnie jej twórczość zawężano niemal wyłącznie do kontekstu niemieckojęzycznego, interwencyjnego Zeittheater. Z pewnością jednym z powodów tego zaniedbania była bariera językowa: ani Trapp, ani Stürzer (czyli jedyne dotychczas autorki obszerniejszych prac na temat Kalkowskiej) nie posługiwały się językiem polskim, nie miały więc dostępu do polskojęzycznej twórczości pisarki, a w celu rekonstrukcji jej biografii musiały polegać na kontaktach z rodziną i niemieckojęzycznych materiałach archiwalnych z Marbach i Berlina[41]. Bariera językowa nie wyjaśnia jednak w pełni tej jednowymiarowości, skoro w cieniu *Josefa* pozostały liczne niemieckojęzyczne dramaty, a do czasu mojego artykułu *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle nietzscheańskiej filozofii życia*[42] z 2014 roku również nikt z polskojęzycznych badaczy nie poświęcił większej uwagi jej prozie[43].

„UCIELEŚNIONY SKRAWEK PANEUROPY"

Jak pokazuje powyższe omówienie, dotychczasowe badania twórczości Kalkowskiej niemal bez wyjątku osadzały jej dzieło przede wszystkim w wąskim kontekście Zeittheater, zajmując się głównie paroma dramatami z lat 1929–1932. W takim świetle jej twórczość wydaje się zjawiskiem incydentalnym, skazującym pisarkę na historycznoliteracki margines. Być może dodatkowym czynnikiem wpływającym na ten stan jest niejednoznaczna przynależność narodowa pisarki, a co za tym idzie: niejednoznaczna „przynależność" historycznoliteracka jej dzieła. Nie sposób nie zauważyć, że w zależności od opracowania lub

tekstu źródłowego Kalkowska funkcjonuje jako pisarka polsko-niemiecka, polska autorka (czy „poetka o polskim nazwisku"[44]) pisząca po niemiecku[45] lub niemiecka dramatopisarka polskiego pochodzenia[46]. Rozpoznanie tej rzucającej się w oczy niespójności było dla mnie pierwszym krokiem w stronę innego spojrzenia na przypadek Kalkowskiej. Drugim stała się próba naświetlenia narzucanych pisarce kategorii państwowych i narodowych (zarówno w wymiarze symbolicznym, jak i formalnym) – bez dociekania czy dookreślania jej narodowej afiliacji[47]. Jestem przekonana, że dużo większą wagę niż ustalanie tożsamości narodowej pisarki ma refleksja nad tym, w jaki sposób doświadczenie wielokulturowości i naddawane Kalkowskiej kategorie opisu (niespójne bądź niestałe) wpływały na jej funkcjonowanie w różnych kręgach kulturowych (i w różnych okolicznościach historycznych), a także interferowały z recepcją jej twórczości – zarówno tą współczesną pisarce, jak i historycznoliteracką[48].

Symptomatyczne są moim zdaniem gesty czynione zwłaszcza przez pierwszych polskich autorów piszących o Kalkowskiej (zdaje się, że to właśnie po stronie polskiej wyjątkowo żywotny był postulat przywracania pamięci o niej jako Polce, bądź też właśnie z powodu jej polskości). Znamienny jest sposób, w jaki motywację do swoich badań opisywał Sierotwiński: „Przypomnienie pisarki Eleonory Kalkowskiej jest jakby jeszcze jednym doniesieniem z frontu walki o ideały pokoju, sprawiedliwości i wolności, frontu przebiegającego w różnych okresach i miejscach niezależnie od granic, na którym Polacy zaznaczali swą aktywność, dawali udział żołnierskiego trudu lub twórczej myśli"[49]. Jednym z istotnych wątków rozprawy badacza jest właśnie kwestia ustalenia (bądź dookreślenia) narodowości pisarki. Jej „polskość" miała nie tylko legitymizować zainteresowanie polonisty, lecz także stanowić podstawę etycznego gestu wydobywania Kalkowskiej z niepamięci, którego badacz się podjął. Jak pisał historyk literatury, artykuł w jego intencji miał „być też jakąś formą odrobienia dotychczasowych zaniedbań, stanowić rodzaj aktu sprawiedliwości wobec Polki, zasługującej na włączenie jej nazwiska do rejestru osób zapisanych w dziejach naszej kultury"[50]. Swoją decyzję tłumaczył dalej tym, że „wprawdzie Kalkowska w większości pisała po niemiecku i dzieła w tym języku przyniosły jej sławę, ale była Polką z pochodzenia i własnego poczucia, a więc nie jest uzasadniona taka obojętność polskiej historii literatury"[51].

Podjęta przez Sierotwińskiego strategia odzyskiwania Kalkowskiej dla historii opierała się zatem przede wszystkim na odzyskaniu i podkreś-

leniu jej polskości. Zresztą taką perspektywę sugeruje sam tytuł artykułu, w którym studia nad życiem i twórczością Kalkowskiej nazwane zostały „przyczynkiem do dziejów kultury polskiej na obczyźnie". Podobną postawę przyjmował Jan Koprowski, rozważając napisanie obszernej rozprawy na temat pisarki[52]. W *Gawędach miesięcznych* z grudnia 1978 roku badacz tłumaczył (nie unikając błędów rzeczowych), że Kalkowska interesuje go przede wszystkim jako „zjawisko graniczne": „Polka, ucząca się w rosyjskim Petersburgu w niemieckim gimnazjum, studiująca francuski w Paryżu, mieszkanka Wiednia i Londynu, występująca w teatrze wrocławskim, pisząca niemieckie wiersze i dramaty"[53]. Ostatecznie pisarz poświęcił Kalkowskiej rozdział w książce *Z polskiego na obce*, w którym nie zawahał się stwierdzić: „Była więc Eleonora Kalkowska niewątpliwie Polką, pierwszy tom opowiadań napisała w języku polskim, ale potem przeszła na niemiecki, twierdząc, że może się w nim lepiej wypowiedzieć"[54].

Podejście tego rodzaju – nie dość, że stanowi niewątpliwie gest zawłaszczenia – skazane jest na porażkę. Kalkowska nigdy nie zostanie pisarką „wystarczająco polską", by znaleźć swoje miejsce w narodowym kanonie historycznoliterackim, skoro właściwie cała jej twórczość jest niemieckojęzyczna. Skazuje to również jej dzieło na specyficzny tryb lektury, w którym czytający, zamiast wsłuchać się w słowa pisarki, próbuje odnaleźć pomiędzy wierszami kolejne „dowody" na jej polskość. Przypadek Kalkowskiej nie jest oczywiście wyjątkowy, warto wspomnieć chociażby o „polskich sporach" o Josepha Conrada[55] czy o zawłaszczaniu postaci Miny Loy w kontekście anglo-amerykańskim. Matthew Hart, badacz twórczości tej ostatniej, podkreślał specyfikę sytuacji artystki. Z jednej strony występował przeciwko zawłaszczaniu jej przez kanon brytyjski, krytykując tym samym „determinizm kultury urodzenia" (według którego „naiwnie zakłada się, że poeci emigranci zachowują pierwotną identyfikację z miejscami, które pozostawili za sobą"[56]). Z drugiej zauważał, że „Mina Loy, [to] anglo-żydowska pisarka i artystka, której angielskie urodzenie, globtroterskie życie i późna emigracja do Stanów Zjednoczonych nie przeszkadzają w powtarzających się próbach zagarnięcia jej do literatury amerykańskiej"[57]. Swoje intencje przedstawiał następująco: „nie zamierzam [...] odzyskiwać Miny Loy dla Anglii. Chcę raczej pokazać, że tak jak jej kosmopolityzm nie może uciec przed horyzontem państwa i narodu, tak też nie może on być anektowany do właściwości żadnej kultury narodowej"[58].

Podobnie jak Hart, w niniejszej pracy będę starała się podążyć trzecią ścieżką: zamiast pytać o to, czy Kalkowska była bardziej Polką czy Niem-

ką (i udowadniać jedno bądź drugie), chciałabym zawiesić tę kwestię jako drugorzędną wobec sposobu, w jaki ta tożsamościowa niejednoznaczność oraz próby narzucania zewnętrznych afiliacji interferowały z twórczością pisarki oraz jej recepcją. Jestem przekonana, że aporie wynikające z prób wpisywania Kalkowskiej w unarodowione narracje historycznoliterackie skazują pisarkę na margines, nie pozwalając w pełni docenić jej unikatowej pozycji. Moim celem nie jest też oczywiście próba negowania polskości (bądź niemieckości) Kalkowskiej. Zależy mi jedynie na tym, by pisarkę uchronić od tego typu zawłaszczeń i w zamian rzucić światło na jej transnarodowe i wielopozycyjne umiejscowienie, które sama podkreślała, w latach trzydziestych nazywając siebie „*ein fleischgewordenes Stückchen Pan-Europa*"[59] – „ucieleśnionym skrawkiem Paneuropy".

OD GEOPOETYKI DO MODERNIZMU TRANSNARODOWEGO

Inspiracje metodologiczne leżące u podstaw niniejszej monografii umożliwiają wyjście poza paradygmat unarodowionego dyskursu historycznoliterackiego. W najszerszym zakresie wykorzystane przeze mnie metody badawcze rozwinęły się na gruncie zwrotu przestrzennego, który szczególną rolę odgrywa w najnowszych badaniach nad literaturą modernizmu. Gdy w 2008 roku Rebecca Walkowitz i Douglas Mao określali trzy najważniejsze kierunki rozwoju dziedziny, wymienili ekspansję temporalną (wydłużanie periodyzacji, na przykład poprzez konstruowanie pojęcia „długiej dziewiętnastowieczności")[60], wertykalną (zaburzającą niegdyś ostrą granicę pomiędzy kanonem literatury „wysokiej" i „popularnej")[61] oraz topograficzną. Ta trzecia, rozumiana jako zwrot transnarodowy, wprowadza co najmniej trzy rodzaje nowych kierunków: „badania, które poszerzają archiwum modernistyczne, opowiadając się za włączeniem weń różnych tradycji alternatywnych, badania sprzyjające przyznaniu prymarnego miejsca w formowaniu się sztuki modernistycznej międzynarodowemu obiegowi i tłumaczeniu, a także badania, które analizują, w jaki sposób moderniści konfrontowali się z imperializmem, jakie było ich zaangażowanie w projekty antykolonialne oraz jak zaprojektowali nowe modele międzynarodowej wspólnoty"[62].

Jedną z moich inspiracji metodologicznych, która wiąże się ze zwrotem przestrzennym, jest geopoetyka. Właśnie do tej koncepcji odsyła przywoływany już termin „biogeografia". Jak pisała Elżbieta Rybicka, redefiniując termin ukuty przez szkockiego poetę Kennetha White'a, prefiks

„geo" sygnalizuje reorientację od przestrzeni ogólnej, fizykalnej do przestrzeni geograficznej, skonkretyzowanej. „Geopoetykę – pisze badaczka – chciałabym wstępnie zdefiniować jako orientację badawczą, która zmierza w stronę kompleksowego, wieloaspektowego [...] projektu analizowania i interpretowania interakcji (w tym także cyrkulacji) pomiędzy twórczością literacką i praktykami kultury z nią związanymi a przestrzenią geograficzną"[63].

Zaznaczyć jednak trzeba, że definicja Rybickiej jest dla mnie jedynie punktem wyjścia do rozumienia geopoetyki. Podczas gdy badaczka stwierdza, że podstawowym zagadnieniem tej orientacji „nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze, ale stawianie pytań o to, co twórczość literacka c z y n i [...] z owym miejscem czy obszarem"[64] (podkr. – A. D.), w moim rozumieniu istotniejsze jest pytanie o wektorze skierowanym w przeciwną stronę. Jest to pytanie o t o, c o g e o g r a f i a c z y n i z produkcją literacką i w jaki sposób na nią wpływa. W swoim podejściu do kreślenia geografii Kalkowskiej zbliżam się więc do perspektywy wypracowanej w publikacji *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin*. Jej autorka, Cristanne Miller, w swojej analizie mniejszy nacisk kładzie na to, co która pisarka powiedziała na temat danego miejsca, a dużo większy na to, co konkretna lokalizacja miała jej do zaoferowania i jak mogła wpłynąć na twórczość artystki lub w ogóle umożliwić pisanie[65]. Od Miller czerpię również koncepcję „lokalnie ugruntowanego internacjonalizmu"[66] metropolii – nie bez przyczyny to właśnie miasta takie jak Berlin stały się ogniskami ekspresji kosmopolitycznych tożsamości analizowanych pisarek, a także ich twórczości. W przekonaniu badaczki pobrzmiewa oczywiście koncepcja Wolfganga Welscha, który stwierdzał, że „transkulturowe tożsamości zawierają aspekt kosmopolityczny, ale również lokalną afiliację"[67]. Przez tak skonstruowany pryzmat spoglądam na trzy główne centra literackiej aktywności Kalkowskiej, czyli młodopolski Paryż, weimarski Berlin i „uchodźczy" Londyn. Zarysowana w ten sposób siatka odniesień odsyła do kolejnej istotnej dla mnie koncepcji: modernizmu transnarodowego.

Swój namysł nad modernizmem transnarodowym zawdzięczam między innymi Karolinie Krasuskiej, której monografia *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy* z 2011 roku wprowadziła transnarodowy paradygmat na grunt polskiego literaturoznawstwa. Projekt badaczki miał podważać „hegemoniczną i homogeniczną koncepcję Europy oraz normatywne

definicje narodu, na których się opiera"[68]. W jej ujęciu właśnie to, co nienormatywne, niejednoznaczne bądź niemieszczące się w obrębie unarodowionych historii literatur, zyskuje na znaczeniu i posiada moc rekonfigurowania naszego myślenia o modernizmie w ogóle.

Postulaty transnarodowego podejścia do badań nad modernizmem sformułowała między innymi Susan Stanford Friedman w artykule *Cultural Parataxis and Transcultural Landscapes of Reading*. Badaczka proponowała, by zamiast tworzyć mozaikę złożoną z odrębnych, zamkniętych narodowych modernizmów, potraktować „różnice jako porowate, rubieże jako przepuszczalne, granice jako pogranicza, gdzie konfrontacje Ja/Inny i konotacje są wzajemnie konstytuowane, zarówno pomiędzy społeczeństwami, jak i wewnątrz nich"[69] – z czego wyłonić miałby się krajobraz nieustannej wymiany. Sednem badań z tego nurtu jest więc nie tylko przekraczanie narodowych paradygmatów, lecz także podejście „umiejscawiające", czyli dostosowane do geograficznej specyfiki i historycznych czynników stojących za wytwarzaniem konkretnych literatur[70]. Jednym z narzędzi, które proponuje Friedman, jest strategia czytania tekstów w ramach „kulturowej parataksy", czyli (tak jak w modernistycznej poetyce) zestawiania ze sobą niewspółmiernych elementów w pozbawiony hierarchii sposób[71]. Zamiast analizować przypadek danego autora czy autorki w oderwaniu, bądź w odniesieniu do pojedynczej narodowej tradycji literackiej, strategia parataksy umożliwia rzucenie światła na całe konstelacje pisarzy[72], przyjrzenie się wielorakim tożsamościom i ujawnienie aspektów niedostrzegalnych w izolacji. Rozumiana w ten sposób strategia czytania pozwala również na odkrycie tego, „co było uprzednio marginalizowane w ramach kanonicznej wizji homogenicznej literatury narodowej"[73], a tym samym na wydobycie z historycznoliterackiej otchłani postaci „zagubionych w wielokulturowości"[74].

Należy również podkreślić, że badacze modernizmu transnarodowego podejmują działania na rzecz uczynienia modernizmu mniej eurocentrycznym[75], włączając w obszar swoich zainteresowań tradycje literackie spoza Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Gest ten ma podważać wszechobecne założenie o Zachodzie (*The West*) jako centrum produkcji kulturalnej modernizmu i „Reszcie" (*The Rest*), reprodukującej geniusz wypływający z metropolii[76]. Jednak w tym kontekście przypadek literatury z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej jest szczególnie skomplikowany – jak określiła to Lena Magnone, stanowi „ślepą plamkę" studiów transnarodowych[77]. Jest na tyle „europejski", by być odrzucany w tym krytycznym, „anty-okcydentalnym" nurcie, lecz jed-

nocześnie niewystarczająco „nieeuropejski", żeby zyskać zainteresowanie[78]. Tym cenniejsze więc są z perspektywy dziedziny badania, które ten kontekst uwzględniają, a jednocześnie przekraczają tradycyjnie ustalone narodowo-państwowe ramy badawcze i determinowane przez nie „internalistyczne analizy"[79].

Ze zwrotem przestrzennym oraz podejściem transnarodowym wiąże się również koncepcja Pascale Casanovy, autorki rozprawy *Światowa republika literatury* (przełożonej na język polski z dwudziestoletnim opóźnieniem)[80]. W teoretycznoliterackiej fantazji Casanovy światowa republika literatury to przestrzeń, gdzie istnieć miałyby „terytoria i granice literackie niezależne od politycznych podziałów [...], których jedyną wartością i jedynym bogactwem byłaby literatura; [...] o scentralizowanym uniwersum posiadającym własną stolicę, z peryferiami i obrzeżami, gdzie języki stały się instrumentem władzy"[81]. Jak tłumaczy dalej: „Właśnie w takich miejscach pisarz walczyłby o uznanie, a specyficzne prawa gwarantowałyby wolność, uwalniając literaturę – przynajmniej w tych najbardziej autonomicznych strefach – od politycznych i narodowych nakazów"[82]. Francuska badaczka wyszła więc z założenia, że „literaturę światową należy postrzegać nie jako zbiór tekstów, lecz jako pole. Pojęcie to – zaczerpnięte od Pierre'a Bourdieu – oznacza wycinek struktury społecznej skupiający ludzi, którzy dążąc do podobnych celów, rywalizują o te same pozycje; cele, o które toczy się rywalizacja, Bourdieu nazwał stawką w grze"[83]. O ile jednak autor *Reguł sztuki*[84] uważał, że granice pola pokrywają się zasadniczo z granicami narodów, o tyle w rozumieniu Casanovy literacka rywalizacja wykroczyła poza granice narodowe i nabrała charakteru międzynarodowego już w szesnastowiecznej Europie[85] – stawką literackiej rywalizacji jest zatem osiągnięcie międzynarodowego sukcesu, pozyskanie „obywatelstwa" światowej republiki literatury. Przy czym ta rywalizacja nie toczy się jedynie pomiędzy zaangażowanymi w „grę" jednostkami, lecz dotyczy również całych obszarów narodowych (czy ściślej: językowych), które walczą ze sobą o wyższe miejsce w światowej hierarchii literackiego prestiżu. Koncepcja Casanovy jest niezwykle inspirująca dla mojego myślenia o twórczości Kalkowskiej jako pisarki „walczącej o uznanie" w światowej republice literatury. Wpływa również na mój namysł o kolejnych podejmowanych przez Kalkowską przekroczeniach obszarów językowych: od napisanego po polsku debiutu, przez niemieckojęzyczny rozkwit twórczości, aż po zwrot ku językowi francuskiemu w latach trzydziestych. Intuicja podpowiada mi, że w jej wypadku te decyzje miały dużo mniej wspólnego z wyborami tożsamościowymi, a dużo

więcej właśnie z możliwościami akcesu do ponadnarodowej przestrzeni literackiej, w której język stanowi narzędzie władzy, a także swego rodzaju paszport umożliwiający migrację z obszarów „peryferyjnych" do „centralnych". Znamienne jest dla mnie również to, że Casanova także występuje przeciwko nacjonalizacji kanonów literackich. Jej zdaniem historia światowej republiki literatury nie została dotąd opisana właśnie „ze względu na systematyczne zawłaszczanie faktów literackich o charakterze narodowym"[86] – koncepcji tej natomiast bardzo blisko już do transnarodowych badań nad modernizmem.

Zarysowane przeze mnie nurty badawcze czerpią również ze studiów nad transferami kulturowymi. Przykładowo Paweł Zajas, badający biografie reprezentantów polskich przedstawicielstw prasowych z okresu Wielkiej Wojny, pisał że „[b]ardzo łatwo wyobrazić sobie przywłaszczenie [tych biografii] dla rozmaitych historycznych, politycznych czy etnicznych celów, choć możliwe jest też postępowanie odwrotne: zaakcentowanie indywidualnego, ogólnoludzkiego aspektu działań jednostek podróżujących, z wyboru lub przymusu, ponad kulturowymi i narodowymi granicami"[87]. Właśnie zaakcentowanie unikatowej, transnarodowej sytuacji egzystencjalnej Kalkowskiej stawiam przed sobą jako jedno z najważniejszych zadań.

Takiego podejścia domaga się zresztą nie tylko niejednoznaczna afiliacja pisarki, lecz także jej nieustanne migracje – zarówno nomadyczne, wolicjonalne przemieszczenia, jak i wymuszone dyslokacje: po 1933 roku Kalkowska została zmuszona do ucieczki z rozpadającej się Republiki Weimarskiej, dołączając tym samym do dziesiątek tysięcy politycznych uchodźców (artystów, pisarzy, intelektualistów, działaczy społecznych), których *exodus* ukształtował formację „modernizmu wygnańczego"[88], rozsianego po niemal wszystkich zakątkach globu. Ten wątek biografii i twórczości Kalkowskiej odsyła do inspiracji z obszaru *exile studies*, które w wariancie germanistycznym najczęściej skupiają się właśnie na wygnańcach z Trzeciej Rzeszy[89]. O bezprecedensowym charakterze tej migracji świadczy nie tyle jej liczebność, co „znaczenie dla pola produkcji symbolicznej"[90]. Przedstawiciele studiów uchodźczych kładą nacisk nie tylko na uprzestrzennianie swoich analiz, lecz także na komponent biograficzny.

Mojemu myśleniu o Kalkowskiej bliski jest wyrastający z tego gruntu trop „materializmu biograficznego" sformułowany przez redaktorów (wyjątkowego w polskim literaturoznawstwie) tomu *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*. Materializm biograficzny zasadza się na nieustannym pamiętaniu (i przypominaniu) o splocie czynników

składających się na los migranta/uchodźcy: ten splot nie powinien znikać z horyzontu lektury nawet wówczas, gdy nie został wyeksplikowany w analizowanym tekście[91]. W wypadku Kalkowskiej interesuje mnie nie tylko kwestia wpływu tej wymuszonej dyslokacji na jej twórczość. Jestem przekonana również o tym, że uchodźczy okres biografii pisarki był kolejnym istotnym czynnikiem, który przyczynił się do jej marginalizacji w historii literatury.

DLACZEGO KRYTYKA FEMINISTYCZNA?

Ostatnią, lecz nie mniej istotną orientacją badawczą, która patronuje niniejszej monografii, jest literaturoznawcza krytyka feministyczna. Obszar ten traktuję jednak nie tyle jako źródło instrumentarium, co pewną postawę badawczą i uwrażliwioną perspektywę, z której spoglądam na przypadek Kalkowskiej. Badaczki z obszaru *exile studies* zwróciły uwagę na marginalizację kobiet i kobiecej twórczości w obrębie kanonu formacji modernizmu uchodźczego. Jak pisała Katharina Prager w *„Exemplary Lives"? Thoughts on Exile, Gender and Life-Writing*, to przede wszystkim „ważni" mężczyźni, często samozwańczo mianując siebie „głosami wygnania", jako pierwsi zostali uznani za wartych biografii czy historycznoliterackich syntez[92]. Również Sylvia Patsch podkreślała, że pisarstwo kobiet było dotychczas „lekceważonym gatunkiem w badaniach literatury uchodźczej"[93]. Nie dziwi zatem postulat, by w obszar refleksji *exile studies* włączyć perspektywę genderową. Zaznaczyć jednak trzeba, że ta wtórna marginalizacja kobiet nie dotyczy tylko studiów nad modernizmem uchodźczym. Niezwykle trafnie rozpoznała ten problem Urmila Seshagiri: „Geografia, mówiąc dosadnie, często przyćmiewa płeć" – pisała w artykule dla „Modern Fiction Studies" w 2013 roku[94]. To właśnie metoda transnarodowa, która uprzywilejowuje badania różnych „geomodernizmów", umiejscowionych poza anglo-amerykańskim obszarem wpływów, jednocześnie odwraca uwagę od twórczości pisarek, zajmując się w pierwszej kolejności tradycyjnie uprzywilejowaną („uniwersalną") twórczością mężczyzn. Nie ma potrzeby szukać daleko argumentów potwierdzających intuicje przywoływanych badaczek: twórczość pisarek jest nieobecna (bądź niemal nieobecna) w badaniach Ehrharda Bahra, autora *Weimar on the Pacific*, w *Światowej republice literatury* Casanovy, w *Migracjach modernizmu* czy – spoglądając szerzej – w monumentalnej publikacji *The Oxford Handbook of Global Modernisms*[95].

Odpowiedzią na ten brak są studia z nurtu feminizmu umiejscawiania (*locational feminism*), którego ramy teoretyczne zarysowała Susan Stanford Friedman w książce *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* z 1998 roku[96]. Badaczka, opisując swoją koncepcję teoretyczną, szuka genezy „umiejscawiania" w słynnej przemowie Adrienne Rich z 1984 roku, czyli *Notes Towards a Politics of Location* (*Zapiski w sprawie polityki umiejscawiania*[97]). Autorka *Zapisków* polemizowała z deklaracją Virginii Woolf, która w *Trzech gwineach* pisała: „Jako kobieta [...] nie posiadam ojczyzny. I nie chcę jej posiadać. Moją jedyną ojczyzną, jako kobiety, jest cały świat"[98]. Rich uznała, że stanowisko autorki *Pani Dalloway* jest niebezpieczne; w swojej „walce o odpowiedzialność" deklarowała: „Jako kobieta mam ojczyznę; jako kobieta nie mogę odciąć się od tego kraju [...]. Nie wspominając o zobowiązaniach plemiennych, i nawet jeśli państwa narodowe stanowią współcześnie jedynie zasłonę wykorzystywaną przez wielonarodowe zbiorowości dla ich własnych celów, muszę zrozumieć, w jaki sposób miejsce na mapie jest również miejscem w historii, w którym jako kobieta, Żydówka, lesbijka, feministka jestem stwarzana i staram się tworzyć"[99].

Umiejscawianie domaga się więc wzięcia pod uwagę rozlicznych splotów tożsamościowych, historycznych oraz geograficznych, które wpływają na sposób tworzenia (ale też badania) literatury. Tak rozumiany feminizm umiejscawiania wymaga „geopolitycznej świadomości, która uznaje splatający się wymiar globalnych kultur"[100], a także rozpoznaje wpływ i wzajemne warunkowanie się pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co globalne. Postulowany przez Friedman paradygmat jest więc także pójściem o krok dalej w obrębie krytyki feministycznej, ma być wyjściem poza kategorię płci (*beyond gender*). Jak pisała: „chcę ostatecznie zasugerować, że wychodzenie poza płeć nie oznacza zapominania o niej, ale raczej powroty do płci w nowej, uprzestrzennionej perspektywie, którą nazywam feminizmem umiejscawiania"[101]. Jednocześnie, jak doprecyzowuje Krasuska, która w błyskotliwy sposób wykorzystała instrumentarium feminizmu umiejscawiania do swojej analizy przypadków Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta, Miny Loy i Else Lasker-Schüler, „umiejscawianie nie jest [...] czymś z góry jasno określonym. Może przyjmować różne wymiary, od mikrolokalnego przez regionalny lub ogólnonarodowy po transnarodowy"[102]. Wyrastające na gruncie *locational feminism* poszukiwanie nowych terytoriów do opisu (a także nowych sposobów opisywania) ma daleko

idące konsekwencje. Jak pisała Laura Winkiel, „zwrot transnarodowy rzuca wyzwanie samej naszej definicji tego, czym jest modernizm, w zamian pozwalając na rewaluację przeoczonych kolonialnych i europejskich kobiecych głosów”[103]. Lecz badaczka idzie krok dalej – jej zdaniem, które w pełni podzielam, „oprócz decentralizacji tradycyjnych modernistycznych badań, transnarodowe podejście do modernistycznych *kobiet* pisarek daje przewagę dalszego przekształcania tego, co obecnie rozumiemy jako modernizm”[104].

W kontekście feminizmu umiejscawiania niezwykle ważną dla mnie kategorią jest również zaproponowane przez Friedman „mapowanie”, które odsyła zarówno do procesu kreowania nowej, globalnej mapy studiów modernistycznych, jak i eksplorowania konkretnych *case studies*, które tę panoramę uzupełniają, umożliwiając weryfikację modelu teoretycznego. Zresztą do metaforyki z zakresu geograficznego instrumentarium odsyła również struktura niniejszej rozprawy. Podział na poszczególne części został podyktowany nie tylko chronologią (naniesione granice odsyłają zarazem do cezur historycznych i biograficznych), lecz także ruchami migracji Kalkowskiej, a także ich charakterystyką. Część pierwsza dotyczy okresu dobrowolnych przemieszczeń i nomadycznych poszukiwań, w którym autorkę *Głodu życia* zdaje się napędzać ciekawość i pragnienie odnalezienia swojego miejsca zarówno na mapie, jak i w obszarze artystycznej ekspresji. W części drugiej podejmuję opowieść na temat wyjątkowego w biografii Kalkowskiej momentu zakorzenienia i rozkwitu, którego pisarka doświadczyła w Berlinie okresu Republiki Weimarskiej. Część trzecia odsyła do doświadczenia wygnania, ucieczki i utraty.

DOPISEK W SPRAWIE ARCHIWUM

Rekonfiguracja stanu wiedzy na temat biografii i twórczości Eleonory Kalkowskiej nie byłaby możliwa, gdyby nie dogłębne, wielostronne badania archiwalne. Większa część literackiej spuścizny pisarki nie doczekała się nigdy publikacji, a po jej śmierci uległa rozproszeniu. Dostęp do zachowanych tekstów umożliwiły mi kwerendy w Deutsches Literatur Archiv w Marbach am Neckar oraz w berlińskiej Akademie der Künste[105]. Na mój ogląd przypadku Kalkowskiej wpłynęły także różne drobne, pojedyncze materialne ślady, na które udało mi się natknąć. Jednak najcenniejszym źródłem dla niniejszej pracy było archiwum przechowywane przez rodzinę pisarki. W tym miejscu pragnę więc złożyć serdeczne podziękowania historykowi profesorowi Tomaszowi Sza-

rocie, który przejął pieczę nad prywatnym archiwum Kalkowskiej po swojej matce, Elidzie Marii Szarocie. Dysponenta tej spuścizny poznałam na początku pracy nad edycją krytyczną *Głodu życia*, która miała się stać podstawą mojej rozprawy magisterskiej. Dzięki zaufaniu, jakim profesor Szarota obdarzył mnie na dalszych etapach moich badań, umożliwiając mi pracę w swoich prywatnych zbiorach, uzyskałam unikatową perspektywę. Bez możliwości skolacjonowania materiałów rozproszonych w instytucjonalnych kolekcjach ze spuścizną pozostającą pod opieką rodziny pisarki nie mogłabym napisać monografii w tym kształcie. Z pewnością wyłaniający się z niej obraz życia i twórczości Kalkowskiej byłby wówczas uboższy. Mam nadzieję, że niniejsza książka stanie się przynajmniej częściową spłatą długu wdzięczności, który zaciągnęłam u pana profesora.

Badania archiwalne – zwłaszcza na materiale tak rozproszonym – wymagają niezwykle ostrożnego, krytycznego podejścia, które jest zresztą istotnym obszarem namysłu współczesnej humanistyki. Jak pisał Jacques Derrida w *Gorączce archiwum*, „techniczna struktura archiwum a r c h i w i z u j ą c e g o określa również strukturę treści d a j ą c e j s i ę z a r c h i w i z o w a ć, ujętej w chwili jej powstania i w ramach jej odniesień do przyszłości. Archiwizacja wytwarza zdarzenia o tyle, o ile je rejestruje”[106]. W procesie konstruowania opartej na archiwaliach narracji historycznej szczególną uwagę należy poświęcić zatem „enigmatycznej różnicy między «prawdą materialną» a «prawdą historyczną»”[107]. Jednak zetknięcie się z archiwalnym, materialnym konkretem niesie ze sobą również inną płaszczyznę doświadczeń, którą trafnie opisała polemizująca z Derridą Carolyn Steedman[108]: „Archiwum składa się z wyselekcjonowanego i świadomie dobranego zestawu dokumentów z przeszłości oraz z szalonych wycinków, których nikt nie zamierzał zachować, które po prostu się tam znalazły. […] Materiał po prostu tam jest, aż do momentu, gdy jest czytany, używany i ujmowany w ramy narracji. W Archiwum nie można doznać wstrząsu na widok jego wykluczeń, jego braków, tego, co nie zostało skatalogowane, czy tego, co – jak mówi zwrócony rewers – «zostało zniszczone na skutek działań nieprzyjaciela w trakcie II wojny światowej»”[109]. Archiwum jest więc także dziełem przypadku. Oparta na nim narracja jest zarówno narracją o materialnych śladach, jak i o ich nieobecności.

Korespondujące z wnioskami Steedman przekonanie na ten temat wyrażała również Danuta Ulicka: „Same operacje na pojęciach […] m.in. na pojęciu «archiwum», nie mają tej mocy sprawczej. Uczulają na – dobrze znane – poznawcze pułapki, przestrzegają ewentualnych naiwnych

przed bezkrytycznym zaufaniem do «dokumentu», ale niewsparte na doświadczeniu archiwum i autentycznym archiwalnym odkryciu nie zmieniają materii dziejowej"[110]. W ostatecznym rozrachunku to właśnie badania archiwum, przy pełnej świadomości jego niekompletności i nieścisłości, dają szansę na zmianę stanu dyscypliny i „materii dziejowej". Jednocześnie operacje na materiale archiwalnym to trudne zadanie „nadawania kształtu i znaczenia surowym składnikom egzystencji"[111], tworzenia historycznej fabuły i narracji, którego najtrudniejszym być może momentem jest nie tyle sam proces, co jego zakończenie. Konstruowana na podstawie archiwum narracja nie ma naturalnego kresu, wciąż pozostaje nadzieja (bądź niepokój), że być może w kolejnym katalogu, kolejnym miejscu na mapie, w kolejnej teczce uda się odnaleźć nowy trop, nowy skrawek papieru i szczątek informacji, które zburzą jej fundamenty – bądź przeciwnie, dopełnią dzieła.

W tym kontekście cenna i pouczająca jest dla mnie uwaga Danuty Ulickiej, zawarta na marginesie opisu jej własnych badań archiwalnych: „archiwum Hopensztanda niczego ostatecznie nie potwierdza ani nie wyjaśnia. Odwrotnie, dostarcza faktów i poszlak komplikujących dotychczasowe informacje i przekonania. A przede wszystkim – odsyła do spraw trudnych, nietkniętych lub nietykanych i tak zagmatwanych, że można jedynie interpretować polityki ich interpretacji, nie zaś je same"[112]. Po latach prób podążania za poszlakami, łączenia tropów, godzenia (niejednokrotnie) sprzecznych drobin informacji, natykania się na ślepe zaułki i białe plamy jestem przekonana, że podobnie dzieje się w wypadku Kalkowskiej i jej archiwum, rozproszonego pomiędzy Warszawą, Berlinem, Marbach, Kopenhagą, Wiedniem, Moskwą i (zapewne) wieloma innymi, nieodkrytymi dotąd miejscami.

Berlin–Warszawa 2018–2019

CZĘŚĆ PIERWSZA

Migracje

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Przedakcja

Dzieciństwo i wczesna młodość Eleonory Kalkowskiej pozostawiły po sobie wiele luk i niedopowiedzeń, które należy naświetlić – bynajmniej nie tylko przez wzgląd na faktograficzną skrupulatność czy chęć zaspokojenia biograficznej ciekawości, ale przede wszystkim dlatego, że taka perspektywa uzmysławia poziom skomplikowania kwestii związanych z przynależnością narodową czy wyborami tożsamościowymi pisarki. Poza tym znajomość jej najwcześniejszych losów pozwala podkreślić, że wszelkiego rodzaju próby zagarniania Kalkowskiej jako autorki „polskiej" czy „niemieckiej" – próby parokrotnie ponawiane do tej pory – są niezasadne i nieuprawomocnione.

Autorka *Głodu życia* urodziła się 22 czerwca 1883 roku w polsko-niemieckiej rodzinie w Warszawie, tam też miała spędzić pierwsze lata życia. Zdaniem Stanisława Sierotwińskiego, choć „nie da się […] negować oddziaływania tradycji i kultury obcej na pisarkę"[1], to właśnie te „wczesne lata dzieciństwa [Kalkowskiej] zdecydowały o poczuciu przynależności narodowej"[2] (w domyśle: polskiej). Jednakże bliższe przyjrzenie się zawiłościom rodzinnej historii pisarki, a także środowisku, z którego pochodziła, skłania do zniuansowania tej tezy. Dokładniejsze zbadanie sprawy pokazuje, że w wypadku Kalkowskiej granica pomiędzy tym, co „swoje" (w rozumieniu badacza: polskie), a tym, co „obce" (niemieckie), jest na tyle płynna i nieostra, że próba kategorycznego oddzielania elementów, które ukształtować miały jej poczucie przynależności narodowej, staje się niezasadna. Doskonałą ilustracją tego jest chociażby zestawienie losów pisarki i jej starszego o dwa lata brata, Romana Kalkowskiego, którego wybór tożsamościowy był dużo bardziej jednoznaczny, a zarazem diametralnie odmienny od wyborów siostry. W dorosłym życiu Kalkowski będzie określał siebie jako pruskiego poddanego[3], zostanie również ostatnim „niemieckim" dyrektorem Teatru Miejskiego w Toruniu, którym będzie kierował w sezonie 1919/1920, aż do przejęcia Pomorza przez Polskę[4].

Fakty te skłaniają do porównania wyborów tożsamościowych rodzeństwa: bo przecież Eleonora wychowywała się w tym samym co Roman środowisku, tak samo jak on większość swojej szkolnej edukacji przyjęła w stolicy carskiej Rosji. Lecz w przeciwieństwie do brata nie deklarowała się w tak jednoznaczny sposób, a swoją własną „polskość" mia-

Eleonora i Roman Kalkowscy w Warmbrunn, Cieplice, około 1886 roku

Eleonora Kalkowska w Warmbrunn, Cieplice, około 1886 roku

ła odkrywać w latach studenckich w Paryżu, tuż po polskojęzycznym debiucie zaś podjęła decyzję o włączeniu się w niemieckojęzyczny obszar literacki, większość okresu swojej aktywności twórczej spędzając w Berlinie. Która zatem tradycja i która kultura były dla Kalkowskiej własne, a które obce? Dokładna rekonstrukcja swoistej „przedakcji" biografii pisarki – to jest okresu przed debiutem literackim – pozwala zbliżyć się do odpowiedzi na to pytanie. Jednocześnie pokazuje, że odpowiedź ta nie może być jednoznaczna, gdyż transnarodowa mozaika kulturowa składająca się na portret Kalkowskiej nie posiada żadnych ostrych granic i wymyka się próbom kategoryzacji.

MEZALIANS

Elida Maria Szarota przyznawała, że najlepiej potrafiła zrekonstruować historię przodków swojej matki „po kądzieli", dodając również, że „jest to w ogóle piękna i pasjonująca opowieść, którą chciała[by] kiedyś napisać"[5]. Rzeczywiście, to na temat losów rodziny matki Eleonory, Marii von Spitzbarth, zachowało się najwięcej informacji. To również one najlepiej pokazują transnarodowe uwikłania biografii pisarki. Rodzina Spitzbarthów należała do częściowo spolonizowanej szlachty kurlandzkiej, przybyłej do Warszawy prawdopodobnie w pierwszej połowie XIX wieku. Sprawę komplikuje nieco fakt, że urodzony w 1821 roku Karol von Spitzbarth, ojciec Marii, był urzędnikiem carskiej administracji. Zresztą „niepolskość" Spitzbartha w drugiej połowie XIX wieku mogła tylko ułatwić i przyśpieszyć jego karierę. Jak udowadniał Malte Rolf, po niepowodzeniu powstania styczniowego „carscy decydenci dążyli do możliwie najszerszego zdepolonizowania administracji […], by rzekomo nielojalnych i spiskujących Polaków odsunąć przynajmniej od strategicznych stanowisk w organach państwa"[6]. Istotą tego procesu było nie tyle obsadzenie tych stanowisk Rosjanami, co stworzenie wielonarodowościowej imperialnej administracji[7]. Doskonałą ilustracją tej strategii jest dla badacza fakt, że przez pierwsze piętnaście lat po powstaniu władzę w Kraju Nadwiślańskim sprawowali dwaj Niemcy: Fiodor Berg (właściwie Friedrich Wilhelm Remberg von Berg) i Paweł Kotzebue (Paul Dimitrius von Kotzebue)[8]. Spitzbarth, jak wiadomo, w 1863 roku stał po stronie pacyfikatorów powstania[9]. Po jego klęsce z pewnością wykorzystał okoliczności sprzyjające niepolskiej kadrze administracyjnej: w trakcie swojej kariery zdołał awansować do rangi pułkownika i radcy kolegialnego[10].

Maria Kalkowska z domu von Spitzbarth, Waldenburg, data nieznana

Prawdopodobnie na początku lat czterdziestych XIX wieku Spitzbarth poślubił młodszą o cztery lata Emmę z domu Stegemann[11]. Emma była Niemką pochodzącą z zachodniego Pomorza. Ze wspomnień Elidy Marii Szaroty wiadomo, że matką Emmy była baronówna von Huenefeld[12], która popełniła gorszący rodzinę mezalians, poślubiwszy urzędnika Stegemanna. Zresztą jest to kolejny moment, w którym sprawa polsko-niemieckiego splątania w kontekście pochodzenia Kalkowskiej zaczyna się komplikować. Więcej światła na tę linię genealogiczną rzuca zawrotna kariera aktorska ciotecznej babki Kalkowskiej, siostry Emmy: Anny Marii Stegemann, światu znanej przede wszystkim pod pseudonimem artystycznym Felicita von Vestvali.

„Nawybitniejsza osobistość" z rodziny Stegemannów[13] urodziła się w Szczecinie. Źródła podają różne możliwe daty urodzenia: 1829, 1831 lub 1834 rok[14], choć to właśnie ta środkowa data wydaje się najbardziej prawdopodobna. Jeden z biogramów wielkiej aktorki i śpiewaczki operowej – zamieszczony w *Großes Sängerlexikon* – podaje, że ojciec Anny Marii i Emmy był zbiegiem z ziem polskich, które ze względów politycznych wraz z rodziną musiał opuścić, zmieniając nazwisko z Westfalewicz (Westwalewicz?) na Stegemann i osiedlając się w Szczecinie. Trudno dotrzeć do źródeł tej informacji, ale zakładając, że ucieczka Westfalewicza bezpośrednio poprzedziła przyjście na świat Anny Marii, należy wnioskować, że jego przymusowa migracja musiała być związana z powstaniem listopadowym. Niezależnie od autentyczności tej poszlaki faktem pozostaje, że niektóre biogramy i opracowania określają Felicitę von Vestvali jako „polską śpiewaczkę" – tak figuruje między innymi w katalogu francuskiej biblioteki narodowej i w ten sposób opisuje ją Wiliam Lipsky w monografii *Gay and Lesbian San Francisco*[15].

Samej Vestvali warto poświęcić więcej uwagi także z innych względów. Cioteczna babka Kalkowskiej była niewątpliwie barwną postacią i choć sama Eleonora nie zdążyła jej poznać, opowieści o słynnej antenatce musiały rozpalać jej młodzieńczą wyobraźnię. Zanim jeszcze Anna Maria Stegemann przyjęła swój artystyczny przydomek, już od dzieciństwa snuła odważne teatralne plany na przyszłość. W pierwszej połowie XIX wieku fantazje te musiały budzić wyjątkowo silne zgorszenie i protesty ze strony rodziny, w związku z czym ambitna piętnastolatka (w chłopięcym przebraniu) uciekła z domu rodziców i udała się do Lipska, gdzie dołączyła do wędrownej trupy teatralnej Wilhelma Bröckelmanna. Wkrótce potem trafiła pod opiekę słynnej śpiewaczki operowej Wilhelminy Schröder-Devrient, która pokierowała początkami jej kariery. Po debiucie i występach między innymi na scenach Lipska i Hanoveru

H. Prothmann, Portret Felicity von Vestvali, 1860 rok

Das Vestvali'sche Gastspiel hat eine kleine Revolution unter unseren Künstlern zur Folge gehabt. Unsere Mimen und Mimimen beabsichtigen nämlich, sich mit Begeisterung auf geschlechtsgegnerische Rollen zu werfen. Das vorstehende Bild gibt uns einen Begriff von den Ergebnissen dieser Geschlechtsverwirrung. Im Mittelbild sehen wir Frl. v. Vestvali mit dem aufgeklebten Hamlet-Schnurrbärtchen. Die Kunst ist aus den Fugen, Schmach und Graus! daß nun ein Weib den „Hamlet" spielen kann. In bunter Reihenfolge sehen wir weiter: den grußlosen Lewinsky als „Gretchen", neckisch Gänseblümchen zupfend; die starke, wuchtige Gestalt der Kronau als „General Bum-Bum"; der zierlichen Liebling der Cervischore, Herrn Grois, leichtgeschürzt als „Satanella"; Frl. Wolter als „Schuster" im „Lumpari-Vagabundus", welches Blick aus Mosenthal zeitgemäß beurteilt wird. Schließlich Sonnenthal als „Oeffentliche Meinung" in „Orpheus" und Josef Wagner, der ewig heiter, als „Schöne Helena".

Felicita von Vestvali w roli Hamleta, otoczona innymi aktorami występującymi w cross-dressingu na scenach Wiednia: Lewinsky, Kronau, Mr. Grois, Miss Wolter, Sonnenthal, Josef Wagner. Karykatura Karela Klíča z 1869 roku

ciesząca się powodzeniem mezzosopranistka studiowała przez jakiś czas w Conservatoire National w Paryżu, następnie także w Mediolanie i Neapolu. Na początku lat pięćdziesiątych przyjęła swój pseudonim artystyczny i już jako Felicita von Vestvali zagrała Romea w *Capuleti i Montecchi* Belliniego na scenie mediolańskiej La Scali, gdzie odniosła spektakularny sukces.

Od tej pory kariera Vestvali potoczyła się w zawrotnym tempie – po Mediolanie podbiła serca londyńskiej publiki, z kolei w roku 1855 wyruszyła do Ameryki Północnej, gdzie na scenach największych miast (między innymi Nowego Jorku i San Francisco; występowała również w Meksyku) święciła „triumf za triumfem"[16]. Za oceanem śpiewaczka „porównywana była do amerykańskiej bogini wolności i nazywana Vestvali Wspaniałą"[17] (*Vestvali the Magnificent*). Jednak największy światowy rozgłos przyniosły jej nie role operowe, lecz dramatyczne – a dokładniej granie męskich postaci w sztukach szekspirowskich. Najważniejszą z nich była przywoływana w licznych opracowaniach legendarna kreacja Hamleta, w którego po raz pierwszy Vestvali wcieliła się w 1862 roku w Nowym Jorku. Po powrocie do Europy to również w roli Hamleta podbijała serca krytyków teatralnych i widzów (między innymi w Wiedniu, Berlinie, Hamburgu czy Paryżu), wzbudziła zachwyt Napoleona III[18] i grała w Londynie na specjalne życzenie królowej Wiktorii[19].

Echa światowej kariery „panny Westfalewiczówny" dotarły również na ziemie polskie, między innymi za sprawą Józefa Ignacego Kraszewskiego, który o niemieckich występach aktorki wspominał w swoich *Kronikach zagranicznych*[20]. Westfalewiczówna została zapamiętana również ze względu na swoje odważne i – jak na standardy XIX wieku – nadzwyczaj otwarte życie „niezwykle widzialnej lesbijki"[21]. Zresztą już po śmierci, na początku XX wieku, Vestvali stała się jedną z ikon powstającego w Niemczech pionierskiego ruchu na rzecz walki o prawa osób homoseksualnych[22],

Felicita von Vestvali w roli Hamleta. Portret z 1873 roku, autor nieznany

czego najlepszym dowodem jest obszerny artykuł poświęcony aktorce, który w 1903 roku na łamach najważniejszego dla ruchu pisma – „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" Magnusa Hirschfelda[23] – opublikowała jej przyjaciółka Rosa von Braunschweig[24]. Autorka tekstu opisywała między innymi silne przekonanie Vestvali o nadrzędnej wartości życia w zgodzie z własną naturą, nawet jeśli ta nie była akceptowana lub uznawana z perspektywy powszechnie uznawanych praw moralnych[25]. Wspominała również o tym, że gdy u szczytu swej sławy Vestvali mieszkała przez parę lat w Paryżu, prowadziła salon dla najwybitniejszych przedstawicieli literackiego świata oraz arystokracji, w którym „wiele pięknych kobiet zabiegało o względy Vestvali, a wielu mężów miało powody do zazdrości o pięknego i szarmanckiego Romea"[26]. W połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku cioteczna babka Kalkowskiej miała poznać niemiecką aktorkę ukrytą pod inicjałami E. L., z którą spędziła resztę swojego życia[27]. To właśnie w tej bezprecedensowej odwadze i szczerości połączonej z „wulkanicznym talentem" Braunschweig upatrywała źródło sukcesu aktorki. Swój wspomnieniowy szkic kończyła słowami: „Felicita von Vestvali należy do tych wyjątkowych zarówno w sztuce, jak i w życiu istot, których osobliwość może zostać zrozumiana tylko przez tych, którzy rozumieją homoseksualizm"[28].

Felicita po latach sukcesów na scenach całego świata, zmęczona tułaczym życiem (oraz najwidoczniej zniechęcona tym, że w latach siedemdziesiątych nie była już przyjmowana przez krytyków z takim entuzjazmem jak w młodości)[29], postanowiła zakupić willę w Bad Warmbrunn, uzdrowisku na Dolnym Śląsku (obecne Cieplice, przyłączone do Jeleniej Góry), gdzie odnalazła swoją „ostatnią spokojną przystań"[30]. Nie potrafiąc jednak trwać dłużej w bezczynności, miała podjąć się spekulacji na rynku budowlanym: w samym Warmbrunn stworzyła całą rosyjską kolonię, czyli dzielnicę, w której najchętniej zatrzymywali się rosyjscy turyści[31]. W tym okresie była też najwyraźniej częstym gościem w Warszawie, dokąd jeździła odwiedzać swoją siostrę Emmę (wówczas już od wielu lat Spitzbarthową) i gdzie również zakupiła ziemię i zleciła wybudowanie posiadłości. Prawdopodobnie jednak Westfalewiczówna nie doczekała zakończenia prac – zmarła na początku kwietnia 1880 roku[32].

Tymczasem wszystko wskazuje na to, że jej siostra Emma nie była szczęśliwa w związku z Karolem Spitzbarthem[33]. Małżeństwo doczekało się czworga dzieci. Pierwszy z dwóch synów, Edward, poszedł w ślady ojca i jako urzędnik zdołał awansować do rangi rzeczywistego radcy stanu[34]. Drugi – Artur Otton, stał się z czasem „nestor[em] polskiej architektu-

„Królowa sceny", Felicita von Vestvali na Broadwayu, Nowy York, około 1855 roku

VESTVALI.

THE QUEEN OF THE LYRIC STAGE.

PUBLISHED BY Wm DRESSLER NEW YORK 353 BROADWAY

Maria Kalkowska z domu von Spitzbarth, Warszawa, około 1895 roku

ry"[35]. (Bracia poślubili siostry, Marię i Aleksandrę Dunin-Borkowskie). Spitzbarthowie mieli również dwie córki: Eugenię (w późniejszych latach Lembke) oraz Marię, która na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poznała Emila Kalkowskiego.

Ojciec Eleonory był architektem pochodzącym ze zubożałej szlachty z poznańskiego. Na jego temat wiadomo niewiele więcej – jako dyplomowany inżynier został zatrudniony do budowy tunelu w Warszawie[36], a po przyjeździe do Królestwa poznał Spitzbarthównę (być może za pośrednictwem jej brata, Artura Ottona, również architekta?). Do ślubu Kalkowskich doszło wbrew woli Spitzbarthów, którzy mieli dla Marii bardziej arystokratyczne ambicje[37]. Jednak pomimo sprzeciwu rodziny ich małżeństwo było szczęśliwe – w lipcu 1881 roku urodził się pierworodny syn Kalkowskich, Roman, dwa lata później na świat przyszła Eleonora. W tym czasie Emil był związany z uzdrowiskiem Warmbrunn, w którym na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych osiadła Felicita von Vestvali. Być może więc nie jest dziełem przypadku, że to właśnie Kalkowskiego zatrudniła wówczas rodzina Schaffgotschów, włodarzy uzdrowiska, dla których ojciec Eleonory miał nadzorować budowę dzielnicy domów[38].

Prawdopodobnie losy Eleonory potoczyłyby się zupełnie inaczej, gdyby nie przedwczesna śmierć Kalkowskiego, który zmarł w Warmbrunn zaledwie pół roku po przyjściu na świat córki[39]. Ta utrata nie tylko naznaczyła dorastanie dziewczynki melancholią (jak miała wspominać, jej pierwszą sukienką była suknia żałobna, matka zaś żałoby po mężu miała już nigdy nie zrzucić)[40], lecz także wpłynęła na dalszy bieg jej wychowania i kształcenia. Wbrew temu, co zakłada utrwalona wersja wydarzeń, nie wydaje się prawdopodobne, żeby faktycznie wczesne lata pisarki związane były z Warszawą[41]. Według Romana, brata Eleonory, Kalkowscy także mieli posiadłość w Warmbrunn (odziedziczoną po Westfalewiczównie), dokąd po śmierci męża przeprowadziła się Maria wraz z dziećmi i gdzie rodzina pozostała aż do 1887 roku[42].

Zdaje się, że w tym okresie największy wpływ na rozwój Eleonory miała babka Emma, za której sprawą rodzina na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku przeniosła się do Wrocławia, ówczesnego Breslau[43] – prawdopodobnie do mieszkania w kamienicy na rogu Seydlitzstrasse 11 i Ziethenstrasse 25 (obecnie skrzyżowanie Pszennej z Żytnią)[44]. Jak rekonstruuje ten okres Elida Maria Szarota, Emma – sprawująca wówczas pieczę nad rodziną – nalegała na to, by dzieci bezwarunkowo poszły do niemieckiej szkoły (wcześniej, jeszcze w „warszawskim" okresie, w rodzinie także posługiwano się głównie językiem niemieckim)[45].

Tak więc wkrótce po przeprowadzce do Wrocławia Eleonora podjęła naukę w niemieckojęzycznej szkole dla dziewcząt (według Szaroty musiała to być szkoła całkiem nudna, skoro pisarka nigdy niczego o niej nie opowiadała)[46]. Emma Spitzbarth zmarła w 1893 roku[47], a w niecałe dwa lata później Maria wraz z dziećmi postanowiła opuścić Wrocław i przenieść się do odległego Petersburga.

PETERSBURG

Nie sposób dociec, co skłoniło Marię Kalkowską do tak odważnego kroku. Być może pewną rolę odegrały koneksje jej ojca i brata – wysokiej rangi urzędników w carskiej administracji? Być może na decyzji zaważyła kwestia edukacji dzieci? Roman Kalkowski, starszy od Eleonory o dwa lata, skończył właśnie wrocławskie Gymnasium des Königliche Wilhelms – z jego późniejszego *curriculum vitae* wynika, że nauka w Petersburgu miała mu umożliwić pracę nad językiem (niemieckim? rosyjskim?)[48]. Co ciekawe, w przyszłości Roman również pójdzie w ślady ciotecznej babki Westfalewicz. Po Petersburgu wyjeżdża do Lipska, gdzie kończy Królewskie Konserwatorium pod opieką profesora Arthura Nikischa. Jako śpiewak operowy współpracuje między innymi z teatrami w Kiel, Nurnbergu, Braunschweigu, Dreźnie i samym Lipsku[49]. Od 1912 roku kieruje teatrem w Grudziądzu, a w 1919 roku zostaje dyrektorem Teatru Miejskiego w Toruniu, założonego piętnaście lat wcześniej przez władze niemieckie w celach propagandowych. Jak już wspominałam, aż do przejęcia Pomorza przez Polskę w 1920 roku Kalkowski pozostawał jego ostatnim niemieckim dyrektorem (na marginesie warto dodać, że dyrekcję tej samej sceny w połowie lat dwudziestych przejął bliski kuzyn Kalkowskich, syn Artura Ottona, Karol Spitzbarth, posługujący się scenicznym pseudonimem Benda)[50]. W połowie lat dwudziestych Roman z nieznanych przyczyn emigruje do Pernambuco w Brazylii, tam też urywa się ślad – jego dalsze losy nie są znane.

Nie są znane również szczegóły dotyczące relacji pomiędzy rodzeństwem, chociaż wszystko wskazuje na to, że nie były one szczególnie zażyłe. Ze strony Eleonory mogły być obciążone zazdrością o talent brata, czy też raczej o inwestowane weń zasoby oraz możliwości rozwoju chłopca. Z gorzką nutą zdaje się pisać o swoim wuju Elida Maria Szarota, wspominając, że był rzekomo obdarzony słuchem absolutnym, wokół którego rodzina miała „czynić wiele zachodu"[51], tym samym wyznaczając jej matce zaledwie drugie miejsce w szeregu. Jakkolwiek

Roman Kalkowski w Stadttheater Cottbus w sezonie 1908/1909
(dzięki uprzejmości dr. hab. Artura Dudy)

Rodzeństwo Kalkowskich, Warszawa, około 1895 roku

Eleonora w towarzystwie matki, Marii Kalkowskiej, i brata Romana,
lata dziewięćdziesiąte XIX wieku

jednak wyglądały relacje pomiędzy rodzeństwem i ilekolwiek wysiłków wkładano w rozwój talentów brata, nie sposób nie zwrócić uwagi na fakt, że wychowanie i edukacja rodzeństwa Kalkowskich (za sprawą matki Marii, babki Emmy, bądź też ich obu) przebiegały w sposób niezwykle równościowy jak na standardy końca XIX wieku. O ile jeszcze we Wrocławiu Eleonora uczęszczała do szkoły dla dziewcząt, o tyle już w Petersburgu oboje z bratem trafili do tego samego renomowanego gimnazjum. Tym samym argument, że za decyzją o przeprowadzce stała kwestia edukacji rodzeństwa Kalkowskich, zdaje się najbardziej przekonujący.

W stolicy carskiej Rosji (gdzie kolonie niemieckie powstawały już od czasów wydanych w drugiej połowie XVIII wieku dekretów Katarzyny II, które zapewniały niemieckim osadnikom szereg przywilejów) niemieckojęzyczne szkolnictwo (zarówno świeckie, jak i religijne) było na bardzo wysokim poziomie[52]. Fakt ten nie dziwi, skoro pod koniec XIX wieku niemieckojęzyczna ludność tworzyła największą w Petersburgu diasporę narodową, liczącą około 47 tysięcy osób, co stanowiło niemal pięć procent całej populacji (biorąc pod uwagę fakt, że w prowadzonych wówczas spisach wyznacznikiem narodowości był język, również Kalkowscy – pomimo polskiego pochodzenia i rosyjskiego paszportu – zostaliby zaliczeni do tej grupy)[53].

Rodzeństwo trafiło do gimnazjum Świętej Anny. Położona nieopodal Letniego Sadu Annenschule cieszyła się opinią jednej z najważniejszych i najbardziej prestiżowych szkół w Petersburgu (od 1853 roku posiadała status gimnazjum)[54] – było to gimnazjum zarówno z klasami męskimi, jak i żeńskimi. W księdze pamiątkowej wydanej w 1889 roku z okazji stupięćdziesięciolecia szkoły dyrekcja chwaliła się, że wydział dla dziewcząt (który w 1780 roku liczył zaledwie dwie klasy) w ciągu półtora wieku funkcjonowania rozwinął się na tyle, że absolwentki Annenschule mogły zdobywać uprawnienia do studiów wyższych[55]. Pod koniec XIX wieku bogaty program nauczania zasadniczo nie różnił się w klasach męskich i żeńskich. W programie z roku szkolnego 1888/1889 można znaleźć szeroki wachlarz zajęć: od literatury i języków (niemieckiego, rosyjskiego, francuskiego, ale też angielskiego!), przez lekcje historii, geografii, arytmetyki, historii naturalnej, filozofii, fizyki, po gimnastykę, naukę śpiewu, tańca, rysunku i kaligrafii[56]. Wychowankowie gimnazjum świętej Anny uzyskiwali gruntowne, klasyczne wykształcenie, a wśród absolwentów znalazły się tak wybitne osoby jak Tadeusz Zieliński czy Włodzimierz Propp[57]. Był to niewątpliwie odpowiedni intelektualny klimat do rozbudzania i wspierania twórczych aspiracji uczniów oraz

Eleonora, lata dziewięćdziesiąte XIX wieku

ich zamiłowania do nauki, o który dla Eleonory tak bardzo starały się matka i babka[58].

Okres petersburski pozostawił również istotny ślad w pamięci Eleonory. Jej córka będzie wspominać o szczególnym zamiłowaniu Kalkowskiej do języka i literatury rosyjskiej: pociągała ją śpiewność i miękkość rosyjskiego (sama zresztą posługiwała się nim doskonale), z upodobaniem czytywała Czechowa, Puszkina, Lermontowa i Gogola (*Szynel* uznawała za jedną z najpiękniejszych nowel w historii literatury)[59]. Miała też pieczołowicie przechowywać pamiątki z okresu petersburskiego (jedną z nich była filiżanka, należąca niegdyś do Katarzyny II; caryca zostanie zresztą później główną bohaterką jednego z jej dramatów)[60].

Z okresu petersburskiego pochodzi także poruszająca reminiscencja piętnastoletniej Kalkowskiej, opisana w jednym z jej nielicznych tekstów autobiograficznych zatytułowanym *Dlaczego zostałam dramatopisarką?*: „Był przezroczysty wczesnowiosenny dzień, spacerowałyśmy przez Letnij Sad, po Newie przesuwały się kry lodowe i delikatny powiew wiatru pełen był znaków zapytania. Moja koleżanka poczuła potrzebę wyznań i bez zahamowań wylała przede mną to wszystko, co wyobrażała sobie jako cel i punkt szczytowy swego życia. Potem przyszła kolej na mnie. […] I nagle w i e d z i a ł a m, zobaczyłam z jednoznaczną wyrazistością, dokąd zmierzało moje życie i gdzie musiało znaleźć swe ujście. Przed oczami pojawiła się półoświetlona sala, teatr, rozległy się głosy, które wypowiadały m o j e słowa […]"[61]. Pisarka przyznawała też: „Odkąd pamiętam, zawsze miałam słabość i inklinacje do twórczości dramatycznej […]. Z punktu widzenia treści i formalnej budowy – ekspozycji, konfliktu i rozwiązania – skonstruowałam swój pierwszy, podyktowany, gdyż pisać jeszcze wówczas nie potrafiłam, dramacik w wieku lat czterech i pół. Z moich najwcześniejszych lat szkolnych, które spędziłam we Wrocławiu, zachowało się oprócz wierszy kilka nieśmiałych szkiców dramatycznych"[62]. Co prawda od pamiętnego spaceru nad Newą do dramatopisarskiego debiutu Kalkowskiej miną lata, lecz ta ujawniona wówczas wizja miała już nigdy nie stracić na ważności[63].

Tymczasem w Petersburgu Eleonora zdała maturę, uzyskując celujące stopnie i zostając najmłodszą absolwentką słynnego gimnazjum[64]. Po ukończeniu szkoły, około 1900 roku, nastolatka wróciła na krótko do Warszawy. W tym czasie rozpoczęła prace nad swoim prozatorskim debiutem[65], który ukończy trzy lata później. Rozbudzone przez matkę i babkę zamiłowanie do nauki – wzmocnione zapewne przez ukończenie gimnazjum z doskonałymi wynikami – skłoniło Eleonorę do dal-

Gimnazjalistka Eleonora Kalkowska, Sankt Petersburg, około 1899 roku

JADWIGA GOLCZ WARSZAWA.

Studentka Eleonora Kalkowska w obiektywie Jadwigi Golcz, Warszawa, około 1900 roku

szego rozwoju. Ówcześnie jej największą pasją miała być filozofia i to właśnie filozofię zapragnęła studiować na wymarzonym berlińskim uniwersytecie – tej fantazji nie udało się jednak nigdy zrealizować. Co prawda wydział filozoficzny na uniwersytecie berlińskim przyjmował pierwsze studentki już od 1895 roku, jednakże jeszcze u progu nowego stulecia decyzja o przyjęciu wciąż każdorazowo zależała od indywidualnej zgody profesora[66]. Eleonora została odrzucona za sprawą sprzeciwu Adolfa von Harnacka, konserwatywnego teologa, rektora uczelni, zagorzale sprzeciwiającego się dopuszczeniu kobiet do zdobywania wyższej edukacji. Berlińskie niepowodzenie okazało się największym wówczas życiowym rozczarowaniem młodej dziewczyny[67].

MŁODA POLSKA NAD SEKWANĄ

Pomimo tego rozczarowania Kalkowska nie zrezygnowała ze swoich ambicji – postanowiła za to obrać nieco bardziej przetarty już szlak i prawdopodobnie w 1901 roku podjęła studia przyrodnicze na paryskiej Sorbonie[68]. Wybór ten nie jest wcale zaskakujący, gdyż Sorbona przyjmowała studentki już od 1868 roku, a Paryż – zaraz obok Genewy i Zurychu – był wówczas jednym z najbardziej popularnych kierunków dla kobiet chcących zdobywać wyższe wykształcenie, zwłaszcza tych pochodzących z Rosji i terenów zaboru rosyjskiego[69].
Niewątpliwie stolica Francji w okresie *belle époque* – tętniąca życiem nowoczesna metropolia[70], jedna z najważniejszych stolic europejskich i bezdyskusyjne centrum światowej kultury – musiała kusić możliwością zanurzenia się w świecie, który definiował i wyznaczał artystyczne prądy. „Paryż jak magnes ściągał w tym czasie licznych polskich artystów i pisarzy szukających w stolicy światowej sztuki wzorów i inspiracji”[71] – pisał Wiesław Śladkowski i można przypuszczać, że reguła ta nie odnosiła się wyłącznie do polskich twórców. Mimo to należy podkreślić, że na przełomie wieków przez Paryż przewinęła się cała plejada polskich literatów – od Władysława Reymonta przez Stefana Żeromskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Wacława Berenta po Gabrielę Zapolską. Szansa zetknięcia się z tym światem dla niespełna osiemnastoletniej dziewczyny o rozbudzonych ambicjach literackich była zapewne równie znacząca, co dostępność edukacji. Dekadę wcześniej swoje paryskie szlaki przecierała autorka *Kaśki Kariatydy*, która okres spędzony we Francji wspominała: „Przez te lata tutaj nauczyłam się czuć, myśleć, patrzeć na świat, sztukę, ewolucję społeczną, dążenia i cel istnienia, słowem: stałam się człowiekiem”[72].

Dla Kalkowskiej paryskie lata miały niewątpliwie równie formacyjne znaczenie. Dotychczas zwracano już uwagę na to, że obracanie się w kręgach rosyjskich oraz polskich rewolucjonistów i socjalistów nad Sekwaną pozwoliło wykształcić się lewicowemu światopoglądowi i społecznej wrażliwości pisarki[73], warto jednak zaznaczyć, że Paryż oferował Kalkowskiej znacznie więcej. Córka pisarki przekonywała, że to tutaj autorce *Głodu życia* udało się na nowo odkryć „swoje serce polskie"[74]. Podkreślenia domaga się jednak również twórczy wymiar zetknięcia z polskimi koloniami – bo przecież to dopiero w Paryżu Kalkowska miała okazję w pełni zapoznać się z najnowszą literaturą polską i estetyką Młodej Polski, która tak silnie naznaczyła powstający wówczas debiut pisarki.

Świadomość tego, jakim miejscem był ówczesny Paryż, jest niezwykle istotna, by zrozumieć, jak niebagatelne dla życia i twórczości Kalkowskiej były to lata. Nie ulega wątpliwości, że miasto nad Sekwaną oferowało doskonałe środowisko, by móc odkrywać „na nowo swoje serce polskie"[75]. Jest to kwestia nie tylko licznej diaspory, lecz również wzmożonych na przełomie XIX i XX wieku wysiłków popularyzujących polską kulturę we Francji. Jedną z takich inicjatyw był cykl *Listów polskich*, które w 1900 roku na fali francuskiej sienkiewiczomanii (spowodowanej ogromnym sukcesem czytelniczym przełożonego właśnie na francuski *Quo vadis*) zostały zainaugurowane na łamach bodaj najważniejszego wówczas francuskiego pisma artystyczno-literackiego – poczytnego „Mercure de France". Przez pierwsze trzy lata ukazującego się co kwartał cyklu *Listy* pisał Jan Lorentowicz, który (dowodząc, że literatura polska to nie tylko Sienkiewicz) stworzył zarys obrazu współczesnej literatury polskiej dla francuskojęzycznego odbiorcy. Czytelnicy *Listów* mogli zapoznać się z obszernymi sylwetkami między innymi Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Władysława Reymonta czy Jana Kasprowicza. Mogli również zetknąć się z portretami zbiorowymi (pisarzy związanych z Krakowem, takich jak Jerzy Żuławski i Jan August Kisielewski, czy środowiska warszawskiej „Chimery"), a także z nazwiskami najważniejszych krytyków literackich Młodej Polski, takich jak Wilhelm Feldman[76]. Dla początkującej pisarki, odkrywającej właśnie swoje polskie korzenie, cykl Lorentowicza mógł być nie lada okazją, by nadrobić zaległości i zapoznać się z najważniejszymi zjawiskami współczesnej literatury polskiej.

Franciszek Ziejka stawiał wręcz tezę, że „Paryż przełomu wieków […] to także jeden z ważniejszych ośrodków polskiego życia artystyczno-literackiego"[77] – widać to zwłaszcza w liczebności inicjatyw podejmowa-

nych przez ówczesną emigrację. Jak podsumował Tadeusz Sivert, w tym okresie w stolicy Francji można było doliczyć się blisko sześćdziesięciu zróżnicowanych organizacji polskich (bądź ze sprawami polskimi ściśle powiązanych), w tym stowarzyszeń, komitetów, kół czy związków polonijnych[78]. Istotniejsza jest jednak nie tyle ich imponująca liczba, co bogate życie kulturalne, które prowadziła paryska emigracja, zapewniając intensywny transfer literatury polskiej nad Sekwanę. Wystarczy jedynie zarysować inicjatywy polskiej kolonii (nawet skupiając się wyłącznie na latach 1901–1905, w których Kalkowska przebywała we Francji), by dostrzec skalę zjawiska.

Jednym ze stowarzyszeń, którego działalność przyczyniła się do takiego stanu rzeczy, było założone w 1897 roku Koło Polskie Artystyczno-Literackie zainaugurowane przez Kazimierza M. Górskiego, Kazimierza Dłuskiego, Czesława B. Jankowskiego, Wincentego Kosiakiewicza, Alfreda Nossiga, Antoniego Potockiego i Zygmunta Stojowskiego. Wśród zadań postawionych sobie przez organizację (utrzymującą, że chce funkcjonować ponad podziałami politycznymi czy religijnymi) były między innymi popularyzacja polskiej sztuki czy wspieranie polskich artystów i literatów, ze szczególnym uwzględnieniem członków stowarzyszenia (do Koła należeli przykładowo Władysław Reymont oraz Lucjan Rydel)[79]. Apogeum swojej działalności Koło – wówczas podzielone już na sekcję plastyczną i literacką – przeżywało w latach 1900–1904. Stowarzyszenie organizowało uroczystości z okazji ważnych dla kolonii rocznic (przykładowo w 1900 roku odbyły się obchody na cześć Juliusza Słowackiego, ale też Klementyny z Tańskich Hoffmanowej!), a także wydarzenia o charakterze *stricte* artystycznym. Za sprawą Koła w 1901 roku w Paryżu można było na przykład zobaczyć wystawę polskiego malarstwa XIX wieku, wysłuchać wykładu na temat *Wesela* Wyspiańskiego wygłoszonego przez Bogusława Adamowicza czy uczestniczyć w wieczorze poetyckim Tadeusza Micińskiego. Regularnie na spotkaniach Koła swoje nowele lub fragmenty powstających wówczas *Chłopów* odczytywał Reymont (od 1902 roku wiceprezes organizacji). W kolejnych latach siedziba Koła gościła Leopolda Staffa z wykładem o poezji Kasprowicza, a także wieczór poetycki z okazji jubileuszu Marii Konopnickiej[80].

Niezwykle ważną rolę na scenie emigracyjnego życia kulturalnego odegrały również liczne stowarzyszenia studenckie[81]. Jedną z takich organizacji, której działalności nie sposób pominąć, było Towarzystwo Polaków Studentów „Spójnia" – najstarsze, liczące kilkudziesięciu członków polskie stowarzyszenie studenckie w Paryżu[82], skupiające postępową, socjalistyczną młodzież akademicką. Podobnie jak Koło Pol-

skie Artystyczno-Literackie, studentki i studenci ze Spójni organizowali wieczory literackie, na których goście recytowali własne utwory (jednym z nich był Jan August Kisielewski, który w lutym 1900 roku odczytał fragmenty swojej dramatycznej *Sonaty*)[83]. Ponadto przy Spójni działało również amatorskie koło teatralne, które od 1889 roku wystawiało polskie sztuki – *notabene* w 1890 roku to właśnie w zorganizowanym przez Spójnię spektaklu, po raz pierwszy występując na paryskiej scenie, zagrała Zapolska (wprowadzona w środowiska socjalistycznej młodzieży przez Marię Szeligę)[84]. W późniejszych latach koło teatralne Spójni było odpowiedzialne także za popularyzację Wyspiańskiego we Francji – w marcu 1902 roku zorganizowało w sali teatralnej Athénée Saint-Germain paryską premierę *Warszawianki* (spektakl został zagrany przy pełnej widowni, mogącej pomieścić nawet do pięciuset osób!)[85]. Rok później studenci wystawili *Wyzwolenie*[86], a w 1904 w tym samym miejscu – rozmowę Stańczyka z Dziennikarzem z *Wesela* połączoną z recytacjami poezji Słowackiego, Anczyca i Konopnickiej[87]. Drobiazgowe odnotowanie zasług Spójni w zakresie zaszczepiania polskiej kultury na paryskim gruncie jest istotne również – a właściwie przede wszystkim – ze względu na to, że to właśnie bezpośrednio w jej kręgach w swoich latach studenckich obracała się Kalkowska.

Choć nie wiadomo dokładnie, w jaki sposób Eleonora zetknęła się z tym środowiskiem, to zarówno duży odsetek polskich studentów, jak i topograficzne rozmieszczenie kolonii w Paryżu sugerują, że trafienie w te kręgi było nieuniknione. Po przyjeździe do Paryża Kalkowska zamieszkała w hotelu Soufflot przy Rue Toullier 9[88], nieopodal samej Sorbony. (W 1902 roku w tej samej kamienicy, w bramie pod numerem 11, mieszkał Rainer Maria Rilke[89]). Traf chciał, że pisarka wybrała dzielnicę przylegającą do Quartier Latin na lewym brzegu Sekwany, która w okolicach bulwarów St. Michel, du Port-Royal, Argo, St. Marcel i Avenue des Gobelins była zamieszkana „nieledwie całkowicie [przez] studentów"[90] i polską bohemę[91]. Najprawdopodobniej w kręgi postępowej polskiej młodzieży wprowadziła Eleonorę jej przyjaciółka, Eugenia Kutner (od 1903 roku Sokolnicka) – również pochodząca z Warszawy studentka. W przyszłości Sokolnicka zostanie jedną z pionierek psychoanalizy, odpowiedzialną za transfer teorii Freuda do Francji[92], tymczasem na początku XX wieku, tak jak Kalkowska, studiowała nauki przyrodnicze na Sorbonie (z Eleonorą będzie przyjaźnić się aż do swojej śmierci w 1934). „Kutnerka"[93] od stycznia 1900 była członkinią paryskiej sekcji Oddziału Zagranicznego Polskiej Partii Socjalistycznej, należała do kręgu najbliższych znajomych Kazimierza

Kellesa-Krauza, była też narzeczoną działacza socjalistycznego Michała Sokolnickiego[94], mogła więc wprowadzić Kalkowską w samo serce postępowej Polonii.
Niemal w tym samym czasie co Eleonora, do Paryża przybył zaprzyjaźniony z Sokolnickim Marceli Szarota – od 1902 roku student École Libre des Sciences Politiques. Marceli, starszy od Eleonory o przeszło siedem lat, również urodził się w Warszawie, w 1876 roku, w ewangelicko-luterańskiej rodzinie Emila i Stefanii z Apfelzweigów[95]. Do Paryża Szarota trafił nieprzypadkowo. Jeszcze w Warszawie w wieku dwudziestu dwóch lat poznał Edwarda Abramowskiego i za jego namową zaczął prowadzić koło oświatowe dla robotników, a dwa lata później, w 1900 roku, formalnie wstąpił do PPS. Za swoją działalność pod koniec tego samego roku został aresztowany i osadzony w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej, gdzie był więziony do lipca 1901 roku. Młodego socjalistę skazano na zsyłkę w głąb Rosji, jednakże po tym, jak został wypuszczony z aresztu za kaucją, udało mu się zbiec do Francji, gdzie wstąpił do Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich, a także studenckiej Spójni[96]. Po przyjeździe do Paryża Marceli poznał „zamożną i dość przystojną"[97] Eleonorę. Wkrótce po tym para zaręczyła się. Podczas gdy Kalkowska kończyła prace nad debiutem literackim, Marceli rozwijał działalność publicystyczną – przez krótki okres współredagował „Wolne Słowo Polskie" Stanisława Gierszyńskiego i pisywał do londyńskiego „Przedświtu"[98]. Narzeczeni pobrali się w 1903 roku – w tym samym roku w wieku dwudziestu jeden lat pisarka opublikowała w Warszawie swój debiutancki *Głód życia*, wydany pod pseudonimem Ire Ad Sol.

Marceli Szarota, początek XX wieku

Marceli Szarota, Wiedeń, data nieznana

Okładka pierwszego wydania *Głodu życia* Eleonory Kalkowskiej,
autorstwa Alfreda von Spitzbartha, Warszawa, 1904

ROZDZIAŁ DRUGI

Głód życia[1]

W 1903 roku prawdopodobnie nie wiedziano, kto kryje się pod enigmatycznym pseudonimem widniejącym na okładce *Głodu życia*[2], skoro nawet w protokołach Warszawskiego Komitetu Cenzury, który 18 lutego dopuścił manuskrypt do druku bez uwag i ingerencji, autorstwo książki przypisane zostało „Ire Adsol"[3]. Niewielki tomik za opłatą półtora rubla można było nabyć w warszawskich księgarniach już późną jesienią lub wczesną zimą[4].

Według Stanisława Sierotwińskiego z dużym prawdopodobieństwem tom został wydany nakładem własnym[5]. Za tezą badacza zdaje się przemawiać kilka poszlak. Warto zwrócić uwagę chociażby na to, że samo wydawnictwo, pod którego szyldem ukazał się *Głód życia*, miało profil bardziej naukowy niż literacki. Tomik wydrukowany został w oficynie Piotra Laskauera, ale w ramach nowości z 1903 roku reklamowany był przez Księgarnię Naukową, która odpowiadała za skład książki. Księgarnia na początku XX wieku co prawda miała w swojej ofercie również publikacje z zakresu beletrystyki, jednak jej profil wydawniczy był wyraźnie specjalistyczny. I tak dla przykładu w reklamie oficyny opublikowanej na łamach „Ogniwa" obok *Głodu życia* Ire Adsol czy *Wiatronogiego* Lwa Tołstoja widniały takie pozycje jak: *Starożytna Litwa* Aleksandra Brücknera, *Dusza i ciało* Edwarda Abramowskiego, *Zasady fizyki* Emila Warburga, *Nad otchłanią. W sprawie handlu żywym towarem* Stanisława Posnera, *Dzieje prawa małżeńskiego w Królestwie Polskim* Henryka Konica czy rozprawa niezwykle popularnej szwedzkiej pedagożki-reformatorki Ellen Key zatytułowana *Stulecie dziecka*[6]. Skąd więc decyzja, by tomik młodopolskiej prozy opublikować nakładem Księgarni Naukowej? Być może oficyna miała powiązania z warszawską rodziną pisarki. Z rynkiem wydawniczym związany był wuj Kalkowskiej, Artur Otton Spitzbarth, który choć zasłynął jako „nestor polskiej architektury"[7], pod koniec XIX wieku był także wydawcą odpowiedzialnym za „Revue Slave"[8]. Publikowany od 1878 roku periodyk zajmował się popularyzacją szeroko pojętej słowiańszczyzny – zapełniające łamy pisma działy poświęcone historii, literaturze, sztuce i nauce miały za zadanie „zaznajomić narody europejskie z historią, cywilizacją i w ogóle życiem intelektualnym Słowiańszczyzny" (pismo powstawało „w języku francuskim, najprzystępniejszym dla oświeco-

nego ogółu"[9]). Dodatkowo w 1906 roku w Księgarni ukazała się rozprawa jego syna, czyli *O eksperymencie w psychologii* Alfreda von Spitzbartha[10] – bądź też „Freda", jak bliscy nazywali dobrze zapowiadającego się naukowca[11]. To właśnie Fred Spitzbarth, nie tylko kuzyn, lecz także bliski przyjaciel Kalkowskiej, był autorem ilustracji i okładki zdobiących pierwodruk *Głodu życia*[12].

Debiut Kalkowskiej nie zdobył większego rozgłosu, być może zresztą jednym z czynników tego niepowodzenia była publikacja w specjalistycznym wydawnictwie. Jak w późniejszych latach wspominała sama pisarka, miał za to zyskać życzliwe uznanie ze strony Artura Śliwińskiego i Stefana Żeromskiego[13] – i choć potwierdzenia tej informacji nie udało się znaleźć w źródłach drukowanych, zdaje się ona wysoce prawdopodobna, zważywszy na paryskie środowisko, w którym obracała się Kalkowska. W kontakcie z autorem *Przedwiośnia* (którego kręgi towarzyskie z czasów pobytu nad Sekwaną przecinały się bezpośrednio z kręgami pisarki) łącznikiem mógł być wspominany już Michał Sokolnicki[14]. O ile jednak nie udało się dotrzeć do potwierdzenia opinii Żeromskiego czy Śliwińskiego, o tyle dobrym tropem na temat tego, w jaki sposób *Głód życia* był czytany w epoce (a także kolejną wskazówką odnoszącą się do niepowodzenia tomu), są zachowane recenzje: tekst Stanisława Brzozowskiego, który ukazał się w „Głosie" jeszcze w listopadzie 1903 roku[15], dwie krytyki z 1904 roku (Cecylii Walewskiej z „Tygodnika Ilustrowanego" oraz Aurelego Drogoszewskiego z „Książki") i wzmianka Jana Lemańskiego w „Chimerze"[16].

Krytycy zgotowali debiutantce dosyć chłodne przyjęcie, właściwie tylko recenzję Brzozowskiego można uznać za pozytywną. Jednak w 1903 roku, kiedy przyszły autor *Legendy Młodej Polski* dopiero budował swój autorytet najważniejszego krytyka początku XX wieku, nie mógł to być głos decydujący. Dla twórczości krytycznoliterackiej Brzozowskiego 1903 rok stanowił okres intensywnego rozkwitu i dookreślania własnego programu krytycznego. W tym czasie krytyk dopiero od niedawna był stałym współpracownikiem „Głosu". Tego roku na łamach pisma dał się poznać jako „aprobujący interpretator dzieł Stanisława Przybyszewskiego"[17], rozpoczął również swoją słynną „kampanię antysienkiewiczowską"[18]. Recenzował dramaty, między innymi Jana Augusta Kisielewskiego (*W sieci*)[19] i Henrika Ibsena (*Podpory społeczeństwa*)[20]. Zaledwie dwa tygodnie po *Głodzie życia* zrecenzował eksperymentalną powieść *Pałuba* Irzykowskiego[21]. W tym okresie opublikował też swoje krytyczne *creda*, takie jak *O nowej sztuce* czy *Sztuka i społeczeństwo*[22]. W tym drugim szkicu rozwijał tezę (opartą na poglądach ob-

szernie komentowanego przez krytyka Avenariusa)[23], jakoby sztuka była „wyładowaniem i wyzwoleniem nadmiaru sił psychicznych, stanowiących «istotną indywidualność człowieka», a nie znajdujących zastosowania, tłumionych i zagłuszanych w życiu praktycznym"[24].
Echa tych rozważań będą dostrzegalne również w nieco późniejszej recenzji *Głodu życia*. Co prawda nie stanowi ona ani dogłębnej, ani zbyt obszernej analizy opowiadań ze zbioru, zawiera jednak rozbudowaną refleksję na temat talentu i motywacji twórczych w ogóle – to właśnie na tym tle krytyk sytuuje wystąpienie debiutantki. Brzozowski zauważa, że źródłem każdej twórczości jest pewien „punkt zaczepienia" w świadomości artysty oraz jego późniejsze intelektualne opracowanie. Prawdziwa, dodatnio wartościowana przez krytyka twórczość powinna zachować równowagę pomiędzy tymi dwoma wymiarami. „Idzie tylko o to – pisał autor *Legendy Młodej Polski* – czy to świadomie stawiane sobie zadanie jest uświadomieniem zmian i dążeń całej istoty artysty, a więc jego wrażliwości, wzruszeniowości, jednym słowem życia, czy tylko pewną możliwością teoretycznie przez umysł wykombinowaną"[25]. Główną pobudką do prawdziwego tworzenia jest jego zdaniem poczucie nieokreślonego nadmiaru i potrzeby jego wyładowania, do którego świadomość znajduje „lepiej lub gorzej wymotywowany" pretekst. Ten indywidualny popęd twórczy niezwykle łatwo zagłuszyć może jednak żerująca na niej „pasożytnicza myśl"[26].
Brzozowski stwierdza, że najbardziej podatny na „przeintelektualizowanie" twórczości jest artysta początkujący, u którego dopiero „w głębi […] coś [się] zbiera, dojrzewa, kiełkuje i ta głucha fermentacja zwraca [jego] uwagę na tworzenie, na sztukę". Zazwyczaj pierwsze dzieła takiego twórcy są złożone z zapożyczonych środków artystycznych, z których młody artysta może korzystać dzięki znajomości dzieł sztuki. Lecz jeśli tylko – jak zaznacza krytyk – odbywa się w tych utworach owa „podziemna fermentacja duchowa" rzeczywistego popędu twórczego, stają się one zapowiedzią dzieł przyszłych, obiecują, czego można będzie się spodziewać po ich twórcy.
Rekonstrukcja wywodu Brzozowskiego jest o tyle istotna, że w debiucie Ire ad Sol krytyk dostrzega właśnie ten prawdziwy, stający się (dopiero) talent. Pisze też wprost, że choć o indywidualności autorki wciąż jeszcze nie sposób wyrokować, to już można zauważyć, że „ujawnioną przez nią silną struną jest wrażliwość na silne napięcia, na wyraźnie zarysowujące się załamania duchowe". Nieco dalej zaś przenikliwie dodaje, iż wrażliwość tego typu można by nazwać „talentem dramatycznym", gdyby nie to, „że zbywa mu na zdolności charakteryzowania osób dia-

logiem"[27]. Krytyk nie poczytuje tego jednak za wielką wadę debiutu, gdyż jego zdaniem sztuka ta wymaga „wielkiej maestrii", którą – jak możemy się domyślać z recenzji – autorka może nabyć z czasem. Kontekst jej przyszłej kariery zdaje się zresztą w pełni potwierdzać intuicje krytyka. Pewnym uznaniem pobrzmiewa ton wypowiedzi Brzozowskiego, gdy stwierdza on, że Ire ad Sol „gardzi wszystkim, co ją nie obchodzi; nie wprowadza nic z obowiązku […], posiada niewątpliwie zdolność i zamiłowanie myśli". Chwali także wnikliwie nakreślone konflikty psychologiczne stworzonych przez Kalkowską postaci. Właściwie jedyny zarzut Brzozowskiego dotyczy języka debiutantki, który „razi jeszcze ubóstwem i monotonią" – w przypisie krytyk zwróci nawet uwagę na „parę skandalicznie rażących zwrotów stylistycznych"[28] (przykładowo „wkładać do serca sztylet kawałek po kawałku"). Niemniej jednak, pomimo tych stylistycznych uchybień, pierwsze literackie wystąpienie Ire ad Sol krytyk uznawał za udane.

Pozostałym recenzjom brakuje entuzjazmu Brzozowskiego, są za to zaskakująco współbrzmiące. Drogoszewski w „Książce" co prawda zwraca uwagę na to, że „autorka nie zadowala się fotograficznym odtworzeniem realistycznych walk o byt, lub o istnienie, lecz pragnie wejrzeć w głąb", i podsumowuje, że ogólne „wrażenie zbiorku jest bezwarunkowo dodatnie i z pewną otuchą każe myśleć o przyszłości autorki", lecz w jego krytyce można dostrzec również ironiczny ton. „Nie «głodem życia» tchną [opowiadania], lecz raczej lękiem przed śmiercią, przed unicestwieniem. Tu i owdzie u góry kartki należałoby położyć napis po prostu: głodne, straszne, nielitościwe życie" – pisał o swoich pesymistycznych wrażeniach z lektury krytyk. W recenzji zwracał również uwagę na językową nieporadność i „naiwn[ą] dokładnoś[ć] wysłowienia"[29]. W podobnym tonie napisana została recenzja Cecylii Walewskiej. Krytyczka wskazała na „nie wszędzie poprawny"[30] język debiutantki i podobnie jak Drogoszewski zwróciła uwagę na pesymizm zbiorku: choć po przeczytaniu lirycznego *Wstępu* „Zdawałoby się, że na takie wezwanie rozigra się tęcza radości, rozdzwoni śmiech, zatętni swawola dusz, nie spętanych troską, zaszumi taniec i śpiew", to ostatecznie dla Walewskiej „*Głód życia* to jeden akord grobowy, to krzyk ofiar przedwcześnie skazanych na śmierć lub unicestwienie w bólu"[31]. Krytyczka wyróżni zaledwie parę opowiadań: w *Za wiele* doceni „obłędną rozpacz tęsknoty", w *Ostatnim promieniu* – „bolesne oczekiwanie". Zwróci również uwagę na tematykę *Dziecka* (choć doda, że wykonanie nie dorównuje pomysłowi). Wskazanie akurat tego opowiadania nie dziwi, zważywszy na feministyczne zaplecze Walewskiej, któ-

rej głównym tematem (zarówno w krytyce, jak i całej publicystyce) była „szeroko rozumiana sprawa kobieca”[32]. *Dziecko* mogło przykuć jej uwagę, gdyż główną bohaterką jest aktorka, matka śmiertelnie chorej córeczki, zmagająca się z dylematem wyboru pomiędzy chęcią poświęcenia się sztuce i swojej karierze a obowiązkiem opieki nad dzieckiem. Ostatecznie jednak czytelnik recenzji pozostawał z opinią o chwiejności i niepewności młodego pióra, co stanowiło wątpliwą zachętę do lektury i z pewnością miało niebagatelny wpływ na przejście *Głodu życia* bez echa – tym bardziej, że w przeciwieństwie do recenzji Brzozowskiego opublikowanej na łamach „Głosu” (radykalnego pisma postępowej inteligencji)[33], krytyka Walewskiej z „Tygodnika Ilustrowanego”, który na przełomie wieków osiągał blisko jedenastotysięczny nakład[34], miała szansę dotrzeć do dużo większej publiczności. *Głód życia* został więc potraktowany jako nieporadny językowo, przesiąknięty nadmiernym pesymizmem, niezbyt udany tomik. Najjaskrawiej wyrażoną i najdalej posuniętą w tym kierunku opinią była napisana w zgryźliwym, pamfletowym tonie jednoakapitowa notatka z „Chimery”, w której Jan Lemański stwierdzał, że „Gdy się ma głód życia i gdy się przytem chce niedoli ludzkiej zmniejszyć ciężar, […] niekoniecznie o tych głodach i cierpieniach trzeba się ludzkości w formie *in folio* zapożyczanej zwierzać i tem nędze ogólno-ludzkie powiększać”[35].

LĘK PRZED ŚMIERCIĄ?

Gdy przeszło sześćdziesiąt lat później Stanisław Sierotwiński napisał artykuł poświęcony autorce *Głodu życia*, rozpoznania badacza dotyczące jej młodopolskiego debiutu współbrzmiały z głosami krytyki z początku XX wieku – literaturoznawca powtórzył zarzuty pierwszych krytyków, przedstawiając tom w charakterze niewartych uwagi, dekadenckich juweniliów. Jednocześnie należy przyznać, że także współcześnie nie dziwi ta przesiąknięta pesymizmem interpretacja pierwszych czytelników Kalkowskiej, powielona po latach również przez pierwszego badacza jej twórczości. *Głód życia* faktycznie przesycony jest trwogą. Pobrzmiewają w nim najgłębsze lęki egzystencjalne leżące u źródeł modernistycznego niepokoju, a spoiwo tomu stanowi motyw śmierci (trudnej do zaakceptowania, niesprawiedliwej, przedwczesnej, samobójczej) lub utraty. *Leitmotivami*, przewijającymi się przez niemal wszystkie opowiadania, są cierpienie, choroba i lęk. Debiutu Kalkowskiej nie należy jednak zbywać etykietą egzaltowanego pesymizmu przełomu wieków, choć skłaniają do tego budowane przez autorkę obrazy

(na przykład dzieło artysty jako „zakrwawione serce" lub „naga dusza" autora) oraz ciążąca gdzieniegdzie materia gęstego, zmetaforyzowanego, kwiecistego języka – „stylistyczny syndrom młodopolszczyzny"[36] . Jednakże pod tą warstwą znajdują się kolejne pokłady sensów, których dokładne rozpoznanie pozwala umiejscowić debiutantkę na tle modernistycznych diagnoz, a także pokazać niedostrzegalne na pierwszy rzut oka powiązania *Głodu życia* z późniejszą twórczością autorki.
Powracające motywy choroby i śmierci w debiucie Kalkowskiej niewątpliwie są wyrazem kryzysu, któremu należy przyjrzeć się bliżej. Występująca w fabule opowiadań choroba to bardzo konkretne schorzenie, choć w *Głodzie życia* trudno doszukiwać się medycznej diagnozy wyrażonej wprost. Możemy jednak łatwo wywnioskować, jaka przypadłość ukrywa się za symptomami wykreowanymi przez obiegowo funkcjonujące kulturowe klisze: bladość, duszący kaszel, słabość, krwotoki, trawiąca gorączka. To suchoty, bądź też we współczesnej nomenklaturze medycznej: gruźlica, choroba *fin de siècle*'u. Gruźlica nie zawsze dookreślona czy dopowiedziana, gdyż z jednej strony nie wymagała dookreślania, z drugiej zaś w obrębie świata przedstawionego jej nazwa mogła zdawać się obdarzonym magiczną mocą, przynoszącym zgubę zaklęciem[37]. Tak jest w przypadku umierającej Halinki z opowiadania *Dziecko*, a także pisarza z *Ostatniego promienia*. Na gruźlicę choruje również bohater *Odwiecznego prawa* i malarka z *Za późno*. Zresztą przypadek artystki doskonale oddaje obiegowe wyobrażenie na temat gruźlicy – chorobie przypisywano „nadpobudliwość, po której przychodzą okresy apatii", a także gorączkową aktywność, naprzemienną z „namiętną rezygnacją"[38]. Równie często powracającym motywem opowiadań jest samobójstwo, którym kończą się *Aby żyć* i *Śmierć* (jako samobójczą można również zinterpretować śmierć Asty z *Morza*). Według Sierotwińskiego tak intensywna eksploracja motywów choroby i śmierci w debiucie Kalkowskiej jest wynikiem zarówno ówczesnych tendencji literackich, jak i doświadczeń samej autorki. Obcująca z żałobą od najmłodszych lat życia, wychowana w kulcie zmarłego ojca pisarka „przywykła zbyt wcześnie i zbyt wiele myśleć o śmierci, a żywa inteligencja i temperament wywołały zrozumiały bunt". Jego fundamentem były filozoficzne zainteresowania pisarki, a także wypracowane w trakcie przyrodniczych studiów materialistyczne pojmowanie świata. Zdaniem badacza sednem kryzysu, który nadawał ton debiutowi Kalkowskiej, było to, że „[s]przecznością nie do pogodzenia wydawało się przeciwstawienie głodu życia z [sic] koniecznością śmierci bez wiary w ja-

kąś formę nieśmiertelności"[39]. Klucza do tej interpretacji Sierotwiński dopatrywał się w opowiadaniu *A jednak*.

Głównym bohaterem utworu jest umierający w szpitalu naukowiec Antek, autor rozprawy *O nowych teoriach naukowych i ich stosunku do metafizyki*. Bohater był „przyrodnikiem-filozofem, zapalonym, fanatycznym" (AJ 145). Jego rozprawa dotyczyła między innymi zabójczego wpływu „ostatnich teorii" na ideę życia pozagrobowego. Na łożu śmierci przyrodnik-filozof przeżywa kryzys poznawczy i egzystencjalny, musząc skonfrontować się z faktem własnej skończoności (według Sierotwińskiego wydarzenie to ilustrowało również kryzys samej Kalkowskiej). W fikcyjnej rozprawie, którą umierającemu czyta na głos ukochana, bohater argumentuje: „Wielki rozwój chemii, zarówno jak darwinizm, zadały cios śmiertelny wszelkim wierzeniom w życie pozagrobowe. Darwinizm, odbierając człowiekowi wyższość absolutną nad zwierzętami, widząc w nim tylko zwierzę bardziej udoskonalone pod względem rozwojowym, przez to samo obala teorię o duszy człowieka. Łączy on całą przyrodę w jedną całość, podczas gdy stara metafizyka rozrywa ją na duszę i ciało. Obala ona zatem wszystkie nadzieje mnichów i mniszek w wynagrodzenie po śmierci, we wspólne pożycie na polach elizejskich, stawiając nam przed oczy jako jedyne żyjącą materię i tylko materię (AJ 145, podkr. – A. D.).

W obliczu rychłej śmierci naukowiec zaczyna jednak podważać wyznawany dotąd materialistyczny światopogląd. Warto przy tym podkreślić, że sens tego kryzysu wiąże się bezpośrednio z rozgrywającym się w dobie *fin de siècle*'u „gwałtownie postępującym naukowym burzeniem newtonowskiego kosmosu"[40], w którym główne role odgrywały z jednej strony psychologiczne teorie Freuda czy filozofia Nietzschego, podmywające fundamenty kartezjańskiego podmiotu, z drugiej zaś takie odkrycia jak atom i gen, teorie Plancka czy Einsteina, burzące fundamenty dziewiętnastowiecznego przekonania o naturze świata i dostępnych sposobach jego poznania. Dzięki tym odkryciom „racjonalista podkopywał własny świat"[41] – tak dzieje się w wypadku Antka, który w swojej rozprawie wykłada: „Z drugiej strony badania chemiczne jasno nam pokazują, że z zanikiem tej lub owej formy istnienia, to jest ze śmiercią pewnego jestestwa rozpoczyna się rozkład i przez to samo się rozumie, że ta fikcyjna całość, którą przedstawia jednostka, przestaje istnieć, podlegając odwiecznym prawom przyrody" (AJ 145–146, podkr. – A. D.). Podkreślony fragment dowodzi, że rozważania

bohatera to nie tylko ilustracja jednostkowego kryzysu światopoglądowego Kalkowskiej, lecz także – a nawet przede wszystkim – wyraz źródłowego dla modernizmu „ostatecznego kryzysu pozytywistycznej wizji świata”[42].

Kryzys ten zresztą niejednokrotnie był analizowany w literaturze końca wieku. Kontekstem nie do pominięcia są tu *Emancypantki* Prusa z 1894 roku[43] i postać Zdzisława Brzeskiego, podobnie jak Antek umierającego na suchoty i zafascynowanego „wielkością filozofii pesymistycznej”[44]. Jak pisze Tomasz Sobieraj, Zdzisław Brzeski – tak jak bohater *A jednak* – to „materialista i zarazem sceptyk, nieufny wobec wszelkiej wiedzy irracjonalnej”, a jednocześnie „człowiek bezbronny w obliczu nieuchronnie zbliżającej się śmierci, która go przeraża”[45]. Prusowskiego bohatera także „przerażała szczególnie wizja całkowitego unicestwienia po śmierci biologicznej”[46]. Tak jak Antek zwierzał się też ze swojego strachu przed końcem. Co ciekawe, w powieści pocieszenie przychodzi ze strony autorskiego *porte parole*, czyli Dębickiego, który kwestionował materialistyczną postawę Brzeskiego i wychodząc „od podstaw scjentystycznych, przywołując najważniejsze prawa natury (przede wszystkim zasadę zachowania energii), starał się [go] przekonać […], że procesy psychiczne (w tym przypadku istnienie duszy) nie kończą się wraz z rozkładem fizycznym organizmu”[47]. Swoje hipotezy na temat nieśmiertelności duszy podpierał argumentami nowoczesnego przyrodoznawstwa (odwoływał się do „nieśmiertelności” materii i energii)[48].

W opowiadaniu Kalkowskiej brak jest takiego głosu, co mogłoby zresztą świadczyć o tym, że młoda pisarka rozwiązania światopoglądowego kryzysu szukała już w zupełnie innym miejscu niż starszy o pokolenie Prus. W dalszej części *A jednak* Antek przeżywa całkowite załamanie, wskutek którego wypiera się dotychczas wyznawanego scjentystyczno-materialistycznego światopoglądu. Błaga swoją partnerkę Martę, by przyznała, że to wszystko, w co dotąd wierzyli, było kłamstwem, i choć wcześniej parokrotnie podkreślony został fakt, że oboje są ateistami, teraz umierający naukowiec chce, by dziewczyna uspokoiła go, że „jednak istnie-je ży-cie po-za-grobo…” (AJ 147). Sierotwiński uznaje ten moment załamania za rozwiązanie konfliktu – odpowiedzią na lęk przed śmiercią ma być powrót do metafizycznej wiary, być może nie w życie pozagrobowe, lecz w „jakąś formę nieśmiertelności”[49]. Warto tu dodać, że podobnie interpretowano wykłady Dębickiego w *Emancypantkach* – jako „rewoltę światopoglądową” Prusa, zaświadczającą rzekomo o nawróceniu pisarza na wiarę w Boga[50]. Jednakże pewne wskazówki wewnątrztekstowe w debiucie Kalkowskiej pozwalają przypuszczać, że ten

zwrot protagonisty został skompromitowany przez narratora. W chwili, gdy prośby bohatera *A jednak* zamieniają się w żądania, w tekście (po raz pierwszy i jedyny) pojawia się interesujący zabieg – mowa niezależna: „Schwycił ją za drugą rękę i jeszcze gwałtowniej, jeszcze bardziej gorączkowo trząsł nią – «Ja żądam, żebyś powiedziała, żeśmy kłamali, słyszysz? żeśmy kłamali»… i jeszcze bliżej podsuwając się do niej – «ja tego żądam od ciebie, – słyszysz?!»"[51] Już samo przytaczanie wypowiedzi bohatera w formie mowy niezależnej w tekście świadczy o (przynajmniej pozornym) obiektywizmie i dystansie narratora. Wprowadzenie dodatkowego cudzysłowu zdaje się ten dystans jeszcze pogłębiać.
Choć ostatecznie Marta pod naciskiem umierającego ukochanego przyznaje mu rację i potwierdza, że oboje „kłamali", to tego metafizycznego zwrotu nie można traktować poważnie. Jest on jedynie pustym gestem otuchy, wiara w pośmiertne trwanie zaś nie stanowi odpowiedzi na zarysowany kryzys światopoglądowy. To nie próba poszukiwania wiary w „jakąkolwiek formę nieśmiertelności" zdaje się przyświecać debiutantce, lecz właśnie całkowite odcięcie się od metafizyki i zwrot ku życiu – życiu jako rzeczywistości ostatecznej, a więc takiej, „w której człowiek jest zakorzeniony całą swą działalnością i całym swym doświadczeniem"[52]. Tym, który głosił takie rozumienie życia, a także krytykował wszelkie dyskursy mające na celu „okroić życie, okaleczyć je i osądzić" (a więc zarówno religię, moralność, jak i naukę)[53], był Friedrich Nietzsche.

PIONIERKI NIETZSCHEANIZMU

Wnikliwa lektura *Głodu życia* pozwala wytropić w debiucie Kalkowskiej ścieżkę fascynacji nietzscheanizmem. Była to zresztą ścieżka przetarta już przez jej rówieśnice i „starsze siostry" po piórze. W *Cudzoziemkach* Grażyna Borkowska zwraca uwagę na szczególne znaczenie filozofii Friedricha Nietzschego dla twórczości polskich modernistek[54]. Po „wiedzę radosną" sięgały jeszcze w latach osiemdziesiątych XIX wieku pisarki o pokolenie starsze: znamienny jest tu przykład Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej (*notabene* to właśnie zafascynowana Nietzschem poetka ze swoich podróży wysłała egzemplarz *Also sprach Zarathustra* autorce *Nad Niemnem*)[55]. Spośród autorek zainspirowanych filozofią Nietzschego Borkowska wymienia między innymi Marię Jehanne Wielopolską, Marię Grossek-Korycką czy wielokrotnie wskazywaną w tym kontekście Zofię Nałkowską[56]. Zestawienie modernistycznych „uczennic Nietzschego" nie mogłoby się obyć również bez Marii Komornickiej, której *Powrót ideałów* jest pierwszym opublikowanym świadectwem

literackiej recepcji myśli bazylejskiego filozofa na ziemiach polskich[57]. Wspomnieć należy także o (często zapoznawanej) roli tłumaczek, krytyczek i publicystek, które u schyłku XIX wieku brały czynny udział w transferze filozofii Nietzschego na polski grunt. Warto w tym kontekście przypomnieć, że w 1893 roku na łamach „Prawdy" za sprawą tłumaczenia Malwiny Posner-Garfein – urodzonej w 1872 roku warszawianki, uczęszczającej na tajne komplety Uniwersytetu Latającego, publicystki i pisarki publikującej pod pseudonimem Maria Zabojecka, działaczki ruchów socjalistycznych i kobiecych[58] – opublikowano pierwsze przełożone na język polski fragmenty Nietzschego[59]. To również ona przełożyła *Umysły współczesne* Georga Brandesa. Książka, która miała ogromny wpływ na popularyzację filozofa w Niemczech[60], ukazała się w 1894 roku nakładem redakcji „Głosu". W tym samym roku czytelnicy mogli zapoznać się również z pierwszym obszernym studium na temat myśli autora *Z genealogii moralności*, czyli rozprawą *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*[61]. Jego autorką była urodzona w 1868 roku Maria Czesława Przewóska, pisarka i publicystka, młodsza siostra działacza socjalistycznego Edwarda Przewóskiego. W latach 1889–1891 Przewóska studiowała filozofię, psychologię i fizjologię na paryskiej Sorbonie (uczęszczała również na wykłady w Collège de France). We Francji poznała Marię Szeligę i za jej sprawą zaangażowała się w działania na rzecz ruchów kobiecych[62]. Po powrocie do kraju publikowała między innymi w „Bluszczu", „Ateneum", „Głosie" i „Prawdzie"[63]. Co ciekawe, choć w samej rozprawie Przewóska nie opowiadała się jednoznacznie ani po stronie zwolenników, ani przeciwników Nietzschego[64], to jednak, wyrażając swoje intencje *explicite*, zaznaczała, że zamiarem jej było „podniesienie i uwydatnienie tych stron idei Fr. Nietzschego, które mają w sobie wartość pozytywnie postępowego czynnika w rozwoju myśli współczesnej"[65]. Kolejną ważną aktorką transferu nietzscheanizmu na polski grunt była Zofia Daszyńska-Golińska (*de domo* Poznańska), która w tym samym 1894 roku opublikowała swój szkic *Nietzsche i moralność*[66]. Urodzona w 1866 roku autorka[67] była już wówczas wybitną ekonomistką i socjolożką, której w 1891 roku jako pierwszej kobiecie pozwolono obronić doktorat na Uniwersytecie w Zurychu[68], gdzie studiowała ekonomię polityczną oraz historię gospodarczą. W Szwajcarii zaangażowała się w działania kół socjalistycznych oraz poślubiła Feliksa Daszyńskiego. Następnie studiowała także w Wiedniu i Berlinie, a w latach 1892–1894 wykładała na Uniwersytecie Latającym w Warszawie. Nazywana „pionierką wiedzy gospodarczo-społecznej w Polsce"[69] Daszyńska-Golińska związana była również z ruchem eman-

cypacyjnym[70]. Poza działalnością polityczną i naukową była żywo zainteresowana krytyką literacką oraz myślą filozoficzną i, jak wspominała po latach, to właśnie doktorat z filozofii był jej dziecięcym marzeniem[71]. Choć dokonania Daszyńskiej-Golińskiej w tym zakresie pozostawały na marginesie obszernego pola jej aktywności, to z perspektywy recepcji Nietzschego na ziemiach polskich ten dorobek jest nie do pominięcia. Po wspomnianym już szkicu z 1894 roku krytyczka opublikowała również recenzję rozprawy Przewóskiej[72], a linia jej interpretacji myśli bazylejskiego filozofa skrystalizowała się ostatecznie w wydanej w 1896 roku monografii *Nietzsche-Zaratustra. Studyum literackie*[73]. Współcześnie pracę Daszyńskiej-Golińskiej uznaje się za jeden „z pierwszych rozsądnych głosów na temat Nietzschego, zadających sobie trud zrozumienia jego pism"[74]. O przenikliwości autorki świadczy chociażby fakt, że w swojej pracy analizowała zbieżności pomiędzy myślą autora *Tako rzecze Zaratustra* i Maxa Stirnera[75]. Warto podkreślić, że pomimo różnic w interpretacjach obie krytyczki dążyły do wykazania pozytywnego wymiaru myśli filozofa. Przykładowo, autorka *Nietzschego i moralności* gorąco sprzeciwiała się głosom, które filozofowi przypisywały nihilizm i dekadentyzm, podczas gdy – jak dowodziła – to właśnie on był najważniejszym krytykiem nihilizmu i dekadentyzmu epoki.

Co ciekawe, ten krytyczny kobiecy dwugłos został przez przeciwników Nietzschego potraktowany ze szczególną zjadliwością. Fakt, że to właśnie kobiety ośmieliły się wystąpić z rozprawami poświęconymi myśli autora *Wiedzy radosnej*, nie uszedł uwadze żadnej ze stron tego sporu o myśl filozofa. Nawet dla publicystów odnoszących się pozytywnie do filozofii Nietzschego ta kobieca aktywność stanowiła osobliwość tudzież ciekawostkę wartą odnotowania i podkreślenia. Takim głosem jest przykładowo opublikowana na łamach „Krytyki" recenzja książki Daszyńskiej-Golińskiej, rozpoczynająca się od słów: „Bodaj czy to nie wyrafinowana zemsta logiki społecznej, że do sekcji nad tym filozofem, który w dziełach swoich bezlitośnie znęcał się nad kobietami, przystąpiła właśnie kobieta; przystąpiła z ręką wprawną i ostrym skalpelem zagłębiła je w ciało denata, otworzyła klatkę piersiową, wyjęła serce, mózg i wątrobę, wypatroszyła cały jego system nerwowy – i ze spokojną obiektywnością, dała potoczysty wykład o tej wyjątkowej organizacji w jej zmianach patologicznych"[76].

Równie barwne, lecz dużo bardziej zjadliwe bywały głosy przeciwników nietzscheanizmu. Dla nich fakt, że to właśnie kobiety piszą o tej filozofii, był tylko kolejnym argumentem świadczącym o jej głębokim zepsuciu. Świetnie zrekonstruowała to Przewóska, która w szkicu z 1901 roku

polemizowała z rozprawami Henryka Struvego i księdza Dębickiego, pisząc, że „Współudział […] w tej sprawie kobiecego pióra uznali obaj autorowie za smutne *signum temporis*, świadczące o głęboko sięgającym na gruncie naszym anarchistycznym rozkładzie umysłów…”[77]. Tym stwierdzeniem publicystka odnosiła się między innymi do opublikowanej w 1899 roku rozprawy *Wariacko-zbójecka filozofia* Dębickiego, który chcąc rozprawić się z owym rozpanoszonym nietzscheańskim anarchizmem, pisał: „Nie tylko […] panie-autorki, (które snadź nie mogąc wedle życzenia stosować się w swej tualecie do mód paryskich, śledzą natomiast pilnie, znacznie tańszym niewątpliwie kosztem, mody filozoficzno-literackie), lecz i różni histeryczni panowie-literaci, nawet roszczący sobie prawo do miana poważnych, uwielbiają Nietzschego”[78]. Chociaż autor wspomina o „histerycznych panach-literatach”, jedynymi pracami, do których się odnosi lub które (oczywiście krytycznie) cytuje w całym swoim szkicu, są właśnie rozprawy Daszyńskiej-Golińskiej i Przewóskiej (przy czym ta druga konsekwentnie i pogardliwie nazywana jest przez księdza „wielbicielką Nietzschego”). Swój artykuł Dębicki ilustruje obszernymi fragmentami dzieł obu autorek, które gęsto okrasza wtrąceniami lub wykrzyknikami zamieszczonymi w nawiasach w celu wykpienia ich rozpoznań oraz rzekomego potwierdzenia własnych sądów. Warto podkreślić, że postawa Dębickiego świadczy o tym, że swoimi argumentami próbował on nie tyle ośmieszyć filozofię Nietzschego, co przede wszystkim wykpić intelektualne zapędy autorek, które za bardzo przejęły się „filozoficzno-literacką modą”. Pomimo tej krytyki, gdy Przewóska zabierze głos we wspomnianym wyżej szkicu *Anarchizm ducha a indywidualizm* – „mając szczęście czy nieszczęście być jedną z dwu inkryminowanych [przez księdza] autorek”[79] – będzie w sposób ironiczny podkreślać „kobiecość” swojego stanowiska, a ponadto nie cofnie się przed jeszcze zacieklejszą obroną rewolucyjnego potencjału nietzscheanizmu, będąc coraz bardziej przekonaną o wadze i żywotności umysłowego dorobku autora *Poza dobrem i złem*[80].

Skąd to wzmożone zainteresowanie nietzscheanizmem w twórczości modernistek i publicystyce krytyczek końca wieku? Badaczki zwracają uwagę, że oprócz obiegowo funkcjonujących mizoginistycznych haseł wyjętych z pism bazylejskiego filozofa, w jego rewolucyjnych ideach „nowe kobiety” znalazły również oręże do własnych dążeń i postulatów. Magdalena Rembowska-Płuciennik, analizując postawę światopoglądową młodej Nałkowskiej, stwierdziła, że „nietzscheanizm posłużył autorce jako uzasadnienie bulwersujących obyczajowo haseł feministycznych”[81]. Wyraźnie wybrzmiewa to zwłaszcza w „nielegalnie” wygłoszonym

słynnym przemówieniu autorki *Księcia* na Zjeździe Kobiet z 1907 roku[82], kiedy to Nałkowska nawoływała: „My, kobiety nowe, nową moralność wprowadzić mamy obowiązek"[83], uzasadniając: „Do dzisiejszego zdemoralizowania doszła ludzkość nie przez swobodę życia, lecz przez jego skrępowanie. Im surowsze na życie i miłość nałożymy pęta, tym bardziej zwyrodniale nasza natura będzie usiłowała je obchodzić"[84]. Rembowska-Płuciennik podkreśla również, że odwagi do formułowania takich postulatów dodawała autorce *Narcyzy* „selektywna recepcja etyki nietzscheańskiej"[85]. Zresztą nie był to wyłącznie przypadek Nałkowskiej – dowodzono, że to właśnie kwestii przewartościowania wszystkich wartości „pionierki nietzscheanizmu" poświęcały najbaczniejszą uwagę[86] i w niej poszukiwały dodatkowych argumentów do utorowania ścieżki własnej emancypacji.

Kontekst Nałkowskiej warto nieco rozszerzyć. Autorki *Głodu życia* i *Narcyzy* były niemal rówieśnicami (Nałkowska była o rok młodsza od Kalkowskiej), obie urodziły się w Warszawie, rówieśnicze były również ich prozatorskie debiuty[87]. Należy jednak podkreślić, że biograficzne paralele na tym właściwie się kończą. Podczas gdy Kalkowska za sprawą starań matki i babki uzyskała instytucjonalne wykształcenie (zaświadczone maturą z petersburskiego gimnazjum Annenschule i paryskimi studiami), Nałkowska uczęszczała jedynie na pensję Anieli Hoene, w której wykładała między innymi Józefa Sawicka (Ostoja)[88], a od piętnastego roku życia była słuchaczką kursów Uniwersytetu Latającego[89]. Podczas gdy Kalkowska swoje rozeznanie w literaturze Młodej Polski zdobywała dopiero nad Sekwaną, Nałkowska – jako córka współautora *Forpoczt*, przyjaciółka Stanisława Brzozowskiego, Wacława Berenta czy Karola Irzykowskiego – oddychała „modernistycznym powietrzem"[90] już od najmłodszych lat. Najbliższe otoczenie często traktowane jest jako źródło filozoficznych i estetycznych fascynacji młodej Nałkowskiej. Jednak biografia twórcza Kalkowskiej pokazuje, że na przełomie wieków to wyjątkowe środowisko nie było warunkiem koniecznym. Przypadek Zofii był wyjątkowy, lecz nie trzeba było wychowywać się w domu Wacława Nałkowskiego i od najmłodszych lat obcować z najważniejszymi postaciami literackiego świata, by te fascynacje w sobie rozwinąć i z nich korzystać. Pomimo środowiskowych różnic obie pisarki współdzieliły młodzieńczą lekturę Nietzschego, z której na potrzeby własnej twórczości wyciągnęły podobne wnioski.

Ciekawym kontekstem dla komparatystycznej lektury debiutu Kalkowskiej może być *Narcyza* z 1910 roku[91]. Pobrzmiewająca w powieści Nałkowskiej afirmacja cielesnego zniewolenia[92] oraz pochwała poddaństwa

wobec ciała w zestawieniu z rozumowym dążeniem do wolności korespondują z podejściem debiutującej Kalkowskiej do kwestii życia i płynącego zeń nieodłącznego pierwiastka cierpienia. Jedna z bohaterek powieści Nałkowskiej, Janina – postać na wskroś pesymistyczna – wypowiada aforystyczną myśl: „Życie jest metodyką męczeństwa”[93]. Piszącą *Głód życia* Kalkowska niewątpliwie zgodziłaby się z tą diagnozą, zważywszy na jej zapał w opisywaniu jednostek zderzonych z doświadczeniem granicznym, pogrążonych w cierpieniu, spętanych przez okrucieństwo zdeterminowanego świata i biologii.

To „męczeństwo” jest dla debiutantki jednak również, a właściwie przede wszystkim, przejawem życia, które stanowi przedmiot bezwarunkowej afirmacji – wszak już w lirycznym *Wstępie* słowami kobiecego podmiotu lirycznego deklaruje: „targaj mnie, bij mnie, rzucaj, o życie, lecz ukaż się w całej swej pełni. Z twej ręki przyjmuję i gorycz i bóle, i jeszcze wśród cierpień nadludzkich do ciebie z rozkoszą przez łzy się uśmiecham, a usta męczeńskie szepcą spieczone: chwała ci, chwała ci, życie!” (W 26). Pesymistyczny wydźwięk następnych opowiadań zdaje się za każdym razem rozbijać o tę pierwszą deklarację. Kalkowska akceptuje i pochwala życie we wszystkich jego aspektach. Jest to postawa silnie zakorzeniona w filozofii Nietzschego, u którego „problemat polega na znaczeniu cierpienia – czy znaczenie chrześcijańskie, czy tragiczne… W pierwszym wypadku ma być drogą do świątobliwości, w drugim istnienie uchodzi za dość święte, żeby usprawiedliwić nawet niezmierną ilość cierpienia”[94]. I tak jak Nietzscheański „człowiek tragiczny przytakuje nawet najtwardszemu życiu”[95], tak i podmiot liryczny ze *Wstępu* Kalkowskiej „z rozkoszą przez łzy się uśmiecha”, akceptując „nadludzkie cierpienia” (W 26).

Poetycki *Wstęp* wydaje się niezwykle istotny dla zrozumienia *Głodu życia*. Jeżeli zgodnie ze zdaniem Sierotwińskiego uznać, że sedno egzystencjalnego i światopoglądowego kryzysu debiutantki skrystalizowało się w omawianym wyżej opowiadaniu *A jednak*, to właśnie we *Wstępie* – z ducha nietzscheańskim, witalistycznym manifeście Kalkowskiej – należałoby szukać jego rozwiązania. Utwór rozpoczyna się od zawołania:

> Kocham cię, życie…
> Wyciągam do ciebie ramiona, a głowę dumnie w górę podnoszę i wołam w tym blasku promiennym:
> Kocham cię, życie!
> (W 25).

Pesymistyczny wydźwięk kolejnych opowiadań zdaje się każdorazowo rozbijać o tę pierwszą deklarację, gdyż w pełnym uniesienia zawołaniu podmiot liryczny *Wstępu* zdaje się definiować, czym jest afirmowane przezeń życie: tak jak w filozofii Nietzschego, jest to życie jako rzeczywistość ostateczna. O takim rozumieniu kategorii życia świadczyłaby zwłaszcza pobrzmiewająca między strofami krytyka metafizyki. W jednym z akapitów czytamy: „Oczy me błędnie wpatrzone w ciebie, jak dawnych mnichów w swe wizje, bo wierzę w twą siłę, bo wierzę w twą prawdę, o życie!" (W 25). Podmiot liryczny doszukuje się „prawdy" po stronie życia, zamiast podejmować próby znalezienia jej w wizjach „dawnych mnichów" i ich wierzeń. Czy jednak jest to pesymistyczna konstatacja? Wręcz przeciwnie: wydaje się, że dopiero potraktowanie życia jako „rzeczywistości ostatecznej" (a zatem odartej z wszelkich złudzeń i pocieszających iluzji „życia po życiu") pozwala to życie w pełni afirmować. Z kolei afirmacja u Nietzschego, zgodnie z konstatacją Deleuze'a, „jest najwyższą mocą woli", a jej obiektem są „Ziemia, życie"[96]. To życie staje się centralnym obiektem zachwytu i pochwały również dla młodej autorki opowiadań.

Przejawów życia Kalkowska poszukuje w naturze i jej witalności. W lirycznym *Wstępie* akcent pada na cykliczność i nieskończoność przyrody[97] oraz na jej moc stwórczą: „Boś ty bez początku, bez miary, bez końca, jedynym stwórcą, jedynym świętym, o życie!" (W 25), i nieco dalej: „wiosenne tchnienie […] to życie, budzące się, twórcze" (W 26). Przedstawione w ten sposób życie przywodzi na myśl koncepcję ewolucji twórczej Henriego Bergsona, zakładającą, że przyroda pozostaje w stanie ciągłego rozwoju, którego motorem jest *élan vital* – pęd życia rozumiany jako dynamiczna, kreacyjna siła. Swego rodzaju metaforą *élan vital* w utworze może być wiatr, którego motyw przewija się przez cały *Wstęp*. Raz jest to „wicher" (W 25), innym razem „wiaterek wiosenny" (W 26). „Wicher życia"[98] to żywioł dziki i nieokiełznany. W jego pieśniach podmiot liryczny dostrzega „hymn życia pełnego, wielkiego, bez kajdan, w swobodzie!" (W 26). Wiatr, obrazujący pęd przyrody, może być również metaforą Nietzscheańskiej woli mocy, którą przedstawia się jako „żywioł dynamiczny, powietrzny, zmienny"[99]. Właśnie poprzez kontakt z żywiołem podmiot liryczny poszukuje łączności z istotą życia: „I suknię rozdzieram, by targał me ciało, bym czuła tę wielką melodię, co życie śpiewa, to życie bez kajdan, to wybujałe – co kocham" (W 26).

Na szczególną uwagę zasługuje tu stosunek kobiecego podmiotu lirycznego do natury, jej cykliczności i kreacyjnej mocy. Aneta Górnicka-

-Boratyńska zauważa, że w młodzieńczej twórczości Zofii Nałkowskiej kobieta „jest młodszą siostrą natury, jej emanacją. Dzięki swemu pokrewieństwu z naturą staje się nosicielką tajemnicy bytu, tajemnicy życia i śmierci […]. Podobnie jak narodziny są prymarnym aktem twórczym, tak kobieta jest pierwszym twórcą”[100]. Z kolei Magdalena Rembowska-Płuciennik stwierdza, że w młodopolskich bohaterkach autorki *Narcyzy* przejawia się „gloryfikacja witalistycznej siły związku z naturą, siły tworzenia i uczestnictwa w największej tajemnicy życia”[101]. Nie sposób nie zgodzić się z badaczkami. Ten związek podskórnie obecny we wczesnej twórczości Nałkowskiej staje się głównym tematem utworu *Dzień ten*, wydanego w pierwszym tomie opowiadań pisarki, *Koteczka, czyli białe tulipany* (1909). Menstruacja, którą przeżywa tego dnia bohaterka utworu, jest przedstawiona niemalże jako doświadczenie sakralne, metafizyczne: „Bezsilną świadomość jej przecinał […] promień wiadomości życia i śmierci. Stała dziś na pograniczu obojga tajemnic i zestrzelała w sobie dwa najdalsze zdarzenia ziemi. Był to ów dzień dziwaczny, w którym zazwyczaj stawała się wewnątrz niej śmierć […]. Dzień, który bratał ją z oceanami, czynił zawisłą od wiekuistych przemian księżycowych, podległą prawom niezmiennym, żałosną i pogodną, jak sama jej siostra, natura”[102].
Rembowska-Płuciennik, interpretując między innymi ten fragment, stwierdza, że reakcją Nałkowskiej na mizoginię epoki było odwrotne wartościowanie kobiecości: „Zamiast wstrętu do żeńskiej fizjologii – pojawia się gloryfikacja witalistycznej siły związku z naturą, siły tworzenia i uczestnictwa w największej tajemnicy życia”[103]. We *Wstępie* Kalkowskiej czytelnik ma do czynienia z podobnie pojętą kobiecością, wraz z jej tajemnym powiązaniem z naturą i pierwotną, kreacyjną mocą. O ile jednak dla autorki *Narcyzy* ten enigmatyczny związek ma charakter relacji siostrzanej, o tyle w *Głodzie życia* jest to relacja matka–córka. „Gdy słońce goręcej ogrzewa ziemię […]. I wielki mnie, cichy spokój ogarnia – pisze debiutantka – a wkoło mnie szumi hymn życia pełnego, wielkiego, bez kajdan, w swobodzie! […] wtedy się rzucam na matkę swą ziemię i wpijam swe usta w jej łono” (W 26). Co ciekawe, ten witalistyczny wątek powiązania kobiecości z kreacyjnym potencjałem natury nie zniknie z twórczości pisarki wraz z odejściem *Głodu życia* w zapomnienie. Po latach, gdy w odpowiedzi na wydarzenia Wielkiej Wojny autorka będzie pisać swój pacyfistyczny manifest (*Der Rauch des Opfers. Ein Frauenbuch zum Kriege* z 1916 roku), to właśnie kobieta, jako „pierwsza twórczyni”, która posiada tajemnicę i dogłębne zrozumienie życia, wystąpi przeciwko toczącej się na jej oczach masowej destrukcji swojego najważniejszego

„dzieła". Jej „orężem" będzie właśnie ten prymarny, unikatowo kobiecy, macierzyński potencjał kreacyjny. Warto jednak pamiętać, że feministyczno-witalistyczne poglądy Kalkowskiej znalazły swój wyraz już we *Wstępie* do młodzieńczego debiutu.

PANI MORZA, CZYLI DOKTRYNA SAMOREALIZACJI[104]

Wątek związanej z naturą kobiecości powraca również w innym opowiadaniu z tomu *Głód życia* – tym razem podszyty także kwestią dążenia do wolności osobistej i samorealizacji. Jeżeli omówiony wyżej liryczny *Wstęp* potraktujemy jako jeden z filarów ideowych tomu, swoisty witalistyczny manifest młodej autorki, szczególną uwagę musimy poświęcić również symbolicznemu *Morzu*, które stanowi jego prozatorski rewers. O jego szczególnym znaczeniu w kontekście całego zbioru świadczą zresztą nie tylko wewnątrztekstowe przesłanki. Warto zwrócić uwagę również na oprawę graficzną pierwszego wydania *Głodu życia*. Skoro ilustracje sporządzał kuzyn i bliski przyjaciel pisarki, Alfred Spitzbarth, można przypuszczać, że dobór ilustracji oraz motywów graficznych przebiegał w ścisłym porozumieniu z Kalkowską. Na okładce zaś znalazła się wymowna rycina, przedstawiająca kobietę wśród morskich fal (nie do końca wiadomo, czy tonie ona pod ich naporem, czy też właśnie się z nich wynurza) – grafika jednoznacznie nawiązuje do losów Asty, głównej bohaterki *Morza*.
„Nazywali ją ludzie wariatką" (M 117) – dowiadujemy się o kobiecie już w pierwszym zdaniu. Narrator nie informuje jednak, na czym owo szaleństwo miałoby polegać. Wiemy za to, że bohaterka żyje w nieustannym pragnieniu, jest trawiona wszechogarniającą tęsknotą. Tradycyjne role społeczne nie przynoszą jej satysfakcji: „Była żoną i matką, ale tylko z rzadka widziano ją z dziećmi […]. Nieraz tylko, rzadko bardzo, jakiś błędny uśmiech przesuwał się po jej twarzy, aby znów zaniknąć w wielkim tęsknym zamyśleniu" (M 117). Jedynie bezpośredni, cielesny kontakt z naturą jest w stanie złagodzić melancholię Asty, a wyeksponowanie na rozszalałe, niszczycielskie żywioły ma dla bohaterki charakter niezwykle zmysłowy, niemal erotyczny:

> […] gdzie wiatr najsilniej śpiewał swą rozszalałą pieśń, stawała i z rozkosznym uśmiechem rozglądała się w koło: wiatr rozpuszczał jej włosy i rwał je na wszystkie strony, a ona wyciągała ręce do niego i z dzikim okrzykiem witała jego hymn.

> Wicher pędził ją przez pola, przez lasy, a ona śpiewała z nim, d a w a ł a m u się t a r g a ć n a w s z y s t k i e s t r o n y, r o z d z i e r a ł a s w e s u k n i e, a ż e b y j ą s w o b o d n i e j b i ł, s m a g a ł (M 118, podkr. – A.D.).

W ten sposób przedstawiona sytuacja bezpośrednio nawiązuje do lirycznego *Wstępu*, którego kobiecy podmiot liryczny (Asta?) w afirmatywnej apostrofie do życia opisuje rozkosze, jakich doznaje w zetknięciu z burzą i wiatrem:

> Gdy niebo płaszcz szary całe pokrywa, a wicher dzikie swe pieśni śpiewa, [...] wtedy ja biegnę hen, hen daleko, gdzieś w góry wysokie, gdzie słucham hymnu świętego, wielkiego, hymnu nadludzkiej harmonii.
> I wtedy staję, twarz wpijam w obłoki, a ręce wyciągam daleko, by odczuć pieszczoty wichru i burzy.
> I s u k n i ę r o z d z i e r a m, b y t a r g a ł m e c i a ł o, bym czuła tę wielką melodię, co życie śpiewa, to życie bez kajdan, to wybujałe – co kocham (W 25, podkr. – A.D.).

Jednak chwile zjednoczenia z naturą nie przynoszą ukojenia. Urodzenie drugiego dziecka wzmaga w bohaterce klaustrofobiczne poczucie uwięzienia. Dowiadujemy się, że to, co ludzie nazywali „wariactwem" Asty (M 119), zaczęło się w kilka tygodni po porodzie. Zmęczona i pogrążona w melancholii bohaterka postanawia więc opuścić swojego męża Henryka. W trudnej, lecz szczerej rozmowie prosi go o uwolnienie. Próbuje wytłumaczyć mu, skąd się bierze i na czym polega jej tęsknota: to właśnie dla męża opuściła morze, do którego teraz pragnie powrócić. „Wiesz, żeś mnie wziął – mówi Henrykowi – z chaty morskiej jednego cudnego słonecznego dnia. Przyszedłeś do mnie i powiedziałeś, że kochasz – wtedy w mojej duszy wzbudził się wielki płomień i chciałam zostać twoją. Dałam ci się zabrać i pożegnałam morze i myślałam, że ty mi wystarczysz na zawsze. [...] Tyś nigdy nie wiedział, co mnie męczy, kiedym patrzała tęsknym wzrokiem w dal... [...] Widzisz Henryku, ja dłużej wytrzymać nie mogę, być związaną z tobą i dziećmi, bo się zaduszę tu, w klatce" (M 120).
Asta spotyka się jednak z niezrozumieniem, a mężczyźnie udaje się wybłagać od niej obietnicę pozostania z rodziną. Wymuszona decyzja sprawia, że to, co wcześniej można było nazwać melancholią bohaterki, zamienia się w apatię, z której po dwóch latach kobieta ratuje się ucieczką. Powrót nad morze wprawia ją w stan ekstatycznego

upojenia; oszalała z tęsknoty Asta wypływa łodzią na otwartą wodę. „Zagłębia swe ręce w wodę, by przygłaskać fale, by się dotknąć do tej wody wszechogarniającej bez początku, bez końca; [...] wyciąga szeroko ramiona, jak gdyby chciała przytulić je do siebie, i jakieś dźwięki nadludzkiej rozkoszy wyrywają się z jej duszy" (M 122).
Morze, przedstawione w opowiadaniu Kalkowskiej jako chaotyczny, rozszalały żywioł pełen niszczącej i jednocześnie kreacyjnej siły, jest typowo młodopolskim ekwiwalentem życia[105] – to „źródło wszechżycia, żywioł największy, pan istnienia" (M 124). Antropomorficzne fale śpiewają Aście swą hipnotyczną pieśń, w której nęcą ją obietnicami wielkości i wolności („Kto chce wielkości i więzów nienawidzi, niech ze mną się złączy", M 124). Bohaterka słucha tego wezwania, zstępuje z łodzi i tonie. Utonięcia Asty nie można jednak potraktować jednoznacznie. Jak zauważył Wojciech Gutowski, młodopolski obraz morza był w swej istocie wieloznaczny i wielowartościowy: „[jego] kluczowe znaczenie wiąże się [...] z ambiwalentnym przeżyciem ruchliwej zmienności. Zmierzenie się człowieka z żywiołem ma podkreślić, iż dylemat wolności–determinizmu, aktywistycznego buntu–pasywnej akceptacji świata nie pozwalał się łatwo rozstrzygnąć"[106]. Na śmierć czy też powrót do morza Asty można spojrzeć również z feministycznej perspektywy.
Elaine Showalter pisała, że „Śmierć przez utonięcie [...] była kojarzona z naturą kobiety, z kobiecą płynnością, [...] jest traktowana w dramatach literackich i życiowych jako śmierć typowa dla kobiety, jako piękne zanurzenie się i zatopienie w żywiole kobiecości"[107]. Motyw ten często powraca w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Jest to przypadek chociażby bohaterki *Przebudzenia* Kate Chopin czy śniącej o śmierci przez utonięcie protagonistki *Niebezpiecznego wieku* Karin Michaëlis. W tym kontekście bohaterkę duńskiej powieści Ewa Paczoska zestawia z panią Latter z *Emancypantek* Prusa, pisząc: „Elsie [...] śni, jak bohaterka Prusa, o zanurzeniu się w wodzie, która pozwoli jej jakby narodzić się na nowo"[108]. Kobieca tęsknota do morza i pragnienie zjednoczenia się z żywiołem pojawia się również w twórczości Marii Konopnickiej. Pisała o tym Lena Magnone: „Freud zauważał, że najsilniejszym ludzkim popędem nie jest wcale, jak sądził wcześniej, Eros, lecz popęd śmierci, kompulsywne pragnienie powrotu, właściwe organizmom żywym regresyjne dążenie do odtwarzania wcześniejszych stanów. W poezjach Konopnickiej morze nieustannie kojarzy się z pragnieniem śmierci, powrotem do łona, które może się dokonać w jedyny sposób – poprzez pieśń"[109].

Podobnie jak u Konopnickiej, w opowiadaniu Kalkowskiej morze „jest [...] utożsamiane z muzyką, z pieśnią"[110]. Choć Asta umiera, to jednak wcześniej osiąga spełnienie: zjednoczenie z morzem; słuchanie jego pieśni powoduje, że „jakieś dźwięki nadludzkiej rozkoszy wyrywają się z jej duszy" (M 122). Właśnie to zjednoczenie jest dążeniem Asty, która pragnie „położyć się na dnie łodzi" i słuchać rozmów fal: „opowiadają one sobie wielkie tajemnice o życiu, jakie prowadzą bez początku, o milionach lat, które widziały, o życiu bez granic, bez końca". Bohaterka stwierdza: „wtedy ja staję się cząstką tego morza" (M 121).

Jeżeli w ogóle można pisać o jakimkolwiek „sporze" związanym z *Głodem życia*, to właśnie *Morze* byłoby utworem najbardziej spornym. Stanisław Brzozowski uważał, że opowiadanie zasługuje na szczególną uwagę, choć można się w nim dopatrywać niebezpiecznych podobieństw do utworu *Nad morzem* Stanisława Przybyszewskiego[111]. Opowiadanie Kalkowskiej rzeczywiście przypomina utwór Przybyszewskiego, jednak podobieństwa są jedynie stylistyczne: oboje posługują się tym samym młodopolskim kodem metaforycznym[112]. W rapsodzie pojawia się co prawda motyw morskiej oblubienicy, lecz jest to postać typowo młodopolskiej *femme fatale*, co fundamentalnie odróżnia *Nad morzem* od opowiadania Kalkowskiej. Tymczasem w kontrze do dość entuzjastycznych uwag Brzozowskiego Sierotwiński po latach uznawał, że „*Morze* nie posiada wyraźnej fabuły, jest to nieprzekonywający tematem utwór liryczny prozą o egzaltowanej miłości do morza, dla której młoda kobieta opuszcza męża i rodzinę, znajduje śmierć w przyciągających ją magnetycznie falach. Jeśli miał on być symboliczny, to w tej funkcji jest wieloznaczny, reprezentuje dość typową manierę modernistyczną, a zaważyć na nim miał wpływ H. Ibsena"[113]. Trudno nie zgodzić się, że *Morze* Kalkowskiej jest wieloznaczne; jeżeli jednak wczytać się w utwór dokładniej i spojrzeć nań z innej perspektywy, to wówczas spod pokładów „typowej maniery modernistycznej" można wydobyć treści dalekie od młodopolskich klisz. Zaledwie wskazany przez Sierotwińskiego trop zdecydowanie domaga się rozwinięcia, gdyż klucz do wywrotowego potencjału *Morza* rzeczywiście kryje się właśnie we wpływach autora *Heddy Gabler*.

Co prawda nie sposób jednoznacznie ustalić, gdzie i w jakich okolicznościach Kalkowska po raz pierwszy zetknęła się z twórczością Ibsena[114], można jednak wysunąć pewną hipotezę. Pisarka mogła czytać utwory norweskiego dramaturga w niemieckich lub rosyjskich przekładach bądź też oglądać jego sztuki na scenach teatralnych Petersburga w latach 1896–1899. Mogła też zapoznać się z jego twórczością

nieco później, po powrocie na ziemie polskie. Warto przypomnieć, że w 1899 roku Eleonora wróciła na krótko do Warszawy. Miała wówczas szesnaście lat, właśnie zdała maturę, uzyskując celujące wyniki. Marzyła o studiach filozoficznych i zaczęła pisać opowiadania, które wejdą później w skład *Głodu życia*. W 1899 roku w Warszawie niewątpliwie było o Ibsenie głośno. Tego roku mogła zobaczyć *Dziką kaczkę*, którą dziewięć razy zagrano w Teatrze Rozmaitości (dodatkowo jedno wystawienie przygotował amatorski zespół Towarzystwa Miłośników Sztuki Dramatycznej vel Miłośników Sceny)[115]. Jednak ważniejszy jest fakt, że jeszcze w styczniu 1899 roku[116] nakładem warszawskiego wydawnictwa Salomona Lewentala w serii „Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej" ukazał się *Wybór dramatów* Henryka Ibsena w tłumaczeniu i opracowaniu Walerii Marrené[117]. Było to pierwsze polskie wydanie zbiorowe dzieł norweskiego dramaturga[118], co w związku z jego popularnością musiało być nie lada wydarzeniem wydawniczym. Wśród jedenastu wybranych przez Marrené dramatów znalazła się również kluczowa dla mojej interpretacji *Głodu życia* sztuka *Kobieta morska*[119].

Główną bohaterką dramatu jest Ellida Wangel[120]. Dowiadujemy się o niej, że od trzech lat żyje jedynie w świecie fantazji. Jest całkowicie wycofana z życia rodzinnego (jako druga żona wdowca Wangela nie darzy większą sympatią jego córek z poprzedniego małżeństwa), całe dnie zaś spędza na kąpielach w okolicznych fiordach, czego nie potrafi sobie wytłumaczyć jej mąż[121]. Inaczej niż w przypadku Asty, nikt nie mówi wprost o szaleństwie Ellidy, ale przez dramat przewijają się wzmianki na temat jej rozstrojenia nerwowego, czy też choroby, na którą „nie pomoże […] ani zwykły lekarz, ani też zwykłe środki" (KM 485). O bohaterce dowiadujemy się również, że pochodzi z nadmorskiej miejscowości, gdzie dzieciństwo i wczesną młodość spędziła w latarni, w której pracował jej ojciec. Jak uważa jej mąż, „Te czasy zostawiły głębokie ślady w jej umyśle. Sama siebie nazywa morską kobietą" (KM 442). W ten sam sposób Ellidę nazywają również mieszkańcy miasteczka[122]. Tytułowa morska kobieta to również temat obrazu, nad którym pracuje inny z bohaterów, malarz Ballested. Dramat otwiera scena, w której artysta opisuje swoje przyszłe dzieło. Płótno zatytułowane *Koniec kobiety morskiej* ma przedstawiać syrenę[123], która umiera na brzegu fiordu: „Zabłąkała się na lądzie, nie może trafić do morza i zamiera w kałuży" (KM 436). Wizja artysty jest o tyle wymowna, że, jak sam przyznaje, została mu podsunięta właśnie przez Ellidę. Jak można się domyślać, powstający obraz jest metaforą sytuacji, w której znajdu-

je się bohaterka. Podobnie jak Asta Kalkowskiej, Ellida Ibsena odczuwa wszechogarniającą tęsknotę za morzem, przeciwstawioną klaustrofobicznemu poczuciu zniewolenia:

> **Wangel.** Tak, ty nie możesz znosić tutejszej okolicy. Skały ciążą na tobie i przygniatają cię. Tu nie jest dość jasno dla ciebie, horyzont nasz za ciasny, powiewy wiatru nie są dość szerokie.
> **Ellida.** Pod tym względem masz zupełną słuszność, we dnie i w nocy, w lecie i w zimie, dręczy mnie tęsknota za morzem (KM 458).

Ta, jak się zdaje, fundamentalna także dla opowiadania Kalkowskiej opozycja pomiędzy poczuciem uwięzienia a pragnieniem wolności, w utworze Ibsena jest jeszcze wyraźniej zarysowana i zwielokrotniona. W swojej interpretacji norweskiego dramatu Toril Moi stwierdza: „Podkreślając jej [Ellidy] pragnienie nieskończoności i bezgraniczności, sztuka kreuje serię opozycji pomiędzy zamkniętym a otwartym (fiord/morze, staw z karpiami/ocean, małe miasteczko/szeroki świat), a także pomiędzy zewnętrznym a wewnętrznym (ciało/dusza lub umysł, rzeczywistość/fantazje), które pomagają w ustanowieniu dwóch fundamentalnych opozycji tematycznych [dramatu]: skończoności i nieskończoności, konieczności i wolności”[124].
Zarówno w opowiadaniu Kalkowskiej, jak i w dramacie Ibsena tą koniecznością jest małżeństwo. Tak samo jak Asta została „zabrana” przez Henryka z nadmorskiej chaty („Dałam ci się zabrać i pożegnałam morze i myślałam, że ty mi wystarczysz na zawsze”, M 120), tak też i Wangel przyznaje, że „zabrał” Ellidę znad morza, żałując jednocześnie swojego uczynku („Ach! powinienem był wcześniej zastanowić się nad tem. Był to prawdziwy grzech przeciw Ellidzie, zabrać ją z wybrzeża i tu osiedlić”, KM 486). Jednak konflikt wewnętrzny Ellidy rozgrywa się na jeszcze głębszym poziomie. W *Kobiecie morskiej* pojawia się postać tajemniczego Obcego Człowieka – prawdopodobnie pierwszego kochanka bohaterki, z którym w młodości odbyła symboliczne zaślubiny (były to jednocześnie zaślubiny z morzem, gdyż kochankowie wrzucili do wody swoje złączone obrączki – KM 462). W kulminacyjnym momencie dramatu dotychczas uznawany za zmarłego mężczyzna powraca (przy czym jego status ontologiczny nie jest do końca określony) i żąda od Ellidy, by wyruszyła wraz z nim na morze, a jego zawołania działają na kobietę hipnotycznie i obezwładniająco (tak jak pieśni antropomorfizowanych fal działają na Astę). Ale pojawienie się Obcego jest również obietnicą wolności – tej samej wolności, którą obiecują tęskniącej

Ellidzie otwarte przestrzenie morskie. Choć kobieta w pierwszej chwili jest przerażona spotkaniem, okazuje się, że to doświadczenie pozwala jej spojrzeć na swoje małżeństwo z krytycznym dystansem, wybudza ją z apatycznego odrętwienia. W rozmowie, w której prosi męża o dobrowolne rozstanie (scena ta przypomina zresztą tę, którą odbyła Asta z Henrykiem, M 119–121), uznaje ich małżeństwo za niedopuszczalną transakcję, którą przyjęła po śmierci ojca, będąc w sytuacji bez wyjścia:

> **Ellida.** Co do mnie, byłam tak niedołężna, bezradna, tak zupełnie opuszczona. Rzecz bardzo naturalna, żem się zgodziła, gdyś oświadczył się i ofiarował wziąć na siebie ciężar mego istnienia. […] Tak uczyniłeś, ale ja nie powinnam była przyjąć. Nigdy, za żadną cenę, nie powinnam była przyjąć. Zaprzedać się! lepiej zgodzić się na najcięższą pracę, najbiedniejsze położenie, a mieć swobodę i wolność wyboru (KM 491).

Od tego momentu kobieta pragnie więc zdobyć upragnioną wolność, nie zdradza jednak, co zamierza z nią zrobić. Jedyne o co prosi, to możliwość wyboru, podjęcia decyzji: czy pozostać przy mężu, czy odpłynąć z Obcym Człowiekiem. Ellida przyznaje przy tym wprost, że alternatywa, którą zaproponował jej Obcy, jest jednocześnie pociągająca i przerażająca (KM 493). Według Gabrieli Matuszek bohaterka Ibsena „cierpi przypuszczalnie na nerwicę lękową spowodowaną wyrzutami sumienia z powodu pożycia z pierwszym kochankiem", a w takim odczytaniu morze wyobraża żywioł erotyczny – to właśnie on jest jednocześnie pociągający i przerażający[125]. Z kolei Toril Moi idzie o krok dalej w swojej interpretacji. Dla badaczki zarówno Obcy Człowiek, jak i morze są metaforami tej samej tęsknoty: pragnienia nieskończoności i absolutu[126]. Te pragnienia oraz wywodzący się z nich niepokój i stan nerwowego rozstrojenia są też podszyte, a właściwie spotęgowane przez zastój, w którym znalazła się bohaterka. Zastój uniemożliwiający nie tylko dążenia do samorealizacji, lecz także do samego rozpoznania własnej tożsamości[127] i własnych potrzeb. Ten zastój zauważa również Wangel, który w pełni dostrzega klaustrofobiczne położenie swojej żony i jednocześnie obwinia się za jej cierpienia:

> **Wangel.** […] Myślałem tylko o sobie i byłem niewypowiedzianie samolubnym. […] A potem, jestem tyle od niej starszy. Powinienem był zostać dla niej ojcem i przewodnikiem, starać się o to, ażeby zrozumieć, rozwikłać jej świat myśli[128]. A ja tego nie uczyniłem, brakło mnie rzeczywistej chęci, bo prawdę mówiąc, kochałem ja taką, jaką była (KM 486).

Wangel zdaje sobie sprawę z tego, że jest już za późno na zostanie „przewodnikiem". Ostatecznie więc mężczyzna postanawia obdarzyć ukochaną żonę wolnością wyboru, co z kolei sprawia, że Ellida – już własnowolnie i na własną odpowiedzialność – postanawia pozostać przy mężu. Jest wówczas porównana do morza (z jego przypływami i odpływami); a sama tęsknota bohaterki i jej wcześniejsze pragnienie powrotu nad morski brzeg zostają rozpoznane przez Wangela jako budząca się i wzrastająca w niej potrzeba wolności (KM 509). Jest to przede wszystkim pragnienie decyzyjności, możliwości dokonywania świadomych wyborów, nie zaś tęsknota do bliżej nieokreślonej, metafizycznej, bezgranicznej wolności. Jak zauważa Moi, historia Ellidy pokazuje proces przemiany bohaterki – z kobiety zagrożonej uduszeniem w kobietę obdarzoną własnym, decydującym głosem[129].

Oczywiście nie można powiedzieć, że opowiadanie Kalkowskiej jest prostym przełożeniem głównego motywu z naturalistycznego dramatu Ibsena na język młodopolskiej prozy symbolicznej. Niemniej jednak oba utwory zdają się opierać na tej samej fundamentalnej kwestii: kobiecego prawa do samostanowienia i samorealizacji. Związane z nim dążenia i dylematy w opowiadaniach Kalkowskiej są podszyte zarówno ibsenowskim indywidualizmem (czy też „doktryną samorealizacji"[130], jak określiła to Elizabeth Jacobs), jak i nietzscheańskim aktywizmem oraz płynącym z niego wezwaniem do kreowania nowej moralności poprzez przewartościowanie wszystkich wartości. Takie powiązanie pojawia się zresztą również we *Wstępie* Walerii Marrené, który otwiera opracowany przez nią *Wybór dramatów*. We wprowadzeniu tłumaczka, podejmując się zarysowania najważniejszych motywów twórczości Ibsena, zauważa, że: „W głębi [...] tych wszystkich zagadnień tkwi jedno najważniejsze, z którego wypływają wszystkie inne, a mianowicie walka wyrabiającej się coraz więcej indywidualności z porządkiem przyjętym, który ją nieraz przygniata i łamie. Nietzsche oparł na niej swoją doktrynę, «nad-człowieka», który w imię potrzeb własnej jednostki ma prawo deptać ogólnie przyjęte zasady, bo się czuje wyższym nad nie. Jest to doktryna wprowadzana od wieków w czyn przez wyjątkowe osobniki, bo tylko istoty obdarzone siłą miały odwagę upominać się o prawa jednostki"[131].

Jest to uwaga godna odnotowania tym bardziej, że początkowo głosy w ten sposób wiążące norweskiego dramaturga z Nietzschem były nieliczne. Jak rekonstruuje Jan Michalik, dopiero na początku XX wieku polscy krytycy Ibsena zaczęli doszukiwać się w jego twórczości problematyki, która wskazywałaby na mniej lub bardziej świadome przy-

jęcie kryteriów filozofii życia[132]. Jednak *Wstęp* Marrené jest interesujący także dlatego, że od nietzscheańsko-ibsenowskiej jednostki skrępowanej przez społeczeństwo przechodzi do kolejnego istotnego rozpoznania: „Stosunkiem, w którym prawa jednostki są najwięcej skrępowane, jest stosunek małżeński, dlatego też ta kwestya u Ibsena występuje na plan pierwszy [...]. Wprowadza on najczęściej małżeństwo pozornie szczęśliwe, [...] wśród którego jednak panuje głęboki, choć często niewyznany rozdźwięk. Rozdźwięk ten paczy charaktery, zabija umysłowo, doprowadza do katastrof z pozoru niespodzianych a jednak nieuniknionych, bo leżą w koniecznościach psychologicznych"[133].
To, co w dramatach Ibsena Marrené uznaje za najistotniejsze, odegrało równie znaczącą rolę w debiucie Kalkowskiej. Indywidualistyczne dążenie do wyrażania siebie, do samorozwoju, rozpoznania własnej tożsamości w dramatach Ibsena są kwestią niezwykle istotną (wystarczy choćby przywołać postać Nory z *Domu lalki*). Brak takiej możliwości, zwłaszcza w wypadku postaci kobiecych, prowadził na skraj obłędu (jak pokazuje przykład Ellidy Wangel) bądź do tragedii (jak w przypadku choćby Heddy Gabler). Choć los jest bardziej przychylny Ellidzie Wangel niż Aście z opowiadania Kalkowskiej, to warto pamiętać, że bohaterka *Kobiety morskiej* jest właściwie jedyną protagonistką z tak zwanej trylogii monachijskiej Ibsena, która ostatecznie nie popełniła samobójstwa[134]. Widziany w tej perspektywie dylemat „wolność/konieczność" połączony z kobiecym doświadczeniem na przełomie XIX i XX wieku zarówno u Kalkowskiej, jak i u Ibsena, nabiera dodatkowego, niezbywalnego tragizmu. Bo przecież ten sam dylemat przeżywają również inne bohaterki autorki *Głodu życia*. Podobnie jak w *Kobiecie morskiej*, w opowiadaniach debiutantki synonimem kobiecej wolności – do której tak bardzo tęskni *Asta* i inne bohaterki – jest właśnie prawo do decydowania, rozwoju i samorealizacji. Prawo, o które na przełomie wieków walczyły „nowe kobiety".

PRÓBA (NAD)KOBIETY

Pisząc o modernistycznych bohaterkach Zofii Nałkowskiej i ich związkach z nietzscheańskimi inspiracjami, Magdalena Rembowska-Płuciennik zwracała uwagę na próby wykreowania swego rodzaju „nadkobiety" w młodzieńczej prozie autorki *Księcia*. Można by stwierdzić, że nadkobieta to innymi słowy właśnie „nowa kobieta" – dążąca do niezależności, świadoma siebie, niespełniająca się w ramach tradycyjnie narzucanych jej płci ról społecznych, poszukująca innej drogi. Zarówno we wczesnej

twórczości Nałkowskiej, jak i w debiutanckim tomie Kalkowskiej projekt nowej kobiety łączy się z witalistycznym, nietzscheańskim postulatem „przewartościowania wszystkich wartości". Wiąże się również z mniej lub bardziej odważnym poszukiwaniem swojego własnego miejsca przez same pisarki w zmieniającej się na przełomie wieków rzeczywistości, a także w dyskursie. W debiucie Kalkowskiej żadna z bohaterek nie wydaje się przypadkowa. Niektóre z nich stają się nośnikiem problematyzacji wątku kobiecej twórczości (*Za późno*, *Dziecko*); inne stają przed dylematem walki o prawo do samorealizacji, nawet gdy ta wykracza poza paradygmat tradycyjnie pojętej kobiecości (*Dziecko*, *Morze*, *Odwieczne prawo*); mierzą się z problemem osobistej wolności i jej ograniczeń (ponownie: *Morze*); wreszcie – noszą ślady doświadczeń (*Odwieczne prawo*) i dylematów (*Dziecko*) samej autorki.

Najbardziej zbliżoną do projektu nadkobiety bohaterką Kalkowskiej wydaje się protagonistka opowiadania *Odwieczne prawo*, studentka i przyszła lekarka. W utworze można dopatrywać się również autobiograficznych akcentów: akcja toczy się w Paryżu, a studiująca medycynę bohaterka utrzymuje kontakty z kolonią polską. Na jednym z zebrań poznaje potajemnie zakochanego w niej Andrzeja (OP 42–43), co koresponduje z młodością samej Kalkowskiej, która swojego przyszłego męża poznała właśnie na jednym z takich spotkań, w czasach studiowania nauk przyrodniczych na paryskiej Sorbonie. Przyszłą lekarkę z *Odwiecznego prawa* łączą również pewne podobieństwa z Narcyzą Nałkowskiej, zwłaszcza na gruncie stosunku do miłości, czy też zbliżonego do niej pewnego poczucia przywiązania, którego nie sposób określić jednoznacznie (w powieści to wątek poboczny, u Kalkowskiej jednak stanowi oś centralną utworu). W obu wypadkach mamy do czynienia z chorym na gruźlicę, umierającym mężczyzną, zakochanym w kobiecie „po stronie życia". Zarówno stosunek Narcyzy do umierającego, jak i stosunek lekarki do Andrzeja z opowiadania *Odwieczne prawo* jest mieszaniną instynktownego przywiązania (przy jednoczesnej próbie zachowania dystansu) i litości – czy wręcz odczuwanego przymusu litowania się nad chorym. Lekarka, podobnie jak Narcyza, ceni sobie swoją wolność, indywidualizm. To kobieta młoda, samodzielna, ambitna – „tak przejęta swymi myślami, dążeniami, że tylko rzadko tęskniła za kimś" (OP 48). Wykształcenie pozwala bohaterce odczytać symptomy Andrzeja: „Wiedziała, że był suchotnikiem" (OP 46). Tragizm sytuacji mężczyzny wzmacnia dodatkowo fakt, że nie zdaje on sobie sprawy ze śmiertelnego wyroku, który nad nim zapadł. Bohaterka zaś świadomie zataja przed nim swoją diagnozę (co nie za-

skakuje, zważywszy na fakt, że w czasach „kiedy wiadomość, że ktoś cierpi na suchoty, równała się praktycznie wyrokowi śmierci [...] ukrywano powszechnie naturę choroby przed suchotnikami, a po ich śmierci również przed ich potomstwem")[135].

Barierę, która uniemożliwia bohaterce odwzajemnienie miłości Andrzeja, tworzą z jednej strony jej własne dążenia, z drugiej zaś właśnie jego stan. Choć lekarka żywiła wobec niego dużą sympatię („w jej duszy była taka tkliwa, bezgraniczna przyjaźń dla niego, takie czyste współczucie i zrozumienie"), to „kochać go nie mogła – nie mogła być jego, nigdy" (OP 46). Ten opór przed odwzajemnieniem uczuć Andrzeja bohaterka odbiera jako coś wręcz fizycznego, coś, czego nawet nie próbuje i nie chce w sobie zwalczać: „z całą otwartością uświadomionej kobiety, z całą ścisłością przyrodniczki przyznawała sobie, że był to głos jej młodej krwi" (OP 47). Głos wyrazisty, gdyż bohaterka była przede wszystkim „młodą, silną, zdrową jak myśl życia, która ją napełniała całą. Była córką zdrowych przodków bez przerafinowanych nerwów, ale z tym większym dążeniem do jednolitości, do prostoty, do życia" (OP 47).

Nie bez powodu powracają w tym miejscu te witalistyczne nuty, nie bez powodu pojawia się również zarysowany biologiczny (genetyczny?) „rodowód" bohaterki. Warto zauważyć, że u schyłku XIX stulecia powszechny lęk przed gruźlicą wiązał się ściśle z inną fiksacją *fin de siècle*'u: dziedzicznością. Będące „plagą społeczną i indywidualną obsesją"[136] suchoty uważano za chorobę dziedziczną, nie zakaźną. Jak pisał Olivier Faure, „Długi czas po tym, jak prątek Kocha został rozpoznany (1882) jako wywołujący [gruźlicę], jej pochodzenie dziedziczne pozostaje interpretacją tak rozpowszechnioną, że sami lekarze francuscy rezygnują z wpisania [jej] do rejestru chorób zakaźnych"[137]. Tak więc gdy „córka zdrowych przodków" uświadamia sobie, że Andrzej „był suchotnikiem, dziedzicznym suchotnikiem. Był chory chorobą długotrwałą, rozwijającą się powoli, ale pewnie. Był on dzieckiem degenerującej się rodziny, noszącej zarodek śmierci w sobie", to wówczas „cała jej zdrowa natura broniła się przeciw połączeniu z tym chorym potomkiem chorych ojców, broniła się, jak się broni instynkt samozachowawczy przed śmiercią" (OP 47). Konflikt wewnętrzny bohaterki wzmacnia również rozdźwięk pomiędzy odczuwaniem rozkoszy – „tej słodyczy, którą daje cześć bezwględna, bezgraniczna" (OP 51) – a świadomością, że musi odtrącić to uczucie, na które nie godzi się jej wewnętrzna witalność.

Sytuację z *Odwiecznego prawa* do *Narcyzy* Nałkowskiej zbliżają również inne kwestie – przykładowo swego rodzaju (dyktowane przez potrzeby życia) instrumentalne traktowanie innych osób przez główne bohaterki.

Narcyza posługuje się swoim kochankiem Andrzejem między innymi po to, by móc uciec od zanurzonej w śmierci rzeczywistości chorego Maksa: „Andrzej nie był wart kochania. Był napotkany i wybrany, aby wypełnić wobec niej obowiązek życia, był tylko formą jej wyzwolenia od udziału w śmierci Maksa, był drogą [...] wywodzącą z ciemności na radosny świat"[138]. W podobny sposób spróbuje uciec bohaterka *Odwiecznego prawa*. Warto zaznaczyć, że tak jak potrzeba litowania się nad Maksem zmusza Narcyzę do udawania przed nim miłości, tak też poczucie litości nie pozwala bohaterce Kalkowskiej wyznać Andrzejowi prawdy o jego chorobie. Podejmuje się więc ona „heroicznego" (zgodnie z jej własnym określeniem – OP 19) czynu poniżenia siebie samej w jego oczach, wykorzystując w tym celu flirt ze znajomym studentem. Utwory różnią się w tym momencie zasadniczo: w opowiadaniu Kalkowskiej nie sposób dostrzec aspektu samorealizacji widocznego w powieści Nałkowskiej. Podczas gdy dla Narcyzy erotyczne spełnienie stanowi część jej dążenia do złączenia się z życiem, dla bohaterki *Odwiecznego prawa* „trywialny flirt" ze studentem jest ostatecznie odstręczającym aktem (choć pociągającym w wymiarze cielesnym). Jednocześnie obie bohaterki zdają się w tym momencie wypełniać Nietzscheański postulat aktywizmu, zgodnie z którym ich działania są usprawiedliwione (moralne?) właśnie dlatego, że spełniają to, czego wymaga życie.

Wydaje się jednak, że w obu wypadkach pomiędzy tym „teoretycznym konstruktem" a jego rzeczywistą realizacją pojawia się dysonans. Narcyza posługuje się Andrzejem i w teorii ich stosunek to dla niej tylko kolejne zdarzenie, które wykreowała. Jednakże pomimo poczucia władzy nad sobą i otaczającym światem w bohaterce pozostaje pierwiastek, który sprawia, że w pewnym momencie dochodzi do załamania i utraty kontroli: „Uczucie rozdzierającej, zaciekłej, śmiertelnej rozkoszy przejęło ją nagle w pół ciała. [...] rozparł się w piersi ból nie do zniesienia, huczący wicher tęsknoty i żalu [...] – – «Taka oto wolna jestem – – –» – szeptała, płacząc cicho [...]"[139]. Podobny moment załamania przechodzi bohaterka Kalkowskiej: „w wielkim żalu ona, ateistka, ona konsekwentna, silna, zaczęła jęczeć, jak małe dziecko" (OP 18). Wydawałoby się, że w indywidualnym odczuciu obu bohaterek realizacja projektu nowej kobiety w zderzeniu z rzeczywistością naznaczona jest pierwiastkiem cierpienia i niezgody. Ostatecznie opowiadanie debiutantki zamyka pesymistyczna konstatacja głównej bohaterki, która doświadczyła zrozumienia „całego okrucieństwa praw przyrody" (OP 54).

KLĘSKI I RENEGOCJACJE

Być może – w kontekście dylematów nowej kobiety – najciekawszymi opowiadaniami Kalkowskiej są te poświęcone zmaganiom bohaterek-artystek, których rozdarcie wynika z próby wynegocjowania własnej tożsamości jako twórczyń. To zmagania z pewnością bliskie samej dwudziestoletniej debiutantce. Pod pewnym względem próby negocjacji Kalkowskiej są ostrożne: w *Głodzie życia* pisarzami są wyłącznie mężczyźni. Bohater opowiadania *Za wiele* jest dramatopisarzem. Antek z *A jednak* jest autorem traktatu filozoficzno-przyrodniczego. Umierający na suchoty protagonista *Ostatniego promienia* całą pozostającą mu energię witalną przelewa w dzieło swojego życia. Mężczyźni piszą. Dla kobiet nie ma miejsca w domenie pisma (choć przecież nawet forma wypowiedzi debiutantki mogłaby świadczyć o czym innym).
Rozpoznanie to koresponduje oczywiście z klasyczną pozycją krytyki feministycznej, czyli *The Madwoman in the Attic* Sandry Gilbert i Susan Gubar. Analizując twórczość dziewiętnastowiecznych pisarek, badaczki weszły w polemikę z opartą na Freudowskich rozpoznaniach teorią „lęku przed wpływem" Harolda Blooma. Według Blooma tradycja literacka jest areną kolejnych, nieustannych agonów pomiędzy prekursorami (ojcami) a ich następcami (synami), którzy w drodze do ustanowienia twórczej autonomii muszą przejść przez proces zerwania z tradycją i wystąpienia przeciwko swoim poprzednikom[140]. Autorki *The Madwoman in the Attic* podkreśliły jednak, że Bloomowski model historii literatury jest męskocentryczny, z gruntu patriarchalny[141] i nie ma w nim miejsca na twórczość pisarek. Zdaniem badaczek kobieta-pisarka XIX wieku nie doświadczała lęku przed wpływem w takiej formie jak mężczyzna, odczuwała za to „jeszcze bardziej pierwotny «lęk przed autorstwem» – radykalny strach, że nie potrafi tworzyć, że skoro nigdy nie będzie mogła zostać «prekursorem», akt pisania odizoluje ją lub zniszczy"[142]. Zamiast więc zwalczać prekursorki czy prekursorów, kobiety-pisarki poszukują starszych sióstr i matek, gdyż te (o ile zostaną znalezione) są dowodem, że owo przekroczenie i wdarcie się do męskiej domeny pisma można przetrwać, a to z kolei staje się dla nich źródłem siły do własnej twórczości i buntu.
Lęk przed autorstwem odnoszą badaczki do różnych strategii twórczych, które traktują jako przejawy „buntu ograniczonego"[143] dziewiętnastowiecznych pisarek. Za takie strategie uznają prezentowanie tekstów pod męskim przydomkiem (przypadek George Eliot[144], w literaturze polskiej chociażby Zofii Trzeszczkowskiej występującej jako

„Adam M-ski"[145]), cenzurowanie bądź maskowanie tematu kobiecego pisarstwa, który zostaje ukryty pod palimpsestem powierzchniowych znaczeń[146] (z tej perspektywy w polskim literaturoznawstwie analizowana była na przykład *Biała Róża* Narcyzy Żmichowskiej)[147], lub też publikowanie pod pseudonimem. W kontekście tej ostatniej strategii badaczki przywołują twórczość sióstr Brontë[148]. Jest to też przypadek autorki *Głodu życia*, która swój debiut publikuje jako Ire ad Sol. Wykorzystuje zatem autorską sygnaturę, która uniemożliwia nie tylko identyfikację tożsamości, lecz również płci autorki. Czy zatem może być tak, że gest ten w połączeniu z obecnością wyłącznie mężczyzn-pisarzy w debiucie Kalkowskiej jest wyrazem swego rodzaju lęku przed autorstwem, z kolei temat kobiecego pisarstwa (dotyczący przecież bezpośrednio kształtującej się literackiej tożsamości debiutantki) został przez nią zakamuflowany?

Pierwsze opowiadanie tomu (umieszczone zaraz po lirycznym *Wstępie*) nosi tytuł *Za późno*, a jego bohaterką jest nieuleczalnie chora malarka. Czytelnik śledzi wizytę lekarza w jej pracowni i następujące po niej odwiedziny przyjaciela. Malarka wita młodzieńca słowami: „A to wspaniały kontrast teraz: wy i ja! Wy – uosobienie życiowej siły, a ja, ja – suchotnica w ostatnim stadium"[149] (Z 33). Poza gorzką nutą, w tej i innych wypowiedziach artystki pobrzmiewa zachwyt nad cielesną witalnością mężczyzny, przywołujący na myśl Nietzscheańskie przekonanie o tym, że ideał człowieka cechuje się biologiczną doskonałością i pełnią sił witalnych. Tego typu afirmacja cielesności dostrzegalna jest również w spojrzeniu malarki: „Wpatrywała się w niego wzrokiem artysty i zachwycała się tą wielką żywotną siłą i harmonią, która rysowała się w liniach jego postaci" (Z 36).

Bardziej jednak niż nietzscheański zachwyt nad siłami witalnymi uderza w tym opowiadaniu optyka spojrzenia bohaterki: wzrok artysty. Choć przebywająca we Francji Kalkowska miała zapewne okazję poznać niejedną adeptkę sztuki (na przełomie wieków droga dla kobiet z ziem polskich, które pragnęły zostać zawodowymi malarkami, każdorazowo prowadziła do Paryża)[150], motyw kobiety-artystki w literaturze polskiej na początku XX wieku wciąż nie był oczywisty. Wyjątkiem potwierdzającym regułę byłaby „szalona Julka" z dramatu Jana Augusta Kisielewskiego. Jednocześnie w żadnej mierze nie jest to przykład pozytywny – dylogia *W sieci* jest przecież zapisem zmagań i koniec końców klęski poniesionej przez młodą artystkę, która próbuje żyć w zgodzie ze sobą i swoimi ambicjami w filisterskiej społeczności Krakowa u schyłku XIX wieku[151].

Znamienne więc, że Kalkowska w swoim opowiadaniu nie tylko czyni bohaterką malarkę, ale też każe jej patrzeć na swego przyjaciela oczami malarki właśnie. Na przełomie wieków kobiety *de facto* nie miały prawa do spojrzenia artysty, tym bardziej nie miały prawa do obdarzania nim ciała mężczyzny. Ewelina Wejbert-Wąsiewicz zwraca uwagę, że artystki nawet po uzyskaniu prawa do studiowania w państwowych akademiach (warszawska Szkoła Sztuk Pięknych dopuściła kobiety do studiów w 1906 roku, krakowska Akademia Sztuk Pięknych dopiero w 1920 roku) miały dostęp do bardzo ograniczonej wiedzy: „zajęcia dla studentek nie oferowały doskonalenia warsztatu do przedstawiania ludzi czy zwierząt w akcji. Zabronione były lekcje anatomii, zasady kompozycji (obowiązkowe dla studentów płci męskiej). […] artyści kształceni w akademiach pracowali w plenerze. Malarki i rzeźbiarki XIX w. były ograniczone w możliwości samodzielnego poruszania się i podróżowania. W prywatnych szkołach artystycznych na ziemiach polskich uczennice nie były dopuszczone do studium aktu aż do lat 90. XIX w."[152].

Zresztą problem ten sięgał jeszcze głębiej. Joanna Sosnowska dowodzi, że w czasach rozbiorów, kiedy sztuka (podobnie jak literatura) często podporządkowana była celom narodowym, akt stanowił marginalny temat w malarstwie i rzeźbie: „nie było państwa, nie było też aktów, nagie ciało nie miało uzasadnienia w społecznej praktyce"[153]. Jak pisze badaczka, „[n]a tym całkowicie niesprzyjającym przedstawieniu nagiego ciała terenie […] artystki były w sytuacji jeszcze bardziej ograniczonej niż artyści, obowiązywał je ten sam, co w całej zachodniej kulturze głęboko zakorzeniony zakaz patrzenia, którego źródłem był freudowski, męski lęk przed kastracją"[154]. Tak więc nawet w sytuacji, gdy formalnie malarki miały możliwość pracy z nagim modelem, na poziomie symbolicznym wciąż obowiązywał zakaz, z którym się zmagały: „[m]iała z tym kłopoty Anna Bilińska, której nie dopuszczono do studiów w męskiej pracowni, bała się patrzeć na nagość Irena Serda, ciało budziło lęk u Olgi Boznańskiej"[155].

Artystyczna perspektywa w opowiadaniu Kalkowskiej jest istotna wobec tego z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze z powodu oddania tejże perspektywy kobiecie-malarce. Po drugie zaś dlatego, że kwestia indywidualnego aktu twórczego, związana z problematem wolności jednostki, była jednym z kluczowych zagadnień w obrębie filozofii życia. W debiucie Kalkowskiej problem kreacji koresponduje z tym, jak rozumiał twórczość Fryderyk Nietzsche. Autorka zdaje się traktować ją podobnie jak autor *Woli mocy*, który uważał, że akt twórczy stanowi

sublimację popędów przyrodniczych[156]. Potrzeba tworzenia jest dla bohaterów debiutantki odczuwalną, lecz nie zawsze uświadomioną siłą, a sam moment kreacji łączy się z fizycznym uniesieniem. W opowiadaniu *Dziecko* aktorkę na scenie przeszywa „prąd elektryczny" (D 69). Umierająca malarka z *Za późno*, odczuwając potrzebę nadania kształtu swojej wizji, bezwiednie staje przed sztalugami i zaczyna malować „drżącą w gorączce ręką" (Z 35). Natchnienie to dla tej bohaterki „gorączkowe naprężenie siły nerwowej" (Z 35), a nieuświadomiony przymus tworzenia i rozgorączkowanie towarzyszy również innym postaciom, na przykład rzeźbiarzowi, który w takim samym stanie tworzy alegorię śmierci (Ś 151–152). Pojęta w ten sposób kreacja artystyczna nie ma na celu stworzenia dzieła, które miałoby służyć społeczeństwu – malarka deklaruje: „co mnie ludzie w tej chwili obchodzą, ja sama jeszcze raz chciałam odżyć w tej wizji, […] wyśpiewać ostatni hymn mego życia" (Z 35). Ostatnie natchnienie suchotnicy miało być „epilogiem […] działalności artystycznej […], miało odtworzyć treść […] [jej] sztuki, tej ż y c i o r a d o s n e j, którą uwielbiała" (Z 36). I choć jej pragnienie nigdy już nie będzie miało szansy się zrealizować, to jednak bohaterka do tego artystycznego spełnienia dąży. Debiutantka przedstawia je wręcz jako ekwiwalent spełnienia egzystencjalnego[157]. Motorem działań malarki jest również pragnienie wielkości, na tyle silne, że śmierć chwilami wydaje się lepsza niż „małość", niż pogodzenie się z przeciętnością: „gdybym wiedziała, że żyjąc, byłabym tak wielką, jak kiedyś marzyłam, kiedyś w akademii, ale tak, podczas choroby […] przychodzą takie straszne, zabójcze zwątpienia! Ja wprost nie mogę myśleć, abym się tym mogła zadowolić, czym się tylu zadowala – wprost się duszę na samą myśl…" (Z 34) Mimo że to pragnienie ostatecznie przegrywa z nieuchronnością śmierci i konstatacją, iż „pod wpływem choroby człowiek filistrzeje" (Z 34), dla bohaterki *Za późno* pełnia życia przejawia się właśnie w twórczości.

Tragizm sytuacji polega na tym, że malarka Kalkowskiej umiera, nie doczekawszy szansy ani na artystyczne, ani osobiste spełnienie. Opowiadanie kończy się w dość niejednoznaczny sposób – w ostatniej opisanej scenie spoglądająca przez okno suchotnica dostrzega bawiące się na podwórzu dzieci, co sprawia, że w jej umierającym ciele pojawia się tęsknota („Jedna rozpaczliwa tęsknota nigdy nieodczuwana w całej swej sile wyprężyła wszystkie jej mięśnie", Z 38). Czy tą tęsknotą było macierzyństwo? Jeśli tak, opowiadanie kończyłoby się smutnym rozpoznaniem, że kobieta-artystka u progu XX wieku nie miała szansy na pogodzenie swoich dążeń do samorealizacji i pragnienia macierzyń-

stwa. Musiała wybierać pomiędzy jednym a drugim. Musiała decydować się na poświęcenie, niezależnie od obranej drogi. Choć Kalkowska zilustrowała to rozdarcie na przykładzie malarki, przypuszczalnie dylemat nieobcy był również pisarkom. Być może jednak decyzję tę traktować należy jako formę kamuflażu, który pozwolił debiutantce zachować bezpieczny dystans i uchronić przed posądzeniem o (tak często dewaluowany w wypadku twórczości kobiet) gest pisania o sobie?
Bliższą autorce byłaby w tym kontekście inna bohaterka-artystka przedstawiona w debiucie: aktorka z opowiadania *Dziecko*. Dylemat nowej kobiety rozgrywa się tutaj w napięciu pomiędzy kwestią sztuki i kreacji artystycznej a zagadnieniami etycznymi czy (idąc za tropem nietzscheańskim) „immoralizmem" sztuki. W filozofii życia immoralizm ten przejawiał się w przekonaniu o prymacie twórczości nad zasadami moralnymi, które rozumiane były jako symptom presji społeczeństwa wobec jednostki i jej zniewolenia[158]. Dylemat pomiędzy prymatem wolności (tożsamej z twórczością) a moralnym/etycznym obowiązkiem jest centralnym problemem opowiadania.
Utwór otwierają strofy *Wierzby na pustkowiu* Adama Asnyka, deklamowane przez główną bohaterkę, która przygotowuje się do debiutu na dużej scenie. Wykorzystany przez Kalkowską fragment to cytat drugiego stopnia, gdyż strofy pochodzą z utworu *Lena. Dramat w czterech aktach*, którego tytułową rolę miała zagrać bohaterka opowiadania. Sztuka została napisana przez Mariana Jasieńczyka (pseudonim Wacława Karczewskiego) i w 1886 roku zdobyła nagrodę w konkursie Wojciecha Bogusławskiego, dwa lata później zaś ukazała się drukiem[159]. Wybór dramatu z pewnością nie był przypadkowy – nie dość, że *Lena* cieszyła się sporym powodzeniem[160], to na dodatek jej tematyka dla młodej debiutantki musiała być szczególnie poruszająca. Dramat opowiada historię córki zamożnego ziemianina, tytułowej Leny, która przez wzgląd na towarzyskie konwenanse zostaje wydana za mąż za hrabiego Gustawa Narola. Mężczyzna jest cynikiem i bankrutem, który liczy jedynie na posag panny młodej. Tymczasem Lenę od najmłodszych lat łączą serdeczne więzi z kuzynem Jankiem, dotąd interpretowane przez nich samych jako braterskie przywiązanie – dopiero ślub otwiera oczy bohaterów na prawdziwy charakter ich uczuć. Zrozpaczony Janek ucieka za granicę, Lena zaś przepędza kolejne dwa lata w goryczy i odrzuceniu, u boku hrabiego, który traktuje młodą żonę czysto instrumentalnie – próbuje nawet zaaranżować jej romans z bogatym księciem w celu podreperowania własnego budżetu. Po tym wydarzeniu Lena próbuje uciec od męża i stara się o rozwód, a od-

rzucona przez rodzinę zamieszkuje z Jankiem, który tymczasem powrócił do kraju. I choć wszystko wskazywałoby na to, że sztuka zmierza do szczęśliwego dla pary zakończenia (zresztą przedstawiana była jako komedia), to w ostatnich fragmentach Janek ginie w wyniku pojedynku, na który wyzwał hrabiego, a Lena w finalnej scenie (dowiadując się o śmierci ukochanego) popada w obłęd.

Sztuka Jasieńczyka wywołała spore poruszenie. Adolf Nowaczyński w szkicu na temat teatru współczesnego z 1901 roku umiejscowił dramatopisarza w jednym rzędzie z najbardziej obiecującymi dramaturgami końca wieku[161] i nie zawahał się stwierdzić, że „*Lena* może stanąć obok *Heddy Gablerowej* […] śmiałemi, skończonymi konturami charakterów, konsekwentnym biegiem wypadków […], głębszym i szerokim podkładem myśli i intencji"[162]. Choć przyrównanie dramatu Jasieńczyka do jednego z ważniejszych dzieł Ibsena z pewnością było przejaskrawieniem, nie sposób zignorować tego powinowactwa, również ze względu na obecność Ibsenowskich inspiracji w twórczości samej Kalkowskiej. Znaleźć je można także w samym opowiadaniu, w którym bohaterka po debiutanckim odegraniu roli tytułowej Leny (która może zapewnić jej awans z pozycji artystki „prowincjonalnej" i stały angaż w „l…skim" teatrze[163], D 79) fantazjuje o tym, że „będzie grała jeszcze kilka razy Lenę, potem dadzą jej Norę, Magdę, Heddę Gabler…" (D 71).

O ile bohaterki Ibsena i Jasieńczyka mierzą się z poczuciem zniewolenia związanym z rolą żony, o tyle bohaterka Kalkowskiej staje w obliczu zniewolenia o zgoła innym charakterze. Na drodze do egzystencjalnego spełnienia i pełnego oddania się scenie staje córka bohaterki, śmiertelnie chora Halinka, a właściwie obowiązek poświęcenia się opiece nad nią. W opowiadaniu bardzo wyraźnie podkreślony zostaje kontrast pomiędzy zniewoleniem w ciasnym mieszkaniu przy cichym, chorym dziecku a poczuciem wolności przeżywanym na scenie. Mierzenie się z tym dylematem sprawia, że w bohaterce „rozpoczęła się straszna walka matki z kobietą rwącą się do życia, swobody" (D 67). Czytelnik może domyślać się jego rozmiarów. Wszak marzenia bohaterki nie są kaprysem, jest ona niewątpliwie obdarzona niepospolitym talentem. Podczas debiutanckiego przedstawienia „Scenę obłąkania gra tak naturalistycznie, tak wstrząsająco tragicznie, że cała sala tchnie atmosferą bezbrzeżnego smutku i żalu. Hipnotyzuje ludzi prawdą swej gry […] wydaje się, jak gdyby sala cała zadrgała z wielkiej rozpaczy" (D 70). Jednakże wiadomo również, że młodej aktorce nigdy nie będzie dane zostać „drugą Modrzejewską" (D 66).

Im bardziej pogarsza się stan zdrowia dziecka, tym bardziej pogłębia się rozpacz protagonistki. W chwili desperacji, gdy do głosu dochodzi żal, że stan córki rzucił cień na radość jej pierwszego scenicznego triumfu, pojawia się myśl: „A jednak, gdyby nie żyła, nie mogłaby przeszkadzać" (D 73). Te podszepty okupione zostają ogromnym poczuciem winy. Ostatecznie bohaterka z żalem zrywa swój kontrakt z teatrem, by wraz z chorym dzieckiem wyjechać do uzdrowiska w Bad Nauheim. Zgodnie z zapewnieniami lekarza wyjazd jest ostatnią szansą na poprawę stanu córki. To jednak wcale nie rozwiązuje wewnętrznego konfliktu bohaterki – do rozpaczy doprowadza ją myśl o utraconej szansie. Złość, frustrację i ogromną tęsknotę wzbudza każda wzmianka z życia scenicznego „l…skiego teatru": przykładowo przeczytana recenzja z wystawienia *Nory*, z której dowiadywała się: „Żałujemy tylko […] że nasza znakomita artystka NN (czytała swoje nazwisko) […] nie mogła odtworzyć tej roli. Wtedy dopiero l…ska publiczność byłaby poznała i zrozumiała całą głębię tego genialnego utworu" (D 79).

Jednocześnie temu poczuciu utraty towarzyszą nieustanne wyrzuty sumienia: „Przez całą drogę czyniła sobie straszne wyrzuty, czuła jakiś niesmak do siebie i smutek wielki, a zarazem niechęć do życia; sama wydawała się sobie wstrętną i nadawała sobie najgorsze nazwy, nienawidziła się wprost" (D 78). Poczucie winy wzmacnia w niej także powracająca myśl, że śmierć dziecka otworzyłaby przed nią na powrót drogę do samorealizacji. Konflikt ten prowadzi ostatecznie do stanu apatii (D 80) – bohaterkę wyrwie z niego dopiero utrata córki, do czego pomimo wszelkich poświęceń dochodzi w zakończeniu opowiadania. I choć finał nie odpowiada na pytanie, jak potoczyły się dalsze losy kobiety[164], to niezwykle istotny jest sposób, w jaki narrator opowiada całą historię. Ten bowiem w żaden sposób nie ocenia dylematu głównej bohaterki z etycznego punktu widzenia. Jej pragnienia nie są krytykowane, wręcz przeciwnie: akcenty rozłożone są tak, że sympatia i empatia czytelnika ulokowana zostaje właśnie po stronie tej kobiety, „rwąc[ej] się do życia, swobody" (D 67).

Opowiadanie jest tym bardziej poruszające, że – podobnie jak *Za późno* – nie mówi wyłącznie o jednostkowym, indywidualnym rozdarciu bohaterki (tym razem biograficznie bliższej autorce tomu). Być może, pisząc debiut, sama Kalkowska nie marzyła jeszcze o tym, by zostać aktorką, lecz rozdarcie, które przeżywa bohaterka *Dziecka*, jest przecież w pewnym sensie uniwersalne. W przeciwieństwie do innych opowiadań z tomu nie jest to kwestia niespełnionych tęsknot, lecz próba po-

godzenia „naturalnej", „przyrodzonej" kobiecej roli, jaką jest macierzyństwo, z tą wymarzoną i wywalczaną: twórczą. Być może jest to próba nieobca samej Kalkowskiej, która wkrótce po opublikowaniu *Głodu życia* została matką[165]. Wybiegając nieco w przód: swego rodzaju gorzkim *postscriptum* do dylematu aktorki z *Dziecka* stanie się późniejsze doświadczenie debiutantki. Gdy w 1911 roku udało jej się zdobyć wymarzony angaż w Stadttheater Breslau, musiała wystąpić pod panieńskim nazwiskiem[166] (niewykluczone, że w celu uniknięcia skojarzenia ze swoją „oficjalną" rolą żony Szaroty), jej rodzina zaś (matka i mąż wraz z dziećmi) przeniosła się z Breslau do Görlitz, by nie ryzykować, że dzieci dowiedzą się o nowej ścieżce kariery matki[167].

„Uczennica Reinhardta", Eleonora Kalkowska w Berlinie, około 1912 roku

ROZDZIAŁ TRZECI

Dym ofiarny

Wkrótce po literackim debiucie Kalkowska pożegnała się z Paryżem[1]. Według słów jej córki wyjazd podyktowany był tęsknotą pisarki do niemieckich kręgów literackich[2]. W 1905 roku Kalkowska wraz z rodziną przeprowadziła się do Monachium, gdzie miała nadzieję zaistnieć jako autorka niemieckojęzyczna. Być może zresztą decyzja ta była spowodowana właśnie chłodnym przyjęciem jej polskojęzycznego debiutu. Nie zachowały się żadne źródła dotyczącego tego okresu, nie sposób więc określić, czy Kalkowska ostatecznie zaniechała swoich planów, czy też jej starania wkroczenia na monachijską scenę literacką zakończyły się niepowodzeniem. Niezależnie od tego faktem pozostaje, że od wydania *Głodu życia* minie niemal dekada do momentu, w którym Kalkowska ponownie zdecyduje się opublikować swoją literacką twórczość[3]. Po wyjeździe z Monachium pisarka podjęła ostatnią próbę osiedlenia się na ziemiach polskich. Powrót do Warszawy, gdzie wciąż trwała rewolucja, nie był możliwy ze względu na polityczną przeszłość Marcelego Szaroty. Tak więc zamiast do Królestwa Polskiego rodzina przeniosła się do Galicji i w 1906 roku zamieszkała w Krakowie[4]. W tym czasie mąż Kalkowskiej wstąpił do PPS-Frakcji Rewolucyjnej. Kontynuował również swoją twórczość publicystyczną i podjął współpracę z socjalistycznym pismem „Naprzód" Emila Haeckera i Ignacego Daszyńskiego oraz „Trybuną" Artura Śliwińskiego. Pisał wciąż do warszawskiego „Głosu", publikował również w „Krytyce" Wilhelma Feldmana[5]. Ta ostatnia znajomość okaże się zresztą niebagatelna również z perspektywy dalszej kariery Kalkowskiej.

Podobnie jak w Monachium, rodzina nie pozostała długo w Galicji. Według Elidy Marii Szaroty na ziemiach polskich autorka *Głodu życia* „nie mogła […] się już zaaklimatyzować, nie mogła też pisać t a k po polsku, jak czuła, że może się wyrazić po niemiecku"[6]. W 1908 roku Szarotowie przenieśli się do Breslau. W tym okresie Marceli obronił w Bernie rozprawę doktorską zatytułowaną *Die letzten Tage der Republike Krakau*. Kalkowska tymczasem powróciła do swoich artystycznych ambicji i wstąpiła do nowo powstałej szkoły aktorskiej Maxa Reinhardta w Berlinie[7]. Max-Reinhardt-Schule, kierowana przez aktora Bertholda Helda, działała od 1905 roku[8]. Dołączenie do adeptów i adep-

tek akademii musiało się wiązać z nie lada prestiżem, skoro Reinhardt zdążył już zdobyć reputację jednego z najważniejszych innowatorów okresu Wielkiej Reformy Teatru[9], z pewnością był zaś najistotniejszą postacią przemysłu teatralnego ówczesnego Berlina[10]. Nie bez znaczenia z perspektywy edukacji Kalkowskiej było również samo podejście słynnego reżysera i reformatora do kwestii aktorstwa – to właśnie aktora uważał za „naturalne centrum teatru", ponadto był przekonany, że „istota aktorstwa nie polega na naginaniu własnej osobowości aktora do wyznaczonych ram postaci scenicznej, lecz przeciwnie, aktor winien budować charakter, czerpiąc z przyrodzonych mu cech własnych"[11]. Jako reżyser i pedagog miał „nieomylny zmysł, który pozwalał mu odsłaniać ukryty i nieuświadomiony wcześniej potencjał aktora"[12]. Wprowadzenie regularnego programu kształcenia aktorów (początkowo jako kursów przy Deutsches Theater, a następnie w ramach autonomicznej szkoły), które miało zapewniać berlińskim (i nie tylko) scenom wszechstronnie przygotowaną kadrę, było więc ważnym punktem Reinhardtowskiego projektu rozwoju teatru[13].

Dołączając do berlińskiej szkoły, Kalkowska zyskała więc dostęp do jednego z głównych nurtów niemieckiego teatru. Wydaje się, że w tym okresie młoda aktorka została również podopieczną słynnej Eleonory Duse, którą miała okazję poznać w szkole Reinhardta[14]. W 1910 roku, a więc wkrótce po rozpoczęciu swojej aktorskiej edukacji, Kalkowska zdobyła angaż we wrocławskim Stadttheater[15] – jako zatrudniona aktorka widniała w indeksach „Neuer Theater Almanach" od 1911 roku[16]. Bardzo szybko jednak karierę aktorską zaczęła łączyć z literacką.

Jesienią 1912 roku w berlińskiej oficynie Egona Fleischela ukazał się pierwszy tom poezji Kalkowskiej – *Die Oktave*[17]. Wydanie książki poprzedził cykl występów recytatorskich poetki, które zorganizowano przy udziale „konzertdirektora" Julesa Sachsa. Jednym z nich był wieczór autorski w berlińskiej Choralion-Saale, który odbył się jeszcze w marcu[18]. W swoim programie (który według recenzenta „Vossische Zeitung" był „nadzwyczajnie artystyczny, światowo-literacki"[19]) pisarka uwzględniła fragmenty *Silniejszej* Strindberga, eseistykę Franza Bleisa, poezje Tarasa Szewczenki, a także własne tłumaczenia poezji młodopolskiej – recytowała między innymi hymn *Salome* Kasprowicza. Zaprezentowała również bardziej eksperymentalne formy, takie jak japońskie *haiku*. Z kolei kwietniowy występ w mieście nad Szprewą został wzbogacony o monolog z *Elektry* Hugona von Hofmannsthala i fragmenty utworów Edgara Allana Poe'go. Oprócz tej światowej reprezentacji Kalkowska recytowała także własne sonety. Jej autorskie poezje spotkały się

Program wieczoru autorskiego Eleonory Kalkowskiej, Berlin, 1912

z życzliwością i entuzjazmem krytyków współpracujących między innymi z „Vossische Zeitung", „Berliner Tageblatt", „Neue Deutsche Frauenzeitung" czy „B.Z. Am Mittag", dzięki czemu tom *Die Oktave* stał się wyczekiwaną premierą w berlińskich kręgach literackich.

W niemieckojęzycznej poezji Kalkowska nie porzuciła swoich młodzieńczych fascynacji. Henri Buriot-Darsiles, który zrecenzował tom dla „Revue Germanique"[20], zwrócił uwagę na piękno wierszy inspirowanych Nietzschem[21]. Na te filozoficzne inklinacje wskazywała również Maria Feldmanowa – tłumaczka i krytyczka literacka (prywatnie żona Wilhelma Feldmana), która swój szkic poświęcony *Die Oktave* opublikowała w „Krytyce"[22]. Artykuł Feldmanowej pozwala sobie uzmysłowić wrażenie, jakie na ówczesnych krytykach robiło pierwsze wystąpienie pisarki: „Na całej linii odwrót od poezji. A z przyczyn tysiąca i jednej, zjawisko to tłumaczyć mogących, najdobitniej przemawia fakt, że zbyt wielki dystans istnieje między prawymi (bo o tych tylko mowa) synami Apollina, w nieskończoność reprodukującymi muzykę sfer, a mrowiem śmiertelników, twardym rytmem życia pędzonych. W chwili takiej, władczego potrzeba gestu i słowa, by zdołały skupić uwagę – uciekinierów"[23]. W słowach krytyczki można wyczytać dość jasną sugestię, że poetycki debiut Kalkowskiej daleki jest od „reprodukowania muzyki sfer" (być może Feldmanowa chciała dać również do zrozumienia, że oryginalność tomiku wynika między innymi z faktu, że poetka jest nie synem, lecz córką Apollina?). To nowatorstwo recenzentka doceniała zarówno na poziomie formy, jak i treści. Zwracała uwagę na otwierający zbiór wiersz *Drei Bitten* (*Trzy prośby*), o którym napisała: „Inwokacja? modlitwa? spowiedź? Pojęcia […] wywołujące gęsią skórkę, gdy nadto w pierwszych już słowach poetka zwraca się do Boga (przez wielkie B.). Trzeba posiadać albo dużą naiwność, albo nieprzepartą świadomość swych sił, by czytelnikowi współczesnemu, choremu od nadmiaru wynurzeń poetów, pozostającemu do Boga w stosunku żadnym, lub przepisanym przez katechizm, kazać wysłuchać takiej spowiedzi"[24]. Kalkowska z odwagą dokładnie to czyni, czytelnik zaś „zaskoczony, olśniony zbożną szczerością wyrazu, najzupełniej wolną od natrętnego patosu, rozległą, a tak bardzo ludzką skalą odczucia i formą prawdziwie prostą a szlachetną […] musi pochylić głowę przed talentem prawdziwym i całą swą w pogotowiu trwającą krytykomanię skierować ku mądremu a przecież omylnemu Akibie: bo jednak nie wszystko to już było"[25].

Co ciekawe: pierwsza z zawartych w wierszu próśb młodej poetki dotyczyła oczyszczenia „duszy od dźwięków cudzych i naleciałości"[26].

Ta, zdaniem krytyczki, została wysłuchana częściowo: „odnajdujemy pewne akcenty […] staffowskie, a *Ballady* i *Maria Antonina* heinowskim zalatują echem, […] ogólna postawa duchowa i nastrój podniosły każą się domyślać, że ulubionym mistrzem poetki jest chyba Goethe". Lecz pomimo tych podobieństw „w danym wypadku można co najwyżej mówić o pewnym dostojnym powinowactwie"[27]. Maria Feldman doceniła indywidualność twórczą Kalkowskiej, stwierdzając, że poetka operuje „przedziwną giętkoś[cią] wyrazu, i form[ą] tak skończenie piękną, że motywy odwieczne np. erotyki, gdzie zdawałoby się ostatnie słowo zostało już wypowiedziane, w jej ujęciu nowe odsłaniają oblicze". Co więcej, „Rozfalowanie uczucia, drgającego wszystkimi odcieniami tak bardzo złożonej, nieuchwytnej, nieobliczalnej duszy współczesnej, samą mocą natężenia układa się w rytm nieprzeparcie sugestywny, gdy plastyka obrazowania i ciepła intymność wyrazu, łącząca bezpośredniość pieśni ludowej z wysoką kulturą literacką, stwarzają prawdziwe arcydziełka"[28].

Lektura autorki szkicu nie jest jednak bezkrytyczna, lecz nawet swoją krytykę (dotyczącą między innymi „wartości niepożądan[ych]", które wkradły się w poezje podyktowane „zjawiskiem śmierci") tłumaczy słowami: „są to jednak niedociągnięcia nieliczne, podkreślone u poetki, do której tylko wysoką przykładać wolno miarę – do poetki, która w chwili coraz to luźniejszego związku między poezją siejącą kwiaty, a życiem łaknącym owoców, dokonywa chwilami cudu: kwiat i owoc równocześnie na tej samej stwarzając gałęzi"[29]. Szkic Feldmanowej współbrzmi z entuzjastycznymi omówieniami berlińskich krytyków, którzy już po pierwszym wystąpieniu Kalkowskiej w Choralion-Saale nie wahali się pisać, że autorka jest „nową towarzyszką poetów, której nie będzie można nie zauważyć: kroczy drogami Stefana George'a, nie gubiąc się w ciemności" („Vossische Zeitung"), lub że sonety pisarki są „zapowiedzią talentu, na który ma się ochotę czekać" („Berliner Tageblatt")[30].

BERLIN–KRAKÓW–BRESLAU

Jeszcze wiosną i wczesnym latem 1914 roku Kalkowska podróżowała ze swoim programem recytatorskim, zdobywając uznanie publiczności i krytyki również na ziemiach polskich. Na początku kwietnia wystąpiła w Zakopanem na wieczorze artystyczno-literackim u boku między innymi Jerzego Żuławskiego, Wincentego Korab-Brzozowskiego i Wacława Nowakowskiego. Do niemieckojęzycznego repertuaru (tym razem

przełożonego przez nią samą na język polski) poetka dodała również sonety Zawistowskiej. Zakopiański występ musiał być nader udany, skoro w swoim sprawozdaniu z wieczoru Konrad Rakowski, kierownik działu teatralnego krakowskiego „Czasu", poświęcił recytacjom Kalkowskiej połowę swojego omówienia. Jak pisał krytyk, „Zainteresowanie skupiło się na występie p. Eleonory Szaroty-Kalkowskiej, uczennicy Reinhardta, artystki scen niemieckich i literatki. Szczerością wyrazu i siłą ekspresji artystycznej występ ten od razu zwrócił, następnie przykuł uwagę słuchaczy. W deklamacji p. Szarota-Kalkowskiej [sic] brzmiał ton uczucia i przejęcia, nadto zaś uderzało głębsze intelektualne opanowanie tematów. Występ ten winien zwrócić na siebie uwagę dyrekcji teatrów polskich, gdyż wyciągnięcie z niego konsekwencji byłoby pożądanym"[31]. W podobnym tonie kolejny, tym razem krakowski występ poetki z końca kwietnia opisywał sprawozdawca warszawskiego tygodnika „Świat"[32]. Autorka *Głodu życia* odwiedziła to miasto raz jeszcze na początku czerwca[33], wygląda więc na to, że (z szansą na powodzenie) próbowała zacieśniać więzi artystycznej współpracy z Galicją. Jednak rozkwitającą na linii Berlin–Kraków karierę artystyczną Kalkowskiej gwałtownie przerwał wybuch Wielkiej Wojny.

Nie zachowało się wiele dokumentów ani świadectw, na podstawie których można byłoby dokładnie zrekonstruować wojenne losy poetki: materiał pozwala jedynie na naświetlenie paru punktów zwrotnych i próbę dopowiedzenia reszty. Wedle wspomnień Elidy Marii Szaroty wybuch pierwszej wojny światowej zastał Kalkowską w Göerlitz, gdzie pisarka przebywała wraz z rodziną. Doświadczenie tych pierwszych dni konfliktu, który już wkrótce rozpęta się do rozmiarów przekraczających granice wyobraźni, musiało budzić w Kalkowskiej ambiwalentne uczucia – choćby ze względu na jej wielowymiarowe, niejednoznaczne poczucie przynależności narodowej i kulturowej oraz witalistyczną, skłaniającą się ku pacyfizmowi wrażliwość. Pruskie miasteczko, w którym przebywała pisarka, prawdopodobnie tak jak reszta Rzeszy wpadło w wojenną euforię. „Jak Niemcy długie i szerokie – pisał Modris Eksteins – czy we Frankfurcie nad Menem, czy we Frankfurcie nad Odrą, w Monachium, we Wrocławiu czy w Karlsruhe, wszędzie rozgrywają się podobne sceny"[34]: setki tysięcy spontanicznych demonstracji, podczas których hucznie i masowo manifestowano swoją radość i domagano się przyłączenia Niemiec do wojny. Skala entuzjazmu niemieckiego społeczeństwa, a także nacisku i poparcia dla dołączenia do konfliktu była tak wielka, że całkowicie stłumiła nieliczną opozycję antywojenną i praktycznie uniemożliwiła wszelki sprzeciw. W Berlinie sytuacja była

na tyle napięta, że (jak o sierpniowym głosowaniu nad przystąpieniem do konfliktu opowiadał później Gustav Noske) „gdyby władze SPD[35] nie poparły kredytu wojennego, delegaci socjalistów zostaliby stratowani na śmierć przed Bramą Brandenburską"[36]. Atmosfera euforii i poruszenia odczuwalna była zapewne również w samym Göerlitz. Dodatkowo od wschodu do rodziny Szarotów napływały echa rozbudzonych na ziemiach polskich nadziei niepodległościowych.

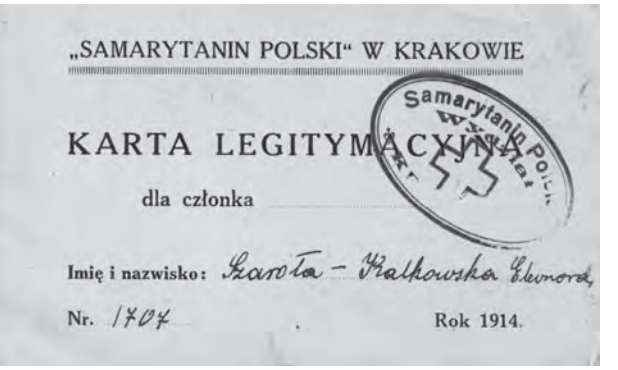
Tego lata Kalkowska wraz z mężem podjęła się przetłumaczenia jednego z dramatów Friedricha Hebbla, *Herodes und Mariamne* z 1850 roku[37], którego fragmenty już wcześniej należały do jej repertuaru recytatorskiego. Wybór tekstu prawdopodobnie nie był przypadkowy. Pisany w oblężonym Wiedniu w 1848 roku dramat poruszał szereg palących zagadnień społecznych i przesiąknięty był rewolucyjną atmosferą przetaczającej się przez Europę Wiosny Ludów. „Kwestie polityczne, kulturalne, wnikają [w dramacie] głęboko w sprawy prywatne; na horyzoncie zapowiada się przejściem legendowych trzech króli likwidacja starego świata" – pisał jeszcze w 1907 roku jeden z ważniejszych polskich popularyzatorów Hebbla, Karol Irzykowski[38]. Podobne przeczucia podskórnie musiały powracać u progu Wielkiej Wojny. Dramat jednak nigdy nie został przetłumaczony do końca. Jak wspominała po latach córka Kalkowskiej, do göerlitzkiego domu małżeństwa Szarotów wtargnęła (prawdopodobnie w celu rutynowej kontroli) żandarmeria niemiecka i po znalezieniu manuskryptów „chciała ich jak «szpiegów» zabrać lub rozstrzelać"[39]. W pamięci ówczesnej dziesięciolatki zapisała się scena, w której żołnierze „z nastawionymi na nich karabinami stali przed wszystkimi członkami rodziny"[40]. Szczęśliwie wśród wojskowych znalazł się żandarm, który znając twórczość Hebbla, po długich przesłuchaniach puścił małżeństwo wolno[41].

Ten traumatyczny incydent to ostatnie utrwalone wspomnienie na temat losów Kalkowskiej w tym okresie. Zaraz po nim, w wojennej zawierusze, rozeszły się drogi rodziny pisarki. Prawdopodobnie ze względów bezpieczeństwa dzieci wraz z babką umieszczono we Wrocławiu. „Festung Breslau", specjalnie zaprojektowane miasto-twierdza, które już od jesieni 1912 roku gromadziło zapasy i czyniło systematyczne kroki przygotowujące do samodzielnego przetrwania miasta w przypadku oblężenia[42], wydawało się zapewne najbardziej odpowiednim schronieniem dla dzieci. Marceli Szarota jako ochotnik wstąpił do legionów, został jednak zwolniony ze służby przez komisję lekarską i skierowany do pracy kancelaryjnej, w następnych latach zaś był posyłany przez komitet wojskowy jako wysłannik misji dyploma-

Marceli Szarota w mundurze legionisty, około 1915 roku

tycznych. W 1915 roku agitował na rzecz sprawy polskiej w Szwajcarii, z kolei rok później został oddelegowany do Stacji Zbornej Legionów w Wiedniu[43].

Sama Kalkowska wróciła do Berlina[44]. Nie było to jednak jedyne miejsce jej pobytu, gdyż jeszcze w 1914 roku dołączyła do krakowskiego Samarytanina Polskiego. Stowarzyszenie założone niecałe dwa lata wcześniej przez profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Bolesława Wicherkiewicza oferowało kursy dla pielęgniarek i sanitariuszy. Po wybuchu wojny Samarytanin na szeroką skalę organizował akcje pomocowe dla rannych i chorych legionistów, prowadził przyśpieszone kursy pielęgniarskie, utworzył sekcję transportu rannych, wszedł także bezpośrednio do Departamentu Sanitarnego Naczelnego Komitetu Narodowego[45]. W związku z tym, że w pierwszych miesiącach Wielkiej Wojny przez tereny Małopolski przetoczyły się szczególnie krwawe walki, Kraków był głównym centrum sanitarnym – do miasta każdego dnia napływały dziesiątki rannych, którzy trafiali pod opiekę wyszkolonego przez Samarytanina personelu. Zresztą „sanitariuszki [Samarytanina] znalazły się wkrótce na wszystkich najbardziej zagrożonych placówkach, zarówno w ogniu walki frontowej (patrole sanitarne), jak i w szpitalach polowych oraz stałych"[46]. Organizowano również pomoc z dala od frontu. Samarytanin prowadził specjalne kursy dla opiekunek, które nie mając uprawnień do opieki medycznej, wspierały rannych na inne sposoby: zapewniając im pożywienie, czytając im książki czy pomagając przy prowadzeniu korespondencji[47]. Poza legitymacją Samarytanina o numerze 1707, wystawioną na Szarotę-Kalkowską Eleonorę[48], nie zachowały się żadne inne dokumenty czy wspomnienia mogące świadczyć o charakterze faktycznego uczestnictwa Kalkowskiej w działaniach organizacji – nie sposób więc dociec, czy pisarka odbyła przyśpieszony pielęgniarski kurs lub czy miała styczność z rannymi;


„SAMARYTANIN POLSKI" W KRAKOWIE

KARTA LEGITYMACYJNA

dla członka

Imię i nazwisko: Szarota – Kalkowska Eleonora

Nr. 1707 Rok 1914.

Legitymacja Samarytanina Polskiego wydana Eleonorze Kalkowskiej-Szarocie w 1914 roku

Aktorka Stadttheater Breslau Eleonora Kalkowska, Wrocław, 1915

choć oczywiście nie bez znaczenia pozostaje już sama decyzja, by dołączyć do polskiej organizacji pomocowej.
Z tych paru informacji płynie istotny wniosek: czas pierwszej wojny światowej Kalkowska spędziła, przemieszczając się „pomiędzy frontami" i odmiennie usytuowanymi punktami obserwacji – Berlina, Wrocławia i Krakowa. Rozgrywająca się na oczach Europy katastrofa widziana z tych trzech perspektyw z pewnością nabierała dodatkowej wielowymiarowości i zniuansowania, co nie pozostało bez wpływu na twórczość literacką pisarki[49]. Wojenne migracje autorki *Głodu życia* z jednej strony i jej osobiste umiejscowienie jako wielonarodowej i wielokulturowej poetki z drugiej, w zderzeniu z kataklizmem Wielkiej Wojny zaowocowały najsłynniejszą książką poetycką pisarki, czyli wydanym w 1916 roku przez oficynę Eugena Diederichsa w Jenie tomem *Der Rauch des Opfers. Ein Frauenbuch zum Kriege*[50].

MANIFEST PACYFIZMU

Tom, który Kalkowska dedykowała „na własność zatrwożonym i pogrążonym w żałobie kobietom"[51], można uznać za feministyczny manifest pacyfizmu. W swoich wierszach poetka występowała przeciwko bezsensownemu przelewowi krwi, wskazywała na pozorność i złudność podziałów na „swoich" i „wrogów". Sprzeciwiała się też tradycyjnemu modelowi biernej kobiecości. Sednem jej manifestu było wezwanie kobiet do aktywnego sprzeciwu, gdyż tylko on (zdaniem Kalkowskiej) byłby w stanie zatrzymać rozgrywające się na frontach Wielkiej Wojny okrucieństwo. Pisarka występowała również przeciwko nakazowi „cichej żałoby", której w czasie wojny domagano się od kobiet. Jak wynika z pracy Hansa-Ottona Bindera poświęconej niemieckim poetkom z lat 1914–1918, na tle ich poezji twórczość Kalkowskiej wyróżniała się swoim jednoznacznie pacyfistycznym przesłaniem[52]. Idąc tropem badacza, Claudia Siebrecht stwierdzała, że niemieckie poetki Wielkiej Wojny przeważnie wykazywały się lojalnością wobec „narodowej sprawy", co oznaczało akceptację konsekwencji przystąpienia kraju do konfliktu i traktowanie ponoszonej na frontach śmierci jako koniecznej, heroicznej ofiary[53]. Kalkowska z kolei domagała się natychmiastowego zakończenia wojny, niezależnie od tego, na czyją stronę przechylić by się miała szala zwycięstwa[54] .
Pomimo radykalnego wydźwięku *Der Rauch des Opfers* zdobył wielki rozgłos wśród czytelników i krytyków, stając się tym samym punktem zwrotnym literackiej kariery Kalkowskiej. „Wczoraj nikt nie znał jej

nazwiska. Jutro będzie na ustach wszystkich" – miała podawać niemiecka prasa[55]. Z kolei w „Polnische Blätter" pisano, że tom został okrzyknięty przez niemiecką krytykę najważniejszym dokonaniem liryki kobiecej ostatniej dekady[56]. Jak wspominała Elida Maria Szarota, w niemieckich kręgach pacyfistyczne strofy Kalkowskiej zyskały szczególną popularność tuż po zakończeniu Wielkiej Wojny – w 1918 roku na licznych demonstracjach antywojennych cytowano fragmenty *Dymów ofiarnych*[57]. Zresztą jeszcze przez długi czas na niemieckiej scenie literackiej Kalkowska funkcjonowała właśnie jako „autorka *Der Rauch des Opfers*"[58]. Przykładowo jako „udaną próbę literacką" tego okresu poezje Kalkowskiej określał Julius Bab w swojej wydanej w 1920 roku monografii *Die deutsche Kriegslyrik 1914––1918. Eine kritische Bibliographie*[59].

Echa pozytywnej recepcji tomu były na tyle głośne, że doniesienia na temat antywojennego tomu Kalkowskiej pojawiły się również w polskiej prasie. W 1917 roku „Kurier Polski" opublikował notatkę *Polka pisząca po niemiecku*[60], gdzie informował, że „p. Eleonora Kalkowska, autorka zbioru polskich [sic!] wierszy «Oktawa» napisała tom wierszy niemieckich pt. «Der Rauch des Opfers»"[61]. Z kolei obszerne omówienie autorstwa Heleny Filochowskiej zamieściło „Na Posterunku. Tygodnik Kobiecy Poświęcony Sprawom Społecznym, Ekonomicznym, Pedagogicznym i Etycznym", pismo wydawane w Krakowie przez Ligę Kobiet Naczelnego Komitetu Narodowego pod redakcją Zofii Daszyńskiej-Golińskiej[62]. Również publicystka „Na Posterunku" zwróciła uwagę na kwestię przynależności narodowej pisarki[63]: „Autorka «Dymów ofiarnych» jest Polką" – pisała Filochowska. „Krytyka niemiecka, uznając niezwykłe walory artystyczne jej ostatniego tomu poezji, nie odziera jej z tej polskości, nam zaś, jako rodakom utalentowanej poetki, wypada żałować, że tak piękna książka została napisana w języku obcym"[64]. Wbrew obawom, które mogłaby wzbudzać ta otwierająca omówienie deklaracja, autorka recenzji nie czyta tomu Kalkowskiej przez pryzmat narodowy – wydaje się również nie brać pod uwagę, by był on z takiej perspektywy pisany. Jedyną „przynależnością", jaką zauważa w *Der Rauch des Opfers*, jest kobiecość. Akcentując feministyczny wydźwięk antywojennego manifestu, zaznacza: „Książka ta jest purpurowym krzykiem męczarni, czarnym pomnikiem rozpaczy milionów serc kobiecych, którym dzisiejsza mordercza wojna zadaje cios śmiertelny. Miliony matek wsłuchanych w daleki rozgwar straszliwych bitew, miliony sióstr i żon krzyczą w tej książce rozdzierającym chórem modlitwy"[65]. Poruszona wymową tomu, publicystka kończy swoją recenzję słowami: „Ele-

onora Kalkowska wystawiła książką swą piękny i trwały pomnik nowej kobiecie – kobiecie-Człowiekowi"[66].
O ile jednak w szkicu z „Na Posterunku" „nowa kobieta" to przede wszystkim ta, która doświadczyła „nowej wojny", nieporównywalnej z jakimkolwiek wcześniejszym konfliktem, o tyle w samej poezji Kalkowskiej nawołująca do aktywności nowa kobiecość ma dodatkowy wymiar, sprzęgnięty z postulatami pacyfizmu. Warto podkreślić, że antywojenny protest Kalkowskiej współkształtował rozwijającą się od końca XIX wieku tradycję kobiecego pacyfizmu. Na powinowactwa Kalkowskiej z innymi pisarkami propagującymi ideę pokoju wskazywała już Jagoda Hernik Spalińska na marginesie swojego szkicu o autorce *Sprawy Jakubowskiego*, przywołując w tym kontekście Virginię Woolf i jej kanoniczne *Trzy gwinee*[67]. Jednakże odniesienie to domaga się rozszerzenia, gdyż pacyfistyczny manifest autorki *Pani Dalloway* należy potraktować raczej jako domknięcie pewnego procesu – procesu, którego *Dymy ofiarne* Kalkowskiej były znaczącym elementem.

(NOWA) KOBIETA WYPOWIADA WOJNĘ[68]

Kiedy w 1939 roku magazyn „Referee" powitał *Trzy gwinee* Virginii Woolf nagłówkiem „Kobiety Wypowiadają Wojnę"[69], nie był to pierwszy raz, kiedy pacyfistyczny tekst napisany przez kobietę został – *pars pro toto* – potraktowany jako stanowisko kobiet w sprawie wojny i pokoju, jednocześnie nadając idei zniesienia wojen rangę kobiecej sprawy. Jeszcze pod koniec XIX stulecia „rzucenie rękawicy wojnie" stało się jednym z gestów nowej kobiety – był to zresztą ten sam moment, w którym wywalczała ona swoje prawo do posiadania zaangażowanego głosu w ogóle. Jak zauważyła Sally Ledger w monografii poświęconej *new woman*, najbardziej uderzającym aspektem tej modernistycznej figury było jej uwikłanie w fenomeny i dyskursy (również polityczne) ostatnich dekad XIX wieku. Niezależnie od tego, czy było to uwikłanie feministycznej aktywistki, pisarki czy utekstowionej, dyskursywnej Nowej Kobiety, nie do przeoczenia są jej powiązania z dekadentyzmem, socjalizmem, imperializmem czy kształtowaniem się nieheteronormatywnych tożsamości[70]. Kolejnym ogniwem tego rodzaju jest z pewnością pacyfizm[71]. Na gruncie polskiej literatury związki pomiędzy rozwijającym się na przełomie wieków feminizmem i pacyfizmem nie zostały jeszcze dostatecznie zbadane[72], dlatego odsuwając na razie kontekst polskojęzycznej literatury, chciałabym usytuować *Der Rauch des Opfers* w klastrze z dwoma innymi tekstami powstały-

mi przed drugą wojną światową – wszystkie trzy pod pewnymi względami okazują się kluczowe w kontekście powiązania narracji feministycznej z antywojenną. Skonstruowana w ten sposób parataksa tekstów (by posłużyć się kategorią analityczną Susan Stanford Friedman)[73] pozwoli naświetlić pewne punkty węzłowe tego procesu. Analizowane teksty (a więc *Precz z orężem!* Berthy von Suttner[74], *Der Rauch des Opfers* Eleonory Kalkowskiej i wspomniane *Trzy gwinee* Virginii Woolf[75]), choć napisane w trzech różnych gatunkach (powieść tendencyjna, tom poetycki, esej), w trzech różnych momentach historycznych (odpowiednio: w okresie względnego europejskiego pokoju przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku; w apogeum Wielkiej Wojny; u progu drugiej wojny światowej), przez trzy odmiennie umiejscowione (zarówno geograficznie, jak i kulturowo) pisarki, posiadają istotne cechy wspólne.

Powieść *Die Waffen nieder!* z 1889 roku jest prekursorskim pacyfistycznym wystąpieniem nowej kobiety. Zanim jeszcze Bertha von Suttner została najsłynniejszą pacyfistyczną aktywistką przełomu wieków, napisana przez nią fikcyjna autobiografia Marty Tilling przyczyniła się do wykreowania paradygmatu kobiecego sprzeciwu wobec wojny (dlatego też chciałabym poświęcić jej więcej miejsca). Urodzona w 1843 roku w Pradze Bertha Kinsky[76] przez większość życia związana była z Austrią. Po raz pierwszy z ideą pacyfizmu zetknęła się w wieku trzydziestu dwóch lat, gdy w Paryżu poznała Alfreda Nobla, u którego miała zatrudnić się jako sekretarka (stało się tak, ponieważ musiała opuścić zamek baronostwa Suttnerów, u których była guwernantką, po tym jak pracodawcy dowiedzieli się, że w Bercie – z wzajemnością – zakochał się ich dwudziestopięcioletni syn Artur)[77]. Chociaż u słynnego wynalazcy dynamitu przyszła pisarka przepracowała zaledwie tydzień[78], wystarczyło to, by zadzierzgnąć nić intelektualnego porozumienia i sympatii, które przerodziły się w lata podtrzymywanych przez obfitą korespondencję przyjaźni i wymiany myśli. Z Paryża panna von Kinsky wyjechała do Wiednia, gdzie wzięła potajemny ślub z Arturem von Suttnerem. Nie mogąc liczyć ani na wsparcie, ani na akceptację arystokratycznej rodziny, młoda para uciekła na Kaukaz, gdzie spędziła pierwszą dekadę swojego małżeństwa: jest to znaczący fakt, gdyż w niespełna rok po przyjeździe do Gruzji, w kwietniu 1877 roku, Suttnerowie byli świadkami wybuchu wojny rosyjsko-tureckiej, której działania toczyły się również na froncie kaukaskim[79]. Wydarzenia te były dla przyszłej pisarki jednym z impulsów do rozwijania pacyfistycznych refleksji.

W Gruzji pisanie felietonów (a później także powieści w odcinkach) drukowanych w europejskiej prasie stało się dla Suttnerów głównym źródłem utrzymania[80]. Dla Berthy z kolei był to okres pogłębiania własnych studiów. Czytywała z zapałem dzieła Charlesa Darwina, Ernsta Haeckla, Henry'ego Thomasa Buckle'a[81]. W tym okresie skrystalizował się również pacyfistyczny światopogląd pisarki. Po powrocie do Europy baronowa von Suttner rozpoczęła pracę nad swoją najsłynniejszą powieścią – był to, jak podkreślała później w swoich wspomnieniach, jedyny sposób, w jaki mogłaby przysłużyć się pokojowej lidze (przynajmniej takie żywiła wówczas przekonanie)[82]. Nośnikiem przekazywanej przez siebie idei uczyniła powieść tendencyjną w popularnej formie spisywanej po latach autobiografii. Zdecydowała się na powieść (a nie naukową rozprawę, choć i taką miała już w swoim dorobku[83]), chcąc ze swoim przesłaniem trafić do jak najszerszego grona odbiorców[84].
Próbom opublikowania *Die Waffen nieder!* towarzyszyły nieustanne obawy o to, że manifest zostanie zignorowany. Być może nie były one niezasadne, skoro manuskrypt został kilkakrotnie odrzucony – również przez wydawców, którzy już wcześniej chętnie i z powodzeniem publikowali romanse baronowej von Suttner. Swoją odmowę redaktorzy motywowali między innymi tym, że wywrotowa (to jest antywojenna) treść książki mogłaby bądź to urazić liczne grono odbiorców, bądź też w ogóle nie powinna ujrzeć światła dziennego w militarnej Austrii. *Der Waffen nieder!* ukazało się ostatecznie w berlińskiej oficynie, choć i tamtejszy wydawca, obawiając się odbioru „prowokacyjnej powieści", zwrócił się z prośbą do pisarki o zmianę przynajmniej postulatywnego tytułu. Propozycję tę pisarka miała stanowczo odrzucić, podkreślając, że „zawiera [on] w trzech słowach cały cel książki. […] nie może być zmieniona żadna sylaba"[85]. Nieustępliwość baronowej okazała się dobrą strategią, jej obawy o przemilczenie zaś okazały się niesłuszne. Tradycyjna w formie, lecz rewolucyjna w treści fikcyjna autobiografia stała się wkrótce jednym z największych dziewiętnastowiecznych bestsellerów na skalę światową. W ciągu zaledwie siedmiu lat w samych Niemczech *Der Waffen nieder!* (początkowo o nakładzie zaledwie tysiąca egzemplarzy) miało czternaście różnych wydań, czego nie omieszkał podkreślić Teodor Jeske-Choiński w przedmowie do pierwszego polskiego wydania z 1898 roku[86]. Nowe dzieło wywoływało skrajne emocje: od zjadliwej krytyki po absolutny (można by powiedzieć – pełen nadziei) zachwyt; a skrajności te przyczyniły się zapewne do fenomenalnego sukcesu baronowej[87]. Zwolennicy powieści zachwycali się przede wszystkim jej siłą wyrazu. Publicyści liberalnego „Neue Freie

Presse" oceniali: „Nigdy militaryzm nie został potraktowany w tak drastyczny sposób"[88]. Zachwycony lekturą Alfred Nobel nazwał autorkę amazonką, „która z bohaterską odwagą wypowiedziała wojnie wojnę". Z kolei w nieco innym tonie (za to podkreślając dziejową rolę kobiecego pióra) w swoim liście do autorki pisał Lew Tołstoj, nieprzypadkowo powołując się na inny kobiecy bestseller XIX wieku, *Chatę wuja Toma*: „Zlikwidowanie niewolnictwa – pisał autor *Wojny i pokoju* – poprzedziła słynna książka pewnej kobiety, pani Beecher-Stowe; dałby Bóg, żeby zlikwidowanie wojen podążyło za Pani książką"[89].
Olbrzymi sukces powieści sprawił, że pod koniec XIX wieku Bertha von Suttner stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych twarzy organizującego się wówczas międzynarodowego ruchu pacyfistycznego. Podkreślenia domaga się fakt, że w latach następujących po publikacji *Die Waffen nieder!* baronowa z pisarki przekształciła się w „zawodową pacyfistkę", a jej udziałem stała się kariera na miarę prawdziwej Nowej Kobiety. Wystarczy nadmienić, że w 1891 roku Suttner doprowadziła do powstania Austriackiego Towarzystwa Pokoju w Wiedniu, które już w chwili założenia liczyło prawie dwa tysiące członków. Jako jego prezydentka reprezentowała Austro-Węgry na III Światowym Kongresie Pokojowym w Rzymie[90]. To również autorka *Precz z orężem!* przyczyniła się do tego, by w testamencie zmarłego w 1896 roku Alfreda Nobla znalazł się zapis o ustanowieniu pokojowej nagrody – sama została nią uhonorowana w 1905 roku[91]. Przez kolejne lata – aż do swojej śmierci w czerwcu 1914 roku[92] – pozostawała gorliwą organizatorką ruchu pacyfistycznego i propagatorką idei zaniechania wojen.
W tym kontekście warto raz jeszcze podkreślić towarzyszące powstawaniu *Der Waffen nieder!* (i mocno uwypuklane w późniejszych wspomnieniach) przekonanie baronowej, że jedyną dostępną jej drogą do przyczynienia się do sprawy pokoju było napisanie powieści. Jeszcze dekady później Virginia Woolf w swoich *Trzech gwineach* przenikliwie zauważy, że jedynym orężem dostępnym dziewiętnastowiecznym „córkom wykształconych mężczyzn" była umiejętność czytania i pisania – a właściwie twórczość literacka[93]. Broń tę nie tylko wykorzystuje sama Suttner, lecz przede wszystkim obdarza nią swoją bohaterkę i zarazem narratorkę powieści, Martę Tilling. *Precz z orężem!* jest więc czymś więcej niż protestem baronowej piszącej swoją powieść. Jest także protestem wykreowanej przez nią narratorki-autobiografki, której strategią sprzeciwu wobec wojny jest napisanie „histori[i] życia swojego"[94].
Autobiograficzność i „autentyczne" doświadczenie pierwszoosobowej narratorki (wdowy wojennej opowiadającej historię swojego życia z per-

spektywy dojrzałej kobiety) stanowią nadrzędny nośnik pacyfistycznej idei przedstawionej w *Precz z orężem!* Być może w zamyśle pisarki zetknięcie czytelnika z pierwszoosobową narracją na temat jednostkowego doświadczenia dawało szansę na prawdziwy wstrząs, a tym samym również na to, że zasiana w czytelniku pacyfistyczna myśl będzie rezonowała w społeczeństwie. Dawało też możliwość krytycznego obnażenia bezsensowności i okrucieństwa wojny, stając się tym samym bronią w walce o zdobycie przychylności do idei demilitaryzacji. Ta autobiograficzna strategia była podkreślana również przez wydawców kolejnych przekładów powieści: w języku polskim chociażby powieść ukazała się z dopiskiem *Historia prawdziwa*, w angielskim z kolei jej podtytuł brzmiał *The Autobiography of Martha von Tilling*. Zresztą efekt autobiograficzności musiał w ówczesnej recepcji powieści wywierać na tyle silne wrażenie, że czytelnikom zdarzało się utożsamiać doświadczenia Marty-narratorki, spisującej historię swojego życia, z doświadczeniami Berthy-autorki[95].

Oś fikcyjnej autobiografii Marta Tilling umieszcza na tle konfliktów zbrojnych, w które uwikłane były Austro-Węgry w drugiej połowie XIX stulecia. Pierwsza z części opowiada o wydarzeniach do 1859 roku. Nastoletnia Marta, wówczas jeszcze panna Althaus, na swoim debiutanckim balu poznaje młodego oficera, hrabiego Arna von Doczkiego, którego wkrótce poślubi i z którym spędzi niespełna dwa lata. Błogie życie młodej rodziny, skoncentrowanej wokół nowo narodzonego syna, zostaje przerwane przez wybuch konfliktu francusko-austriackiego. Młody oficer, zyskując szansę na wykazanie się w walce, z wielkim entuzjazmem wyrusza na front jako ochotnik (podczas gdy jego pułk pozostaje w rezerwie). Żołnierski zapał dwudziestoletniego młodzieńca zostaje w powieści zderzony z narastającym niepokojem i pierwszymi refleksjami Marty na temat bezsensowności wojny, która wdarła się w świat jej domowej idylli. Ten trudny do opanowania lęk doprowadza do erozji, a następnie zburzenia światopoglądu opartego na ideale wojennego bohaterstwa, jaki wpajano Marcie w procesie edukacji i socjalizacji. Gdy Arno wyruszy na front, bohaterka uświadomi sobie, że „Walka – to rzeź […] Walczyć – znaczy iść na rzeź”[96]. Wkrótce potem hrabia von Doczky zginie pod Solferino, w swojej pierwszej bitwie. Ta strata doprowadzi proces przewartościowania światopoglądu młodej bohaterki do końca, a nowa postawa (na przekór opinii otoczenia) będzie rozwijać się w narratorce i wzrastać z latami, szczególnie od kiedy dzielić ją zacznie z drugim mężem, Fryderykiem Tillingiem, również oficerem, który w przeciwieństwie do reszty społeczeństwa pozba-

wiony jest złudzeń co do istoty wojny. Tilling w pełni rozpoznaje fałszywość przekonania, że wojna jest naturalną koniecznością i powodem do chwały[97]. Swoje kolejne doświadczenia narratorka osadza w rozdziałach podzielonych w powieści według dat: 1864 (wojna niemiecko-austriacko-duńska), 1866 (wojna austriacko-pruska), 1870/1871 (wojna francusko-pruska) i 1889 – to rok, na który przypada epilog, a retrospektywna narracja spotyka się z czasem teraźniejszym piszącej bohaterki.

Jedną z ważnych konsekwencji wyboru fikcyjnej autobiografii jako formy powieści jest położenie nacisku na jednostkowe, specyficznie kobiece doświadczenia wojny i jej skutków, które stają się udziałem bohaterki *Precz z orężem!*[98] Jest to przeżycie nie tylko cywilne i oddalone od frontu (doświadczenie wdowy, mieszkanki dworu dotkniętego powojenną epidemią cholery), lecz również bezpośrednie zetknięcie się z krwawym pobojowiskiem, gdy bohaterka w poszukiwaniu zaginionego po bitwie w Könnigrätz męża dołącza do kolumny sanitarnej[99]. Jednym z elementów tego doświadczenia (powracającym później również w innych tekstach pisarek-pacyfistek) jest kobieca „wspólnota boleści" – poczucie tragicznego siostrzeństwa kobiet opuszczonych przez mężów, narzeczonych, kochanków, ojców czy braci, którzy wyruszyli na front. W optyce Suttner jest to wspólnotowy rodzaj przeżycia ponad podziałami – klasowymi czy narodowymi. Po raz pierwszy staje się ono udziałem głównej bohaterki, gdy w jednej ze scen spotyka swoją pokojówkę, której ukochany, podobnie jak Arno, wyruszył na wojnę francusko-austriacką: „Spojrzałam na tę dziewczynę – pisze po latach bohaterka – i ona miała czerwone od płaczu oczy. Reszty łatwo już mi się było domyśleć. […] w duszy mej zrobiło się tak, jak gdybym powinna była do serca przycisnąć tę siostrę boleści"[100]. Ten sam mechanizm kobiecej empatii i solidarności uruchamia w Marcie opowieść o „bohaterskim czynie" austriackiego żołnierza-snajpera, który w innej wojnie z ukrycia zdołał zastrzelić dziesiątki wrogów. Opowieść ta wywołała żywy protest narratorki: „Wstrętne – zawołałam – wstrętne! Przecież każdy z tych zabitych Włochów, do których on z bezpiecznego schronienia celował, musiał mieć matkę, żonę lub kochankę i z pewnością do życia był przywiązany"[101]. Podkreślanie istotnych cech wspólnych (przywiązanie do życia) w zestawieniu z drugorzędnymi różnicami (narodowymi), leżącymi u podstaw konfliktów zbrojnych, będzie w powieści Suttner nieustannie powracać.

Der Waffen nieder! to nie tylko sprzeciw wobec wojny, lecz także próba wskazania źródła pielęgnowanych w społeczeństwie militarnych postaw.

W optyce pisarki winowajcą staje się przede wszystkim patriarchalno-militarny system wychowania. Przez tę machinę została przepuszczona również sama bohaterka, która opisując swoje najwcześniejsze lata, podkreśla, jak ważnym wzorem była dla niej „mężna dziewica" Joanna d'Arc. Dodaje również: „Jeżeli dobiegło do moich uszu cośkolwiek o dążeniach kobiet do równouprawnienia [...] to ja wszelkie pożądania emancypacyjne wyobrażałam sobie w jednym tylko kierunku: «Dajcie kobietom prawo podążania w rynsztunku na wojnę!»"[102] Jednak ten wychowawczy dyskurs ma najbardziej zgubny wpływ na chłopców, dla których nie przewiduje się przyszłości innej niż żołnierska. Tak był wychowany główny pacyfista powieści, oficer Fryderyk Tilling. Wstąpił on do szkoły wojskowej jeszcze jako „dziesięcio-, czy dwunastoletni Frycek, który wzrastał bawiąc się drewnianymi konikami ułańskimi i blaszanymi żołnierzami", zachęcany do tych zabaw przez ojca generała i wuja porucznika[103]. Militarną indoktrynacją zagrożony jest również pierworodny syn Marty: w jego wypadku patriarchalny system wychowawczy wraz z wpajanym ideałem wojennego bohaterstwa uosabiany jest przez ojca bohaterki. Najważniejszym zadaniem, które stawia sobie młoda wdowa, jest ochrona dziecka przed wszelkimi możliwymi wpływami kulturowego przystosowywania do wojny. Wątek ten staje się osią powracającego konfliktu bohaterki z ojcem, dla którego pacyfistyczne idee córki mogłyby urosnąć do rangi państwowego zagrożenia, gdyby tylko podzielało je więcej kobiet. W tym kontekście znamienny jest dialog, w którym zapytana przez ojca: „Cóż by było, gdyby wszystkie matki myślały w ten sposób?", bohaterka odpowiada: „Co by było? Oto nie mielibyśmy parad wojskowych, rewij i nie sypano by wałów z ciał męskich, przeznaczonych na wystrzelanie, nie byłoby pożywienia dla armat. Małe to nieszczęście"[104].

W powieści Suttner to właśnie rola matki (oraz wdowy) pozwala Marcie Tilling legitymizować swój kategoryczny sprzeciw wobec patriarchalnego wychowania (a tym samym wobec wojny). Na pierwszy rzut oka propozycja ta zdaje się mieć jednoznacznie konserwatywną proweniencję. Na zajęcie wywrotowego, pacyfistycznego stanowiska pozwala Marcie tradycyjnie kobieca rola matki, wzmocniona jeszcze poprzez nobilitującą pozycję wojennej wdowy[105]. Być może jednak była to strategia świadomie obrana przez autorkę powieści[106], która chcąc osiągnąć swój cel – rozpropagować ideę zniesienia wojen – postanowiła wehikułem pacyfistycznych idei uczynić bohaterkę mieszczącą się w obrębie powszechnie akceptowalnego, tradycyjnego paradygmatu. W tym kontekście sukces powieści przemawia sam za siebie. Z ko-

lei w obrębie świata przedstawionego (przynajmniej w skali jednostkowej, mogącej posłużyć jako *exemplum*) sukces odnosi również Marta Tilling. Jej syn Rudolf wyrasta na kolejnego zwolennika pacyfizmu, o czym świadczy jego przemowa na chrzcie własnego syna, przedstawiona w epilogu: „Doznaję dziś przeświadczenia, że o ile bliscy jesteśmy ciągle jeszcze barbarzyństwa, o tyle znów chyżym krokiem zbliżamy się ku najwyższemu rozwojowi cywilizacji. […] Może już się gdzieś narodził […] taki władca, albo taki głęboki umysł dyplomaty, który przyświecać nam będzie odtąd jako gwiazda najjaśniejsza, […] zabłyśnie na niebie ludzkości wtedy, gdy ludzie zdobędą się na jeden okrzyk wielki: «Precz z orężem!»"[107]
Ponadto Rudolf pragnie wierzyć, że być może to już jego syn należeć będzie do tego pokolenia – będzie reprezentantem „nowego człowieka", który z całą świadomością odrzuci barbarzyńskie ideały wojny: „Ten człowiek mały, którego dzisiaj ochrzciliśmy, niechaj już będzie człowiekiem przyszłości, my zaś starajmy się okazać godnymi synów naszych i wnuków!"[108]. Z dzisiejszej perspektywy wiemy, że entuzjazm Rudolfa i jego przekonanie o nadejściu nowej ery było przesadne, uszyte na miarę tendencyjnego *happy endu*. Gdyby *Precz z orężem!* nie było fikcją literacką, to już za nieco ponad dwie dekady ten ochrzczony w 1889 roku „mały człowiek" z dużym prawdopodobieństwem zginąłby w okopach Wielkiej Wojny lub wrócił do domu, na gruzy dawnego świata, jako przemielony przez wojenną machinę weteran-kaleka.

„OKIEM BYŁYŚMY, DZIŚ JESTEŚMY DŁONIĄ!"

U progu Wielkiej Wojny wywrotowa powieść baronowej von Suttner przeżywała renesans popularności. Na połowę września 1914 roku planowano XXI Międzynarodowy Kongres Pokoju w Wiedniu, podczas którego zamierzano uczcić życie i działalność słynnej pacyfistki. Specjalnym wydarzeniem miała być światowa premiera duńskiej ekranizacji *Der Waffen nieder!*[109] Choć do konferencji nigdy nie doszło, w chwili wybuchu wojny pierwszy pacyfistyczny film pełnometrażowy był już pokazywany w berlińskich kinach (po przyłączeniu się Niemiec do konfliktu natychmiastowo zniknął z repertuaru)[110]. Już w parę miesięcy później Wielka Wojna pochłonęła pierwsze miliony ofiar na samym froncie zachodnim. Jak podsumował Modris Eksteins, „do końca 1914 roku prawie każda rodzina francuska i niemiecka pogrążona była w żałobie"[111]. Poetycki manifest Kalkowskiej z 1916 roku powstał wła-

śnie w odpowiedzi na tę katastrofę i co ciekawe, w sposób pośredni i bezpośredni korespondował z prekursorską powieścią Berthy von Suttner. Przykładowo wskazane już powyżej uwrażliwienie na równorzędność wojennego cierpienia po obu stronach barykady (kobiece „siostrzeństwo" prymarne wobec różnic narodowych), w strofach Kalkowskiej poprowadzone jest jeszcze o krok dalej – poetka nieustannie podważa, a wręcz znosi opozycję pomiędzy „swoimi" a „wrogami", kreując jednocześnie swego rodzaju fantazmatyczną wspólnotę kobiet, która mogłaby przeciwstawić się wojnie.
Pomimo wyboru liryki zamiast prozy Kalkowska obrała więc podobne do Suttner strategie – powinowactwa pomiędzy jej poezjami a powieścią baronowej dostrzegalne są zresztą również na poziomie treści. Znamienny w tym kontekście jest chociażby wiersz zaczynający się od wersu *O letzte Nacht, die er zuhaus verbringt*[112], w którym kobiecy podmiot liryczny opisuje bezsenną noc spędzoną na czuwaniu nad snem ukochanego, który nazajutrz miał wyruszyć na front. Kobieta łapczywie próbuje zapamiętać rysy śpiącego („w usta się oko zmienia"), w schronieniu ciemnego pokoju prosi Boga o zatrzymanie czasu – tak, by ta noc nigdy nie dobiegła końca:

> Tak chcemy zawsze w tej ciemności siedzieć […]
> Ty, który Ziemię przyciągasz do Słońca,
> Obdarz ją wiatrem innym i żaglami
> I przybij płachtę ciemną jasnymi gwoździami
> Do nieboskłonu, który nie ma końca.[113]

Zarówno sytuacja liryczna wiersza (czuwanie nad śpiącym spokojnie żołnierzem), jak i sposób jej odczuwania (ciężar nieubłaganie przemijającego czasu) przywodzi na myśl ostatnią noc Marty czuwającej nad śpiącym Arnem, który już wkrótce zginie na froncie: „o śnie […] nie było nawet mowy tej nocy… ostatniej. Teraz musiałam przynajmniej ciągle patrzeć w drogie jego rysy twarzy. […] Jeszcze tylko sześć godzin… «Tyk – tak – tyk – tak», mruczy zegar, a czas bezlitośnie i nie zbaczając bieży w wieczność. […] gniewała mnie także świeca skryta za zasłoną i paląca się równie obojętnie, jak ten zegar cykał […] czyż te przedmioty nie odczuwały, że ta noc jest nocą – ostatnią?"[114]
Ważniejsze są jednak inne zbieżności. Być może najciekawszy z nich jest sposób, w jaki w obu utworach funkcjonuje macierzyństwo, które legitymizuje kobiece stanowisko przeciwniczki wojny[115]. Przy czym o ile w powieści baronowej von Suttner główna bohaterka faktycznie

jest matką (jej protest dotyczy przecież chęci stworzenia lepszego świata dla syna i uchronienia go od barbarzyństwa wojny), o tyle w poezjach Kalkowskiej kluczowy wydaje się nie biologiczny fakt bycia matką, lecz sam kobiecy, macierzyński potencjał. Sharon Ouditt, analizując kobiece pisarstwo z okresu pierwszej wojny światowej w wariancie brytyjskim, zauważa, że tego rodzaju „macierzyński pacyfizm" już na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksem. Zarówno w *Die Waffen nieder!* z końca XIX wieku, jak i w kobiecym pisarstwie z lat 1914–1918 rewolucyjny potencjał pacyfizmu jest wywodzony ze źródłowo konserwatywnej nobilitacji macierzyństwa[116]. W *Dymach ofiarnych* kobieta staje się orędowniczką życia, bo to ona jest życia kreatorką. W jednym z wierszy macierzyński aspekt ochrony życia przedstawiony jest (przez często powracający kobiecy, zbiorowy podmiot liryczny) w opozycji do męskiego instynktu walki:

> Mężczyzna nie zrozumie, nie wie,
> Co znaczy zabić, widzieć, jak umiera […]
> Widzi katedrę zamiast życia daru,
> Jak stoi przed nim obca i skończona,
> Lecz my ją stworzyłyśmy same
> Budując w ciele i w naszych ramionach.[117]

Ta binarna opozycja pomiędzy mężczyzną jako odbierającym życie i kobietą jako dawczynią życia była powszechnym argumentem piszących w tym okresie feministek-pacyfistek, które za swoje poglądy niejednokrotnie musiały płacić dość wysoką cenę[118]. Pisarki te obdarzały mocą sprawczą nie tylko figurę matki, przedstawianą jako symbol lub mit, lecz również matczyną żałobę, która dla sufrażystek z okresu Wielkiej Wojny miała być ostatecznym czynnikiem i katalizatorem politycznej reorganizacji na globalną skalę[119]. Podczas gdy z dzisiejszej perspektywy podejście to wydaje się anachroniczne i nadmiernie esencjalistyczne, Ouditt zauważa, że podobna postawa była stosunkowo powszechna wśród kobiet-pacyfistek, zwłaszcza w okresie Wielkiej Wojny. Za tę (współdzieloną przecież nie tylko przez brytyjskie działaczki) perspektywę odpowiadał fakt, iż „wydawało się, że to co łączy kobiety ponad granicami państw – nie tylko macierzyństwo, ale [też] walka o obywatelskie prawa – jest silniejsze niż patriotyczna lojalność, która je dzieli"[120]. Na to, co z dzisiejszej perspektywy może wydawać się naiwnością, można spojrzeć również jako na polityczną strategię

(wykorzystywania ugruntowanych, źródłowo konserwatywnych kategorii do podparcia wywrotowych, postępowych postulatów), opartą na wcześniejszych formach feministycznej epistemologii[121].
Co ciekawe, ta przyjęta między innymi przez Kalkowską strategia przypomina w dużej mierze inny manifest z początku XX wieku: *Anonimowy protest kobiet polskich* przeciwko karze śmierci, który w 1906 roku opublikowano w „Kurierze Lwowskim". Jak dowodzi Lena Magnone, tekst napisany został przez Marię Konopnicką, choć poetka zdecydowała się wykorzystać anonimową, zbiorową sygnaturę: „kobiety polskie"[122]. Bezpośrednio protest dotyczył carskiej opresji i nasilonych po rewolucji 1905 roku politycznych egzekucji. W manifeście Konopnicka powołuje się na to samo macierzyńskie prawo do obrony życia. Odezwa zaczyna się od słów:

> My kobiety, Rodzicielki życia – protestujemy przeciw karze śmierci!
> Protestujemy przeciw mordowaniu tych, których wnętrzności nasze nosiły, a karmiły piersi!
> Przez bóle i trudy macierzyństwa – przez drżenie serc naszych nad posiewem życia – przez nadzieję, którą zasilamy ludzkość – przez przyszłość świata, którą piastujemy w ramionach naszych, protestujemy przeciw karze śmierci![123]

Zbiorowy podmiot „my kobiety" to w manifeście Konopnickiej „połowa ludzkości", „bojownice życia"[124], które jako matki mają prawo zaprotestować przeciwko bezwzględnemu, nieludzkiemu systemowi carskiej jurysdykcji. W tomie Kalkowskiej „*wir Frauen*" to również połowa ludzkości, która w proteście przeciwko rozlewowi krwi na frontach Wielkiej Wojny powołuje się na pierwotną zasadę macierzyńskiego prawa do ochrony życia: „Dziś dzieło rąk i serc naszych hojnych / Miliony razy całkiem straciłyśmy"[125]. Skala tej straty nakazuje kobietom przekroczyć granicę, poza którą dotychczas pozostawały bierne. W tym samym wierszu pojawiają się strofy:

> Kobiety zbyt długo milczały,
> Dziś wreszcie jednak przelała się czara […]
> Słowem się stały, aby w świat wystąpić
> Oko umiała silna dłoń zastąpić.
> Jesteśmy ustami, a byłyśmy uchem
> I razem wspólnym zwyciężymy duchem.[126]

Podobnie jak w proteście Konopnickiej, podmiot zbiorowy *Dymów ofiarnych* odnosi się do ponadnarodowej wspólnoty kobiet[127], w której dokonuje się zmiana. Wiersz kończy się wykrzyknieniem: „Okiem byłyśmy, dziś jesteśmy dłonią!" – słowa te podkreślają (postulują?) przekształcenie się Nowej Kobiety z biernej obserwatorki w obdarzony mocą sprawczą podmiot, który może powstrzymać bestialstwo rozgrywające się w teatrze wojny. Podobnie jak w brytyjskich pismach analizowanych przez Ouditt, macierzyński potencjał w manifeście Kalkowskiej pokazany jest jako katalizator politycznej zmiany[128]. Zważywszy na moment i miejsce powstania *Der Rauch des Opfers*, możemy uznać, że ten kobiecy aktywizm nie był jedynie optymistyczną fantazją poetki, lecz lirycznym zapisem rzeczywiście zachodzącej na jej oczach historycznej transformacji. Znamienne jest chociażby to, że w czasie gdy Kalkowska pisała swój manifest, w maju 1915 roku zawiązał się niemiecki Kobiecy Komitet dla Zapewnienia Trwałego Pokoju, który już po zakończeniu Wielkiej Wojny przekształcił się w niemiecką filię Międzynarodowej Ligi Kobiet dla Pokoju i Wolności[129]. W 1915 roku odbył się również Międzynarodowy Kongres Kobiet w Hadze (wzięły w nim udział także niemieckie pacyfistki, takie jak Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann i Helene Stöcker, które badaczka Regina Braker nazwała „duchowymi córkami Berthy von Suttner"[130]). Próba stworzenia ponadnarodowej organizacji kobiet do walki na rzecz pokoju nie była więc jedynie fantazmatycznym postulatem, lecz także faktycznie toczącym się w okresie Wielkiej Wojny procesem.

ĆMA KRĄŻĄCA NAD OGNISKIEM

Prawdopodobnie najsłynniejszym pacyfistycznym manifestem Nowej Kobiety są przywoływane już wcześniej *Trzy gwinee* Virginii Woolf. Co ciekawe, gdy wygnana z Trzeciej Rzeszy Kalkowska trafiła w 1934 roku do Londynu, w tym samym miejscu Virginia Woolf pracowała już nad tekstem (pisanie eseju zajęło autorce przeszło dekadę)[131]. W sensie dosłownym ścieżki obu pisarek prawdopodobnie nie przecięły się w żaden sposób, ze świata docierały do nich jednak te same impulsy: w drugiej połowie lat trzydziestych Wielką Brytanię zalewały wiadomości płynące z Hiszpanii rozdartej wojną domową. Kalkowska nie zdążyła już napisać planowanej sztuki poświęconej Federicowi Garcíi Lorce[132] i innym ofiarom tragedii. Dla Woolf fotografie z hiszpańskiego konfliktu stały się jednym z pretekstów do pracy nad *Trzema gwineami*[133]. Pisaniu i publikacji eseju towarzyszyły zupełnie inne okoliczności niż tek-

stom Kalkowskiej i Berthy von Suttner. Pod koniec lat trzydziestych nikt już nie wątpił, że w każdej chwili może dojść do kolejnego światowego konfliktu, którego skala przerośnie wydarzenia Wielkiej Wojny. W czasie gdy Woolf pracowała nad korektą tekstu, Hitler zaanektował Austrię[134]. A gdy Hogarth Press przygotowywało książkę do druku, autorka rozmawiała z przyjaciółką o emigracji z tej „skazanej na śmierć Europy"[135]. W maju 1938 roku (a więc niecałe dwa miesiące przed ukazaniem się eseju) zanotowała w dzienniku: „wszystko drży: a moja książka może okazać się ćmą krążącą nad ogniskiem – pochłoniętą przez nie w sekundzie"[136]. Dodatkową obawą, nieustannie towarzyszącą pisaniu Woolf (podobnie jak w wypadku Berthy von Suttner) był lęk, że tekst zostanie zignorowany[137]. Nic więc dziwnego, że *Trzy gwinee* są pełne niepokoju i pesymistycznych konstatacji.

Esej Woolf stylizowany jest na korespondencję, a właściwie jeden list będący próbą odpowiedzi na zadane przez adresata pytanie: „Co [...] należy zrobić, żeby zapobiec wojnie?"[138]. Tak jak we *Własnym pokoju* pisarka szukała warunków, które muszą być spełnione, by kobieta mogła zostać pisarką, tak w *Trzech gwineach* szuka nie tyle sposobu, w jaki kobieta mogłaby pomóc powstrzymać wojny, ile okoliczności, które musiałyby zaistnieć, by mogła się włączyć do walki z faktyczną mocą sprawczą. W eseju Woolf brakuje miejsca na optymistyczne przekonanie o aktywizmie Nowej Kobiety, które pobrzmiewa w *Der Rauch des Opfers* – eseistka zdaje się konstatować, że ta aktywna, sprawcza „nowa kobiecość" nie jest jeszcze projektem zrealizowanym; wciąż jest przedmiotem żmudnej, codziennej walki. Woolf nieustannie podkreśla ciągle jeszcze zbyt jaskrawe różnice i nierówności pomiędzy sytuacją kobiet a mężczyzn: prawne, ekonomiczne, społeczne, kulturowe. Na pytanie, co mogłaby zrobić kobieta, by zapobiec wojnie, odpowiada wprost: „kobietom nie wolno służyć w armii ani marynarce. Nie wolno im walczyć. Nie wolno im także grać na giełdzie. Nie możemy więc użyć ani środków przemocy, ani presji finansowej"[139]. Eseistka stara się jednak wskazać, co należałoby zrobić (lub jakie inicjatywy należałoby wesprzeć), by móc tę sytuację zmienić – analizuje jednocześnie, jak zmiana ta mogłaby przyczynić się do walki o zaprowadzenie stałego pokoju.

Strukturę tekstu organizują tytułowe trzy gwinee. Woolf rozważa, by każdą z nich przeznaczyć na inny dobroczynny cel, który mógłby przyczynić się do tego procesu. Każda z gwinei odpowiada jednej z trzech części eseju, w których na różny sposób i z różnych perspektyw autorka *Własnego pokoju* rozważa ten sam wyjściowy problem. Podobnie jak pół dekady wcześniej Bertha von Suttner, tak i Woolf w *Trzech gwineach*

podkreśla kluczową rolę edukacji w kreowaniu nacjonalistyczno-militarystycznych postaw. Gwinea na edukację kobiet-nauczycielek zostanie wysłana pod pewnym warunkiem: „Musicie wpajać młodzieży wstręt do wojny. Szkoła musi wpajać młodzieży poczucie, że wojna jest nieludzkim i niedopuszczalnym bestialstwem"[140]. Kolejna gwinea zostanie przeznaczona na wspieranie zawodowego równouprawnienia kobiet. Według Woolf to finansowa zależność kobiet sprawia, że pośrednio bądź bezpośrednio muszą one pozostawać popleczniczkami wojny[141]. Najskuteczniejszą kobiecą bronią przeciwko wojnie według pisarki byłoby więc prawo do wyrażania własnych poglądów, oparte na posiadaniu własnych zarobków[142]. Woolf wierzy, że pomagając kobietom „w zdobyciu niezależnego dochodu, pomożemy im wejść w posiadanie jedynej, jak dotąd, kobiecej broni – wpływu wynikającego z posiadania własnych, niezależnych poglądów. Pomożemy im nauczyć się samodzielnie myśleć i samodzielnie działać, dzięki czemu będą mogły wspomagać [...] wysiłki na rzecz zapobieżenia wojnie"[143].

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że pomimo pesymistycznego (choć trzeźwego) oglądu sytuacji ówczesnej kobiety Woolf optymistycznie wierzy w jej esencjalistycznie pojmowaną „pokojową" naturę. Trudno jednak posądzić pisarkę o tak bezkrytyczne spojrzenie. *Clou* znajduje się gdzie indziej, skoro sama autorka *Do latarni morskiej* z gorzką ironią komentuje apel jednego z publicystów w ten sposób: „autor wzywa kobiety, aby wykorzystały swój «inny system wartości» dla zbudowania «nowego, lepszego świata», sugeruje, że twórcy cywilizacji są ze swego dzieła nie tylko niezadowoleni, ale oczekują od płci przeciwnej naprawienia zaistniałego zła. A tym samym nakładają na kobiety wielką odpowiedzialność i robią im wielki komplement. Bo jeżeli podobnie myślący panowie sądzą, że pracujące zawodowo kobiety – znajdujące się w «niekorzystnym położeniu», zarabiające nie więcej jak 250 funtów rocznie – słowem, jeśli liczą na to, że znajdujące się w tak trudnym położeniu kobiety potrafią zbudować «nowy lepszy świat», to najwidoczniej przypisują im moc niemal boską"[144]. U Woolf wszelkie abstrakcyjne przekonania i apele rozbijają się o bezlitosne fakty społeczno-ekonomiczne. Zamiast uciekać się do z ducha esencjalistycznej analizy kobiecej „natury" w poszukiwaniu sposobów na powstrzymanie wojen, pisarka każdorazowo sprowadza dyskusję do faktycznego położenia kobiety w świecie. Dzieje się tak nieprzypadkowo.

Jedną z najważniejszych konstatacji w eseju Woolf jest przekonanie, że wsparcie działań na rzecz emancypacji kobiet (w tym spełnienie warunków umożliwiających ich zaangażowanie społeczne) jest *de facto* rów-

noznaczne ze wsparciem ruchu pacyfistów. Według pisarki nowa kobieta „walczyła o to samo, o co Pan dzisiaj walczy; mówiła tymi samymi, co Pan słowami. Córki wykształconych mężczyzn, które ku ich oburzeniu nazywano «feministkami», były faktycznymi prekursorkami Pańskiego ruchu"[145]. Wartościami, o które z założenia walczyć miały emancypantki, były równość, wolność i sprawiedliwość – niezależnie od płci, wyznania czy narodowości. I tak jak dziewiętnastowieczne cele sufrażystek były *de facto* tymi samymi celami, które wpisano na sztandary ruchu pacyfistycznego, tak u progu kolejnego światowego konfliktu walka ta powinna być wspólną sprawą. Jak argumentuje: „za granicą potwór [już] wypełzł na powierzchnię i działa jawnie […]. Usiłuje pozbawić Was wolności; dyktować Wam, jak macie żyć, dzielić ludzi już nie tylko według płci, ale także według narodowości. Odczuwacie na własnej skórze, co musiały czuć Wasze matki, kiedy je wykluczano i zamykano im usta, ponieważ były kobietami. Dzisiaj to Wy jesteście wykluczani […], ponieważ jesteście Żydami albo demokratami, z powodu Waszej rasy albo wyznawanej religii"[146].

Esej Woolf jest więc wezwaniem do wspólnego działania. Jest próbą udowodnienia, że pacyfizm powinien być sprawą feminizmu, tak jak feminizm powinien być sprawą pacyfizmu. Jednocześnie z dzisiejszej perspektywy nie sposób nie ulec pesymistycznemu przekonaniu, że w 1938 roku był to wciąż projekt na przyszłość – nie miał szansy ziścić się na tyle, by powstrzymać nadciągającą katastrofę. Zresztą już po wybuchu drugiej wojny światowej Woolf powróci do tych samych zagadnień, skupionych wokół sposobów na powstrzymanie wojen, snując *Rozmyślania o pokoju podczas nalotu bombowego*[147]. Tym razem jej refleksje wywołane były bezpośrednim doświadczeniem wojny, zatem poszukiwanie odpowiedzi stało się jeszcze bardziej palącą kwestią: „Jeżeli nie zdołamy myślą doprowadzić do urzeczywistnienia pokoju, nadal będziemy leżeć w takich samych ciemnościach – a nie mówię tu o jednym ciele w jednym łóżku, ale o milionach ciał, które się dopiero mają urodzić – aby wsłuchiwać się w tę samą śmierć, tłukącą się nam nad głowami"[148].

Omówione przykłady pokazują, że od czasu prekursorskiej powieści baronowej von Suttner pacyfizm był w pierwszych dekadach XX stulecia coraz częściej traktowany jako sprawa (nowych) kobiet. O znaczącym przesunięciu świadczy chociażby to, że gdy kultową powieść Austriaczki wydano w języku polskim po raz drugi (w 1929 roku), arbitralnie nadano jej tytuł *Krzyk duszy kobiecej! Nieśmiertelny romans*[149]. Z kolei gdy w 1937 roku wydawano w Polsce kompendium *ABC ruchu na rzecz*

pokoju. Daty i fakty Anny T. Nilson, o słowo wstępne oprócz Tadeusza Kotarbińskiego została poproszona Zofia Nałkowska[150]. Im bliżej drugiej wojny światowej, tym bardziej pacyfizm stawał się „kobiecą sprawą". Nie bez znaczenia w tym procesie była postępująca aktywizacja samych kobiet, również w ramach ruchu pacyfistów, którą sugerowała już Kalkowska w *Der Rauch des Opfers*.

Interesującą zbieżnością analizowanych tekstów jest to, że sprzeciw wobec wojny każdorazowo argumentowany (lub legitymizowany) był przez jednostkowe (bądź kolektywne) kobiece doświadczenie. Dla Suttner „orężem" stała się historia życia jednej kobiety dotkniętej wojną (zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio). Dla Kalkowskiej było to zbiorowe doświadczenie kobiet zderzonych z katastrofą Wielkiej Wojny – pogrążonych w żałobie, protestujących orędowniczek życia. Dla Woolf podstawą do włączenia się kobiety w masowy ruch na rzecz zniesienia wojen musiała być poprawa jej społeczno-ekonomicznego bytu – *de facto* walka na rzecz równości, wolności i sprawiedliwości pacyfistów była dla pisarki tą samą walką, co walka feministek. Pomimo oczywistych różnic teksty te łączy jedna, niezbywalna cecha: każdy z nich został napisany nie z uniwersalnej, lecz z wyraźnie umiejscowionej, kobiecej perspektywy. To z kolei miało swój udział w procesie kreowania (wyobrażonej) ponadnarodowej, pacyfistycznej wspólnoty Nowych Kobiet. Wybiegając w przód, w tym kontekście warto zauważyć, że już po śmierci Kalkowskiej[151] *Dymy ofiarne* były emitowane w ramach niemieckojęzycznych audycji BBC. Gest ten, mający na celu dodanie otuchy niemieckim kobietom, pisarce pozwolił odegrać symboliczną „rolę w walce z hitleryzmem"[152].

Poruszającym dopowiedzeniem w kwestii tej fantazmatycznej, pacyfistycznej i ponadnarodowej wspólnoty kobiet jest również list otwarty Marii Kuncewiczowej, opublikowany w paryskiej „Marianne" w październiku 1939 roku[153]. Nieprzypadkowo apel autorki *Cudzoziemki* skierowany został do „Pani Collete we Francji [...] Pani Virginii Woolf w Anglii [i] Pani Emmy Ammerskuller w Hollandii"[154]. Choć zgodnie z podpisem Kuncewiczowa pisała swój list jako „Wiceprezes Polskiego PEN Clubu", to osobisty ton jej wypowiedzi nie sugeruje oficjalnego, formalnego wystąpienia. Apel dotyczył „niecodziennego spektaklu" – bombardowania na Wołyniu, którego Kuncewiczowa była świadkiem: „Choć upłynęło już dziesięć dni od momentu, gdy wokół mnie rozegrały się te dziwne wydarzenia, nie odzyskałam poczucia rzeczywistości. [...] Poczułam wielką potrzebę zwrócenia się do Was, wielkie poetki [...]. Porwała mnie przemożna

potrzeba przekazania Wam zdarzeń, których [świadkiem] się stałam. Znalazłam się w środku wojny. [...] Jestem sama, wygnana z mojego świata, bez moich szpargałów, moich książek, zwierząt, bez mojego księżyca, odbitego w falach Wisły. Zwracam się do Was, wielkie przyjaciółki życia [...] jeśli miłość, jeśli geniusz, jeśli sprawiedliwość nie zatriumfują w historii narodów, trzeba będzie zamilknąć na zawsze"[155]. Wydaje się, że pisząc w osamotnieniu o własnym doświadczeniu, na gruzach swojego świata, adresując apel do przyjaciółek, „orędowniczek życia", Kuncewiczowa odwoływała się właśnie do tej wykreowanej wcześniej fantazmatycznej, ponadnarodowej, pacyfistycznej wspólnoty.

NOWE TRAJEKTORIE

Kres pierwszej wojny światowej stanowił cezurę w życiu i pisarstwie autorki *Dymów ofiarnych*. Był domknięciem etapu geograficzno-artystycznych migracji oraz nomadycznych poszukiwań własnego miejsca i własnych środków wyrazu. Był jednocześnie otwarciem na najbardziej twórczy i najdłuższy w biografii Kalkowskiej okres stabilizacji. Pierwsze pacyfistyczne wystąpienie pisarski stało się punktem zwrotnym w jej twórczości. Z jednej strony niezaprzeczalny sukces tomu mógł mieć wpływ na wybór autorki, by porzucić aktorstwo i całą swą energię zainwestować w karierę literacką. W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się również decyzja, by po zakończeniu Wielkiej Wojny pozostać w Berlinie, w którym Kalkowska miała już pozycję rozpoznawalnej, obiecującej poetki. To postanowienie prawdopodobnie wpłynęło również na życie osobiste pisarki, która w tym okresie rozstała się ze swoim mężem, Marcelim Szarotą[156]. Z drugiej strony okres wojenny znacząco wpłynął na późniejszą twórczość Kalkowskiej i w pewnym sensie wyznaczył nową trajektorię jej literackich zainteresowań. O ile już wcześniej w jej utworach pobrzmiewała wrażliwość na problemy społeczne (takim przykładem jest chociażby *Aby żyć* z debiutanckiego zbioru opowiadań), o tyle od czasu *Der Rauch des Opfers* zaangażowanie społeczne pisarki i polityczny wydźwięk będą stanowiły coraz wyraźniejszą dominantę tworzonej przez nią literatury.

Okres Wielkiej Wojny był dla Kalkowskiej wstrząsem, który wprowadził pisarkę na tę samą ścieżkę, którą po 1918 roku obrali naznaczeni doświadczeniem frontu niemieccy twórcy teatru politycznego, tacy jak Erwin Piscator. Poszukując źródeł tego nurtu, Dorota Sajewska stwierdzała, że „nowoczesny teatr polityczny narodził się jako estetyczna re-

akcja na traumę pierwszej wojny światowej"[157]. Z kolei Modris Eksteins uznawał w ogóle lata 1914–1918 za źródłowe doświadczenie dla europejskiego modernizmu, pisząc, że „Wielka Wojna miała się stać osią, wokół której obracał się nowoczesny świat"[158]. W pewnym sensie stała się również osią, wokół której obracała się niemal cała powojenna twórczość autorki *Dymów ofiarnych:* nawet wówczas, gdy nie była tematem *sensu stricto*. Doświadczenie Wielkiej Wojny było więc kolejnym – obok nomadycznej migracyjności i wielokulturowości – wektorem, który w znaczącym stopniu ukształtował mapę twórczości Kalkowskiej.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Agentka sprawy polskiej

Choć *Der Rauch des Opfers* pozostaje najsłynniejszym antywojennym manifestem Kalkowskiej, to jej powojenna twórczość pokazuje, że „pacyfistyczna orientacja" pisarki nie była incydentalna. Należy podkreślić, że wątek pacyfizmu w późniejszej twórczości autorki *Głodu życia* niejednokrotnie będzie łączył się właśnie z traumą Wielkiej Wojny. Warto również w tym miejscu dodać, że najdobitniej splot ten uwidacznia się w *Sein oder Nichtsein*, dramacie z 1930 roku, w którym wspólnym mianownikiem biografii wszystkich bohaterów jest trauma lat 1914–1918: zarówno pochodząca z bezpośredniego doświadczenia frontowych okopów, jak i zapośredniczona poprzez wysłuchanie opowieści o nich. Oba warianty tej traumy odpowiadają za rozpad więzi społecznych, rozkład świata wartości i paraliżujące lęki egzystencjalne, które ostatecznie prowadzą do osobistych tragedii. Dramat ten w swojej pacyfistycznej funkcji został zresztą wykorzystany jeszcze u progu drugiej wojny światowej, kiedy wiosną 1939 roku sztukę wystawił londyński Phoenix Theatre[1].

Jednocześnie Kalkowskiej zdarzały się również wyłomy w pacyfistycznej linii twórczości, które miały miejsce w znaczących momentach – przede wszystkim w okresie dążenia Polski do odzyskania niepodległości. Niezależnie od zrekonstruowanych w poprzednim rozdziale geograficznych umiejscowień i „międzyfrontowej" mobilności pisarki, w czasie Wielkiej Wojny jej uwikłanie w polskość musiało wywoływać dysonans. W momencie, w którym odzyskanie niepodległości wymagało od Polaków walki zbrojnej, pozostawanie na pozycji pacyfistki mogło być dla Kalkowskiej ambiwalentnym doświadczeniem. Intuicję tę najlepiej potwierdza przyjrzenie się jej antywojennym poezjom na tle powstającej w latach 1914–1918 twórczości polskich poetek – wówczas nader wyraźnie zaznacza się osobność autorki *Der Rauch des Opfers*. Mimo tego, że poetycki manifest Kalkowskiej powstał w języku niemieckim, nie jest to zestawienie nieuprawomocnione, skoro podobnie jak wiele z polskojęzycznych twórczyń (przykładowo Franciszka Arnsztajnowa czy Zofia Zawiszanka[2]) Kalkowska była członkinią Samarytanina Polskiego, miała więc powiązania z legionami (legionistą był też jej mąż, Marceli). Możliwe, że doświadczyła też pracy jako sanitariuszka, tak jak Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Przedborska czy Maria Czeska[3].

Panoramę kobiecej poezji tego okresu zarysował Andrzej Romanowski w artykule *Bojowniczki i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*. Badacz podzielił ją na trzy nurty powiązane z położeniem geograficznym i politycznymi orientacjami analizowanych twórczyń. Niezależnie jednak od tych czynników niemal wszystkie utwory omawianych przez Romanowskiego poetek łączyły wspólne cechy: entuzjazm wobec walki narodowowyzwoleńczej, tyrtejskie i mesjanistyczne nuty lub odwołania do szerzej rozumianej tradycji romantycznej. W twórczości poetek działających na ziemiach centralnej Polski, wśród których znalazła się większość pisarek związanych z legionami, powracającym motywem był również kult Piłsudskiego[4]. Oprócz wspomnianych Arnsztajnowej i Zawiszanki w tej grupie Romanowski wymienia między innymi Marię Cossę, Aleksandrę Dziubównę, Zofię Fertner-Korczyńską, Zofię Krupowską, Annę Słomczyńską, Marię Szczepanik, Halinę Zdziechowską, Gabrielę Żółtowską, Sylwię Borowską, Elżbietę Ciechanowską, Jadwigę Gulińską, Helenę Stattler, Marię Stattler-Jędrzejowiczową, Stefanię Tatrównę. Na tle ich twórczości, w ocenie badacza cechującej się przeważnie nadmiernym patosem i jednostajnością, pod względem artystycznym wyróżniały się jedynie Julia Dicksteinówna (później Wieleżyńska) i Sława Pruszyńska[5]. Typowe dla tych poezji były „motywy budowy polskiego domu, ustawiczne wezwanie do aktywności, mit śpiących rycerzy i śpiącej królewny, symbolizujących polskość, kult heroicznej przeszłości, przekonanie o konieczności złożenia krwawej ofiary dla wolności"[6].

Równie liczną grupę stanowiły utwory polskich poetek piszących na ziemiach rosyjskich i ukraińskich, których twórczość „w mglistej otoczce mesjanizmu zacierającej zwykle swe endeckie sympatie, w gruncie rzeczy bywała nierzadko bliższa rusofilskiemu programowi Dmowskiego"[7]. Wśród nich badacz wymienia między innymi przebywającą od 1915 roku w Kijowie Marię Grossek-Korycką oraz tworzącą w Charkowie Bronisławę Ostrowską, której poezje wyrażały ekstatyczną radość i wezwanie do boju, nawiązując przy tym do twórczości Juliusza Słowackiego[8]. Ostrowska co prawda dostrzegała tragizm wojny, lecz widziała w nim przede wszystkim cenę za wyzwolenie; niezmiennie pozostawał on w zgodzie z mesjanizmem i polską „potrzebą ofiarnictwa i cierpienia"[9]. W tym gronie znalazła się również Kazimiera Iłłakowiczówna. W jej wierszach pisanych w Petersburgu (ówczesnym Piotrogradzie) „dominowało gorące uczucie patriotyczne i pragnienie wolności". Przedstawicielkami nurtu były także Anna Zahorska (Savitri) oraz Stefania Podhorska-Okołów[10]. Odbiegając nieco od klucza geograficznego,

w tej grupie poetek badacz umieścił również Annę Ludwikę Czerny. Poetka spędziła wojnę w Paryżu, gdzie studiowała malarstwo, i swoje poezje napisała z tej unikatowej, zachodnioeuropejskiej perspektywy. Podobnie jednak jak u wyżej wymienionych poetek, również u Czerny (oprócz tęsknoty za krajem) obecna była „potrzeba ofiarności i cierpienia, [oraz] perspektywa zbliżającej się […] niepodległości"[11].
Na tym tle twórczość poetek wpisanych przez badacza w obręb trzeciego nurtu kobiecej poezji okresu Wielkiej Wojny stanowi właściwie wyjątek potwierdzający regułę. Wśród nich znalazła się między innymi Maria Szembekowa, pochodząca z Galicji, lecz tworząca w Wielkopolsce wnuczka Fredry. Szembekowa wyrażała swój sceptycyzm i krytykę zarówno wobec ambicji legionistów (zwłaszcza ich sojuszu niemiecko-austriackiego), jak i wobec orientacji prorosyjskich. Jej osobność polegała więc na tym, że „nieprzejednany patriotyzm" poetki nie godził się na żadne kompromisy. Jak pisała w wierszu *Kwiecień*: „Dwie nienawiści płoną we mnie / I święta miłość – jedna!"[12]. Dla twórczości innych poetek (nie opowiadających się po żadnej ze stron) typowe było wyczulenie na okrucieństwo wojny, „na dezintegrację narodu, walczącego we wrogich armiach, na tragizm walki bratobójczej"[13]. W tym trzecim nurcie znalazły się więc również poetki wyrażające swój żarliwy pacyfizm, takie jak Magdalena Gromek, Maria Paruszewska, a także Maria Czeska i Maria Przedborska. Jednak ich pacyfistyczne postulaty wiązały się przede wszystkim z postawą katolicką, nakazującą miłość bliźniego[14]. Wyjątek stanowiły poezje Przedborskiej z tomu *Czerwony Krzyż*, zadedykowanego przez nią „Tym, których rany opatrywałam i tym, których oczy do snu mogilnego zamknęłam"[15] – najbliżej im zresztą do liryki Kalkowskiej z *Der Rauch des Opfers*. Wciąż jednak głosy sprzeciwu wobec wojny stanowiły margines w polskiej liryce tego okresu, przeważnie tyrtejskiej i zaangażowanej w narodowowyzwoleńczą walkę.
Tym samym opowiadająca się za pacyfizmem Kalkowska znajdowała się zarówno na marginesie poezji polskiej, jak i niemieckiej[16]. Jednocześnie wydaje się, że podczas Wielkiej Wojny uwikłana w polskość pisarka weszła poniekąd w rolę „podwójnej agentki". Z jednej strony wyrażała swoje pacyfistyczne stanowisko, a z drugiej przyjmowała pozycję rzeczniczki sprawy polskiej „na obczyźnie".

POLNISCHE BLÄTTER

W latach pierwszej wojny światowej autorka *Der Rauch des Opfers* podjęła współpracę z wychodzącym w Berlinie pismem „Polnische Blätter.

Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben", którego redakcja mieściła się w Charlottenburgu – zaledwie parę przecznic od berlińskiego adresu Kalkowskiej[17]. Pismo ukazywało się trzy razy w miesiącu, od października 1915 do listopada 1918 roku[18]. Na jego łamach publikowano obszerne komentarze dotyczące bieżących spraw Polski. Jak zauważa Paweł Zajas, były one „redagowan[e] nie zawsze po myśli proniemieckiej polityki aktywistycznej"[19], choć z wyraźnym nastawieniem na polsko-niemieckie porozumienie i z silną orientacją antyrosyjską. W „Polnische Blätter" reklamowano książki o tematyce polskiej i przekłady literatury na język niemiecki – przede wszystkim Stanisława Przybyszewskiego (dzieła takie jak *Polen und der heilige Krieg*[20] czy *Von Polens Seele*[21]), Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta. Zapowiadano również kolejne tomy z serii „Polnische Bibliothek", w której miały ukazać się utwory między innymi Jana Kochanowskiego, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i poezje Adama Mickiewicza[22]. Szczególną uwagę poświęcano promocji polskiej kultury w Niemczech. Przykładowo w grudniu 1916 roku na łamach pisma opublikowano notatkę *Ein polnisches Theaterstück in Berlin*, zapowiadającą wystawienie dramatu „polskiej George Sand" – chodziło o *Die Warschauer Zitadello* (czyli *Tamtego*)[23] autorstwa Gabrieli Zapolskiej[24]. Na łamach pisma w sprawie polskiej wypowiadali się także niemieccy publicyści. Parokrotnie w piśmie Feldmana publikował Friedrich Naumann, jeden z głównych teoretyków geopolitycznej koncepcji „Mitteleuropy"[25] (termin ten zresztą został spopularyzowany właśnie za sprawą wydanej przez polityka rozprawy o tym samym tytule z 1915 roku)[26].

„Polnische Blätter" można uznać za jedną ze scen kreowania nowej polskości[27], a głównym aktorem na tej scenie był Wilhelm Feldman[28]. Po wybuchu pierwszej wojny światowej krytyk wstąpił do legionów, jednak ze względów zdrowotnych Departament Wojskowy Naczelnego Komitetu Narodowego oddelegował go do Berlina, gdzie miał za zadanie „propagować sprawę polską w opinii niemieckiej"[29]. Znamienne, że choć w Berlinie nie funkcjonowało oficjalne przedstawicielstwo prasowe spod egidy Naczelnego Komitetu Narodowego, to Feldmana można uznać za jego berlińską „jednoosobową placówkę informacyjną"[30]. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że to właśnie autor *Współczesnej literatury polskiej* był łącznikiem, za którego pośrednictwem Kalkowska trafiła na łamy „Polnische Blätter". Pisarka poznała młodopolskiego krytyka i historyka literatury najpewniej jeszcze w 1906 roku, kiedy przez krótki okres mieszkała w Krakowie wraz z Marcelim Szarotą, który w tym okresie współpracował z Feldmanow-

ską „Krytyką"[31]. Kontakt pomiędzy nimi prawdopodobnie utrzymał się również później. Pisarka mogła spotykać Feldmana, gdy w latach przed wybuchem pierwszej wojny światowej parokrotnie odwiedziła Kraków i Zakopane[32]. Przy jednej z tych okazji mogła też przekazać mu wydany w 1912 roku tom *Die Oktave* z odręcznie zapisaną dedykacją, który zachował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej[33]. Warto również przypomnieć, że tom został później zrecenzowany przez Marię Feldmanową[34]. Sądząc po linii programowej „Polnische Blätter" (a więc pisma agitującego za polsko-niemiecko-austriackim wspólnym frontem w czasie pierwszej wojny), głos poetki o „polsko brzmiącym nazwisku"[35], która od czasów *Der Rauch des Opfers* zdążyła zdobyć uznanie w niemieckich kręgach literackich, był dokładnie jednym z tych, które Feldman mógłby chcieć pozyskać. Na łamach pisma Kalkowska pojawiła się co najmniej dwa razy, nie sposób jednak ustalić, czy były to jedyne wystąpienia pisarki w „Polnische Blätter" – nie wszystkie notatki były podpisywane[36]. Oba wystąpienia odsyłają jednak do tego samego, konkretnego kontekstu – zgoła odmiennego od pacyfistycznego stanowiska Kalkowskiej z *Dymów ofiarnych*.

W 1918 roku w „Polnische Blätter" ukazał się ustęp z *Kordiana* Juliusza Słowackiego w tłumaczeniu pisarki[37]: był to fragment monologu Podchorążego z czwartej sceny trzeciego aktu[38]. Bohater wyraża w nim pragnienie walki („Mnie zapał rozrywa / Zdaje mi się, że piersi otworzył na poły"[39]) i zarzeka się złożyć w ofierze dla sprawy narodu („A gdy kraj ocalę, / Nie zasiądę na tronie, przy tronie, pod tronem, / Ja się w chwili ofiarnej jak kadzidło spalę!"[40]). Zanim jeszcze tłumaczenie zostało opublikowane, ten sam ustęp w styczniu 1918 roku Kalkowska wyrecytowała na uroczystej inauguracji działalności Deutsch-Polnische Gesellschaft w berlińskim Hotelu Adlon[41]. Opublikowanie tłumaczenia *Kordiana* (a w szczególności tego właśnie ustępu[42]) w czasie, gdy w walce wciąż ważyły się losy kraju, wydaje się symptomatyczne: gest ten wpisywał wydarzenia Wielkiej Wojny w ramy niepodległościowo-bohaterskiego dyskursu, interpretując je tym samym kluczem romantycznym.

Zanim jeszcze na łamach „Polnische Blätter" ukazało się tłumaczenie *Kordiana*, pismo zamieściło inny tekst autorki, odsyłający do tego samego dyskursu. Była nim recenzja wydanej w 1917 antologii *Deutsche Polenlieder*, w której zebrane zostały utwory na cześć powstańców listopadowych napisane przez niemieckich poetów w pierwszej połowie XIX wieku[43]. Owe *Polenlieder* (czyli polskie pieśni) w dziewiętnastowiecznej literaturze niemieckiej były zjawiskiem dużo szerszym, niż mógłby to sugerować recenzowany przez Kalkowską sześćdziesięcio-

dwustronicowy tomik[44]. Jak przypomina Maria Cieśla-Korytowska, w październiku 1831 roku część uchodzących na emigrację powstańców przekroczyła granicę Prus. Tam zostali zmuszeni do złożenia broni. Pod eskortą wojsk uchodźcy byli prowadzeni dalej na Zachód przez środkowe i południowe księstwa niemieckie; spotykana po drodze miejscowa ludność witała ich z wielkim entuzjazmem[45]. Zdaniem badaczki najciekawszym rezultatem tego zetknięcia „miało stać się powstanie setek, być może nawet około tysiąca tzw. *Polenlieder*, czyli wierszy i poematów pióra niemieckich poetów, poświęconych powstaniu listopadowemu: nadziei, jaką ono niosło innym ludom Europy"[46]. Fenomen tych pieśni można tłumaczyć między innymi żywymi w owym czasie dążeniami wolnościowymi południowych landów, dla których polski zryw (pomimo klęski) miał być „iskrą, zapalającą entuzjazm tak rzeczywisty, jak poetycki"[47]. Jeszcze dalej idzie Piotr Roguski, który zagadnieniu poświęcił wiele opracowań, pisząc, że „[p]opularyzować Polenlieder, podobnie jak je układać, znaczyło popularyzować ideę wolności"[48]. Publikacja niemieckiej antologii tych pieśni w czasie Wielkiej Wojny w żadnej mierze nie mogła być przypadkową inicjatywą, tak jak nie było przypadkiem jej propagowanie na łamach „Polnische Blätter"[49].

Na okładce grudniowego numeru z 1917 roku tom reklamowano następującymi słowami: „Polska dusza rozbrzmiewa w pieśniach zebranych przez autora niczym objawienie. Przypomina ona baśń, brzmi obco dla dzisiejszych Niemców i rozlega się w niej głos bólu prawdziwej miłości do ojczyzny, w jej prostej, pobożnej wielkości. Pieśni te mają stać się mostem między narodami, dla nas, Niemców, stanowią uznanie dla spokrewnionej z nami, gdzieś w głębi, duszy polskiego narodu"[50]. Choć notatka z okładki nie została podpisana, to jej ton doskonale współbrzmi z recenzją pióra Kalkowskiej (ta co prawda nie wypowiada się w niej wprost jako „my, Niemcy", mimo że mogłaby się przecież utożsamić także z tym fragmentem). Autorka *Der Rauch des Opfers* położyła akcent przede wszystkim na przypomnienie zarejestrowanego przez *Polenlieder* momentu ponadnarodowego porozumienia. W swojej recenzji pisała: „Polskie pieśni, niemieckie polskie pieśni! Czy nie jest to jedna z tych fraz, które tak długo, długo spoczywały w najgłębszym kącie […]? Jedna z tych rzeczy, które dla ludzi ze wczoraj wydawały się obce, beztreściowe, – ba, nawet dziwaczne? Pieśni zrodzone z ciepła współczucia dla wielkiego narodu […] co te pieśni mogły oznaczać dla Niemiec wczoraj?"[51]. Według pisarki pomiędzy „wczoraj" a „dziś" zaszła diametralna zmiana. Kalkowska pisze: „Teraz jest inaczej. Wojna, która tak wielu

rzeczom nadała nowe znaczenie [...] przebudziła zrozumienie dla tragicznego losu wielkiego, uciemiężonego narodu. I zainteresowanie uczuciami, które poruszają duszą tego narodu"[52]. To dość zaskakująca konstatacja, jeśli mamy w pamięci wyrażane w innych tekstach pacyfistyczne przekonania recenzentki.

Zrozumienie dla toczącej się walki i wpisanie jej w ciąg tradycji narodowowyzwoleńczych powstań jest znaczącym pęknięciem, świadczącym o tym, że jako „agentka sprawy polskiej" (przynajmniej na łamach „Polnische Blätter", w okresie, w którym ważyły się wciąż losy odzyskania niepodległości) Kalkowska musiała odsunąć na drugi plan swoje antywojenne poglądy na rzecz bohatersko-martyrologicznego dyskursu. I choć w omówieniu pisarki akcent położony jest przede wszystkim na wątek polsko-niemieckiego porozumienia, to nie sposób przeoczyć tej rozbieżności stanowisk. Autorka *Der Rauch des Opfers* przyznaje, że „wiele wierszy z tomu gloryfikuje walkę i zemstę"[53] (jak chociażby utwory Georga Herwegha, który nawoływał Polaków do „świętej wojny"), tłumacząc jednocześnie: „zostało to doskonale zrozumiane przez poetów tamtych czasów, że absolutna narodowa wolność jest podstawowym warunkiem bytowym człowieka i że zarówno kolebka Polski, jak i jej grób, musiały zostać całkowicie przyćmione ogromem narodowego losu"[54]. Jak można przypuszczać, tym przeznaczonym Polsce narodowym losem jest właśnie ofiarowanie się w walce o niepodległość.

Omawiana recenzja doskonale wpisywała się w linię programową pisma i proponowaną przez Feldmana wizję. Najbardziej znaczącym w tym kontekście fragmentem jest ustęp, w którym pisarka deklaruje: „niektóre z wierszy zebranych w niniejszym tomie mają osobliwie aktualny charakter"[55]. Jednym z nich jest utwór *Siegesgruss* Gustava Pfizera rozpoczynający się od słów: „Radość brzmi w górach i dolinach, / Gdy orzeł skrzydeł biel rozpina, / Aby wolnego kraju bronić"[56]. O wierszu Kalkowska pisała, że brzmi, jak gdyby został napisany w listopadzie 1916 roku, mając zapewne na myśli akt z 5 listopada, w którym Austro-Węgry i Niemcy obiecywały powołanie samodzielnego (lecz nie niepodległego) państwa na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego, którego granice miały być określone w późniejszym terminie[57]. Jeszcze dobitniejszym przykładem przywołanym przez Kalkowską jest utwór *Trzej jeźdźcy* Moritza Hartmanna, w którym Rosja pojawia się jako zagrażająca Niemcom figura, Polska zaś przedstawiana jest jako zapora przed „potopem" ze wschodu. Pomimo tego, że wiersz odnosi się do sytuacji z połowy XIX wieku, opisane w nim zagrożenie nazywa Kalkowska „dzisiejszym"[58].

Warto przypomnieć kontekst stojący za utworem Hartmanna. Jak pisał Roguski, słowa cara Mikołaja, który w styczniu 1831 roku powiedział, że „stratuje Polskę i pomaszeruje do Francji", obiegły prasę całej Europy, a po militarnej klęsce powstania listopadowego były odczytywane jako groźba dla innych ruchów wolnościowych. Wizja rosyjskiej inwazji przerażała również Niemców[59]: „poświęcenie" Polaków zdawało się tym samym oddalać zagrożenie od zachodniej cywilizacji europejskiej. Nieprzypadkowo niemal sto lat później, w czasie pierwszej wojny światowej, przywoływany przez Kalkowską wiersz na ten temat brzmi „osobliwie aktualnie"[60]. Wizja proaustriacko-niemieckiego i antyrosyjskiego nurtu skupionego wokół „Polnische Blätter" polegała między innymi na tym, że Polska miała odzyskać niepodległość jako swego rodzaju państwo „buforowe" dla Niemiec i Austrii, oddzielające je od Rosji i jej imperialistycznych zapędów[61]. Co więcej, po powstaniu państwa polskiego ziemie będące pod pruskim zaborem miały pozostawać pod starą władzą, a jego priorytetem politycznym miały być sojusznicze stosunki z Niemcami. W taki właśnie sposób – przynajmniej do czasu[62] – Wilhelm Feldman argumentował w Berlinie za sprawą polską[63]. Przywoływany przez *Deutsche Polenlieder* moment dziejowy tylko wzmacniał tę argumentację, podobnie jak zarysowana przez Kalkowską analogia pomiędzy polsko-niemieckim wolnościowym „sojuszem" z okresu powstania listopadowego a apogeum Wielkiej Wojny[64]. Ostatecznie to postulowane między innymi przez Kalkowską polsko-niemieckie porozumienie nie opuściło sfery życzeniowej, a historia potoczyła się zupełnie inaczej, niż skupione wokół Feldmana środowisko mogło przypuszczać.

FABRYKANCI REWOLUCJI[65]

Do kwestii polsko-niemieckiego porozumienia Kalkowska powróciła w późniejszych latach jeszcze co najmniej dwukrotnie. Szczególnie ważny w tym kontekście jest pierwszy opublikowany dramat pisarki, czyli historyczny *März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48*, opowiadający o berlińskim przebiegu rewolucji 1848 roku. Utwór powstał prawdopodobnie w połowie lat dwudziestych, opublikowany zaś został w 1928 roku w strasburskiej oficynie Heitza[66].

Christina Jung-Hofmann sugerowała, że w dramacie Kalkowskiej zarysowuje się analogia pomiędzy wydarzeniami Wiosny Ludów a niepokojami społecznymi z lat 1918–1919, przede wszystkim rewolucją (w tym *Märzkämpfe*, krwawymi starciami z marca 1919 roku), w której konsekwencji ukonstytuowano Republikę Weimarską[67]. Moment historycz-

ny wybrany przez Kalkowską z pewnością nie był przypadkowy, o czym świadczy również to, że marcowe wydarzenia 1848 roku interesowały pisarkę od dawna. W zbiorach archiwalnych w Marbach zachował się szkic prozatorski – niedokończone opowiadanie zatytułowane *Der Vorkampf*[68]. Podobnie jak w dramacie, akcja utworu rozgrywa się na przełomie lutego i marca 1848 roku w Berlinie. Pomiędzy dramatem a opowiadaniem wspólne są zresztą nie tylko czas i miejsce. Przede wszystkim to występująca w obu utworach postać Fritza Weckera, studenta medycyny, młodzieńca o rewolucyjnym zapale, który na wiecach dla robotników wygłasza płomienne przemowy na rzecz walki o wolność i równość klas. O ile jednak w opowiadaniu postać Fritza odgrywa główną rolę, o tyle w dramacie jego wątek jest zaledwie jedną z opowieści wplątanych w tryby historii. Istotną różnicą jest również to, że w przeciwieństwie do opowiadania dramat można uznać za próbę naszkicowania swego rodzaju panoramy społecznej (wyjątkową na tle twórczości Kalkowskiej).

Na maszynopisie opowiadania nie została odnotowana data, istnieje jednak prawdopodobieństwo, że utwór został napisany wkrótce po zakończeniu pierwszej wojny światowej, zanim jeszcze pisarka skupiła się na formach dramatycznych. W swojej interpretacji sztuki Jung-Hofmann sugeruje, że wybór historycznego materiału mógł być dla Kalkowskiej próbą okiełznania toczącego się na jej oczach powojennego i rewolucyjnego chaosu. Nie byłaby zresztą w tej strategii odosobniona. Badaczka uznaje, że posługiwanie się historyczną formą przez niemieckich dramatopisarzy w połowie lat dwudziestych miało służyć wypowiadaniu się na temat współczesności. W odniesieniu do dramatu Kalkowskiej lekturę nastawioną na interpretację nie tylko historycznych, lecz także współczesnych wydarzeń sugerował już sam tytuł, który w czytelnikach z okresu Republiki Weimarskiej wywoływał skojarzenia zarówno z Wiosną Ludów, jak i z rewolucją (ale i podniosłą atmosferą!), której w niedalekiej przeszłości sami byli świadkami[69]. Skądinąd analogie między wydarzeniami były dla ówczesnych odbiorców nader wyraźne i żywo funkcjonowały w wymiarze symbolicznym, o czym przypomina między innymi Dorota Sajewska. Badaczka zwraca też uwagę na fakt, że zamordowani Róża Luksemburg i Karl Liebknecht (wraz z ofiarami rewolucji listopadowej) mieli zostać pochowani na tym samym cmentarzu, na którym spoczęli berlińscy rewolucjoniści z okresu Wiosny Ludów[70]. Te analogie nie były przypadkowe – wśród najważniejszych dążeń obu zrywów była demokratyzacja, walka o społeczną sprawiedliwość i federalizm[71].

Jak pokazuje Dietrich Orlow, rewolucja 1848 roku jako model i porównanie dla rewolucji listopadowej pojawiała się w wypowiedziach zarówno radykalnych, jak i umiarkowanych przywódców: przykładowo Karl Kautsky stwierdzał, że celem rewolucji 1918 roku było dokończenie rewolucji sprzed siedemdziesięciu lat[72]. Ważnym tłem dla tak przedstawianych powiązań była też historiografia okresu Republiki Weimarskiej: „demokratycznie nastawieni członkowie rzemiosła, przede wszystkim Veit Valentin, odkrywali godne szacunku republikańskie tradycje z 1848 roku, które mogłyby pomóc w legitymizacji nowego ustroju"[73]. Być może też nieprzypadkowo dramat Kalkowskiej ukazał się akurat w dziesiątą rocznicę rewolucji listopadowej (oraz w osiemdziesiątą rocznicę Wiosny Ludów), jednakże w tkankę swojej sztuki pisarka wplotła także dodatkowy pokład znaczeń, mniej oczywisty niż zarysowana tu analogia.

Akcja dramatu zaczyna się 28 lutego, w chwili gdy do Królestwa Pruskiego zbliża się fala niepokojów społecznych wywołanych przez rewolucję lutową w Paryżu – dokładnie w tym samym czasie, w którym zgodnie ze źródłami historycznymi do Berlina dotarły wieści o upadku Ludwika Filipa i powstaniu II Republiki[74]. Echa wydarzeń francuskich wywołały wśród ludności Berlina ogromne poruszenie, zwłaszcza wśród studentów i klasy robotniczej. Atmosferę tego poruszenia w pełni oddaje prolog dramatu Kalkowskiej. Scena rozgrywa się na głównym berlińskim trakcie, Unter den Linden, który przesiąknięty jest nastrojem wiosennego ożywienia. W otwierającej dramat scenie za pomocą paru poprzeplatanych ze sobą urywków dialogów pisarce udaje się odmalować portret zbiorowy berlińskiego mieszczaństwa. To również w tej scenie pisarka oddaje panujące nastroje i podziały społeczne. Z jednej strony przedstawia anonimowego urzędnika, zadowolonego z zastanego stanu, który prowadzi swojego siedmioletniego syna na pokaz wojskowej zmiany warty i wierzy, że obserwując żołnierską dyscyplinę, chłopiec będzie uczył się właściwych wartości. Jego zdaniem jest to najlepszy środek wychowawczy dla syna urzędnika i jednocześnie najlepsza ochrona przed „nowomodą zwaną wolnością" („*neumodischen Geist der sogenannten Freiheit*"[75]). Z drugiej strony w prologu spotykają się również studenci podekscytowani wydarzeniami paryskimi, którzy wiadomość o zamieszkach traktują jak powiew wolności i obietnicę historycznej zmiany.

Przede wszystkim jednak już w prologu pojawią się „czynniki zewnętrzne", które zarówno w niemieckim dyskursie historycznym, jak i w przekazach źródłowych bywały obarczane odpowiedzialnością za rewolu-

cyjny zryw, który pochłonął przeszło dwieście niewinnych ofiar[76]. Jedna z przedstawionych w prologu rozmów toczy się pomiędzy anonimowym Polakiem i rozpoznanym przez niego na ulicy Michaiłem Bakuninem (który przebywa w Berlinie pod pseudonimem „Schwarz"[77]). Podczas gdy Polak jest pełen optymizmu, upatrując w rewolucyjnej atmosferze szansę dla swojej ojczyzny („Być może teraz nadszedł moment, który wszystko zmieni. Być może walczące o wolność Niemcy będą w stanie zrozumieć dążenia do wolności Polaków – tak, aby je wspierać!"[78]), Bakunin zachowuje dystans. Studzi zapał Polaka słowami „Większość miłuje wolność tylko dla siebie!"[79] i z pozycji postronnego obserwatora zastanawia się, jaki wpływ na Niemców będą miały echa paryskiego zrywu. Intuicje Kalkowskiej co do Bakunina, nazywanego „podpalaczem Europy"[80], i jego roli w rozprzestrzenianiu się rewolucyjnej fali Wiosny Ludów były jak najbardziej trafne, choć w dramacie pojawia się pewna nieścisłość faktograficzna – zgodnie z ustaloną wersją wydarzeń w 1848 roku Bakunin przebywał w Paryżu aż do 31 marca, nie mógł więc faktycznie pojawić się na ulicach Berlina w określonym przez akcję dramatu czasie[81]. Jednak pomijając tę pomyłkę, posłużenie się zarówno figurą Bakunina, jak i Polaka nie jest przypadkowe. Jak dowodził Tomasz Szarota, po tragicznych wydarzeniach marca 1848 roku elity polityczne (a także późniejsza niemiecka historiografia) próbowały obarczyć winą zewnętrznych wichrzycieli, z Polaków zaś uczyniono „*spiritus movens* rewolucyjnego zrywu"[82].

W swojej historycznej interpretacji Kalkowska zdaje się jednak przesuwać akcenty, które podkreślały winę Polaków i socjalistów za poległe w Berlinie ofiary. W sztuce za radykalizację nastrojów odpowiada postać tajemniczego Nieznanego Rewolucjonisty. Podczas jednej ze scen zbiorowych (spontanicznego zgromadzenia ludu) zaczyna podjudzać on pokojowo nastawionych berlińczyków, którzy chcą skierować do króla list z żądaniami. Pod wpływem nawoływań Rewolucjonisty zbiorowość, początkowo określana jako Głosy (*Stimmen*), zaczyna słowo w słowo powtarzać rozkazy podżegacza, który chce skłonić lud do marszu na zamek. Zastosowany przez autorkę zabieg, by zmienić nazwę bohatera zbiorowego, jest dostatecznie czytelny: lud przekształca się w zdehumanizowane, pozbawione głosu i woli, poddające się manipulacjom Rewolucjonisty Masy (*Die Masse*)[83].

Dramat Kalkowskiej jest skrupulatną rekonstrukcją przebiegu marcowych wydarzeń i oddaje pokojowy charakter pierwszych dni rewolucyjnego poruszenia. Być może sferą najwyraźniejszych literackich „dopowiedzeń" są sceny przedstawiające dwór i wewnętrzne stosunki

najbliższego otoczenia pruskiego króla, Fryderyka Wilhelma IV. W sztuce został on pokazany jako łagodny władca, który do swojego ludu odnosi się z niemal ojcowską miłością. Stanowczo nie godzi się na prewencyjne zastosowanie metod zbrojnych w celu spacyfikowania mieszczan, do czego namawiają go doradcy przestraszeni doniesieniami o kolejnych rewolucyjnych zrywach (ich działania są kolejnym czynnikiem prowadzącym do eskalacji wydarzeń). Pierwszą reakcją władcy jest wydanie rozporządzenia znoszącego cenzurę prasy, co ma stanowić gest dobrej woli i ukazania skłonności do negocjacji[84]. Zgodnie z ustalonym przebiegiem wydarzeń 18 marca na placu zamkowym zaczął gromadzić się tłum z zamiarem pokojowej demonstracji, podczas której chciano wręczyć królowi list z postulatami ludu, a także wyrazić wdzięczność wobec władcy za ogłoszone koncesje[85]. Jednak gdy o godzinie czternastej wojsko otrzymało nakaz oczyszczenia placu (być może z obawy przed możliwością wybuchu zamieszek), doszło do incydentu, który zdecydował o dalszym przebiegu marcowego zrywu. Podczas akcji wystrzeliły dwa karabiny. Tłumy demonstrujących zaczęły wycofywać się z okrzykami „zdrada", a na sąsiednich ulicach natychmiast rozpoczęto wznoszenie barykad. Nieprzygotowany do walki zbrojnej lud na swoje oręże najczęściej wybierał kamienie wyrwane z bruku, drewniane kije i sztachety z płotu. Obie strony barykady poniosły ofiary[86]. W dramacie Kalkowskiej wydarzenia te nie są przedstawione bezpośrednio, czytelnik dowiaduje się o nich z perspektywy dworu: dzięki temu wie, że wojsko dostało od króla klarowny i dobitny rozkaz o zakazie stosowania broni palnej, a także nakaz, by sprawę rozwiązać pokojowo[87].

Zarówno przedstawione w dramacie starania króla o pozbawione przemocy rozwiązanie konfliktu, jak i opis doniesień o przebiegu ulicznych zamieszek sprawiają, że ocena marcowego zrywu nie jest jednoznaczna. Uliczne walki z 18 marca urastają w sztuce Kalkowskiej do rangi niepotrzebnego, bratobójczego rozlewu krwi. Dobitną ilustracją tego przekonania jest poruszająca scena w gospodzie: wśród tłumu biesiadników pojawia się zrozpaczona kobieta poszukująca swoich synów. Opowiada zebranym, że jeden z nich, Hans, jest na barykadach, podczas gdy drugi, Wilhelm, walczy wśród żołnierzy[88]. W interpretacji Kalkowskiej incydent, który doprowadził do takiej eskalacji niepotrzebnej przemocy, nie był dziełem przypadku. Odpowiedzialność za niego ponosi Książę, następca tronu, który upatrując w zamieszkach szansę na zdetronizowanie brata, uknuł intrygę. W jednej ze scen Książę spotyka się z Nieznanym Generałem i Policyjnym Szpiclem, którzy planują roz-

mieścić własnych agentów wśród manifestantów, by antagonizować tłum i podsycać atmosferę wrogości. Agenci Księcia mieli między innymi rozprowadzać fałszywą plotkę o rosyjskich oddziałach wojskowych, które Król wezwał do pomocy[89]. Podstawieni przez intrygantów podżegacze mieli bezpośrednio doprowadzić do wybuchu walk i to oni otrzymali rozkaz, by wystrzelić w stronę wojska i sprowokować żołnierzy do zbrojnej pacyfikacji berlińczyków[90].

O przebiegu krwawych zamieszek w dramacie czytelnik dowiaduje się przede wszystkim z perspektywy dworu. Wydarzenia przedstawiane są przez pryzmat rozpaczy Króla. Władca nie potrafi uwierzyć w złowrogą siłę ludu i jego rzekomo wrogie zamiary, o których próbują go przekonać spiskujący doradcy i następca tronu. W sztuce Kalkowskiej Fryderyk Wilhelm IV jest właściwie jedyną pozytywną postacią z królewskiego dworu. Sprawia wrażenie raczej oderwanego od rzeczywistości i naiwnego arystokraty niż niebezpiecznego tyrana. Nie zdaje sobie sprawy z problemów, z którymi boryka się jego lud – ma to niewątpliwy wpływ na niedowierzanie towarzyszące mu od momentu otrzymania wieści o rewolucji we Francji. Sugestie, że również jego władza jest zagrożona, a rewolucyjne nastroje i nadzieje wywalczenia swobód mogą doprowadzić do przewrotu także w Berlinie, traktuje lekceważąco. Lecz nawet gdy już dojdzie do zamieszek, w rysach króla przeważa łagodność i opiekuńczy stosunek do podwładnych. W złą wolę ludu nie uwierzy nawet wówczas, gdy na ulicach toczyć się będą krwawe walki (choć następca tronu będzie próbował go przekonać do wrogości wobec rewolucjonistów)[91]. Dowiedziawszy się o poległych berlińczykach, Król wpada w rozpacz. Z jeszcze większą stanowczością nie godzi się na zbrojną reakcję przeciwko poddanym i z mocą utrzymuje własne stanowisko: „Czy może ojciec do swoich dzieci, król do swojego ludu pozwolić strzelać? N i e może"[92].

Odmalowana przez Kalkowską reakcja króla jest zgodna z ustaleniami historyków. Na temat wydarzeń berlińskiej Wiosny Ludów Szarota pisał: „zwolennicy ostrego kursu (przede wszystkim następca tronu) byli zdania, że podjętą walkę z u l i c z n y m m o t ł o c h e m należy doprowadzić do zwycięskiego końca, Król, nie mający w sobie nic z despotycznego władcy, a przy tym człowiek słabego charakteru, przerażony tym, co się w mieście dzieje, wahał się"[93]. Ostatecznie (zarówno w dramacie, jak i w rzeczywistości) zamiast nasilić represje, 19 marca Fryderyk Wilhelm IV nakazał wycofać wojska z Berlina i wydał odezwę do „swoich ukochanych berlińczyków" (*Am meine lieben Berliner*[94]). Odezwa tłumaczyła poddanym, że do przelewu krwi doszło na skutek

nieporozumienia. Broń wypaliła przez przypadek, a iskrę tę podchwycili wichrzyciele. Analizując dokument źródłowy, Szarota dowodził, że w odezwie winą obarczony został właśnie „element obcy", „fabrykanci rewolucji", czyli przede wszystkim cudzoziemcy polskiego pochodzenia, którzy mieli podjudzać spokojnych mieszczan i doprowadzić do tragedii[95]. Tymczasem w dramacie Kalkowskiej (mimo obecności podżegacza, Nieznanego Rewolucjonisty) głównym czynnikiem odpowiedzialnym za przebieg marcowych zamieszek jest intryga Księcia i jego żądza władzy.

Przedstawione w sztuce kulisy tego „nieporozumienia", którego skutkiem były krwawe, bratobójcze walki, mogą świadczyć o podjętej przez pisarkę próbie reinterpretacji marcowych wydarzeń 1848 roku. Kalkowska przenosi ciężar odpowiedzialności z obcych, zewnętrznych burzycieli na stosunki wewnętrze w obrębie samego dworu oraz skorumpowanych, żądnych władzy dworzan. Szczególnie znaczącą w tym kontekście sceną jest przedostatni obraz, w którym po wymuszonej na władcy amnestii[96] na wolność wypuszczeni zostają schwytani na barykadach rewolucjoniści. Wśród nich są polscy „fabrykanci rewolucji", tacy jak Ludwik Mierosławski[97]. Prowadzonych w orszaku Polaków witają okrzyki berlińczyków, którzy skandują „Niech żyje wolność! Niech żyje Polska! Niech żyją bracia, którzy cierpieli za wolność! Niech żyje braterstwo Polski i Prus!"[98], na co Mierosławski odpowiada podziękowaniami w imieniu Polski, także podkreślając wspólnotę sprawy[99]. Z pewnością więc pomiędzy wierszami swojej sztuki wskazywała Kalkowska na kolejny moment polsko-niemieckiego porozumienia. Tak jak wcześniej powstanie listopadowe wzbudziło reakcje poparcia i solidarności niemieckiego społeczeństwa, tak też rewolucyjne wrzenie 1848 roku dawało Polakom wolnościowe nadzieje[100] – co szczególnie mocno zdaje się podkreślać zakończenie dramatu *März*.

Z PSYCHOLOGII NARODÓW

Kolejnym i być może kluczowym dla zrozumienia roli Kalkowskiej jako polsko-niemieckiej łączniczki jest inny tekst z połowy lat dwudziestych. Rezonują w nim najważniejsze wątki współpracy pisarki z „Polnische Blätter" czy historiograficznych reinterpretacji stosunków polsko-niemieckich z dramatu o berlińskiej Wiośnie Ludów, ale też późniejszej, prawdopodobnie najgłośniejszej sztuki, czyli *Sprawy Jakubowskiego* z 1929 roku. Tekst, który mam na myśli, to *Polen und Deutschland: Randglossen zur Psychologie beider Völker*, czyli wystąpienie, które Kal-

kowska wygłosiła w 1924 roku podczas Międzynarodowej Konferencji Historycznej (Internationalen Geschichtstagung)[101]. Jednym z zadań, jakie postawili sobie organizatorzy tego wydarzenia, była krytyczna analiza narracji prowadzonych w podręcznikach historii[102]. W kontekście moich wcześniejszych rozważań istotny jest fakt, że we wstępie do tomu pokonferencyjnego Siegfried Kawerau położył nacisk na przekłamania, jakie można napotkać w materiałach dydaktycznych. Skupił się na obrazie trzech wydarzeń: tak zwanej wojny chłopskiej z 1525 roku, „walki mieszczan"[103] z 1848 roku i rewolucji proletariatu z 1918 roku. Autor wstępu cytował fragment jednego z podręczników, w którym o berlińskiej Wiośnie Ludów pisano tak: „Agitatorzy, częściowo polskiego pochodzenia, podburzali masy; powstały barykady i wznieciło się uliczne powstanie"[104]. W podobnie krytycznym tonie przywoływani historycy omawiali pozostałe dwa zdarzenia, co Kawerau skwitował słowami: „To, co było krzykiem i zbawieniem, gniewem okłamywanych i męczonych – zostało przedstawione jako wstyd narodu!"[105].

Wystąpienie Kalkowskiej nie było poświęcone żadnym konkretnym wydarzeniom historycznym, skupiało się zaś na charakterze relacji pomiędzy sąsiednimi narodami. Co na pierwszy rzut oka wydaje się najbardziej istotne, to pozycja, z której występowała pisarka: nie była autorytetem w zakresie historii, jej berlińska kariera literacka w połowie lat dwudziestych nie nabrała jeszcze właściwego rozpędu, nie była też ekspertką z zakresu „psychologii narodów", choć tytuł jej wystąpienia odsyłał niewątpliwie do tego dyskursu. *Völkerpsychologie* narodziła się w Niemczech jeszcze w połowie XIX wieku. Jako odrębna dziedzina wprowadzała w pole naukowe to, co dotąd określano jako na przykład „duch" narodu. Podwaliny w tym obszarze położyli Moritz Lazarus i Heinrich Steinthal, dziedzinę rozwijał z kolei Wilhelm Wundt[106]. Psychologia narodów odegrała w Niemczech szczególną rolę w czasie pierwszej wojny światowej, gdyż – jak pisał Maciej Górny – „charakter własnego narodu oraz obcych narodów nabiera znaczenia w momencie konfliktu, kiedy takie rozważania odgrywają nie tylko rolę [...] informacyjną, ale i pomagają utrwalać własną wspólnotę w chwili próby"[107]. Gdy u progu Wielkiej Wojny niemieccy autorzy podjęli się rozważań i dyskusji na temat charakteru wrogich i sprzymierzonych ludów, „mieli już za sobą kilkadziesiąt lat rozwoju psychologii narodowej, nauki, która nadała tego typu ideom profesorską powagę i strategiczne znaczenie, ponieważ dobra znajomość wroga jest rękojmią zwycięstwa"[108]. Kalkowska już w samym tytule wystąpienia nawiązuje do nurtu *Völkerpsychologie*, jednak jej postawa wobec tematu – wynika-

jąca między innymi z narastających napięć politycznych w stosunkach polsko-niemieckich – była z gruntu odmienna, „eksperckość" zaś nie miała tradycyjnego, naukowego charakteru.
Swoje wystąpienie pisarka zaczęła od ogólnej refleksji, że dopóki narody światów (a w szczególności narody Europy) nie nauczą się postrzegać siebie jako części jednego organizmu, nie przestaną zaborczo dążyć do zachowania własnych sił, zasobów i produktów w obrębie własnych granic (zamiast dzielić się obfitością i korzystać z zasobów innych państw), dopóty nie przestanie dochodzić do tarć i zatargów pomiędzy sąsiadującymi nacjami[109]. W wystąpieniu szczególną uwagę poświęciła pełnym konfliktów relacjom pomiędzy Niemcami a Polską. Niezwykle istotny jest fakt, że w swoim tekście (można by powiedzieć: manifeście) to, co prywatne, tożsamościowe, czyni Kalkowska politycznym. Wypowiada się nie z pozycji historyka, psychologa czy eksperta, lecz z perspektywy prywatnego, jednostkowego doświadczenia, wyraźnie zaznaczając swoje umiejscowienie. „Być może tylko ktoś – taki jak ja – kto ma w swojej krwi substancję tych obu narodów" – pisze Kalkowska – „potrafi zrozumieć ich tragiczne opozycje w całej głębi!"[110].
To osobiste doświadczenie daje pisarce unikatową perspektywę, możliwość wglądu czy wczucia się w „duszę" obu narodów. Kalkowska pisze o schizofrenicznej niemal sytuacji nasłuchiwania „dwugłosu" podszeptów własnej krwi[111]. Ten dwugłos jest jednak nie tylko brzemieniem. Jest jednocześnie szansą na głębsze zrozumienie sytuacji i pełniejszą artykulację tego zrozumienia. Jest też siłą dodającą determinacji w dążeniu do zmiany. Bo przecież „być może tylko ci, którzy podobnie jak ja – pisze polsko-niemiecka autorka – przez całe życie cierpieli z powodu tragicznej opozycji dwóch narodów swoich rodziców, mają najgłębszy, najbardziej palący interes w stworzeniu wyższej […] płaszczyzny, na której rozwiązanie tych opozycji będzie nie tylko do pomyślenia, ale stanie się prawdopodobnym"[112]. Osobisty ton wypowiedzi Kalkowskiej jest o tyle ważny, że jeszcze pisząc *Der Rauch des Opfers*, poetka wypowiadała się z uniwersalnej, ponadnarodowej pozycji (jako „my, kobiety") – tym razem bardzo precyzyjnie określa swoje umiejscowienie: jako Polki i Niemki zarazem[113].
Ta ambiwalentna (chwilami schizofreniczna) perspektywa pisarki, będąca jednocześnie obciążeniem i szansą, pozwala przeciwstawić się konieczności zajmowania jednej ze stron konfliktu. Pozwala również spojrzeć na każdy z narodów z krytycznego dystansu. Kalkowska zauważa, że w obecnych relacjach pomiędzy narodami oskarżenia słychać z obu stron. „Jeśli oskarżycielski głos Polski wydaje się silniejszy, to dlatego, że

zbiegają się w nim skargi, nienawiść i bunt kilku pokoleń udręczonych pod jarzmem pruskiego sąsiada"[114] – tymczasem druga strona w niczym mu nie ustępuje. Pisarka podkreśla niebezpieczeństwa płynące z tych wzajemnych oskarżeń: długo chowane urazy i obarczanie współczesnych konsekwencjami grzechów przodków[115] mogą zaprzepaścić nadzieje na nadejście nowej epoki w dziejach obu narodów.

Obszarem, na którym Kalkowska chce poszukiwać zalążków braterskiego porozumienia, jest oczywiście kultura – pisarka wiedziała przecież doskonale, że już w przeszłości zadzierzgano nić porozumienia na tym gruncie. Jednakże i tutaj nie pozostaje bezkrytyczna, dostrzegając dwa główne problemy. Z jednej strony zauważa atmosferę nieufności Polaków do Niemców, która przejawia się nieraz w niechęci do najlepszych nawet intelektualnych dzieł zachodniego sąsiada. Z drugiej zaś widzi zarozumiałość i arogancję w stosunku Niemców wobec Polski, którzy jako niedawni zaborcy nie chcą docenić w pełni kultury młodego państwa[116]. Kwestii zaborów Kalkowska poświęca zresztą więcej uwagi, stwierdzając: „należy pamiętać, że wartość polskiej kultury nie może być jeszcze sprawiedliwie oszacowana, ponieważ najlepsze intelektualne siły Polski były przez ostatnie stulecie wchłonięte przez walkę o narodową niepodległość"[117]. Jednocześnie, choć dopiero teraz polska literatura, przynajmniej pozornie wyzbywszy się narodowych zobowiązań, ma szansę współtworzyć „światową republikę literatury"[118], to już wcześniej w sposób szczególny wzbogacała tak wysoko cenioną kulturę swojego zachodniego sąsiada (w nawiasie Kalkowska dodaje: „ja, która zawdzięczam niemieckiej duchowej kulturze niektóre z moich najsilniejszych wewnętrznych doświadczeń, byłabym ostatnią osobą, która zaprzeczyłaby temu bogactwu!"[119]). Tylko przezwyciężenie tych dwóch tendencji, nieufności i uprzedzeń oraz wzajemnego lekceważenia (których swoją drogą Kalkowska jako pisarka doświadczała z obu stron), może dać szansę na wzajemne zbliżenie.

Swój manifest autorka *Głodu życia* pisała w szczególnym momencie. Była głęboko przekonana, że czas, w którym się znajduje, jest okresem granicznym, a dla rozwoju dalszych stosunków pomiędzy Polską i Niemcami widziała dwa scenariusze: prawdopodobny, przed którym zdawała się przestrzegać, i życzeniowy, o który apelowała. „Polska i Niemcy! Jak rozwiną się wasze relacje w przyszłości?"[120] – pytała w swoim wystąpieniu, dodając: „Znajdujemy się u kresu dziejowej epoki, tak więc po chwilowym uspokojeniu – głupstwem byłoby ulegać złudzeniom na ten temat – stosunki będą zaostrzały się coraz bardziej, by ostatecznie dostarczyć materiału wybuchowego dla nowej wojny.

Z której nie tylko my wszyscy, ale także cała europejska kultura wyłoni się jako nędzny popiół"[121]. Z dzisiejszej perspektywy ta refleksja brzmi zarazem złowieszczo i uderzająco przenikliwie, lecz w wystąpieniu Kalkowskiej pobrzmiewa również ton nadziei: „Znajdujemy się na początku nowej dziejowej epoki – jak bardzo mamy taką nadzieję, jak bardzo chcemy się do tego przyczynić – więc musimy wykorzenić wszystkie stare uczucia, wszystkie pozostałości epoki naznaczonej krwią i przemocą, przede wszystkim z dusz naszych narodów"[122]. Skoro każdego rodzaju uraza („i nawet nieufność jest swego rodzaju urazą!"[123] – stwierdzała Kalkowska) prędzej czy później prowadzi do rewanżu czy zemsty, jedynym wyjściem jest wyzbycie się „cieni przeszłości"[124], by wspólnie móc dążyć do tego kulturowego czy duchowego zbliżenia. „Jeśli natomiast możliwe jest zbliżenie obu narodów na czysto duchowym poziomie, z pewnością będzie łatwiej uzyskać porozumienie w obszarze stosunków zewnętrznych, z korzyścią dla obu narodów"[125] – mówiła w ostatnim zdaniu Kalkowska. W ten właśnie sposób wydawała się rozumieć swoją rolę pośredniczki w ponadnarodowym porozumieniu.

PRZYCZÓŁEK POLSKIEJ KULTURY?

Warto zauważyć, że postulaty na rzecz polsko-niemieckiego sojuszu, jakie wysuwała Kalkowska w latach dwudziestych, miały jednak zupełnie inny wydźwięk niż działania pisarki w okresie współpracy z „Polnische Blätter" u schyłku Wielkiej Wojny. Wydaje się, że po upadku Cesarstwa Niemieckiego nadrzędnym celem porozumienia miało być uniknięcie katastrofy, która w oczach Kalkowskiej czaiła się na pograniczu dwóch epok. Jednakże gdy kilka lat wcześniej pisarka na łamach periodyku Wilhelma Feldmana interpretowała wydarzenia lat 1914–1918, ubierając je w bohatersko-niepodległościowy dyskurs o romantycznej proweniencji, stało to bądź co bądź w sprzeczności z jej pacyfistycznymi przekonaniami wyrażonymi w *Der Rauch des Opfers*. Ten narodowo-romantyczny pryzmat powrócił w jej twórczości tylko raz, będąc jednocześnie najbardziej frapującym wyłomem w pacyfistycznej linii jej pisarstwa. Tekstem, o którym mowa, jest krótki polskojęzyczny rękopis, będący opisowym zarysem dramatu, który (najprawdopodobniej) ostatecznie nigdy nie powstał. W nagłówku widnieje adnotacja „Prolog"[126] – można ją potraktować zarówno jako strukturalne określenie części dramatu, jak i tytuł planowanej sztuki. W tym drugim wariancie opowiadana historia mogłaby więc być traktowana jako „prolog" nowej Polski.

Początek akcji miał odbywać się w 1914 roku w Nowym Jorku, w domu pochodzącego z chłopskiej rodziny Bartka Zaremby, który wyemigrował do Ameryki dziesięć lat wcześniej. Bartek prowadzi warsztat stolarski, dzięki czemu może zapewnić byt swojej rodzinie – czyli żonie Stasi i małemu synkowi, Jurkowi. W pierwszej scenie pojawia się postać Amerykanina, który dywaguje na temat mogącej lada chwila wybuchnąć wojny. Sam potępia wszelkie walki w imię zasad religijnych i humanitarnych, a znając postępowe poglądy stolarza, jest przekonany, że ten w pełni się z nim zgodzi. Chwilę później do bohaterów dobiegają wykrzykiwane przez ulicznych gazeciarzy wiadomości o wybuchu konfliktu na starym kontynencie. Stasia reaguje na doniesienia z przerażeniem, mówiąc o bratobójczej wojnie – ale też z ulgą, gdyż dzięki emigracji Bartek „nie potrzebuje brać udziału w krwawym zatargu narodów. Gdyby był pozostał w kraju, zaciągnięto by go teraz pod sztandar moskiewski". Sam Bartek, choć zdaje się przeżywać burzę uczuć i myśli, nie deklaruje niczego na głos. Do sceny dołącza Wojciech, ojciec Stasi, który z namaszczeniem wręcza Bartkowi sztylet damasceński – pamiątkę przekazywaną w rodzinie z ojca na syna. Opowiada też historię sztyletu, który „w dniach listopadowych 31 roku" został zdobyty w warszawskim arsenale. Ojcu Wojciecha ztylet służył w bitwie na Grochowskim Polu, pod Ostrołęką. Z kolei „W roku 63. Wojciech starał się tym sztyletem przebić pierś olbrzyma Rosji – a wygnany na Sybir […] zakopał go w ziemi ojczystej"[127]. Teraz z kolei przekazuje go zięciowi. Przywołany w szkicu sztylet jako narodowy symbol uruchamia całe imaginarium polskiej walki narodowowyzwoleńczej.

W zderzeniu z takim dziedzictwem Bartek nie ma innego wyboru, jak tylko wrócić na stary ląd, by dołączyć do walki. Nie powstrzyma go Stasia, która z bólem i strachem w głosie zabrania mężowi nawet myśleć o takiej wyprawie, przypominając mu obowiązki, jakie ma przede wszystkim względem żony i syna. Co ciekawe, kolejne dwie strony rękopisu są pełne skreśleń i zamazań, niemal uniemożliwiających lekturę. W następnym czytelnym już fragmencie – po wypowiedzi Wojciecha, który uważa, że obowiązkiem ojca wobec syna jest walka o godniejsze życie (w domyśle – walka o niepodległość) i który od Stasi żąda bezwzględnego poświęcenia, na jakie zdobyły się jej matka i babka – Bartek decyduje się natychmiast udać do Galicji, by dołączyć do formujących się legionów. W odpowiedzi na rozpaczliwe protesty żony – która przekonuje, że będzie to udział „w ludożerczej, bratobójczej wojnie. Wszak po tamtej stronie kordonu także polacy [sic] bić się będą" – podchodzi do swojej biblioteki i odczytuje jej na głos… *Litanię pielgrzymską* Mickiewicza, która kończy wszelkie dyskusje w tej kwestii.

Choć data powstania szkicu nie jest znana, to planowana fabuła przywołuje oczywiście kontekst lat wojennych. Gdyby tekst powstawał na bieżąco, jeszcze w okresie Wielkiej Wojny, to jego „propagandowy" wydźwięk w pełni współgrałby z dominującym ówcześnie w polskim piśmiennictwie dyskursem bohatersko-niepodległościowym (w wariancie romantycznym) i stałby w kontraście do powstałych w tym samym czasie pacyfistycznych strof z *Der Rauch des Opfers* (chyba że wspólnym mianownikiem obu tekstów byłby „ponadnarodowy" kobiecy sprzeciw wobec wojny – w szkicu pojawia się wszak postać żony, która stanowczo protestuje przeciwko decyzji bohatera). Wybór tematu wskazywałby również na próbę akcesu do polskiej literatury, jaką najwyraźniej zamierzała podjąć pisarka o niejednoznacznej afiliacji narodowej.

Warto w tym kontekście przywołać koncepcję „światowej republiki literatury" Pascale Casanovy, według której literatury „mniejszych" języków i narodów (a także ich przedstawiciele), by móc uzyskać akces do światowego obiegu, muszą wcześniej przejść proces emancypacji od „narodowych" zobowiązań literatury[128]. Wybierając język niemiecki, Kalkowska wybierała jednocześnie „uniwersalne" obywatelstwo światowej republiki literatury, które nie zobowiązywało jej do odgrywania roli narodowej pisarki – pozwalało tym samym głosić chociażby „uniwersalne" pacyfistyczne idee. Tymczasem podejmując się współpracy z „Polnische Blätter", Kalkowska wchodziła w rolę „agentki sprawy polskiej". Gdyby zaś po 1918 roku zdecydowała się na powrót do kraju (czy chociażby na pisanie po polsku), musiałaby jednocześnie zostać „polską pisarką", wraz ze wszystkimi idącymi za tym konsekwencjami. Po zakończeniu wojny Kalkowska nie zdecydowała się jednak, by wyjechać z Berlina i włączyć się w proces budowy nowej Polski. Być może zresztą smutną przestrogę stanowił dla niej los, jaki w II Rzeczpospolitej spotkał Wilhelma Feldmana, który od czasów odzyskania niepodległości aż do swojej śmierci w maju 1919 roku musiał mierzyć się z ostracyzmem i zajadłymi, antysemickimi atakami – rzekomo za swoją berlińską działalność[129].

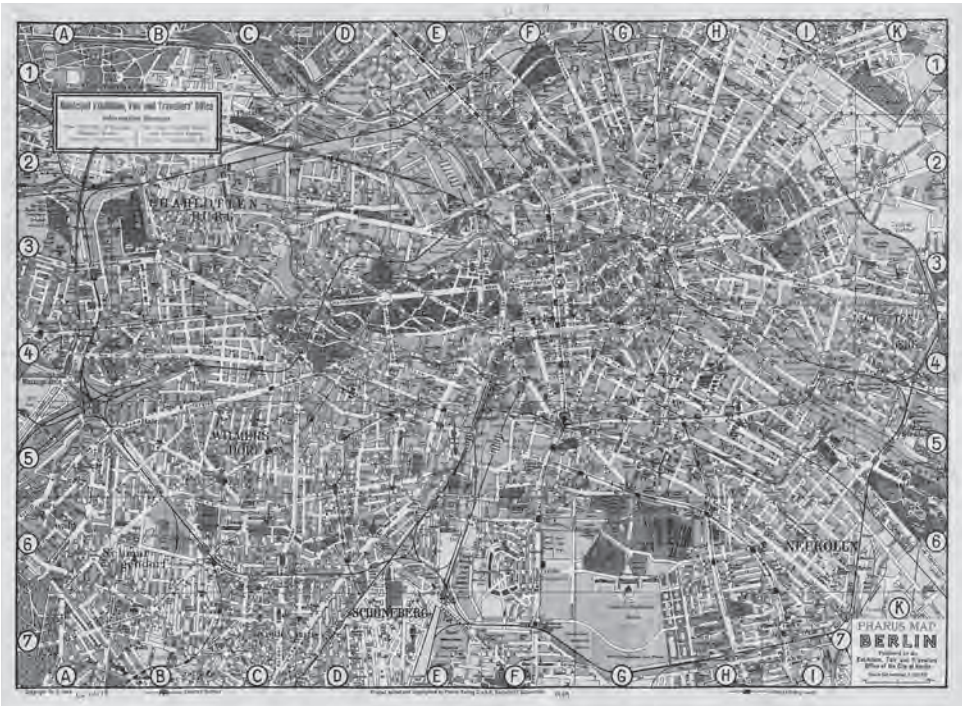
Trudno też określić, na ile zażyłe były dalsze kontakty Kalkowskiej z berlińską Polonią. Z pewnością zdarzały się incydentalne przypadki współpracy pisarki z Polakami – w zbiorach archiwalnych zachowała się przykładowo notatka od profesora Oskara Haleckiego z lipca 1926 roku, z której wynika, że na jego prośbę autorka *Sprawy Jakubowskiego* przetłumaczyła tekst Juliena Luchaire'a[130]. Halecki, wybitny mediewista i bizantynolog, był ówczesnym szefem warszawskiej Sekcji Uniwersyteckiej Międzynarodowego Instytutu Współpracy Umysłowej w Paryżu. Była to

istotna organizacja, odgrywająca ważną rolę w rozwoju międzynarodowych kontaktów naukowych, która wyłoniła się we wrześniu 1922 roku z działającej przy Lidze Narodów Komisji Współpracy Umysłowej. Jej pierwszym prezesem został Henri Bergson, członkami zaś byli między innymi wymieniony powyżej italianista Julien Luchaire[131], Albert Einstein i Maria Skłodowska-Curie[132]. W czerwcu 1926 roku w Warszawie odbyła się polska konferencja organizacji, w której wzięli udział przedstawiciele komisji narodowych z jedenastu państw[133] – być może więc wspomniany przekład związany był z tym wydarzeniem.

Wydaje się jednak, że mimo wszystko w okresie powojennym kontakty Kalkowskiej z Polonią uległy rozluźnieniu. Gdy w styczniu 1933 roku poseł Alfred Wysocki odpowiadał na zaproszenie na premierę *Zeitungsnotizen* Kalkowskiej, przypominał o organizowanych przez jego żonę spotkaniach Polaków w Berlinie, które odbywały się w każdą pierwszą sobotę miesiąca (wydawałoby się więc, że pisarka dotąd na nich nie bywała). Wydaje się również, że choć symboliczna funkcja „ambasadorki" polsko-niemieckiego porozumienia była istotna dla pisarki, to jednak nie znajdowała się na pierwszym planie jej działań. W końcu Berlin okresu Republiki Weimarskiej – zamieszkały przez obywateli światowej republiki literatury – miał jej do zaoferowania o wiele więcej niż tylko pozycję przyczółku kultury polskiej na obczyźnie[134].

CZĘŚĆ DRUGA

Przystań



Mapa Berlina z 1929 roku

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Lewy brzeg Berlina[1]

Shari Benstock w monografii *Kobiety z lewego brzegu* sporządziła zbiorowy portret kobiecej literackiej bohemy Paryża w pierwszej połowie XX wieku. Badaczka zarysowała kobiecą topografię miasta, umiejscawiając w okolicach Quartier Latin środowisko pisarek, redaktorek, krytyczek i wydawczyń działających wówczas nad Sekwaną, powiązanych ze sobą więzami interpersonalnych i instytucjonalnych relacji, tworzących unikatową sieć „akuszerek modernizmu"[2]. Wydobywając na pierwszy plan biograficzne wybory i artystyczne działania takich postaci jak Gertrude Stein, Colette, Natalie Barney, Sylvia Beach czy Edith Wharton, autorka dokonała znaczącej rekonfiguracji rozumienia udziału kobiet w procesie wytwarzania modernizmu. Jednym z kluczy jej historycznoliterackiego śledztwa był wspólny rys biograficzny *Kobiet z lewego brzegu*: każda z nich była emigrantką, która do Paryża zawędrowała w poszukiwaniu wolności zarówno osobistej, jak i artystycznej. Kolejnym kluczem były wzajemne, interpersonalne relacje „osadniczek"[3] lewego brzegu: ich przyjaźnie, romanse, współprace. Ostatnim, lecz nie mniej istotnym aspektem był sam charakter Paryża tego okresu. Metropolia nad Sekwaną dawała bowiem przestrzeń do tego, by opisywane bohaterki „właśnie w Paryżu odkryły siebie jako k o b i e t y i p i s a r k i".

Z podobnej perspektywy spoglądano również na Berlin, czego przykładem jest książka Cristanne Miller *Cultures of Modernism. Gender and Literary Community in New York and Berlin*, w której badaczka analizuje (między innymi) środowiskowy wpływ Berlina na rozwój kariery literackiej Else Lasker-Schüler. Miller stwierdza, że to właśnie ta metropolia ze swoim szczególnym charakterem umożliwiła sukces pisarce; pozwoliła jej również „wydobyć jak najwięcej ze swoich zainteresowań, minimalnej formalnej edukacji i ambicji"[4]. Powołując się na pracę Benstock, badaczka zauważyła, że w literackich środowiskach Berlina zabrakło kobiecej sieci artystycznych relacji i samopomocy na wzór paryskiego lewego brzegu. To nie pisarki, lecz „przedstawicielki sztuk wizualnych wydawały się bardziej aktywne w zapewnianiu sobie nawzajem pragmatycznego wsparcia i ogólnie w infrastrukturze modernizmu"[5]. Nawet jeśli faktycznie właśnie malarki czy rzeźbiarki

Berlina miały lepszą instytucjonalną organizację, to również miasto nad Szprewą sprzyjało powstawaniu kobiecych konstelacji i przestrzeni wolności, z których korzyści czerpały nie tylko środowiska artystek. Pod pewnymi względami Berlin nawet przewyższał Paryż w oferowanych możliwościach. Niczym magnes przyciągał kobiety – artystki i imigrantki – które w pierwszych dekadach XX wieku dokonały swoistej inwazji na miasto w poszukiwaniu osobistej i artystycznej swobody. Kalkowska była zaledwie jedną z nich.

Zamiast więc pytać, dlaczego po pierwszej wojnie światowej pisarka nie zdecydowała się na powrót do Warszawy i uczestnictwo w budowie odzyskanego kraju (lub też dlaczego nie wybrała oswojonego już Paryża), chciałabym rzucić światło na to, co Berlin miał do zaoferowania autorce *Głodu życia* i podobnym jej osadniczkom. Wśród nich były kobiety aktywne zawodowo i artystycznie, zaangażowane politycznie i społecznie, mniej lub bardziej znane. Kalkowska przyjaźniła się z Emmą Goldman[6], urodzoną w 1869 roku w prowincji kowieńskiej anarchistką, która w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych[7], by wkrótce zyskać miano „najbardziej niebezpiecznej kobiety na świecie"[8]. Słynna myślicielka i aktywistka „wprowadziła do anarchizmu perspektywę feministyczną i uczyniła seksualność (kobiecą, lecz także nieheteronormatywną) problemem istotnym dla refleksji anarchistycznej"[9]. Zapisała się w historii jako jedna z najważniejszych aktorek transnarodowego ruchu anarchistycznego, a w pierwszej połowie lat dwudziestych związana była również z Berlinem[10]. Kalkowska przyjaźniła się też z Milly Zirker, urodzoną w 1888 roku w Köln dziennikarką, która współpracowała ze słynną „Weltbühne" (a także z „Berliner Tageblatt", „Die Welt am Abend" i „8 Uhr Abendblatt"), była członkinią Niemieckiej Ligi Praw Człowieka i pacyfistką związaną z ruchem „Nie wieder Krieg" Carla von Ossietzky'ego i Hellmuta von Gerlacha[11]. W konstelacjach autorki *Der Rauch des Opfers* znalazły się także pisarka i dziennikarka Margit Freud (siostrzenica twórcy psychoanalizy)[12] oraz kompozytorka o komunistycznych sympatiach, Grete von Zieritz (która śpiewała także songi autorstwa Kalkowskiej)[13]. Polsko-niemiecka pisarka utrzymywała również bliskie kontakty ze środowiskiem sztuk wizualnych, na przykład z malarką Gabriele Münter czy artystkami związanymi z Verein der Berliner Künstlerinnen (przede wszystkim Milly Steger, Käthe Münzer-Neumann, Rachelą Szalit-Marcus i Alice Michaelis), którym poświęcę więcej miejsca poniżej.

Doświadczenia niemal wszystkich tych kobiet miały wspólny mianownik: dla każdej z nich Berlin – na krócej bądź dłużej – stał się ojczyzną z wy-

boru. Choć w przeciwieństwie do „kobiet z lewego brzegu" nie każda z tych twórczyń była imigrantką *sensu stricto* (jak urodzona w Warszawie Kalkowska czy pochodząca z żydowskiej rodziny robotniczej z Łodzi Rachela Szalit-Marcus[14]), to każda z nich była osadniczką, zdobywającą i współtworzącą metropolię Nowych Kobiet, które starały się wykorzystać najpełniej możliwości, jakie wyemancypowany, internacjonalistyczny, awangardowy Berlin miał im do zaoferowania.

O jakich możliwościach mowa? Choć dopiero w 1908 roku niemieckim kobietom przyznano prawo do uczestnictwa w publicznych zebraniach bez męskiego towarzysza[15], to już wkrótce kraj – a przede wszystkim miasto nad Szprewą – stał się sceną dynamicznych przemian w zakresie kobiecej emancypacji. Jak pisała architektka Despina Stratigakos, „Na przełomie wieków kobiety zaczęły postrzegać Berlin jak własne miejsce [...]. Od rezydencji po restauracje powstawała widoczna sieć kobiecych przestrzeni, które dostosowywały się do zmieniających się wzorców życia i pracy"[16]. Zmiany te zachodziły zarówno w topograficznej, jak i symbolicznej przestrzeni miasta kreowanej przez nowe kobiety. W swoich pracach i działaniach dziennikarki, artystki, aktywistki i reformatorki przedstawiały „kobiety jako wpływowe aktorki miejskiej przestrzeni, zachęcając adresatki swoich działań do dostrzeżenia własnego związku z miastem"[17]. Symptomatycznym przykładem może być wystawa *Die Frau in Haus und Beruf*, która odbyła się w 1912 roku. Była to niespotykana wcześniej na taką skalę demonstracja kobiecej aktywności: „projektantki zaaranżowały hale wypełnione ekspozycjami dotyczącymi kobiecej pracy, złożona z samych kobiet orkiestra urzekała tłum muzyką skomponowaną przez kompozytorki, a pisarki zaopatrzyły całą bibliotekę książkami napisanymi i złożonymi przez kobiety"[18].

Jak zauważa Stratigakos, na ironię losu zakrawa fakt, że początkowo ta przełomowa inicjatywa miała więcej wspólnego z utrzymaniem kobiet w kuchni niż z kobiecą emancypacją[19]. Zmartwieni rosnącą popularnością elektryczności przedstawiciele niemieckiego lobby gazowego poprosili Hedwigę Heyl (nazywaną „Hindenburgiem kuchni" autorkę słynnej książki *Das ABC der Küche*, którą od końca XIX wieku można było znaleźć w każdym niemieckim domu) o zorganizowanie pokazu z produktami z ich branży. Pomysłodawcy liczyli, że ogromy wpływ, jaki Heyl miała na konsumentki[20], odwróci niekorzystne dla nich trendy. Ta jednak, wchodząc we współpracę z Deutscher Lyzeum-Club, zaprojektowała wystawę, która daleka była od skupiania się na pożytkach, jakie kobiety czerpią z posiadania gazowej kuchni w gospodarstwie domowym. Organizatorki rozpowszechniły swoje zaproszenie do udziału

w ekspozycji, w której przedstawiły ambitny plan, by dzięki wystawie rzucić światło na pracę wykonywaną przez blisko dziesięć milionów aktywnych zawodowo kobiet w Niemczech (nazwa wydarzenia – *Kobieta w domu i w pracy* – miała odzwierciedlać próbę uhonorowania zarówno odpłatnej pracy, jak i tej domowej). Na zaproszenie rozesłane po całym kraju oraz w koloniach odpowiedziały tysiące kobiet, które chciały zaprezentować wykonywaną przez siebie pracę i przedstawić swoją ścieżkę zawodową. Pozwoliło to stworzyć unikatowy i monumentalny pokaz o globalnym charakterze, którego ambicje wyraźnie nawiązywały do tradycji wystaw światowych[21].

Główny sponsor w postaci przemysłu gazowego zapewnił zaplecze finansowe, pozwalające Heyl i jej współpracowniczkom wykorzystać pawilon wystawowy ogrodu zoologicznego. Położona w zamożnej dzielnicy Tiergarten budowla znajdowała się tuż przy stacji Berlin Zoologischer Garten, węźle komunikacyjnym łączącym pociągi lokalne i regionalne, metro, tramwaje i autobusy, obsługującym codziennie dziesiątki tysięcy osób dojeżdżających do pracy i turystów. Ponadto sąsiedztwo z Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, jednej z najwyższych ówcześnie berlińskich budowli, sprawiało, że okolica niedawno awansowała na zachodnie centrum miasta[22]. Strategia organizatorek odniosła pełen sukces. Jak pisano w „New York Times", wystawę – prezentującą „każdą sferę aktywności; domową, przemysłową i zawodową, do której kobiety wtargnęły do tej pory"[23] – w niespełna cztery tygodnie odwiedziło ponad pół miliona osób.

Nie była to jedyna inicjatywa tego typu. Jednym ze śladów dokumentujących proces „zdobywania" Berlina przez kobiety jest wydany w 1913 roku przewodnik *Wass die Frau von Berlin wissen muss*, napisany przez kobiety dla kobiet. W przeciwieństwie jednak do konwencjonalnych poradników, ten w rewolucyjny sposób zachęcał kobiety do wyjścia poza domową, prywatną sferę. Autorki namawiały czytelniczki do odkrywania „swojego życia i swoich tożsamości na ulicach i w instytucjach nowoczesnego miasta" oraz do eksploracji obszarów wcześniej zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn. Berlin z kolei zaprezentowano w przewodniku z „artystycznej, naukowej, literackiej, politycznej, teatralnej, muzycznej i społecznej perspektywy"[24]. W tych dwudziestu pięciu esejach różne ekspertki udostępniały czytelniczkom *know-how* kobiecej metropolii. Przykładowo doktor Rhoda Erdmann, pionierka biologii komórkowej, wymieniała ścieżki dostępne kobietom, które chcą poświęcić się pracy naukowej[25]. Można sobie tylko wyobrazić, że miasto nad Szprewą – z licznymi i głośnymi inicjatywami o feministycznym

charakterze – musiało niezwykle pociągać młode, samoświadome i ambitne kobiety, które pragnęły wykroczyć poza tradycyjny paradygmat własnej płci i realizować marzenia o rozwijaniu się jako profesjonalistki czy artystki.

Zapewne nie bez znaczenia były również kobiece *success stories*, które rozegrały się właśnie w Berlinie. Miller w *Cultures of Modernism* zwraca uwagę na rolę, jaką odegrała postać Lasker-Schüler w kształtowaniu kobiecej sceny literackiej w stolicy Republiki Weimarskiej. Przywołując nazwiska pisarek, które do Berlina przeniosły się dopiero pod koniec lat dwudziestych (między innymi Ilse Langner, Irmgard Keun, Vicky Baum czy Gertrud Kolmar), badaczka stwierdza, że „chociaż nie ma dowodów na to, żeby Lasker-Schüler zapewniała wsparcie tym kobietom, to jej pozycja musiała ułatwiać im wejście do literackiej awangardy"[26]. Jeżeli jednak spojrzeć na chronologię rozwoju kariery literackiej Lasker-Schüler, nie byłoby nadużyciem stwierdzenie, że pozycja ekspresjonistki miała wpływ również na pisarki o pokolenie starsze od wyżej wymienionych, takie jak Kalkowska. Co ciekawe, choć urodzona w 1869 roku Lasker-Schüler była o ponad dekadę starsza od autorki *Głodu życia*, debiutowały właściwie niemal w tym samym czasie. Pierwszy tom poezji ekspresjonistki, *Styx*[27], ukazał się w 1902 roku, a więc zaledwie rok przed debiutem Kalkowskiej. Jednak berlińska kariera Lasker-Schüler od samego początku nabrała zawrotnego tempa – do 1911 roku pisarka wydała trzy tomy poezji, album ze szkicami, dwa zbiory opowiadań i wierszy oraz dramat. Pod koniec pierwszej dekady XX wieku poetka była już jedną „z najbardziej znanych pisarek swoich czasów"[28].

Warto zauważyć, że apogeum literackiej sławy Lasker-Schüler przypadło dokładnie na ten sam moment, w którym Kalkowska podjęła naukę w szkole aktorskiej Maxa Reinhardta. Kariera autorki *Styxu* mogła jawić się Kalkowskiej jako spełnienie jej własnych marzeń – ich realizacja właśnie w Berlinie wydawała się bardziej prawdopodobna niż w jakiejkolwiek innej metropolii. W tym kontekście zupełnie nie dziwi więc, że już po zakończeniu Wielkiej Wojny (a zwłaszcza po sukcesie *Der Rauch des Opfers*) pisarka postanowiła pozostać w stolicy Republiki Weimarskiej, by rozwijać swoją karierę literacką. O tym, że była to dobra decyzja, może świadczyć chociażby fakt, iż w 1930 roku jeden z jej dramatów został nominowany do prestiżowej nagrody Kleista, w 1933 roku zaś w artykule dla „Die Dame"[29] Hans Kafka wymienił Kalkowską (obok między innymi Lasker-Schüler) wśród dwunastu najważniejszych dramatopisarek Republiki Weimarskiej[30].

KOBIECA TOPOGRAFIA

Jeżeli na weimarską metropolię spojrzeć z perspektywy zaproponowanej przez autorkę *Kobiet z lewego brzegu*, okazuje się, że również na mapie Berlina można rozrysować topografię kobiecych relacji. Podczas gdy lewy brzeg Paryża skupiał się wokół Dzielnicy Łacińskiej, metaforyczny „lewy brzeg" Berlina Kalkowskiej leżał na styku Charlottenburga i Wilmersdorfu – okolicy, w której jednocześnie znajdowały się kultowe centra modernistycznej wymiany. Przy Kurfürstendamm mieściło się Romanisches Café, które po zakończeniu pierwszej wojny światowej zostało „nową siedzibą ekspresjonistów oraz tak zwanego ruchu Neue Sachlichkeit, a właściwie wszystkich pisarzy, artystów i wielu innych intelektualistów i przedstawicieli bohemy"[31]. Do stałych bywalców kawiarni oprócz Else Lasker-Schüler należeli między innymi Stefan Zweig, Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Bertolt Brecht i Walter Benjamin[32]. Przy tej samej ulicy znajdowała się również siedziba Berliner Secession. Nawet jeżeli decydując się na tę część miasta, pisarka nie zdawała sobie jeszcze sprawy z tego sąsiedztwa, z pewnością nie mogła trafić lepiej.
Berlińska topografia Kalkowskiej zaczyna się przy Sybelstrasse 24, gdzie pisarka zamieszkała na czwartym piętrze kamienicy przy skrzyżowaniu z Droysenstrasse. Mieszkanie autorki *Doniesień drobnych* w swoich wspomnieniach opisuje Elida Maria Szarota[33]. Wśród licznych obrazów zdobiących pokoje znajdowały się portrety przodków: barona von Huenefelda, ale też – co można dostrzec na jednej z prasowych fotografii ukazującej pisarkę na tle regału w swoim mieszkaniu – Felicity von Vestvali. Pisarka była również właścicielką witrażu Wyspiańskiego oraz własnego portretu pędzla Wyczółkowskiego, który powstał jeszcze w okresie jej krótkiego pobytu w Krakowie[34]. W gabinecie stało duże biurko, przy którym pisała, a obok niego na gotyckiej szafce spoczywały przechowywane pieczołowicie przez Kalkowską maszynopisy. Mieszkanie miało również duży balkon, gdzie w każdą noworoczną noc pisarka zapraszała sąsiadów na „*Prost Neujahr!*"[35].
Nieopodal Kalkowskiej, przy Augsburger Strasse 44[36], mieszkała jedna z zaprzyjaźnionych malarek, Käthe Münzer-Neumann. Urodzona w 1878 roku w Breslau artystka studiowała malarstwo w Paryżu, a w ramach podróży studyjnych zwiedziła Warszawę i Sankt Petersburg[37]. Jej siostra, również berlińska osadniczka, Elise Münzer, była pisarką i dziennikarką (została pierwszą kobietą-korespondentką zatrudnioną w „Berliner Morgenpost")[38]. Okolice Wilmersdorfu i Charlottenburga wybrała również Rachela Szalit-Marcus, która zamieszkała przy Stüb-

Eleonora Kalkowska w swoim mieszkaniu przy Sybelstrasse,
na ścianie z lewej strony portret Felicity von Vestvali z 1868 roku,
Berlin, lata dwudzieste–trzydzieste XX wieku

benstrasse 3. Malarka urodziła się w 1888 roku w litewskim Telsze (Telšiai)[39], a wychowała w Łodzi w żydowskiej rodzinie robotniczej. W latach 1911–1916 studiowała w Monachium, gdzie wraz z Henrykiem Epsteinem i Marcelim Słodkim współtworzyła niewielką kolonię artystów łódzkich[40]. Do Berlina przeniosła się w 1919 roku – brała czynny udział w rewolucji listopadowej, później zaś została członkinią Novembergruppe i Berliner Secession[41]. Z berlińską secesją, której siedziba znajdowała się przy Kurfürstendamm 232, związana była także Kalkowska oraz jej ówczesna partnerka życiowa[42], rzeźbiarka Milly Steger.

Steger przeprowadziła się na stałe do Berlina mniej więcej w tym samym czasie co autorka *Głodu życia* – w 1918 roku. Nie sposób dokładnie ustalić, kiedy kobiety mogły się poznać; być może doszło do tego właśnie w kręgach berlińskiej secesji. W kwietniu 1917 roku w Berliner Secession odbył się wieczór autorski Kalkowskiej, podczas którego pisarka czytała fragmenty swojego pierwszego dramatu (ekspresjonistycznej *Lelii*) oraz fragmenty *Der Rauch des Opfers*[43]. W 1920 roku obie artystki należały do organizacji Bund der Überkonfessionellen, która miała w swoim programie kreowanie przestrzeni koegzystencji, równouprawnienia i współpracy pomiędzy przedstawicielami różnych kultur i religii. Stowarzyszenie zrzeszało architektów, malarzy, rzeźbiarzy, pisarzy, muzyków, a także przedstawicieli nauki i szkolnictwa, którzy zobowiązywali się dążyć do spełnienia głównego celu organizacji we własnych obszarach. W 1920 roku nie miała ona wielu członków[44], wydaje się więc, że był to ostatni moment, w którym Kalkowska ze Steger mogły się zetknąć. W połowie lat dwudziestych z pewnością były już sobie bliskie. Milly stworzyła kilka rzeźb inspirowanych portretem autorki *Głodu życia*[45], a fotografia popiersia pisarki jej dłuta została zamieszczona w lipcowym numerze „Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur" z 1926 roku[46].

Zanim jeszcze Steger poznała Kalkowską i zamieszkała przy Nollendorfstrasse 31/32 na berlińskim Wilmersdorfie, zdążyła już zdobyć rozgłos jako ważna (a w wielu kręgach także skandalizująca) artystka. Rzeźbiarka, starsza od Kalkowskiej o dwa lata, na początku XX wieku studiowała w Düsseldorfie u Karla Janssena, w Berlinie zaś jej mentorem i stałym współpracownikiem został Georg Kolbe. Przez pewien czas Steger uczyła się również w atelier Auguste'a Rodina w Paryżu[47]. Tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny została zrekrutowana przez Karla Osthausa do jego artystycznej kolonii w Hagen – *notabene* była jedyną kobietą-twórczynią w tym środowisku. Tam też w 1911 roku zlecono jej wykonanie rzeźb na fasadę nowo wybudowanego teatru miejskiego[48], co wkrótce wywołało

Milly Steger w obiektywie Alexandra Bindera, Berlin, 1922 rok

MILLY STEGER BÜSTE ELEONORE KALKOWSKA

Milly Steger, Büste Eleonore Kalkowska, Berlin, 1926 rok

Milly Steger w pracowni w trakcie pracy nad popiersiem Eleonory Kalkowskiej,
Berlin, koniec lat dwudziestych XX wieku

skandal, w którego centrum znalazło się nazwisko rzeźbiarki. Jak pisała Carmen Stonge, „kiedy odsłonięto kobiece akty ponadnaturalnej wielkości, włodarze miasta byli oburzeni, a widzowie zgorszeni. W tamtych czasach oczekiwano, by rzeźba opowiadała historię lub wskazywała morał, tymczasem praca Steger nie robiła ani jednego, ani drugiego. Zaczęły krążyć petycje, domagające się usunięcia prac. Nauczyciele zabraniali uczniom oglądać «nieprzyzwoite» rzeźby"[49].

Rozgłos wokół teatru w Hagen i walka o zachowanie rzeźb dodały rozpędu karierze Steger i przyniosły jej sławę – zresztą moment ten został utrwalony również w literaturze. W 1916 roku, po obejrzeniu kariatyd i poznaniu ich autorki, Else Lasker-Schüler napisała poświęcony rzeźbom wiersz *Widmung an Frau Osthaus*[50], a także poetycki portret artystki zatytułowany *Milly Steger*[51]. W wierszu ekspresjonistki rzeźbiarka przedstawiona jest jako „poskramiaczka", która z kamienia wykuwa lwy i pantery („*Milly Steger is eine Bändigerin, / Haut Löwen und Panther in Stein*")[52]. Co ciekawe, bohaterka utworu ma również androginiczny rys – artystka rzeźbi dłonią „Guliwerki" (bądź dłonią „kobiecego Guliwera"), jest przedstawiona zarazem jako kobieta i mężczyzna[53]. Zapoczątkowana w ten sposób w 1917 roku znajomość Steger i Lasker-Schüler przeobraziła się w artystyczną przyjaźń, która trwała w następnych latach[54].

Jak zaznacza Birgit Schulte, od czasu rozgłosu wokół kariatyd z Hagen w żadnym przeglądzie poświęconym rzeźbie nie mogło zabraknąć nazwiska Steger – niektórzy krytycy uznawali ją nawet za najważniejszą kobietę-rzeźbiarkę Republiki Weimarskiej[55]. Warto przy tym podkreślić, że o ile zaprezentowane w Hagen rzeźby Steger wzbudziły skandal, o tyle nie bulwersowały (ani nie były tajemnicą) jej nieheteronormatywność i przekraczające normy genderowe wybory życiowe – przynajmniej w Berlinie.

Jak pisała Benstock, Paryż okresu *belle epoque* zyskał sobie „międzynarodową sławę jako stolica miłości lesbijskiej"[56]. Za przykład badaczka podawała biografie między innymi Gertrudy Stein i Alicji B. Toklas, Natalie Barney czy Sary Benrhardt, które prowadziły jawnie nieheteronormatywne życie. Jednakże otwartość i tolerancja Paryża miały swoje poważne ograniczenia: z jednej strony nie obejmowały kobiet spoza wyższych warstw społecznych[57], z drugiej nie przekładały się na rzeczywistą widzialność w sferze publicznej. Lesbijki i biseksualistki „unikały [...] publicznych przestrzeni, wolały tworzyć w obrębie miasta własne, prywatne przestrzenie, przetwarzając w tym celu dziewiętnastowieczny salon i dostosowując go do swoich potrzeb"[58]. W efekcie w stolicy Francji powstało swego rodzaju „podziemne Lesbos"[59], w którym kobiety

mogły żyć w zgodzie z własną seksualnością i poszukiwać wsparcia w siostrzanej społeczności.

Tymczasem nieheteronormatywna społeczność Berlina (zarówno kobieca, jak i męska) poszła o parę kroków dalej. Od końca XIX wieku (między innymi za sprawą działalności Magnusa Hirschfelda i ruchu na rzecz zniesienia prawa penalizującego męski homoseksualizm[60]) Niemcy były światową forpocztą walki o emancypację mniejszości seksualnych[61]. W weimarskim Berlinie funkcjonowały liczne stowarzyszenia, powstawały przestrzenie spotkań, a także zróżnicowane media skierowane tylko i wyłącznie do nieheteronormatywnej społeczności (miejsca te zresztą brały aktywny udział w kreowaniu tożsamości tej grupy). Proces tworzenia się berlińskich środowisk nieheteronormatywnych był dodatkowo wzmacniany przez rozwój masowej kultury popularnej. Warto też zaznaczyć, że w ich obrębie kobiety kreowały swoją własną, widzialną subkulturę. Powstawały specjalne pisma, takie jak wysokonakładowa „Die Freundin", która była „skierowana bezpośrednio do kobiet, artykułując ich pragnienia i oferując «nowoczesne» nowe koncepcje – i wybory – ról płciowych, seksualności, związków, a zatem i możliwości identyfikacji"[62]. *Notabene* „Die Freundin", która ukazywała się w latach 1924–1933 (początkowo jako miesięcznik, potem jako tygodnik), powiązana była ściśle z Ligą Praw Człowieka[63] – stanowiła więc nie tylko medium komunikacji, lecz także oferowała nieheteronormatywnym kobietom ścieżkę społecznej aktywizacji.

Niezwykle bogata była również oferta miejsc spotkań dla kobiecej społeczności *queer*. Jak podkreśla Ilse Kokula, w samym Berlinie działało blisko pięćdziesiąt klubów i barów wyłącznie dla nieheteronormatywnych kobiet, przeznaczonych dla bywalczyń o zróżnicowanym statusie społecznym i materialnym[64]. W 1928 roku ukazał się nawet skierowany do lesbijek przewodnik po kobiecych klubach *Berlins lesbische Frauen* – jego autorką była Ruth Roellig, homoseksualna dziennikarka i autorka popularnych powieści dla kobiet, przedmowę do książki napisał zaś sam Magnus Hirschfeld[65]. Roelling, tłumacząc potrzebę istnienia lesbijskich klubów na mapie Berlina, zaznaczała, że nieheteronormatywne kobiety w stworzonych dla nich lokalach mogą przez parę godzin czuć pełną swobodę bycia sobą, poczuć się wolnymi od wszelkich społecznych (czy zawodowych) presji[66]. Jak pisała: „Berlin jest stosunkowo bogaty w takie tajne miejsca spotkań […] od najzwyklejszych lokali tanecznych, międzynarodowych barów po dość ekskluzywne kluby, do których goście mogą być wprowadzeni tylko przez członków"[67]. Celem przewodnika było więc uprzystępnienie tych

miejsc – sprawienie, by do sekretnych przestrzeni wolności miały dostęp wszystkie kobiety, które chciałyby tej wolności zaznać. Z *Berlins lesbische Frauen* czytelniczki mogły się dowiedzieć między innymi o Café Dorian Gray przy Bülowstrasse 57 (w lokalu wyznaczone były osobne dni dla kobiet i mężczyzn), Café Olala (pomiędzy Nollendorfplatz i Bülowstrasse), klubie Eldorado przy Lutherstrasse czy o niezwykle popularnym wśród „szczególnej grupy lesbijek" (handlarek, sprzedawczyń, rzemieślniczek i tak zwanych „*kleine Angestellte*"[68]) lokalu Violetta, również położonym w okolicach Bülowstrasse[69]. Tego typu miejsca, a także ich popularyzacja, miały niebagatelne znaczenie: „tworząc poczucie wspólnoty przez wspólne doświadczenie, kluby w sposób nieformalny upolityczniały lesbijki, łącząc społeczną scenę z ruchem na rzecz praw osób homoseksualnych"[70].
Berlin kreował zatem wyjątkową przestrzeń wolności, otwartości i emancypacji – niemożliwej wówczas w tym stopniu i na taką skalę gdziekolwiek indziej. Na tym gruncie zupełnie nie dziwi więc związek Kalkowskiej ze Steger, a także ich otwartość w tej kwestii, o czym świadczy chociażby sposób, w jaki pisarkę przedstawia Gudrun Schury, biograf Gabriele Münter. Mówiąc o przyjacielskich spotkaniach malarki z autorką *Głodu życia* w Romanisches Café, opisuje Kalkowską jako „politycznie zaangażowaną, pacyfistyczną, społeczno-krytyczną, liberalną poetkę, która otwarcie żyła ze swoją biseksualnością"[71].

SIOSTRZANA SAMOPOMOC

Widziany z tej perspektywy Berlin staje się przede wszystkim miejscem, w którym kobiety budowały własne społeczności i przestrzenie wolności w sferze publicznej. Dobrym przykładem na to zjawisko jest również instytucjonalny wspólny mianownik, który łączył kobiety z konstelacji Kalkowskiej – Käthe Münzer-Neumann, Rachelę Szalit-Marcus, Milly Steger i Alice Michaelis. Tą instytucją było Verein der Berliner Künstlerinnen[72], unikatowe na światową skalę stowarzyszenie, które już w połowie XIX wieku rozpoczęło „pracę u podstaw" w celu wprowadzenia twórczości kobiet do artystycznego mainstreamu.
Organizacja została założona jeszcze w 1867 roku[73] przez dwadzieścia dziewięć artystek i sześćdziesiąt dwie „przyjaciółki sztuki", wspierane przez polityka Wilhelma Adolfa Lette, malarza Oscara Begasa i wynalazcę-przemysłowca Wernera von Siemensa. Główną rolą organizacji było zabieganie o obecność swoich członkiń w artystycznym życiu publicznym: udział w wystawach, konkursach, programach stypendial-

nych oraz aktywność na rynku sztuki. Przy stowarzyszeniu założono również szkołę malarstwa i rysunku dla kobiet. Wprawdzie czesne było wyższe niż w męskich akademiach, kursy prowadzono jednak na najwyższym poziomie, zapewniając studentkom pełne i wszechstronne wykształcenie artystyczne. Co ciekawe, o ile wśród wykładowców zdarzali się również mężczyźni, o tyle kierownictwo szkoły zawsze pozostawało w rękach kobiet-artystek[74]. O potrzebie takiej organizacji świadczą chociażby statystyki. Jak zauważyła Teresa Laudert, gdy w 1896 roku do akademii dołączyła jedna z najsłynniejszych adeptek przełomu wieków, czyli Paula Modersohn-Becker, była wówczas jedną z czterystu studentek Vereinu[75]. Już w 1911 roku, ze względu na rosnące rozmiary organizacji, stowarzyszenie wraz ze szkołą musiało przenieść się do nowej lokalizacji przy Schöneberger Ufer 38[76].

Ta „zorganizowana kobieca samopomoc"[77] sprawiła, że już w drugiej połowie XIX wieku kobiety miały możliwość wyraźnej partycypacji w berlińskim życiu artystycznym[78]. Lata rozkwitu towarzystwa przypadły na koniec XIX wieku i trwały aż do 1919 roku, kiedy po ustanowieniu Republiki Weimarskiej kobiety dopuszczono do studiowania również na Akademie der Künste[79] – wówczas jednak Verein był już instytucją o ugruntowanej pozycji i przeszło półwiecznej tradycji, wciąż przyciągającą kolejne adeptki. Stowarzyszenie organizowało cykliczne wystawy, konkursy, a także bale i spotkania towarzyskie we współpracy z Lyzeum-Club[80]. Poza wspomnianą już Modersohn-Becker z organizacją związane były między innymi Käthe Kollwitz, Jeanne Mammen czy Augusta von Zitzewitz, ilustratorka „Die Aktion", której atelier od lat dwudziestych było miejscem spotkań najsłynniejszych artystów, literatów i intelektualistów[81]. Z Vereinem przez lata współpracowały Szalit-Marcus i Münzer-Neumann, partnerka Kalkowskiej zaś, Milly Steger, dołączając do stowarzyszenia w latach dwudziestych, w ramach Zeichen- und Malschule otworzyła własną klasę rzeźby, a w 1927 roku została dyrektorką stowarzyszenia[82].

Rola Verein der Berliner Künstlerinnen jest nie do przecenienia – nie tylko z powodu rzeczywistego, instytucjonalnego wsparcia, jakie stowarzyszenie oferowało kobietom o artystycznych ambicjach, lecz również ze względu na swój udział w kreowaniu wykraczających poza tradycyjny paradygmat wzorców i kobiecych tożsamości, z którymi kolejne berlińskie osadniczki mogły się identyfikować. W 1912 roku stowarzyszenie brało udział we wspomnianej już przełomowej wystawie *Die Frau in Haus und Beruf*[83]. Być może jednak najdobitniejszym przykładem jego sprawczej, kreacyjnej roli była inicjatywa z końca lat

dwudziestych. W listopadzie i grudniu 1929 roku w siedzibie Vereinu można było zwiedzić wystawę *Die Frau von heute*[84]. Wydarzenie to było poniekąd odpowiedzią na wystawę *Das schönste deutsche Frauen-Porträt*, która odbyła się rok wcześniej. Podczas gdy wystawa najpiękniejszych niemieckich portretów kobiet stworzona była przez męskie jury i przedstawiała prace niemal wyłącznie namalowane przez mężczyzn, ekspozycja Vereinu prezentowała bez wyjątku obrazy i rzeźby artystek, wybrane na dodatek przez żeńskie prezydium[85]. Tym razem to nie kobiece piękno znalazło się w centrum uwagi, lecz aktywność zawodowa i społeczna bohaterek.

Nadrzędnym celem wystawy było zaprezentowanie Nowej Kobiety z perspektywy samych nowych kobiet. Sześćdziesiąt pięć artystek wystawiło dziewięćdziesiąt portretów i rzeźb przedstawiających między innymi „prominentne kobiety z kręgów polityki, nauki, mody i sportu"[86]. Wśród nich były artystki, pisarki, aktorki, tancerki – w tym Colette, Pamela Wedekind i Carola Neher. Pomiędzy zaprezentowanymi pracami znalazł się również portret Kalkowskiej namalowany przez Käthe Münzer-Neumann i zatytułowany *Die bedeutende Frau*[87] (*Wybitna kobieta*). Zresztą Kalkowska, której głośna premiera *Sprawy Jakubowskiego* miała miejsce zaledwie parę miesięcy przed wystawą, z pewnością nie pojawiła się w tym gronie przypadkowo: w 1929 roku ranga pisarki urosła na tyle, by jej nazwisko kojarzyć z gronem najważniejszych postaci literackiego świata Republiki Weimarskiej. Oprócz artystek na wystawie zaprezentowano również przedstawicielki innych grup zawodowych, co świadczy o egalitarnym charakterze tej wspierającej kobiecą aktywność inicjatywy: wśród wizerunków znalazły się portrety adwokatki, paru lekarek, dwóch polityczek, sekretarki, sprzedawczyni kwiatów i rolniczki, a Rachela Szalit-Marcus wystawiła obraz *Imigrantin als Bardame* (*Imigrantka jako barmanka*).

Protektorat nad wystawą objęła Katharina von Kardorff, żona wiceprezydenta Republiki Weimarskiej Siegfrieda von Kardorffa, będąca jedną z najsłynniejszych osobistości ówczesnego politycznego świata, która ściągnęła na wystawę uwagę prasy i publiczności[88]. Również dzięki temu wydarzenie odbiło się szerokim echem i było niewątpliwym sukcesem Verein der Berliner Künstlerinnen. Podobnie jak wystawa *Die Frau in Haus und Beruf* z 1912 roku, także i ta stanowiła swego rodzaju kamień milowy, znaczący punkt, do którego berlińskim osadniczkom udało się dotrzeć.

W tym kontekście na kobiece środowiska artystyczne i literackie chciałabym spojrzeć jako na wzajemnie oddziałujące na siebie kręgi (w prze-

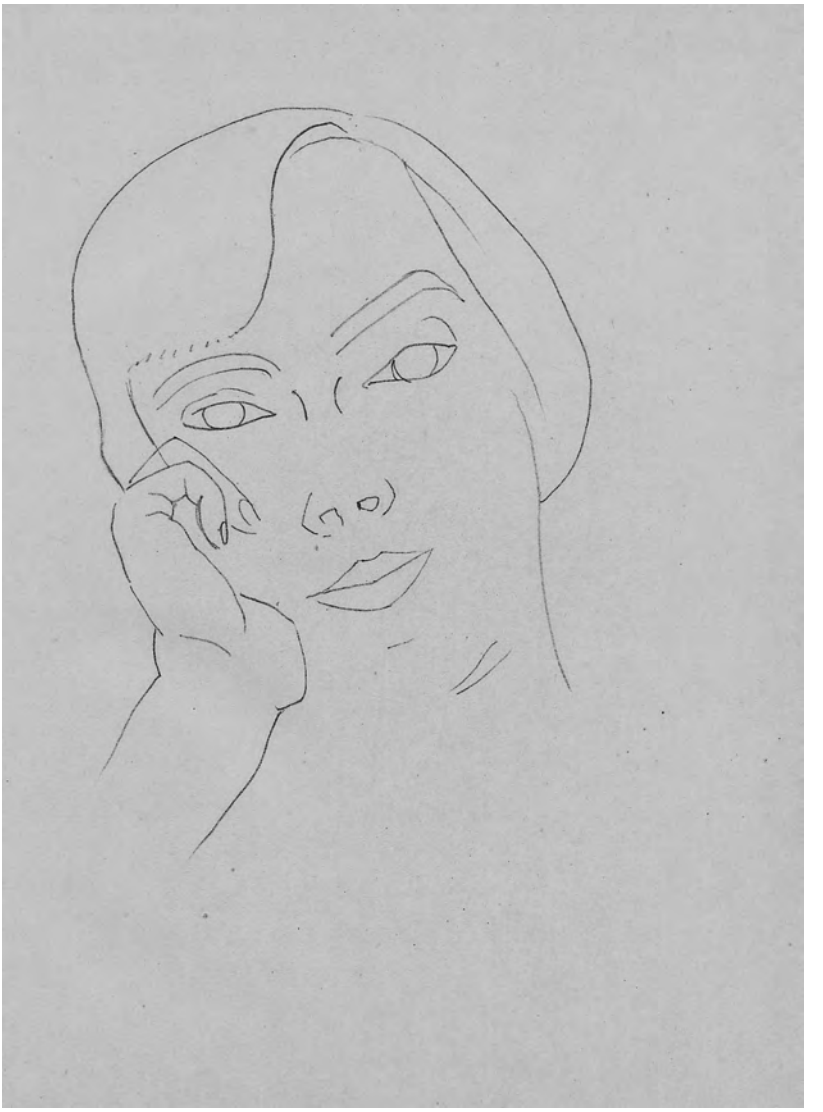
Fotografia z wystawy „Die Frau von heute". Na lewo od popiersia portret Eleonory Kalkowskiej pędzla Käte Münzer-Neumann

Käte Münzer-Neumann, *Die Bedeutende Frau (Eleonore Kalkowska)*, Berlin, 1929 rok

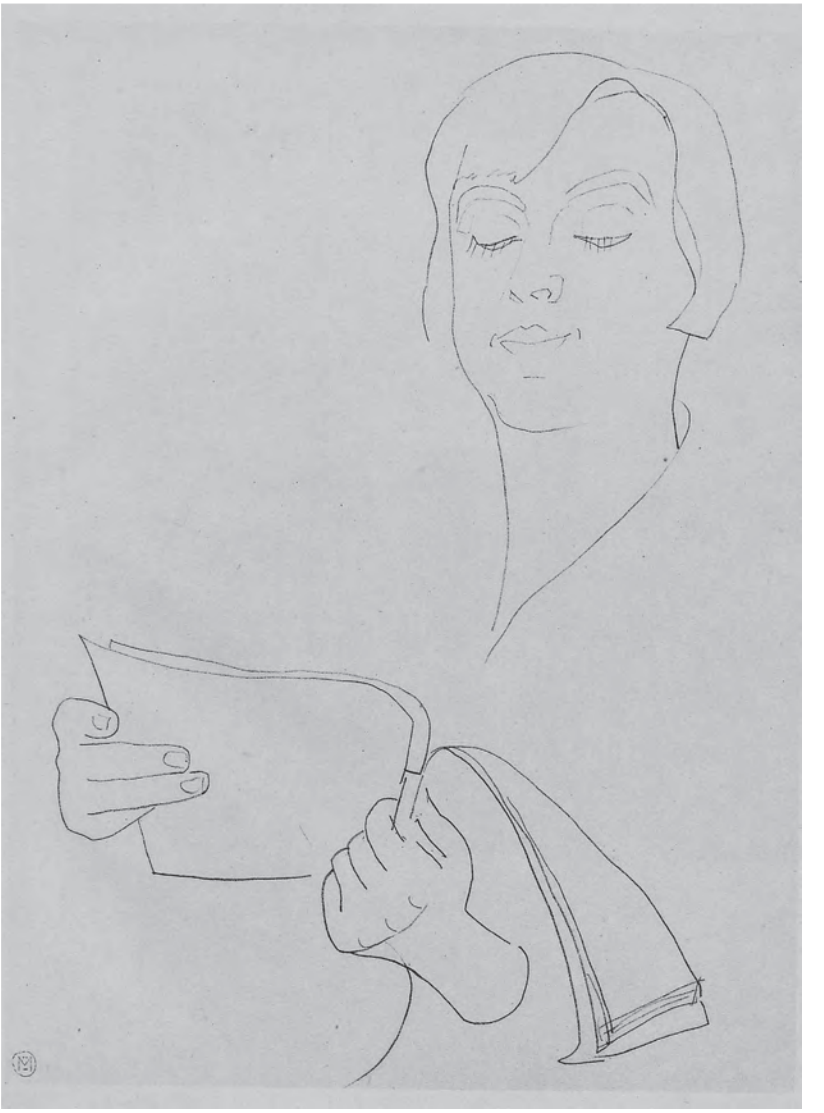
ciwieństwie do Miller, która traktowała je w odseparowany sposób). Co prawda malarki i rzeźbiarki faktycznie dużo wcześniej i prężniej zdołały się zorganizować oraz zapewnić sobie instytucjonalne wsparcie[89], lecz przykład chociażby Kalkowskiej pokazuje, że nie były to oddzielne światy. Ważniejszy wydaje się sam wymiar symboliczny tej kobiecej aktywności na każdym z możliwych pól. Być może też kwestią istotniejszą niż więzi instytucjonalne były tu interpersonalne stosunki poszczególnych twórczyń: przestrzenie przyjaźni, wspólnego działania i wzajemnego zrozumienia pomiędzy kobietami, które – podobnie jak bohaterki *Kobiet z lewego brzegu* – łączyła wspólnota doświadczeń.

Szczególnym przypadkiem w tym kontekście jest przyjaźń Kalkowskiej ze wspomnianą już Gabriele Münter, uznaną malarką ekspresjonistyczną i współzałożycielką grupy Der Blaue Reiter[90]. Biograf artystki Kalkowską umieszcza wśród jej czterech najbliższych berlińskich przyjaciółek[91], wspomina o ich częstych spotkaniach[92], zamieszcza w swojej książce również jeden z (co najmniej) czterech portretów autorki *Głodu życia*, które sporządziła Münter w latach dwudziestych[93]. Zdaniem biografa fakt, że obie były eksponentkami „ponadnarodowego myślenia" czy też odczuwania, łączył kobiety nicią porozumienia[94]. Starsza od Kalkowskiej o sześć lat artystka co prawda urodziła się w Berlinie, lecz malarstwa uczyła się w Düsseldorfie, przełom wieków zaś spędziła w Stanach Zjednoczonych. W kolejnych latach żyła i tworzyła między innymi w Monachium, Paryżu i Murnau, a w okresie 1915–1920 mieszkała w Skandynawii. Podczas gdy Kalkowska miała powtarzać o sobie, że jest „ucieleśnionym skrawkiem Paneuropy" (*ein fleischgewordenes Stückchen Pan-Europa*), malarka do opisania własnej tożsamości używała określenia „dziecko świata" (*das Weltkind*)[95]. Podobnie mogłyby identyfikować się również inne wspomniane artystki. Tym więc, co ofiarowywał im Berlin, było poczucie przynależności.

Berlińska afiliacja – zupełnie innego rodzaju niż ta dawana chociażby przez przynależność narodową – pozwalała kobietom zaczynającym swoją drogę na marginesach (imigrantkom, Żydówkom, lesbijkom i nie tylko) rościć sobie prawo do zaistnienia w przestrzeni publicznej. Skłaniała także do tworzenia własnych enklaw wolności, artystycznej ekspresji, instytucji oraz mediów reprezentacji. Sprzyjała również powstawaniu przyjacielskich i instytucjonalnych konstelacji, w obrębie których niebagatelną rolę odgrywała swego rodzaju siostrzana samopomoc. Nie miała ona zresztą wymiaru wyłącznie symbolicznego, a historia Kalkowskiej jest doskonałą ilustracją tego zjawiska. W jej wypadku znaczącą rolę odegrała znajomość z duńską pisarką Karin Michaëlis, która



Dichterin E. K. (Poetka E. K.), szkic Gabriele Münter, Berlin,
połowa lat dwudziestych XX wieku



Eleonore Kalkowska liest (Eleonora Kalkowska czyta), szkic Gabriele Münter, Berlin, połowa lat dwudziestych XX wieku

została jedną z pierwszych „ambasadorek" twórczości autorki *Sprawy Jakubowskiego*.
Kalkowska poznała niezwykle sławną wówczas Dunkę w kwietniu 1926 roku. Pierwsze spotkanie, do którego doszło w berlińskiej posiadłości Michaëlis, musiało wywrzeć na jej młodszej koleżance po piórze szczególne wrażenie, gdyż wkrótce po nim Eleonora wysłała do autorki *Niebezpiecznego wieku* pocztówkę z podróży na wyspę Porquerolles położoną u południowego wybrzeża Francji. Pełna entuzjazmu Kalkowska pisała: „Proszę mi pozwolić [...] raz jeszcze wyrazić moją radość i wdzięczność za to, że było mi dane wspomnienie Pani wielkiego, ciepłego, cudownego człowieczeństwa zabrać ze sobą w tę podróż i dzięki temu znacznie ją upiększyć"[96]. Z późniejszej korespondencji wynika, że już podczas tego pierwszego spotkania Michaëlis zgodziła się przeczytać trzy niepublikowane dramaty Kalkowskiej (*Katharinę*, *Die Unvollendete* oraz *Am Anfang*), a także napisać artykuł na ich temat. W oczekiwaniu na spełnienie tej obietnicy autorka *Głodu życia* musiała uzbroić się w trudną do zachowania cierpliwość. Pod koniec sierpnia pisała do Michaëlis:

> Byłam już prawdziwie zmartwiona brakiem wszelkiej od Pani wiadomości i wielce zaniepokojona, że moje trzy dramaty spotkały się z niewielkim z Pani strony uznaniem – co oznaczałoby dla mnie dotkliwy ból i wielkie rozczarowanie – kiedy przed mniej więcej tygodniem otrzymałam list od Emmy Goldman, w którym mnie powiadomiła [...], iż przeczytała Pani moje dramaty z zainteresowaniem i zamierza o nich napisać artykuł.
> Droga, szanowna, łaskawa Pani [...] jaki kamień spadł mi wtedy z serca! [...] Bo przecież [...] mogło się okazać, że będzie trudno dotrzymać tej obietnicy, gdyby Pani serce okazało się głuche wobec mojej twórczości[97].

Choć za pośrednictwem wspólnej znajomej Kalkowska dowiedziała się, że „serce" Michaëlis nie „okazało się głuche" na jej twórczość, zdecydowała się jednak dodatkowo przypomnieć się w swojej sprawie, a z tego „nietaktu" tłumaczyła się w następujący sposób: „Po pierwsze, ponieważ wierzę, że w przypadku o b r o n y k o n i e c z n e j można nie zważać na nakazy delikatności (a u mnie chodzi w tej chwili o samoobronę w podwójnej potrzebie, duchowej o r a z materialnej), po drugie zaś, ponieważ dopiero co [...] otrzymałam potwierdzenie, że artykuł Pani pióra mógłby mieć ogromny wpływ na mój los!"[98] Co prawda nie zachował się żaden z listów Michaëlis[99], pisarka musiała jednak w odpowiedzi

uspokoić Kalkowską i zapewnić, że obiecany artykuł faktycznie powstanie. We wrześniu autorka *Kathariny* napisała do Dunki po raz kolejny, gorliwie wyrażając swoją wdzięczność i radość z przesłanych wieści:

> Droga, Najdroższa, Najszanowniejsza Pani Karin Michaëlis.
> Cieszę się!!! A l e ż ja się cieszę! I dziękuję Pani! [...] Słowa tego nie wypowiedzą – trzeba by słyszeć ich barwę! [...]
> Od Pani listu jestem bardzo szczęśliwa. Nie tylko z powodu dobrej wieści i cudownej nadziei i oczekiwania – nie, także z powodu tego tak zachwycającego, tak niepowtarzalnego sposobu, w jaki oznajmiła mi Pani tę radosną wiadomość. Pani list dyszy wprost tryumfującą radością uszczęśliwiania i przez to właśnie unosi ów stan „bycia uszczęśliwionym" na zawrotną wysokość! [...] O wszystkim, co wyniknie dla mnie z Pani artykułu pozwolę sobie sporządzić dla Pani (na maszynie!) raport – mogę bowiem zakładać, że nie jest Pani obojętne, jak Pani czyn odciśnie się na opinii publicznej po tym, jak w swej dobroci uczyniła Pani ze mnie swą podopieczną[100].

Ton listów początkującej dramatopisarki – pełen gorących emocji, żarliwego zachwytu i niepohamowanej wdzięczności wobec życzliwego gestu starszej koleżanki po piórze – nie jest wcale zaskakujący. Niewątpliwy wpływ na ich temperaturę miała pozycja Michaëlis, która w latach dwudziestych była szczególna – nie tylko w kręgach literackich, lecz także w szerszej opinii publicznej.
Choć urodzona w 1872 roku Dunka debiutowała jeszcze na przełomie wieków, to początek jej sławy datuje się na 1910 rok, w którym ukazała się skandalizująca (jak na ówczesne standardy) powieść *Den farlige Alder*[101]. Jest to łącząca formę epistolarną i diarystyczną powieść o kobiecie, która w wieku czterdziestu dwóch lat rozwodzi się z mężem (po dwudziestu dwóch latach wygodnego, lecz pozbawionego namiętności małżeństwa) i zamieszkuje samotnie (w towarzystwie jedynie pokojówki) w domku na wyspie z dala od cywilizacji. W rozrachunkowych introspekcjach kobieta analizuje dotychczasowe życiowe wybory, przygląda się również swoim pragnieniom i tęsknotom. Bezpruderyjne poruszanie kwestii seksualności kobiety w wieku uważanym wówczas za początek starości, a także naruszenie obyczajowego tabu (czyli rozwodu) wzbudziło skandal, który przełożył się na ogromny sukces komercyjny powieści[102]. W miesiąc po publikacji książka sprzedała się w sześćdziesięciu tysiącach egzemplarzy i niemal podwoiła tę liczbę w ciągu zaledwie pierwszego półrocza na rynku. Błyskawicznie też zo-

stała przetłumaczona na język niemiecki przez Mathilde Mann, co znacznie wpłynęło na przyśpieszenie transferu powieści poza krąg duńskojęzycznych czytelników[103] (kolejnych przekładów dokonywano wielokrotnie właśnie z niemieckiego – w samym 1911 roku ukazały się cztery różne tłumaczenia *Niebezpiecznego wieku* na język polski, wszystkie sporządzone na tej właśnie podstawie)[104].
Rok po premierze książki powstał oparty na jej fabule scenariusz pierwszego niemieckiego filmu pełnometrażowego, z kolei, jak przypomina Lena Magnone, redakcja „The New York Times" nazwała pisarkę „po prostu osobą, o której w Europie najwięcej się mówi" („*simply the most talked about personality in Europe*")[105]. Zdaniem badaczki do popularności zarówno powieści, jak i samej Michaëlis z pewnością przyczyniła się jej decyzja o wyruszeniu w *tournée* po Europie – podczas spotkań z publicznością autorka zamierzała odpierać zarzuty, z którymi spotykała się jako „skandalizująca" autorka, a także doprecyzować swoje intencje[106]. Zresztą regularne prelekcje na temat kwestii małżeństwa, miłości i rozwodów dawała jeszcze przez lata (przykładowo w 1927 roku wystąpiła w Warszawie, w której została przywitana jak gwiazda niesłychanego formatu[107]). Okres szczytowej popularności Michaëlis przypadł właśnie na drugą połowę lat dwudziestych, a jego zwieńczeniem była premiera kolejnej ekranizacji *Wieku niebezpiecznego*, która odbyła się w listopadzie 1927 roku (film wyreżyserował Eugen Illés, a w główną postać wcieliła się słynna aktorka Asta Nielsen). Pisarka była wówczas „nie tylko najbardziej rozpoznawalnym nazwiskiem duńskiej sceny literackiej, ale prawdopodobnie najpopularniejszą i najbardziej poczytną europejską kobietą-pisarką"[108].
Obok statusu międzynarodowej literackiej gwiazdy dodatkowym atutem dla Kalkowskiej z pewnością były kontakty duńskiej pisarki. Michaëlis przyjaźniła się z licznymi wpływowymi osobistościami niemieckiego świata teatralnego. Jej podopieczną była Helene Weigel, aktorka i partnerka (a od 1930 roku żona) Bertolta Brechta[109], którą pisarka pomogła wypromować w Wiedniu (w 1917 roku to właśnie autorka *Wieku niebezpiecznego* zaaranżowała Weigel przesłuchanie u Arthura Rundta, dyrektora wiedeńskiego Volksbühne)[110]. Dunka zaprzyjaźniona była również z Maxem Reinhardtem, ówcześnie jedną z najważniejszych postaci niemieckojęzycznego teatru[111]. Nie ulega zatem wątpliwości, że rekomendacja ze strony Michaëlis mogła popchnąć do przodu niejedną karierę. Niejedną karierę mogłaby też zapewne zdusić – w tym sensie autorka *Głodu życia* poniekąd faktycznie zawierzała swój los w jej ręce. Spełnienia swoich nadziei Kalkowska doczekała się we wrześniu. Jed-

nocześnie na łamach „Neue Freie Presse" i „Berliner Tageblatt" ukazał się artykuł *Ein Schloss und eine Dichterin*[112] poświęcony nieznanej dramatopisarce. Tekst zaczynał się od słów: „W jednym i tym samym tygodniu otrzymałam (taki dziwny zbieg okoliczności) dwa listy od wybitnych kobiet; jednej żyjącej w Ameryce, drugiej we Francji; obu nieświadomych swojego istnienia. Obie zadały mi to samo pytanie […] czy znasz Eleonorę Kalkowską? Jeśli nie, wystaraj się o jej dramaty. Choć nieznana, jest jednym z największych dramaturgów współczesności"[113]. Jeżeli faktycznie Michaëlis otrzymała listy polecające jej twórczość Kalkowskiej, to jedną z korespondentek mogła być właśnie Emma Goldman[114] (zresztą z korespondencji pomiędzy pisarkami wynika, że to właśnie za jej sprawą Kalkowska i Michaëlis miały okazję się poznać). Autorka szkicu przechodzi następnie do wrażeń z pierwszego spotkania – zapewne przyjęcia w berlińskiej rezydencji pisarki, o którym w listach wspominała Kalkowska. Odczucia Dunki były co najmniej ambiwalentne: „Chciałam ją posłać, gdzie pieprz rośnie. Ponieważ kosztowała mnie czas i siłę. Mianowicie gadała. Gadała. Nie jak kobieta, która trwoni swój czas na głupią paplaninę. Nie jak mężczyzna, który musi zawsze mówić od serca. Nie jak obwoźny sprzedawca, który zachwala swoje towary […] Całkiem, całkiem inaczej. To była eksplozja. Gdyby została godzinę dłużej, byłabym trupem, zagadana na śmierć. Powiedziałam jej to. Zaśmiała się – i poszła. Jej śmiech ugodził mnie w serce"[115].

Można więc przypuszczać, że entuzjazm Kalkowskiej podczas tego spotkania był nie mniejszy niż ten, który pobrzmiewa w jej listach. Swoje ambiwalentne zdanie autorka *Niebezpiecznego wieku* zmieniła jednak po lekturze przekazanych jej maszynopisów, po której nie szczędziła młodszej koleżance słów zachwytu – doceniając język, twórczą błyskotliwość i umiejętne budowanie nastroju. Największe wrażenie na pisarce zrobiło *Die Unvollendete*, zaginiony i właściwie najbardziej zagadkowy utwór Kalkowskiej o podtytule *Ein leises Spiel*. Zaledwie nieliczne poszlaki mogą wskazywać na temat tej sztuki. Najwięcej wskazówek dostarcza zresztą właśnie artykuł Michaëlis. Czy tytułowa formuła – *Zamek i poetka* – mogła się odnosić właśnie do tego dramatu?[116] Z pewnością nie pasuje do pozostałych ocenianych przez Dunkę utworów, które zachowały się do dziś. Gdyby tak właśnie było, to czy jedną z bohaterek dramatu mogła być kobieta-pisarka? Byłoby to tym bardziej interesujące, że od czasu *Głodu życia* Kalkowska nie problematyzowała w swoich utworach zagadnienia kobiecej twórczości. Są to jednak wyłącznie domysły. Więcej można wywnioskować z opisu atmosfery

dramatu, której Michaëlis poświęca nieco miejsca w swoim tekście: „Była [to sztuka – przyp. red.] bardziej cicha niż najcichsza ze sztuk, było w tym coś tak cichego jak oddech śpiącego dziecka; poruszającego serce, bolesnego rosyjskiego życia duchowego. Rosyjski charakter narodowy ze swoim «bez początku i końca», nieumotywowany i oczywisty, niedramatyczny i zajmujący. Rosyjski. Jak napisać potrafią tylko Słowianie"[117].

Trudno powiedzieć, czym miałby być ów „rosyjski charakter narodowy", który zdaniem Dunki udało się tak doskonale uchwycić Kalkowskiej (również jako po części Słowiance). Elida Maria Szarota wspominała, że *Niedokończona* (nazwana tak na cześć symfonii Schuberta) zarówno w stylu, jak i zarysowanych postaciach przypominała *Wiśniowy sad* Czechowa[118] – być może jest to więc kwestia tego powinowactwa. Najistotniejszy wydaje się jednak zachwyt Michaëlis nad warstwą językową sztuki i jej poetyckością: „Nic tylko małe słowa, skromne jak kwiaty przy drodze i urocze niczym skrzydła motyla"[119]. Sztukę Kalkowskiej autorka szkicu nazwała zadaniem „dla wybitnego teatru, który chce pokazać światu i ludzkości tę drobną różnicę pomiędzy celem teatru i kina"[120]. Uwaga ta byłaby z pewnością warta rozwinięcia, wszak napięcia pomiędzy teatrem a (wciąż nowym i stabilizującym się) medium, jakim było kino, w latach dwudziestych należały do niezwykle aktualnych i istotnych problemów artystycznych. Czym była, w mniemaniu Dunki, ta drobna różnica pomiędzy celem teatru i kina, którą dało się dostrzec w *Niedokończonej*? Omówienie Michaëlis niestety nie odsłania więcej – a to, co odsłania, jedynie pogłębia rozczarowanie faktem, że tekst tej obiecującej sztuki zaginął bez śladu.

Kolejnym dramatem, któremu pisarka poświęciła uwagę, było *Am Anfang… Dramatische Legende in drei Aufzüge und einem Nachspiel*[121]. Lektura sztuki sprawiła, że pamiętająca wciąż gadatliwość dramatopisarki Michaëlis zmieniła swoje zdanie na jej temat: „Lektura uzmysłowiła mi, że Eleonora Kalkowska potrafi milczeć jak głuchoniemy, który nie nauczył się jeszcze języka migowego"[122], co być może ponownie odnosiło się do siły przekazu, uzyskanej dzięki oszczędności środków. Dunkę zaskoczyło to, jak bardzo oryginalna wydała się w dramacie dobrze znana opowieść o Kainie i Ablu – przedstawiona w sposób tak nowy, „jak nowa jest miłość, która po raz pierwszy wszystko w człowieku odmienia, wszystko zatapia"[123]. Zdaniem Michaëlis to przemożne uczucie świeżości udało się uzyskać pisarce właśnie dzięki maestrii języka: „Tu przemawia poeta, który opanował język do takiej doskonałości, że może przedstawiać biblijne obrazy tak nowatorsko, że [czy-

telnik] jest pochłonięty przez cały czas – drżąc, czy Kain naprawdę dopuści się mordu oraz nad tym, co może się później wydarzyć"[124]. Autorka stwierdziła wręcz, że takiego dramatu nie było jeszcze dotąd w literaturze światowej.

Trzecim utworem, który w swoim szkicu omawia Michaëlis, jest dramat pod wieloma względami wyjątkowy na tle twórczości Kalkowskiej – między innymi dlatego, że zdaje się dowodzić, w jak ogromnym stopniu autorce udzieliła się atmosfera Berlina Nowych Kobiet. I choć dramat ten w żadnej mierze nie dotyczy czasów współczesnych, zarówno dobór centralnej postaci, jak i sposób jej przedstawienia, pomiędzy wierszami podejmują również temat zdobyczy kobiecej emancypacji. Tekstem, o którym mowa, jest sztuka *Katharina. Ein Stück Welttheater*[125]. Dramat o Katarzynie Wielkiej autorka *Niebezpiecznego wieku* przeczytać miała dwukrotnie: i za pierwszym, i za drugim razem lektura pochłonęła ją całkowicie.

CARYCY PORTRET INTYMNY

Podobnie jak wydany w 1928 roku *März*, sztuka poświęcona Katarzynie II dokumentuje zmianę, jaka w połowie lat dwudziestych nastąpiła w literackich zainteresowaniach Kalkowskiej. O ile pierwszy dramat pisarki – *Lelya* z 1917 roku – był utworem symbolicznym, a w dwóch kolejnych – *Der Schuldige* i *Am Anfang* – dramatopisarka sięgnęła po motywy biblijne i antyczne, o tyle w tym okresie główną materią jej twórczości stała się historia.

W swoim zainteresowaniu przeszłością Kalkowska nie była zresztą odosobniona. W połowie lat dwudziestych w Republice Weimarskiej sztuki historyczne pisali również inni twórcy, kojarzeni później z lewicowym nurtem dramatu zaangażowanego. Jak zauważała Dorota Sajewska, „konsekwentny zwrot w stronę polityki oznaczał jednocześnie zwrot ku historii, a właściwie jej krytycznej analizie za pomocą medium teatru"[126]. Tak więc w 1923 roku Friedrich Wolf, przyszły autor słynnego *Cyankali*, napisał sztukę *Der Arme Konrad*, do której materiałem stały się wojny chłopskie z początku XVI wieku. Tekst ukazywał „niepowodzenie rewolucyjnego ruchu mas chłopskich z powodu niezdolności do zorganizowania się i podporządkowania wspólnemu celowi"[127], a jego wymowę – podobnie jak wymowę sztuki *März* Kalkowskiej – odnoszono do wciąż pobrzmiewającego echa rewolucji lat 1918–1919. *Der Arme Konrad* spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem i tuż po premierze w Stuttgarcie, która odbyła się w lutym 1924 roku,

dramat trafił na deski berlińskiej Volksbühne[128]. W tym samym roku najpierw w Monachium, a następnie w Berlinie wystawiono *Leben Eduards des Zweiten von England* w adaptacji i reżyserii Bertolta Brechta. Jak pisał o spektaklu Herbert Ihering, stanowił on „punkt zwrotny klasycznego teatru"[129]. Z kolei Bernard Reich zauważał, że „na przykładzie zdarzeń, rozgrywających się w Anglii przed sześcioma stuleciami, [Brecht] ujawnił istotę zjawisk charakterystycznych również dla Europy naszych czasów"[130].

W pełnym sprzeczności, burzliwym okresie Republiki Weimarskiej – gdy z jednej strony rozkwitała kultura, z drugiej zaś społeczeństwo musiało raz po raz mierzyć się z rozchwianiem gospodarczym, kolejnymi okresami inflacji i destabilizacji – to podejście do historyczności, które u Brechta podkreślał Reich, a które bliskie było również twórczości Wolfa, stanowiło strategię nadawania sensu bieżącej rzeczywistości. Moritz Föllmer pisze wręcz o weimarskiej obsesji na punkcie przeszłości, charakteryzującej się typowo modernistycznym, elastycznym czy „użytkowym" podejściem do historii: „[ten] dominujący sposób na scalanie historycznych lub pseudohistorycznych referencji i odnoszenie ich do teraźniejszości był sam w sobie dobitnie nowoczesny: oglądanie popularnych filmów o Alt-Heidelbergu lub Fryderyku Wielkim, czytanie powieści o wojennym koleżeństwie, a następnie o Germanach – te tryby [obcowania z historią] różniły się od norm XIX-wiecznej historyczności [*Historismus*]"[131].

Powszechne w modernistycznej literaturze Republiki Weimarskiej podejście do historii jako tworzywa sztuki bliskie było również Kalkowskiej. Potwierdza to chociażby dramat *März*, w którym kostium historyczny służy za pretekst do skomentowania aktualnych wydarzeń. O ile jednak dramat wydany w 1928 roku stanowi swego rodzaju historyczną panoramę społeczną, w której nacisk położony został na rekonstrukcję szczególnego momentu dziejowego, o tyle *Katharina* jest sztuką zgoła innego rodzaju. Po pierwsze, w przeciwieństwie do fantazji na berlińską Wiosnę Ludów dramat poświęcony carycy nie wydaje się realizować naddanych politycznych i ideologicznych zadań, jakie ciążyły zazwyczaj na powstających w tym okresie weimarskich dramatach historycznych. Po drugie zaś z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać można, że główną motywacją do napisania tej sztuki była chęć oddania hołdu szczególnie istotnej dla Kalkowskiej postaci historycznej. O tym, że Katarzyna Wielka i jej losy miały dla pisarki szczególne znaczenie, pisała Elida Maria Szarota, wspominając, że matka czuła się duchowo spokrewniona ze słynną carycą[132]. Początki tej fascynacji się-

gały jeszcze okresu nauki Kalkowskiej w petersburskim Annenschule – w mieście nad Newą przyszła pisarka miała przecież okazję natknąć się na rozliczne ślady Katarzyny Wielkiej. W późniejszych latach w swoim berlińskim mieszkaniu autorka *Sprawy Jakubowskiego* miała nawet pieczołowicie przechowywać porcelanową filiżankę z wizerunkiem carycy, której tożsamościowe uwikłanie (jako Niemki zasiadającej na rosyjskim tronie) mogło stanowić dla pisarki podstawę do identyfikacji. Zresztą źródłem tego poczucia intelektualnego i duchowego pokrewieństwa mogły być nie tylko wspólne dla carycy i pisarki wątki transnarodowego i kosmopolitycznego doświadczenia; równie istotny wydaje się fakt, że również Katarzyna była autorką dramatów[133].

Caryca w ciągu swojego życia napisała ponad dwadzieścia sztuk i oper, które wystawiono i wydano anonimowo[134]. Jako dramatopisarka podejmowała odważne, nieoczywiste decyzje twórcze. Taką decyzją było na przykład pisanie w języku rosyjskim, podczas gdy ten w swej literackiej odmianie wciąż był językiem młodym, o dopiero kiełkującym prestiżu[135]. W sposób szczególny pojmowała również istotę teatru jako medium i świadomie je wyzyskiwała. Jak pisała Laurana Donnels O'Malley, autorka monografii poświęconej dramatom carycy, Katarzyna miała utrzymywać, że „teatr jest szkołą narodu". O sobie zaś mówiła: „[…] ja jestem głównym nauczycielem w tej szkole"[136]. Kreowany przez władczynię teatr miał być więc platformą do wypełniania jej oświeceniowej misji – sztuki carycy piętnowały przesądy, religijne zabobony, mistycyzm, jej bohaterowie zaś promowali zbalansowane i racjonalne podejście do społecznych i osobistych problemów. Katarzyna widziała też teatr jako medium wytwarzania nowej, narodowej tożsamości – w jej dramatach pojawiała się satyra na gallomanię i inne formy gloryfikacji zagranicznych wpływów, przy jednoczesnej afirmacji rosyjskiej historii i tradycji ludowej[137]. Władczyni pisała również sztuki historyczne inspirowane twórczością Szekspira[138]. Pierwszym celem, jaki sobie stawiała, było legitymizowanie kulturalnej pozycji Rosji jako „europejskiego narodu" (zgodnie z jej własnymi słowami), drugi – wyróżniający zresztą jej twórczość na tle epoki – stanowiło pokazanie wyjątkowości rosyjskiej kultury. Zresztą były to cele stawiane nie tylko sobie samej, lecz także sztuce teatralnej w Rosji w ogóle. Pod patronatem carycy i z pomocą jej skarbca powstawały nowe teatry, akademie i repertuary[139]. Ta oświeceniowa misja Katarzyny Wielkiej musiała mieć dla pisarki szczególne znaczenie, skoro jedna z bohaterek jej dramatu zwraca się do carycy słowami: „Promienny pomoście między Europą a Rosją!" („Du strahlende Brücke zwischen Europa

und Russland!"; 92). Fakt, że jedną z dróg wypełniania tej misji był dla carycy teatr, z perspektywy Kalkowskiej z pewnością również nie pozostawał bez znaczenia.

Jednak to nie dramatopisarska twórczość Katarzyny II ani jej transnarodowe uwikłanie znalazły się w centrum uwagi Kalkowskiej (choć i jedno, i drugie pobrzmiewa pomiędzy wierszami jej sztuki). Co ciekawe, w dramacie nie sposób doszukać się również jakiejkolwiek aluzji do niechlubnej roli, jaką caryca odegrała w historii rozbiorów Polski – fakt ten jest zresztą kolejnym dobitnym argumentem, że wybierając język niemiecki i osiedlając się w Berlinie, Kalkowska wyzbyła się narodowych literackich zobowiązań, które miała jako „agentka sprawy polskiej". Poświęcony carycy dramat nie jest sztuką typowo biograficzną w tym sensie, że nie podejmuje się opowiedzenia historii życia władczyni: pisarka skupia się właściwie na jednym, niewielkim wycinku jej biografii. Akcja dramatu toczy się wiosną i latem 1762 roku, a więc w czasie, gdy doszło do zamachu stanu, wskutek którego po półrocznych rządach małżonka Katarzyna – wspierana przez zbuntowane wojsko – zdobyła rosyjski tron (wkrótce potem zaś w tajemniczych okolicznościach zmarł zdetronizowany Piotr III). To właśnie proces dochodzenia imperatorowej do władzy, a także zagadkowa śmierć prawowitego następcy tronu stały się materią dramatu Kalkowskiej. W korespondencji dotyczącej utworu pisarka nazywała go sztuką o zbrodni z konieczności[140]. Warto zresztą dodać, że pierwotny tytuł sztuki brzmiał *Der Mord von Ropscha*[141], czyli morderstwo w Ropszy, twierdzy, w której zginął Piotr III – dużo bardziej niż ostateczna *Katharina* wskazywał więc na centralny temat dramatu.

Pomimo że pisarka postanowiła udramatyzować stosunkowo krótki odcinek historii, z pewnością nie brakło jej materiału. Choć nie sposób dokładnie określić źródeł, którymi Kalkowska posłużyła się, pisząc swój dramat, pewne niuanse i dobór opisywanych wydarzeń mogą sugerować co najmniej trzy pozycje. Jedną z lektur pisarki mógł być *Pamiętnik księżny Daszkow, damy honorowej Katarzyny II Cesarzowej Wszechrosji,* który we francuskojęzycznym oryginale (pod tytułem *Mon histoire*) ukazał się jeszcze w 1881 roku[142], w języku niemieckim zaś jego fragmenty – jako *Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II*[143] – dostępne były już w połowie XIX wieku. Księżna Daszkow, „jedna z najciekawszych postaci rosyjskiego Oświecenia" (w latach 1783–1794 stojąca na czele dwóch największych instytucji naukowych w imperium rosyjskim, czyli Akademii Nauk i Akademii Rosyjskiej)[144], a swego czasu bliska przyjaciółka Katarzyny II, brała czynny udział w przewrocie czerwcowym z 1762 roku. Co praw-

da źródła historyczne nie są zgodne co do roli, jaką w spisku odegrała Daszkowa, lecz w spisanych u schyłku życia wspomnieniach księżna przedstawiała się jako figura kluczowa dla całego przedsięwzięcia[145]. Podobnie przedstawia postać księżnej Kalkowska, a ponadto w dramacie pobrzmiewa ten sam pełen afektu sposób opisywania relacji z carycą, który znajdziemy we wspomnieniach Daszkowej. W *Katharinie* pojawiają się także echa doniesień innego naocznego świadka czerwcowych wydarzeń. W 1762 roku dwór Ludwika XV w Petersburgu reprezentował poseł Louise Auguste le Tonnelier Breteuil, którego sekretarz, historyk Claude-Carloman de Rulhière, posiadający rozliczne kontakty wśród arystokracji, po powrocie do Francji spisał wspomnienia o przewrocie Katarzyny II[146]. Co prawda jego *Historia i anegdoty o rewolucji w Rosji* stanowi raczej zbiór plotek i domysłów dotyczących przebiegu wydarzeń, były to jednak doniesienia na tyle niepożądane (Rulhière sugerował na przykład, że caryca pośrednio przynajmniej odpowiadała za śmierć Piotra III, która w oficjalnej wersji była wynikiem nieszczęśliwego wypadku)[147], że Katarzyna Wielka dołożyła starań, by wspomnienia Francuza nie ukazały się drukiem. Książka Rulhière'a została wydana dopiero w 1797 roku, a więc zarówno po śmierci autora, jak i carycy[148]. Z kolei opracowaniem historycznym, po które z dużym prawdopodobieństwem sięgnęła Kalkowska, mogła być biografia carycy pióra polskiego autora Kazimierza Waliszewskiego, która na przełomie XIX i XX wieku stała się ogólnoeuropejskim (i nie tylko) bestsellerem.

Jego autor jest zresztą interesującym przypadkiem. Pisząc o Waliszewskim w kontekście paryskiej Polonii, Franciszek Ziejka ironicznie nazywa historyka „bulwersującym przykładem polskiego «argonauty»"[149]. Waliszewski w 1862 roku został wyrzucony z warszawskiego liceum za swój udział w manifestacji antycarskiej, szkołę ukończył w Metzu, tytuł doktora praw otrzymał zaś na paryskiej Sorbonie. We Francji został odkryty przez Juliana Klaczkę i od 1875 roku stale współpracował z krakowską Akademią Umiejętności, dla której na zlecenie Józefa Szujskiego opracował wydawnictwa źródłowe dotyczące okresu władania króla Jana III Sobieskiego oraz schyłku Rzeczpospolitej. W połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku między młodym badaczem a krakowskimi pracodawcami doszło do konfliktu po tym, jak na lwowskim zjeździe historyków Waliszewski przedstawił referat, w którym podważał uznane w środowisku Akademii Umiejętności tezy na temat upadku Rzeczpospolitej. Wskutek tego zatargu historyk zerwał więzi z instytucją i zajął się nowym obszarem badań: historią carskiego imperium.

W 1893 roku – początkowo własnym nakładem – Waliszewski wydał we Francji biografię Katarzyny II. Jak słusznie zauważa Ziejka, ówczesna sytuacja na rynku czytelniczym nie mogła być dla historyka bardziej sprzyjająca, ponieważ między Rosją a Francją podpisany został wówczas sojusz polityczno-wojskowy[150]. Nic więc dziwnego, że obszerna, świetnie udokumentowana i sprawna literacko biografia Waliszewskiego zdobyła szturmem serca francuskich czytelników: pierwsze wydanie, liczące półtora tysiąca egzemplarzy, wyprzedało się w ciągu zaledwie paru dni[151]. Jeszcze w 1893 roku książka miała dwie kolejne edycje, a sam Waliszewski został uhonorowany prestiżową nagrodą Thérouanne Akademii Francuskiej[152]. W kolejnych latach biografia carycy miała kilkanaście wznowień na samym francuskim rynku[153]. Po tym sukcesie Waliszewski wydał całą serię książek poświęconych rosyjskim władcom i władczyniom, wśród nich biografie Piotra Wielkiego, Iwana Groźnego, Elżbiety I, Pawła I i Aleksandra I, a każda z tych prac wzbudziła ogromne zainteresowanie.

Samego historyka z kolei spotkała infamia ze strony polskich środowisk, które nie potrafiły wybaczyć mu ani „prorosyjskiej" (to znaczy – uchylającej się od jednoznacznego potępienia) biografii Katarzyny, ani jego zainteresowania historią wroga. W tym kontekście znamienne jest, że pierwszy polski przekład *Katarzyny II* ukazał się dopiero w 1929 roku. W przedmowie tłumacz tak wyjaśniał „zniknięcie" Waliszewskiego z polskich kręgów pod koniec XIX wieku: „Czyżby umarł? Dla piśmiennictwa polskiego tak. Urodził się natomiast świetny, poczytny, rozchwytywany nawet p i s a r z ś w i a t o w y, którego utwory drukowano we wszystkich językach cywilizowanych, od angielskiego poprzez szwedzki, hiszpański, rosyjski, niemiecki, aż do japońskiego włącznie"[154].

Intuicja tłumacza wydaje się w pełni adekwatna i dobitnie wskazuje cenę, jaką Waliszewski musiał zapłacić w zamian za pozyskanie obywatelstwa światowej republiki literatury (nie tylko przecież sprzeniewierzając się narodowym zobowiązaniom, lecz także wyrzekając się polszczyzny na rzecz języka francuskiego). Z kolei sam historyk na początku XX wieku wszedł na stałe do paryskich salonów, stał się „ulubieńcem hrabiów, baronów i markizów"[155], odciął się zupełnie od polskich kolonii, a swoje odstąpienie od ojczystych spraw próbował podeprzeć autorytetem Josepha Conrada (którego rozpropagował zresztą na francuskim rynku czytelniczym)[156].

Skąd przypuszczenie, że biografia Waliszewskiego mogła być jednym ze źródeł Kalkowskiej? Graniczy niemal z pewnością, że o dziele pisarka słyszała jeszcze w latach swoich studiów na Sorbonie. W końcu na po-

czątku XX wieku zainteresowanie biografią Katarzyny Wielkiej nie malało, o czym świadczy fakt, że w samej tylko Francji do 1914 roku ukazało się dwadzieścia jej wydań[157]. Kalkowską z pewnością mogła zainteresować też twórczość piszącego po francusku „światowego" pisarza polskiego pochodzenia – zwłaszcza że jego bestseller dotyczył postaci, do której pisarka miała szczególny sentyment. Do późniejszej autorki *Kathariny* mogła także przemówić postawa historyka wobec bohaterki. Waliszewski bowiem „wyszedł z założenia, że dość już napisano romansów o nierządnicy na tronie [...]. Ujął sprawę od innej strony [...] zbadał mianowicie zawartość jej umysłowości, oświetlił metody działania i sposób wykonywania władzy [...]. Osąd nie wypadł ujemnie"[158]. Zresztą jego podejście wyróżniało się nie tylko rezygnacją z powielania legendy o „nierządnicy na tronie". Jak sam tłumaczył w przedmowie do pierwszego polskiego wydania z 1929 roku, „Jakkolwiek wielką być może odpowiedzialność Katarzyny przed historią, jakkolwiek srogą a słuszną nienawiść serc polskich, [...] niemniej przeto zdało mi się i sądzę dziś jeszcze, że jej wina dopuszcza zastosowanie łagodzących okoliczności"[159]. Z jednej strony do biografii carycy podchodził więc bez uprzedzeń związanych z rolą, jaką Katarzyna Wielka odegrała z perspektywy polskiej historii. Z drugiej zaś w swojej pracy starał się oddać wielowymiarowy portret bohaterki.

Wbrew temu, co sugerował Franciszek Ziejka, pisząc, że Katarzyna interesowała Waliszewskiego wyłącznie jako „wybitny polityk"[160], był to również portret intymny: najpierw wychowującej się w Szczecinie rezolutnej dziewczynki, nazywanej zdrobniale *Phigchen*[161] (w dramacie Kalkowskiej w ten pieszczotliwy sposób do protagonistki będzie się zwracał jej stary służący), następnie młodej kobiety, a na końcu dopiero – władczyni. W biografii Waliszewskiego obok fragmentów dotyczących „sztuki rządzenia", polityki wewnętrznej i zagranicznej, znalazły się również rozdziały poświęcone Katarzynie jako autorce, jej upodobaniom literackim i artystycznym, a także część o codzienności carycy zatytułowana *U siebie w domu*[162]. Intencja, by o Katarzynie Wielkiej opowiedzieć również od tej intymnej i prywatnej strony, zamiast skupiać się na skandalach i plotkach, dopowiedzieć jej psychologiczne motywacje, przedstawić dążenia oraz wahania, siłę, ale i słabości, przyświecała również autorce *Kathariny*.

Choć dramat Kalkowskiej otwiera scena, która pokazuje, że centralnym tematem sztuki będzie dążenie Katarzyny do objęcia tronu, to jednocześnie protagonistka ukazana jest w przestrzeni prywatnej: w nocnej koszuli, we własnym buduarze. W niszy na ścianie komnaty przyszłej ca-

rycy wisi ogromna płaskorzeźba z czarnego granitu przedstawiająca mapę Rosji z liniami rzek ułożonymi z czerwonych rubinów. To właśnie w jej stronę bohaterka kieruje słowa monologu otwierającego sztukę. Pragnienie władzy, jakie trawi Katarzynę, wyraźnie nabiera w tej scenie cielesnego, zmysłowego charakteru: pieszczotliwe, lubieżne („*wollüstig*"; K 1) ruchy dłoni, którymi Katarzyna gładzi relief, konotują jednoznacznie erotyczną sytuację. „Jak ogrzewa się twoja ciężka masa od żaru moich dłoni" („*Wie erwärmt sich Deine Schwere Masse unter der Glut meiner Hände*"; K 1) – szepcze caryca.

Co ciekawe, pieszczota bohaterki ma również queerowe zabarwienie. Katarzyna jednoznacznie przekracza swoją genderową rolę, wchodząc w tej scenie w tradycyjnie zarezerwowaną dla mężczyzn rolę kochanka-zdobywcy. Władczyni zwraca się do upersonifikowanej Rosji słowami: „Chcę mocno przycisnąć się do ciebie jak mężczyzna do kobiety, którą kocha" („*Fest anpressen möchte ich mich an Dich, wie ein Mann an das Weib, das er liebt!*"[163]; K 1). To genderowe przekroczenie nie jest zresztą jedynie fantazją Kalkowskiej. Jak pisała O'Malley, carycy w 1763 roku zdarzyło się przebrać za mężczyznę i flirtować przez całą noc z młodą kobietą na dworskim balu[164] – a nie był to bynajmniej odosobniony przypadek naginania genderowych norm przez imperatorową. Katarzyna kreowała na mężczyznę również swoje autorskie alter ego[165], w życiu towarzyskim zaś „często wykorzystywała takie strategie ukrywania lub pozorowania, najwidoczniej czerpiąc przyjemność z publicznej prezentacji mieszanej tożsamości płciowej"[166].

Intrygująca z tej perspektywy jest również odmalowana w dramacie postać najbliższej kobiety w otoczeniu carycy, księżnej Daszkow. Zgodnie z biografią Waliszewskiego Katarzyna poznała córkę hrabiego Woroncowa, gdy ta miała zaledwie piętnaście lat. O dziewczynie biograf pisał: „Nie umie ani słowa po rosyjsku, mówi wyłącznie po francusku i połyka wszystkie książki francuskie, jakie tylko dostać można w Petersburgu. Spodobała się Katarzynie ogromnie"[167]. Kobiety zbliżyły się do siebie latem 1761 roku. W tym okresie przyszła caryca raz w tygodniu wizytuje pałac Oranienbaume i w drodze powrotnej regularnie odwiedza księżną przebywającą w letniej rezydencji swojego wuja. Jak to opisuje Waliszewski, Katarzyna „przystaje zazwyczaj na daczy, i zabiera młodą przyjaciółkę na całą resztę dnia. Rozmawiają o filozofii, historii i literaturze. Roztrząsają trudne zagadnienia społeczne i naukowe"[168]. Księżna stanowiła dla władczyni „blady odbłysk kultury zachodniej, której ona pragnęła zostać ogniskiem w tym ogromnym, barbarzyńskim imperium"[169]. Zresztą zdaniem biografa to wzajemne

przyciąganie nie miało podłoża jedynie intelektualnego – Katarzyna miała odkryć w młodszej towarzyszce zadziorną ryzykantkę o ognistej duszy, która pociągała ją podobnie jak temperament poznanego wówczas kochanka, Grigorija Orłowa: „Demon szaleństwa, który wstrząsał atletycznym ciałem [Orłowa], mieszkał również w tem mizernem ciele dziecka. Odtąd szły obie ręka w rękę aż do dnia, który zdecydował o losie jednej z nich"[170].

Opisane przez biografa intelektualne porozumienie obu kobiet stało się dla Kalkowskiej pretekstem, by wątek ten rozwinąć w swoim dramacie. Podobnego materiału mogły dostarczyć pisarce również wspomnienia samej księżnej, która swoje pierwsze spotkanie z cesarzową opisywała w następujący sposób: „W czasie owego pamiętnego wieczoru [Katarzyna] zwracała się tylko do mnie; jej rozmowa mnie zachwyciła. Wzniosłe uczucia i rozległa wiedza, jakich dała dowód, zdawały się stawiać mi przed oczyma istotę uprzywilejowaną przez naturę ponad wszystkie inne, tak uprzywilejowaną, że przewyższała najbardziej egzaltowane myśli, jakie mogłam dotychczas powziąć o doskonałości"[171].

W sztuce księżna Daszkow – młoda, piękna, o zgrabnym ciele pełnym gracji – odegrała niepoślednią rolę w spisku mającym strącić Piotra III z tronu. Była też wierną i oddaną towarzyszką cesarzowej. Więcej – była w niej zakochana. Wydaje się, że opisywana już przeze mnie berlińska otwartość na przekraczanie heteronormatywnego paradygmatu (a być może także własne doświadczenie) dodały Kalkowskiej odwagi, by do sztuki opowiadającej o bliskości pomiędzy kobietami, bliskości potwierdzonej w źródłach i opracowaniach historycznych, dopisać queerowy akcent. W sztuce nie ulega wątpliwości, że uczucie księżnej Daszkow do Katarzyny ma charakter romantyczny. Świadczą o tym zarówno słowa (księżna nieustannie nazywa carycę ukochaną), jak i czynione gesty. Protagonistka dramatu również zdobywa się na czułość wobec młodej kobiety: przytula i głaszcze ją po włosach, zwraca się do niej w pieszczotliwy sposób. Znaczące w tym kontekście jest zwłaszcza określenie „*Urtier*" (co można tłumaczyć jako „pierwotne zwierzę"), którym caryca posługuje się wyłącznie wobec swojego kochanka Grigorija Orłowa i księżnej Daszkow (a także spersonifikowanej Rosji we wspomnianej powyżej przedakcji). Pomimo tej czułości Katarzyna zachowuje rezerwę wobec żarliwych uczuć księżnej, wydaje się również ignorować ich temperaturę. Przynajmniej dopóty, dopóki to możliwe. W jednej ze scen Daszkowa wyznaje wprost: „Kocham cię, caryco Katarzyno! Twój śmiech jest dla mnie wiosną, twój oddech odurzającym latem, twój dotyk soczystym, słodkim owocem błogosławionej jesieni,

twój sen jest świętym spokojem bliskiej wieczności zimy" („Ich liebe Dich, Zarin Katharina! Dein Lächeln ist mir der Frühling, Dein Atem der berauschende Sommer, Deine Berührung die duftige Süsse fruchtgesegneten Herbstes, Dein Schlaf die heilige Ruhe des ewigkeitsnahen Winters"; K 9). Prosi również o dłoń carycy i gdy przykłada ją do swojej szyi, pyta: „Czy czujesz, jak moja krew płonie pod twoim dotykiem, Katarzyno?" („Fühlst Du, wie mein Blut unter Deiner Berührung in Flammen aufgeht, Katharina?"; K 9). Dopiero wówczas władczyni wzdraga się i protestuje: nazywa księżnę opętaną („du kleine Besessene Du!"; K 9), perwersyjną („widernatürlich"), a odsuwając się, dodaje, że przeraża ją taka miłość. Daszkowej nie zraża jednak rezerwa carycy. Stwierdza, że „Każda miłość jest równa!" („Alle Liebe ist sich gleich!"; K 9), co zdaje się niezwykle odważną konstatacją, jak na dramat pisany w połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Zresztą ukazana w dramacie miłość i oddanie księżnej wobec Katarzyny są tak bezgraniczne, że młoda kobieta nie zawaha się poświęcić samej siebie, by przyczynić się do sprawy – w zamian za zaangażowanie do spisku Nikity Panina (ówczesnego ministra spraw zagranicznych Rosji) godzi się na to, by zostać jego kochanką[172].

Młodą księżnę można z pewnością uznać za jedną z najbliższych protagonistce postaci, drugą z nich jest oficer Grigorij („Grisza") Orłow, z którym Katarzynę łączy namiętny romans. Kalkowskiej daleko do pruderii czy prób cenzurowania romansu carycy – jest on pokazany wprost, ale co ważne: w żadnej mierze nie definiuje bohaterki (wydaje się wręcz, że imperatorowa traktuje Griszę w sposób instrumentalny). W dramacie nie sposób jest również dopatrzeć się prób moralnego osądu Katarzyny – z pewnością nie w kwestii jej dysponowania własną seksualnością. Ta neutralność dramatopisarki pozostaje nie bez znaczenia zwłaszcza w kontekście czarnej legendy „nierządnicy na tronie"[173], która przez stulecia urosła do niewyobrażalnych rozmiarów. Jak pisała Ruth Dawson, autorka studium *Eighteenth-Century Libertinism in a Time of Change: Representations of Catharine the Great*, postać carycy przez lata służyła odnoszącym się do niej autorom (historykom, ale nie tylko) za „seksualną tablicę Rorschacha"[174]. Podczas gdy jej swoboda obyczajowa właściwie nie odbiegała od sposobu, w jaki postępowali władcy płci męskiej (caryca „przyznawała sobie takie samo prawo do brania kochanków jak większość męskich monarchów"[175]), to już po śmierci carycy jej liczne romanse zaczęły być piętnowane jako przekroczenie norm obyczajowych, a samą Katarzynę wskazywano jako exemplum moralnego zepsucia, co miało stanowić przestrogę dla in-

nych kobiet. Seksualność Katarzyny zaczęto demonizować i uczyniono z niej przedmiot satyry. Tym samym próbowano zdyskredytować i napiętnować „nadmierną" seksualność (a więc także – nadmierną władczość) kobiety, która ważyła się przekroczyć narzucony jej paradygmat genderowy[176]. Sposób, w jaki Kalkowska ukazuje żywioł erotyczny napędzający działania carycy, wydaje się gestem może nie tyle historycznej „rehabilitacji", co przynajmniej oddania pewnej sprawiedliwości i akceptacji kobiecego prawa do dysponowania własną seksualnością – gest niezwykle istotny w kontekście powszechnego dyskursu na temat władczyni.

Nie ulega wątpliwości, że sympatie autorki (a także projektowanego czytelnika czy widza) znajdują się po stronie Katarzyny oraz zawiązującej się wokół niej grupy spiskowców. Najbardziej dobitnie świadczy o tym sposób, w jaki zbudowana została postać cara Piotra III. Zanim jeszcze bohater pojawi się na scenie, niechęć do niego wzbudzają pierwsze poszlaki. W początkowych scenach stary opiekun Katarzyny relacjonuje jej, że tej samej nocy podsłuchał Piotra zwracającego się do kochanki, Elżbiety Woroncowej, nazywanej przez niego „Gołąbeczką": „Już niedługo nie będę musiał się przekradać do ciebie o świcie… zostań tylko carycą" („Mein Täubchen […] bald wäre ich nicht mehr im Morgengrauen zu Dir schleichen müssen… bist Du erst Zarin", K 2). Zapewnienie to zdaje się sugerować nie tyle chęć rozwodu, co inne „sposoby" na pozbycie się krępujących więzi małżeńskich. Negatywne pierwsze wrażenie z biegiem akcji tylko się pogłębia. Car jest infantylny i gburowaty, ma chwiejny charakter. Jawi się jako postać płytka i pozbawiona jakichkolwiek dążeń (poza spełnianiem swoich własnych, niewyrafinowanych zachcianek). Odpychająca jest już zresztą sama jego powierzchowność: mały i chuderlawy, z głową „trwożliwie zatopioną pomiędzy sterczącymi ramionami" („der Kopf sitzt ängstlich versenkt zwischen zwei spitzen Schultern", K 4), o ruchach gwałtownych, nerwowych i niespokojnych. W dramacie Kalkowskiej Piotr to bohater jednoznacznie negatywny, karykaturalny wręcz w swej odstręczającej jednowymiarowości. Jest ona zupełnie nieprzypadkowa – na tle tak przedstawionej charakterystyki władcy zasadne stają się uknute za kulisami plany strącenia go z tronu.

W sztuce intryga ta zyskuje zresztą podwójne uzasadnienie. Pierwsze wiąże się bezpośrednio z racją stanu i interesem narodowym. Stosunek Piotra do rządzonego kraju najdelikatniej można byłoby określić jako obojętny, choć bliższe intencji Kalkowskiej wydaje się określenie „pogardliwy". Swoje obowiązki uważa za straszliwie nudne (dużo większą

przyjemność niż rządzenie imperium sprawia mu zabawa ołowianymi żołnierzykami, „królewska gra"). W sposób lekceważący traktuje zarówno swoich poddanych, jak i znajdujące się w jego posiadaniu terytoria: „Piękne imperium, zaprawdę! Muszę ziewnąć, kiedy o nim myślę! Pustynne stepy, stepy, śnieg przez pół roku, skapcaniały lud bez kultury i dyscypliny – jedyna przyjemność: robienie z nich durni!" („Ein schönes Reich, wahrhaftig! Ich muß gähnen, wenn ich dran denke! Wüste Steppen, Steppen, das halbe Jahr Schnee, ein vertrotteltes Volk ohne Zucht und Ordnung – der einzige Spaß: es zum Narren zu halten!", K 4). Co więcej, lekceważący stosunek Piotra przejawia się nie tylko w prywatnych rozmowach, lecz także w podejmowanych przez niego decyzjach. Takim kontrowersyjnym ruchem było postąpienie wbrew doradcom i zawarcie pokoju z Prusami (Piotr zakończył tym samym tak zwaną wojnę siedmioletnią, którą rozpoczęła jego żyjąca jeszcze wówczas matka, caryca Elżbieta). Władca nie tylko zawarł rozejm z Fryderykiem II, lecz także zwrócił Prusom („w prezencie", K 5) terytoria zdobyte przez rosyjską armię i wycofał wojska spod Berlina. Postępowanie cara wobec niedawnego wroga przedstawione jest jako kolejny przejaw jego pogardy wobec kraju i poddanych, w tym wypadku przede wszystkim wobec podlegającego mu wojska. Poczucie niezadowolenia i zdrady, które zrodziło się wśród żołnierzy (zarówno szeregowych, jak i dowódców armii), stanie się doskonałym podłożem do przeprowadzenia zamachu stanu. Tym bardziej, że alternatywą dla Piotra III była Katarzyna, którą przedstawieni w dramacie podwładni darzyli nieomal nabożnym uwielbieniem.

Niebagatelne znaczenie ma również stosunek protagonistki do przybranej ojczyzny: jej pragnienie wstąpienia na tron nie wynika w dramacie z pustej żądzy władzy nad wielkim imperium, lecz z głębokiego uczucia, którym Katarzyna darzy kraj, oraz z posiadanej przez nią wizji jego rozwoju. Kwestia ta wiąże się zresztą bezpośrednio z drugim „uzasadnieniem" pałacowego przewrotu – jest nim stosunek Piotra do małżonki, pełen pogardy i niechęci, wyrażanej zresztą otwarcie i wprost przy każdej nadarzającej się okazji. Car nieustannie podkreśla obcość Katarzyny, pogardliwie nazywa ją „*Figgen*" (co można potraktować jako zgrubienie od pieszczotliwego przydomku „*Phigchen*", który nosiła bohaterka jako mała dziewczynka), tłumacząc, że jest to przypomnienie o czasach jej młodości[177]. Piotr posuwa się również do publicznego ubliżania Katarzynie. Znamienny w tym kontekście jest obraz drugi dramatu, który przedstawia ucztę wydaną przez cara na cześć zawartego właśnie rozejmu z Prusami. Wśród biesiadników znajdują się dostoj-

nicy i najwyżsi w hierarchii dworzanie. Na dwóch krańcach długiego stołu ustawionego w centrum sceny ucztują naprzeciw siebie Piotr i Katarzyna (carowi towarzyszy jego faworyta Woroncowa, u boku carycy znajduje się Grigorij Orłow). Od samego początku monarcha nie kryje się ze swym pogardliwym stosunkiem do żony, a w kulminacyjnym momencie przyjęcia posuwa się do bezpośredniego upokorzenia. Piotr zapowiada toast na cześć pruskiego króla i carskiej rodziny, który zebrani wokół stołu biesiadnicy wznoszą na stojąco (z miejsca nie powstają tylko car i caryca). Potraktowawszy zachowanie Katarzyny jako przejaw szyderstwa i braku szacunku, rozwścieczony władca krzyczy w jej stronę „głupia gęś!" („*dumme Gans!*", K 24). Nie doczekawszy się reakcji, posyła służącego na drugą stronę stołu i rozkazuje przekazać carycy obelgę: tym razem głośno i wyraźnie, by usłyszeli ją również zebrani na uczcie goście[178].

Zważywszy na głęboką sympatię (czy nawet miłość), jaką obdarzali Katarzynę dworzanie (a także wojsko i zwykli poddani, którzy w sztuce nieustannie nazywają carycę „matuszką"), zachowanie cara było skrajnie nierozsądne i tylko uwypukliło jego chwiejny, niefrasobliwy charakter. Publiczne upokarzanie carycy i wyrażane mniej lub bardziej otwarcie groźby wobec niej dodatkowo wzmocniły zrzeszający się przeciwko Piotrowi front[179], który stawiał sobie za cel nie tylko obronę „racji stanu", lecz także ukochanej władczyni. Gdy machina spisku ruszyła, pozycja cara runęła niczym domek z kart. Od władcy odwrócili się wszyscy – zarówno przez wojsko, jak i lud pałacowy przewrót witany był niczym wybawienie. Strącony z tronu car został osadzony na zamku w Ropszy i zmuszony do „własnowolnej" abdykacji[180]. Przedstawiony w ten sposób obraz samego spisku, a także wydarzeń i okoliczności, które do niego doprowadziły (nieprzypadkowo przecież postać Piotra III jest w sztuce jednoznacznie negatywna i odstręczająca), umożliwił pokazanie czerwcowego przewrotu nie tylko jako spełnienia ambicji protagonistki, lecz przede wszystkim jako dziejowej konieczności. Z jednej strony był to element niezbędnej obrony własnej – z dramatu wynika jasno, że Katarzynie zagrażała śmierć z rąk małżonka, który carycą pragnął uczynić swoją faworytę. Z drugiej zaś przewrót ukazany został jako zobowiązanie wobec imperium, któremu w ręku prawowitego następcy tronu zagrażać miał rychły upadek.

Przedstawiona przez Kalkowską Katarzyna w żadnej mierze nie jest więc opętaną żądzą władzy, wyrachowaną postacią; z pewnością nie jest też morderczynią zdolną do dokonania zbrodni z zimną krwią. Choć w sztuce pojawia się sugestia, że to właśnie rozkaz carycy (wy-

pełniony przez Aleksieja Orłowa[181]) stoi za tajemniczą śmiercią Piotra, to jednocześnie wielokrotnie podkreślona zostaje jej głęboka niechęć do ostatecznego kroku – kroku, zdaje się przekonywać Kalkowska, niezbędnego, gdyż pomimo osadzenia w Ropszy były car nadal stanowi dla protagonistki zagrożenie[182]. Lecz nawet przedstawiona jako „konieczna" śmierć Piotra nie pozostawia Katarzyny obojętną. Ostatnia scena dramatu rozgrywa się w sali tronowej, w której na ścianie umieszczona jest olbrzymia mapa Rosji i Europy (można więc mówić o pewnej klamrze kompozycyjnej – w przedakcji caryca znajduje się wszak we własnym buduarze, gdzie również wisi relief z mapą kraju). Bosa bohaterka wchodzi na podest, na którym ustawiono tron, po czym wzdraga się i mówi, że „Stopień jest miękki, śliski, zimny – niczym ciało martwego człowieka" („Weich, glitschig, kühl ist die Stufe – wie der Leib eines verändeten Menschen…", K 90), a skojarzenia te wskazują na dręczące ją wyrzuty sumienia.

Choć opowieść Kalkowskiej dotyczy wielkiej władczyni (jednej z nielicznych przecież kobiet, które przedarły się do kanonu męskocentrycznej *his*torii) i choć mówi przecież o przewrocie, wskutek którego Katarzyna Wielka zyskała tron, to jest jednocześnie opowieścią prywatną. Opowieścią o przeszłości i teraźniejszości, które ukształtowały bohaterkę (znamienne są chociażby rozmowy władczyni ze starym sługą, wspominającym historie z jej dzieciństwa, na przykład o żałobie po straconej przyjaciółce). Dramat Kalkowskiej jest także opowieścią o dążeniach i motywacjach Katarzyny, o jej ambicjach, w końcu – o jej pożądaniu. Ten wielowymiarowy portret to równocześnie swego rodzaju próba opowiedzenia *her*storii, a więc wynalezienia „takiej narracji o dawnych dziejach, w której ważkim punktem odniesienia, jeżeli nie centrum, będą kobiety i ich sprawy"[183]. *Katharina* jest również gestem włączenia się w proces kreacji przestrzeni symbolicznej, w której kobiety znajdują i wskazują swoje miejsce zarówno w dziejach przeszłych, jak i w swojej teraźniejszości – gestem współbrzmiącym przecież z działaniami innych nowych kobiet z konstelacji Kalkowskiej. Jak pisała Lucyna Marzec, herstoria to „nie tylko akt dopisania rozdziału o kobietach w historii powszechnej, ale przede wszystkim gest polityczny, ideowy, wyrastający z modernistycznego przekonania o możliwości emancypacji jednostki czy grupy, gest otwarcia na przyszłość i osadzenia w teraźniejszości wszystkich tych, których miejsce w historii było na marginesie"[184].

Wydaje się zatem, że sztuka Kalkowskiej o niemieckiej carycy na rosyjskim tronie, kobiecie silnej i wyzwolonej, pisarce i mecenasce Oświe-

cenia mogła być pomyślana właśnie jako taka narracja: będąca jednocześnie historyczną opowieścią, jak i gestem utożsamienia czy identyfikacji nowej kobiety – która nie godzi się już na pozostawanie na marginesie historii.

DRAMATOPISARKA BEZ SCENY[185]

Lektura *Kathariny* pokazuje bardzo wyraźnie, że (w przeciwieństwie chociażby do dramatu o berlińskiej Wiośnie Ludów) od samego początku sztuka pomyślana była jako utwór sceniczny. W didaskaliach Kalkowska podaje nie tylko szczegółowe informacje na temat wyglądu i rozmieszczenia scenografii, lecz także uwzględnia rolę, jaką odegrać mają środki sceniczne, na przykład oświetlenie: w scenie uczty na cześć pokoju zawartego z Prusami punktowe światło padające na przemian na jedną lub drugą stronę stołu nadaje dynamikę toczącej się akcji, a także dodatkowo wzmaga napięcie. Nic więc dziwnego, że gdy z tekstem zetknęła się Michaëlis, z łatwością była w stanie wyobrazić sobie dramat na scenie. Szkic na temat *Kathariny* i pozostałych dramatów duńska pisarka zakończyła apelem skierowanym do reżyserów świata (w pierwszej kolejności do Maxa Reinhardta), dla których twórczość Kalkowskiej miała być odtąd zadaniem do wykonania. Lektura szkicu nie pozostawia wątpliwości, że słowa pisarki o takiej renomie mogły mieć wpływ na dalszy rozwój kariery autorki *Josefa*. Zapewne spodziewała się tego również sama Kalkowska, której reakcja na artykuł pokazuje, że entuzjastyczna opinia Michaëlis przerosła jej najśmielsze oczekiwania: „Ależ mi Pani sprawiła cudowny prezent! Co się ze mną działo po tym Pani zachwycającym, upojnie-upajającym poemacie (bowiem nijak nie da się t e g o nazwać artykułem!)! Słowa są na moją wdzięczność zbyt małe – wszelkich słów musiałabym się wstydzić. Jakże chętnie pojechałabym wczoraj do Pani, z naręczem najpiękniejszych, o możliwie najdłuższych łodygach, najpiękniej pachnących róż i […] położyłabym je na Pani […] potysiąckroć błogosławione ręce!"[186]
O swojej dozgonnej wdzięczności Kalkowska przekonywała autorkę *Niebezpiecznego wieku* również w kolejnych listach: informowała ją o swoich postępach, o nawiązanych za sprawą jej „przyjacielskiej interwencji"[187] kontaktach z Reinhardtem oraz Arturem Holitscherem. Gdy we wrześniu 1927 roku zmarła Maria Kalkowska, pisarka wysłała Dunce wiadomość o śmierci matki, załączając nekrolog i adnotację, że tej „starej i nieszczęśliwej kobiecie zgotowała Pani ostatnią wielką radość w jej życiu!"[188]. Autorka *Kathariny* nie omieszkała również

Dramatopisarka Eleonora Kalkowska, Berlin, przełom lat dwudziestych
i trzydziestych XX wieku

poinformować swojej patronki o pierwszym wydanym dramacie. W połowie czerwca (bądź lipca – ten fragment listu jest nieczytelny) pisała do Michaëlis: „Tą samą pocztą pozwalam sobie złożyć na Pani dobre ręce egzemplarz mojego ostatniego, świeżo wydanego dramatu (wczoraj dopiero otrzymałam z wydawnictwa pierwsze oprawne egzemplarze). Może Pani być przekonana, że nigdy nie zapomnę tego, co Pani dla mnie zrobiła, i że noszę w sercu niewygasłą dla Pani wdzięczność. Mam nadzieję, że moja praca sprawi Pani choć odrobinę radości"[189]. Kalkowska wysłała pisarce *März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48*, który ukazał się właśnie w słynnej strasburskiej oficynie Heitza (dramatem zachwycony był sam wydawca, który miał w tym okresie wysyłać do Kalkowskiej „pełne zachwytu listy […] o tym, jak w kręgu rodzinnym czytywali na głos jej książkę"[190]). Choć „siostrzana" pomoc Michaëlis nie przyniosła bezpośrednich skutków tuż po ukazaniu się artykułu, to wydaje się, że mogła przynajmniej w pewnym stopniu przyczynić się do sukcesu Kalkowskiej na rynku wydawniczym.

Tymczasem apel wystosowany do dyrektorów teatrów świata odniósł tylko częściowy sukces. Wkrótce po publikacji artykułu Kalkowska nawiązała korespondencję z Franzem Horchem z wiedeńskiego Theater in der Josefstadt, którego ówczesnym dyrektorem był właśnie Max Reinhardt. Przedstawiciel teatru dziękował Kalkowskiej za przesłane sztuki, informując jednocześnie, że lektura *Am Anfang* i *Die Unvollendete* sprawiły mu szczególną przyjemność (*Katharinę* uznał za utwór bez wątpienia interesujący, aczkolwiek jej temat wydawał się „mniej bliski"[191] wiedeńskiej instytucji). Prosił o zarezerwowanie tych sztuk dla teatru oraz zapewniał, że niezwłocznie przekazał manuskrypty Reinhardtowi i aktorce Helene Thimig, z zaleceniem natychmiastowej lektury[192]. Anne Stürzer podaje, że Reinhardt planował nawet inscenizację *Niedokończonej*; nie doszło do niej jednak ze względu na protest Thimig, która nie zgodziła się zagrać głównej roli ze względu na podeszły wiek bohaterki[193]. Wydaje się jednak, że pomimo protestu aktorki negocjacje z Reinhardtem trwały przez co najmniej dwa lata. Jeszcze na początku lata 1928 roku Kalkowska pisała do Michaëlis: „Jestem też Pani winna wdzięczność, co chętnie z serca wyznaję, za przyjacielską interwencję i nawiązanie kontaktu Holitscher-Reinhardt podczas zgromadzenia towarzyskiego u Chapiro ku czci Granowsky'ego. Wczoraj miałam długą debatę z Reinhardtem i mam nadzieję, że bierne zainteresowanie jego scen moją twórczością przejdzie teraz w aktywniejszą fazę"[194].

Prowadząc negocjacje z teatrami w Berlinie i Wiedniu, Kalkowska podjęła także próby wprowadzenia *Kathariny* na polskie sceny. W tym celu

pod koniec 1926 roku skontaktowała się ze Stanisławem Rechtlebenem z Ajencji Wydawnictw Scenicznych i Muzycznych w Warszawie, który na początku stycznia 1927 roku informował autorkę, że otrzymał i przeczytał maszynopis *Katarzyny*. Dodawał również, że w bieżącym tygodniu uda się w jej sprawie do Jana Lorentowicza, ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego („którego sztuką zainteresuję i postaram się skłonić do jej wystawienia")[195], zgodnie zaś z życzeniem Kalkowskiej zastrzeże dla niej prawa do przekładu. Nie wiadomo, czy Lorentowicz faktycznie został zaznajomiony z tekstem *Kathariny*, można jednak przypuszczać, że dysponenci sceny Teatru Narodowego nie zapałali entuzjazmem do pomysłu, by wystawić dramat poświęcony postaci historycznej, która odegrała niepoślednią rolę w rozbiorach Polski – tym bardziej, że sztuka Kalkowskiej w żaden sposób nie odnosiła się do tej „kłopotliwej" kwestii, protagonistka dramatu zaś interesowała pisarkę przede wszystkim jako „figura wielkiej i odważnej carycy Rosji"[196]. Wśród zachowanych materiałów nie ma żadnych dokumentów, które sugerowałyby, że kwestia warszawskiego wystawienia rozwinęła się w jakikolwiek sposób. We wspomnieniach Elidy Marii Szaroty pojawia się z kolei wzmianka, że dramat został przetłumaczony na język włoski (choć i tego tropu nie udało się potwierdzić)[197].

W drugiej połowie lat dwudziestych sytuacja Kalkowskiej była więc specyficzna. Z jednej strony pisarka posiadała już rozwiniętą sieć kontaktów w licznych środowiskach artystycznych, literackich i wydawniczych Berlina, z drugiej zaś wciąż pozostawała dramatopisarką *in spe*, która czekała na możliwość zaprezentowania swojego potencjału. Pomimo apelu Karin Michaëlis i wydania dramatu *März* w słynnej oficynie Heitza, pod koniec lat dwudziestych Kalkowska nadal znana była w berlińskich kręgach głównie jako autorka *Der Rauch des Opfers* sprzed ponad dekady. Żaden z jej dramatów nie trafił wówczas na deski teatrów.

ROZDZIAŁ DRUGI

Skandalistka w Volksbühne[1]

Przełom nastąpił w 1929 roku, na wiosnę.
Debiut sceniczny Kalkowskiej miał miejsce na początku marca na deskach teatru w Schneidemühlen (dzisiejszej Pile), gdzie wystawiono zaginioną obecnie *Die Unvollendete*[2]. Jednakże rozgłos przyniósł pisarce dopiero kolejny tekst, który trafił na scenę wkrótce po niej – świeżo ukończony „reportaż poetycki"[3] *Josef*, którego prapremiera odbyła się 14 marca w Teatrze Miejskim w Dortmundzie[4]. Krytyczny wobec wadliwego wymiaru sprawiedliwości, występujący przeciwko karze śmierci i piętnujący ksenofobię reportaż poświęcony głośnej „sprawie Jakubowskiego" (która w drugiej połowie lat dwudziestych wzburzyła opinię publiczną Republiki Weimarskiej właściwie po każdej stronie światopoglądowej barykady) wywołał żywe emocje zwłaszcza wśród skrajnie nacjonalistycznej części widowni. Jak podawał dziennik „Völkischer Beobachter", narodowosocjalistyczna tuba propagandowa[5], w trakcie spektaklu w teatrze rozlegały się nieustanne syki i gwizdy[6], inne sprawozdanie zaś podkreślało, że obecną na premierze autorkę wygwizdano i obrzucono obelgami[7]. Informację tę zresztą parę dni później opublikował również polski „Ilustrowany Kurier Codzienny", w którym czytamy:

> W teatrze państwowym w Dortmundzie wystawiono wczoraj wieczór jako premierę sztukę Józefy [sic!] Kalkowskiej pt. „Józef". […] Cała tragedia […] przedstawiona przez autorkę niezwykle realistycznie, została z dużym artyzmem odegrana przez świetny zespół autorski.
> Kiedy po zakończeniu ostatniego aktu autorka zjawiła się przed rampą teatralną, została ona obrzucona ordynarnymi wyzwiskami przez nacjonalistycznych młokosów. Krzyki i gwizdy trwały przez dłuższy czas, tak że autorka musiała z powrotem cofnąć się za kurtynę[8].

Już wkrótce miało się okazać, że incydent ten był zaledwie preludium do polsko-niemieckiej burzy, która rozpętała się wokół dramatu.
Proces Jakubowskiego, polskiego robotnika rolnego, który po pierwszej wojnie światowej osiedlił się pod Lubeką, a w połowie lat dwudziestych został oskarżony o zabójstwo paroletniego chłopca i skazany na śmierć,

wzbudzał w Republice Weimarskiej emocje nie mniejsze niż nieco później proces Rity Gorgonowej w II Rzeczpospolitej. Pomiędzy tymi sądowymi skandalami zauważyć można zresztą wiele analogii. W obu wypadkach temperaturę procesu oraz publiczne „domaganie się sprawiedliwości" dodatkowo podgrzewał fakt, że zbrodnią było dzieciobójstwo. Zarówno proces Jakubowskiego, jak i Gorgonowej zamieniły się w medialny spektakl, pilnie śledzony przez prasę i rzeszę czytelników. Oboje oskarżeni znaleźli sobie obrońców w gronie liberalnej i lewicowej inteligencji, która wyraz krytycznego stosunku do sądowego *theatrum* dawała w swojej publicystyce: w Republice Weimarskiej wkrótce po skazaniu Jakubowskiego Rudolf Olden i Josef Bornstein opublikowali reportaż *Der Justizmord an Jakubowski*[9], z kolei w II Rzeczpospolitej podobną rolę odegrały publikowane na bieżąco sprawozdania z procesu (a właściwie literackie reportaże) z cyklu *Sąd idzie* Ireny Krzywickiej[10]. Zarówno obrońcy Jakubowskiego, jak i Gorgonowej wskazywali, że jako cudzoziemcy oskarżeni łatwo zostali sprowadzeni do roli kozłów ofiarnych, na których skupiło się całe spektrum ksenofobicznych uprzedzeń[11]. Ponadto analogiczną być może do *Sprawy Jakubowskiego* sztukę pod tytułem *Pijana Themis*, która zgodnie z notatkami miała być „sądem nad sądem" w sprawie Gorgonowej, planowała napisać Stanisława Przybyszewska[12]. Najistotniejszą różnicą byłoby jednak to, że w przeciwieństwie do Gorgonowej Jakubowski ostatecznie został stracony. Rewizja procesu, której domagał się liberalny front obrońców Polaka, mogła zatem jedynie prowadzić do jego pośmiertnej rehabilitacji i skazania właściwych sprawców.

Swój dramat Kalkowska zaczęła pisać jeszcze latem 1928 roku[13]. Przyjmując reporterską strategię, budowała akcję na podstawie doniesień prasowych, artykułów szczegółowo rekonstruujących materiały dowodowe, sprawozdań sądowych i publikacji dotyczących zarówno rewizji, jak i wypływających w jej trakcie nowych zeznań. Pierwsza połowa 1929 roku, w którym udramatyzowany reportaż pisarki miał swoją prapremierę, był momentem szczytowego zainteresowania sprawą Jakubowskiego. Nic więc dziwnego, że już w miesiąc po dortmundzkiej premierze sztuka doczekała się kolejnej realizacji, tym razem na deskach kierowanej wówczas przez Erwina Piscatora robotniczej sceny Volksbühne w Berlinie – warto dodać, że spektakl zorganizowano pod protektoratem Ligi Obrony Praw Człowieka. Sukces sztuki był właściwie przesądzony: dramat miał wszystkie cechy potrzebne, by zdobyć rozgłos i przyciągnąć uwagę, a ponadto wpisywał się idealnie w linię programową lewicowego, zaangażowanego społecznie teatru.

Gmach teatru Volksbühne, Berlin, lata trzydzieste XX wieku

Berlińska premiera spektaklu (wyreżyserowanego przez Alfreda Trostlera, z Ernstem Karchowem w roli głównej[14]) odbyła się w niedzielę 14 kwietnia. Doniesienia prasowe na temat tego wieczoru zgadzają się właściwie zaledwie co do dwóch faktów (mimo że część z nich pisana była przez dziennikarzy obecnych na premierze). Po pierwsze, poruszająca, interwencyjna sztuka została odebrana przez widownię teatru przy Bülowplatz[15] z entuzjazmem: przykładowo „Wiadomości Literackie" donosiły o „frenetycznych oklask[ach], niemilknąc[ych] owacj[ach] chłodnej zazwyczaj publiczności teatralnej Berlina"[16]. Po drugie, wiadomo, że wieczór zakończył się skandalem – lecz doniesienia na temat jego przebiegu są już skrajnie odmienne.

Po zakończeniu spektaklu Kalkowska została wywołana na scenę przez publiczność (która żądała „ukazania się autorki, by podziękować jej nie tyle za dobry dramat, ile za czyn szlachetny"[17]). Zamiast jednak przyjąć wyrazy uznania, pisarka miała zadeklarować, że „nie bierze odpowiedzialności za swój dramat", gdyż – bez jej wiedzy i zgody – reżyser postanowił usunąć fragment zakończenia[18]. Tak więc zamiast kończyć się ścięciem i oskarżającym okrzykiem „Zabiliście niewinnego człowieka!", spektakl ucięto w momencie, w którym Jakubowski szedł na śmierć prowadzony przez duchownego[19]. Zabieg ten nie tylko ocenzurował interwencyjny wydźwięk sztuki, lecz także wprowadził do finału niezamierzony przez autorkę religijny akcent. Gorący protest Kalkowskiej (która wedle innych doniesień nie została zaproszona na scenę, lecz wdarła się na nią) był wymierzony przeciw „pogwałceni[u] praw autorskich przez reżysera"[20]. „Oświadczenie jej rozpętało burzę. Widownia zamieniła się w salę sądową i publiczność jęła wyrokować, czy reżyser miał słuszność, skracając sztukę, czy autorka miała prawo do protestu. Skandal wybuchł na całego"[21] – pisano w „Robotniku" cztery dni po premierze.

O skandalicznym incydencie – na podstawie wywiadu z francuskiego „Temps" – donosił także „Ilustrowany Kurier Codzienny"[22]. Publiczność była podzielona pomiędzy widzów oburzonych „cenzurą" teatru a tych zniesmaczonych „niestosownym" manifestem autorki. Liczniejszą grupą zdawała się jednak ta pierwsza – zachwycony odwagą Kalkowskiej Hans Grabowsky, przyjaciel pisarki, zwracał się do niej w dzień po premierze: „Jaką radością było, gdy tam stałaś ze swoimi dyktatorskimi gestami! I jak natychmiast miałaś całą masę po swojej stronie!"[23]. Sytuację próbował uspokoić sam Piscator[24], który zaproponował, by dograć wycięte fragmenty, „ale za chwilę zjawił się na scenie reżyser przedstawienia […] i oświadczył, że aktor grający główną rolę ze zdenerwowania dostał wstrząsu nerwowego i dlatego nie może grać"[25]. Propozycja re-

żysera, by to sama autorka odczytała fragmenty, została ponoć przez widownię wygwizdana[26], po czym w imieniu Ligi Obrony Praw Człowieka głos zabrał pisarz Artur Holitscher, stając po stronie Kalkowskiej i krytykując ingerencje Volksbühne. „Górnoślązak" dwa dni po premierze donosił o awanturach na przedstawieniu *Józefa* – nieopisany hałas po interwencji autorki „zamienił się w bójkę, której kres położyła policja"[27] (choć prawdopodobnie jest to przerysowany scenariusz). Publiczność miała się rozejść dopiero na deklarację dyrekcji teatru, że spektakl zostanie wkrótce pokazany w nieskróconej wersji[28].
Zaintrygowana Kalkowską Zofia Kramsztykowa, berlińska korespondentka „Wiadomości Literackich", postanowiła o sprawie porozmawiać z autorką osobiście, czego owocem stał się wywiad opublikowany w piśmie Mieczysława Grydzewskiego[29]. Zanim jednak wywiad Kramsztykowej zdołał ukazać się w „Wiadomościach Literackich", a pierwsze dzienniki ze wzmiankami o incydencie opuściły polskie drukarnie, wiadomość o premierze dotarła nad Wisłę również drogą urzędową, w trybie ekspresowym. W poniedziałek 15 kwietnia 1929 roku, a więc dzień po premierze, Stanisław Zieliński w liście z nagłówkiem polskiego konsulatu generalnego w Berlinie wysłał do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II Rzeczpospolitej raport w sprawie premiery „sztuki dramatycznej p.t. *Józef* […] [autorstwa] obywatelki polskiej Eleonory Kalkowskiej-Szaroty"[30]. W swoim doniesieniu konsul podkreślał: „Sukces [sztuki] byłby jeszcze większy, gdyby po skończonym przedstawieniu autorka nie protestowała przed publicznością, że reżyseria skreśliła najpiękniejsze jej zdaniem miejsca w jej sztuce, co wywołało wśród wdzięcznej publiczności, która w pierwszej chwili z winy autorki nie orientowała [sic], o co właściwie pani K. chodzi, jedynie ujemne wrażenie, jak wskazują załączone wycinki z prasy"[31].
Jednym z załączonych wycinków był fragment pierwszej strony „Die Welt am Montag", na której czernił się nagłówek *Riesenskandal in der Volksbühne*[32] („Ogromny skandal w Volksbühne"). Incydent, który zaburzył odbiór sztuki pośmiertnie rehabilitującej skazanego na śmierć polskiego imigranta, nabrał tym samym wagi nie tylko skandalu, lecz także sprawy państwowej.

SPRAWA JÓZEFA J.[33]

Raport Stanisława Zielińskiego wysłany do Ministerstwa Spraw Zagranicznych stanowił zaledwie wierzchołek góry lodowej, jakim były polityczne konsekwencje procesu Jakubowskiego. Nieprzypadkowo na

premierze pojawił się sam konsul generalny – rewizja sprawy polskiego robotnika nabrała wagi państwowej jeszcze na długo przed premierą sztuki, a za jej nadzorowanie Zieliński odpowiadał od połowy lutego 1928 roku. Wtedy to zwrócił się do niego radca emigracyjny z zapytaniem, czy konsulat posiada jakikolwiek materiał dowodowy w sprawie Jakubowskiego (którą zaczęła nagłaśniać właśnie polska prasa), a w razie braku takowego – z poleceniem zebrania dokumentacji. Zadanie to przypadło w udziale właśnie Zielińskiemu[34] i musiało być zajęciem czasochłonnym, gdyż, jak podsumowywał to później Jan Józef Bossowski, „artykuły, sprawozdania i notatki, które ukazały się w prasie niemieckiej w sprawie Jakubowskiego, liczą się na tysiące"[35]. Z materiałów zgromadzonych przez placówkę dyplomatyczną wyłania się następujący obraz sprawy.

Józef Jakubowski urodził się 8 września 1895 roku we wsi Dunajówka w gminie szumskiej (obecnie Litwa, nieopodal granicy białoruskiej). Był słabo piśmienny (po polsku czytał tylko druk), uczęszczał do szkoły ludowej w Szumsku przez dwa lata. W maju 1915 roku został powołany do wojska rosyjskiego. Wraz ze swoim kolegą z dzieciństwa, Adamem Jurojciem (dzięki któremu zachowały się szczegółowe informacje na temat żołnierskich, a następnie jenieckich losów Józefa), otrzymał przydział do 15 pułku piechoty, zwanego Finlandzkim, który na początku lata został skierowany na front niemiecki pod Kowno. Obaj dostali się do niewoli drugiego października tego samego roku: trafili najpierw do Harmisten, a następnie do obozu jenieckiego w Palingen, skąd Jakubowski został zesłany na roboty rolne w prowincji lubeckiej, gdzie pozostał również po zakończeniu wojny. Wkrótce po tej migracji wysłał przyjacielowi pamiątkową fotografię, na której pozował wraz z rodziną gospodarza Hufnera na tle domu mieszkalnego (ponad dekadę później fotografia ta, podobnie jak zdjęcie z obozu jenieckiego, przedostanie się do prasy i będzie ilustrować doniesienia na temat procesu Jakubowskiego). Józef utrzymywał kontakt z Jurojciem jeszcze przez następny rok. Jak donosił jego rodzinie kolega z wojska, „co do stosunków swoich i miłostek Jakubowski nic nie opowiadał"[36].

W Palingen Jakubowski związał się z Idą Nogens, dziewczyną z nizin społecznych, pochodzącą z patologicznej rodziny – dochodziło w niej do przemocy i nadużyć seksualnych[37]. Jak pisał Bossowski, który na początku lat trzydziestych badał akta sprawy, „Nogensowie nie mieli nic do stracenia, dlatego u nich spotkał się Jakubowski niezawodnie z życzliwem przyjęciem jako kandydat na lokatora i pomocnika w pracach domowych. W innych rodzinach spotykał niewątpliwie rezerwę

lub wyraźny chłód"[38]. W tym świecie oboje – w ciasnym, ksenofobicznym wiejskim społeczeństwie – znajdowali się na skrajnym marginesie. Jakubowski zamieszkał z rodziną Nogensów i objął pieczę nad Idą oraz jej kilkuletnim synem Ewaldem, pochodzącym prawdopodobnie z kazirodczego gwałtu. Gdy w 1923 roku, niedługo po urodzeniu dziecka Józefa, kobieta zmarła, ten zaopiekował się sierotami. Problemy polskiego emigranta zaczęły się wkrótce potem – Ewald zaginął 9 listopada 1924 roku. Niecałe dwa tygodnie później jego ciało zostało znalezione w króliczej norze nieopodal Palingen[39], a sekcja zwłok wykazała, że chłopiec zmarł wskutek uduszenia. O zabójstwo posądzono Jakubowskiego i na podstawie poszlak sporządzono akt oskarżenia[40]. Wśród kluczowych świadków był jeden z braci zmarłej Idy, niepełnosprawny intelektualnie kilkunastoletni Hannes. Choć zgodnie z późniejszymi zeznaniami pastora z Palingen chłopiec nie był w stanie w rzetelny sposób dać świadectwa przed sądem[41], to właśnie jego zeznania bezpośrednio obciążyły Polaka.

Późniejszą krytykę wyroku wzbudzała zarówno poszlakowość procesu (w którym ostatecznie nie odkryto żadnych niepodważalnych dowodów), jak i jego przebieg. Opinię publiczną najbardziej wzburzył fakt, że pomimo wątpliwej znajomości języka niemieckiego, oskarżonemu nie zapewniono tłumacza. „Prawdziwa rozmowa z Jakubowskim była niemożliwa po niemiecku", zeznawał jeden ze świadków w procesie rewizyjnym[42], a gdy urzędnik więzienny miał odczytać oskarżonemu decyzję sądu, „trwało to trzy godziny, bo Jakubowski nie mógł zrozumieć wyroku"[43]. Niewykształcony, niemogący się w pełni porozumieć z otoczeniem *outsider* stał się idealnym kozłem ofiarnym.

Wyrok zapadł w marcu 1925 roku, a 15 lutego 1926 Józef Jakubowski został stracony[44]. Śmierć skazanego wywołała żywą reakcję. Utworzono domagającą się rewizji procesu „fundację imienia Jakubowskiego niemieckiej Ligi Obrony Praw Człowieka", której inicjatorami byli między innymi Albert Einstein, Heinrich Mann, Harry Kessler, Helmuth Gerlach i Arnold Zweig[45]. Wspomniani już Olden i Bornstein opublikowali *Der Justizmord an Jakubowski*. Podobnie jak sam proces, starania o rehabilitację Polaka znajdowały się w centrum uwagi społeczeństwa Republiki Weimarskiej.

Dlaczego więc polska opinia publiczna zainteresowała się Jakubowskim dopiero ponad dwa lata po egzekucji? Nieco światła rzuca na tę sprawę raport referenta Ministerstwa Spraw Zagranicznych Stefana Fiedlera-Albertiego, który w marcu 1929 roku pisał, że w okresie, gdy toczył się jeszcze proces Jakubowskiego, rząd polski nie miał możliwości in-

terweniowania, ponieważ w opinii niemieckiej oskarżony – jako były jeniec carskiej armii – uchodził za obywatela rosyjskiego[46]. Wiadomość o polskim pochodzeniu Jakubowskiego dotarła nad Wisłę właściwie dopiero po tym, jak w czerwcu 1928 roku przewodniczący Ligi Obrony Praw Człowieka Kurt Grossman przybył do Warszawy, by prosić tamtejsze władze o pomoc w znalezieniu rodziców Jakubowskiego[47], gdyż tylko członkowie rodziny skazanego mieli prawo do wystąpienia o rewizję procesu.

W czasie gdy Kalkowska podjęła się pracy nad dramatem, temperatura debaty publicznej w związku ze sprawą Jakubowskiego sięgała zenitu. Środowiska walczące o jego pośmiertne uniewinnienie (na czele ze wspomnianą Ligą Obrony Praw Człowieka) uderzały w cały system sądownictwa; pojawiały się też głosy o potrzebie zdymisjonowania ministra sprawiedliwości. Pod koniec maja 1928 roku Eugeniusz Zdrojewski, polski radca emigracyjny w Berlinie, donosił Ministerstwu Spraw Zagranicznych w Warszawie, że kwestia nabrała „wielkiego znaczenia politycznego, [a] zwrot nastąpił po wyborach" – prawicowa prasa, nazywając ją „wybuchową sensacją" („*die geplatzte Sensation*"), sugerowała, że cały skandal był „tylko manewrem przedwyborczym partii lewicowych"[48], a nagłaśnianie sprawy miało służyć walce politycznej[49]. Na tym etapie ta wybuchowa sensacja miała już znaczenie międzynarodowe, w Polsce zaś stała się okazją nie tylko do krytyki rządu, ale i wzmacniania nastrojów antyniemieckich. Gdy w Republice Weimarskiej trwały już prawdopodobnie przygotowania do wystawienia *Josefa*, w Polsce zarzucano Ministerstwu Spraw Zagranicznych opieszałość i brak inicjatywy, czego doskonałą ilustracją są nagłówki prasowe z tego okresu, na przykład: *Nie wiemy, nie możemy… Biurokratyczno-dyplomatyczne zmanierowanie naszego M-stwa Spraw Zagranicznych na przykładzie straconego niewinnie robotnika polskiego Jakubowskiego*[50].

Tyle więc mówią akta o sprawie Jakubowskiego. Co i w jaki sposób próbowała powiedzieć Kalkowska[51]?

„SZTUKA, MAJĄCA BYĆ MEGAFONEM DNIA"[52]

Jak informował jeden z rozmówców Kalkowskiej, „formę sztuki [autorka] obmyśliła dla nowej sceny […], która pragnie powołać publiczną opinię na sędziego pewnych zaprzątających umysły aktualnych wydarzeń. Głównym celem tego rodzaju sceny nowoczesnej miałoby być pobudzenie widowni do intensywnego brania udziału w charakteryzujących ducha czasu rewelacyjnych wydarzeniach"[53]. Ta istotna dekla-

racja w sposób jawny wiąże dramat Kalkowskiej z dynamicznie rozwijającym się wówczas awangardowym nurtem Zeittheater. „Poetycki reportaż", jako wybrane przez samą autorkę *Josefa* określenie genologiczne, również nie jest przypadkowym terminem.

Po premierze *Sprawy Jakubowskiego* w Volksbühne „Robotnik" podawał: „Teatralny Berlin ma dzisiaj dwa wielkie zagadnienia do rozstrzygnięcia: 1. co to jest «poetycka reporterka» i 2. jakie są prawa autora dramatycznego do tekstu jego sztuki?"[54]. W gruncie rzeczy jednak w Berlinie w kwietniu 1929 roku nikt właściwie nie musiał sobie zadawać pytania o to, czym jest teatralna „poetycka reporterka". W Republice Weimarskiej drugiej połowy lat dwudziestych nastąpił powszechny zwrot ku literaturze faktu. Zjawisko to po części miało swoje źródło w niepewnej sytuacji politycznej i gwałtownie wzmagających się napięciach społecznych, ale też – jak podaje Konrad Gajek – wynikało z przesytu „krzykliwym ekspresjonizmem" czy „sztuką" w ogóle[55]. Pisarki i pisarze coraz chętniej angażowali się w sprawy społeczne, jako gatunek ekspresji twórczej często wybierali więc „pozornie beznamiętny i obiektywny" reportaż, którego „ostrze krytyczne zasadzało się głównie na ujawnianiu budzących sprzeciw faktów czy zjawisk dostrzeżonych w życiu politycznym"[56]. Podobne rozumienie reportażu wykształcało się również w Polsce przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Aleksander Wat w 1930 roku definiował go „jako narzędzie demaskowania zjawisk społecznych"[57], które „uczy się wyrażać myśl polityczną w samem podawaniu faktów, w ich doborze, w montażu, obywając się bez omawiających komentarzy"[58]. Z kolei Leon Schiller w *Teatrze jutra* definiował udramatyzowany reportaż jako gatunek, który „z możliwie dużym obiektywizmem" ukazuje „autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości"[59].

Jednym z prekursorów „dramatu faktów", jak nazywa Gajek sztuki z niemieckojęzycznego nurtu Zeittheater, był działający w Wiedniu Karl Kraus, wydawca „Die Fackel" i autor pisanego w latach 1915–1921 monumentalnego, siedmiusetstronicowego dzieła *Die letzten Tag der Menschheit* (*Ostatnie dni ludzkości*). Na ponad dwieście scen i epizodów składały się oficjalne dokumenty, komunikaty wojskowe, doniesienia korespondentów wojennych oraz wycinki prasowe, z których skonstruowany został „wstrząsający w swej wymowie artystyczny obraz upadku monarchii austro-węgierskiej, a także Niemiec kaiserowskich"[60]. Dobór tematyki nie był zresztą przypadkowy, gdyż, jak pisze Sajewska, „nowoczesny teatr polityczny narodził się jako estetyczna reakcja na traumę I wojny światowej"[61].

Głównym reformatorem, teoretykiem i praktykiem teatru politycznego – a także twórcą samego pojęcia – był wspominany już Erwin Piscator[62]. W wydanym w 1929 roku zbiorze esejów *Teatr polityczny* twórca podsumował najważniejszy etap swojej działalności[63], a także sformułował najistotniejsze postulaty nurtu. Piscator był głęboko przekonany, że to właśnie teatr jest miejscem, które może i które musi zajmować się kwestiami będącymi społecznym tabu[64], a uprawianie polityki na scenie staje się „możliwe tylko wówczas, gdy sztuka zakorzeniona jest w konkretnej rzeczywistości politycznej, a nie w poddającej ją procesom metaforyzacji literaturze"[65]. Jak twierdził, „autorzy [muszą] nauczyć się uchwycić temat w całej jego rzeczywistości i ukazać dramatyzm wielkich, prostych zjawisk życia. Teatr wymaga naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań. […] Jeśli cały […] przebieg [wydarzeń] nie zostanie pokazany w sposób tak jasny i przejrzysty jak kryształ, jeśli konkretność wydarzeń nie stanie się sama dramatycznym elementem, wówczas na nic cała poezja"[66].

Za tym rozumieniem szło również przekonanie, że w nowym teatrze powinno być „[m]niej sztuki, więcej polityki"[67]. Scena zaś miała stawać się „megafonem dnia"[68] nagłaśniającym najbardziej palące problemy społeczne i służyć jako narzędzie w walce klas[69]. Koncepcje Zeittheater wyartykułowane przez Piscatora rozwijali w swojej twórczości między innymi Friedrich Wolf czy Bertolt Brecht. Jednakże Piscatorowski „teatr społecznego niepokoju"[70] to nie tylko interwencyjność i zaangażowanie polityczne, lecz także – a może nawet przede wszystkim – nowatorska, awangardowa forma spowinowacona z artystycznym prądem Neue Sachlichkeit. Autor *Teatru politycznego* w swoich inscenizacjach wykorzystywał zmontowane fragmenty nagrań filmowych, zdjęć czy czytanych performatywnie dokumentów, które odsyłały widza do kluczowych wydarzeń historycznych i politycznych – tak było chociażby w *Trotz alledem!* z 1925 roku, gdzie Piscator wykorzystał dokumentalne nagrania z początków Wielkiej Wojny i rewolucji 1918 roku[71]. W Polsce idee awangardowego Zeittheater rozwijali między innymi Michał Weichert (twórca szkoły Junge Theater i kierownik Żydowskiego Studia Teatralnego w Warszawie[72]), Antonina Sokolicz (autorka rozprawy *O kulturze artystycznej proletariatu* kierująca zespołem Lutnia i Sceną Robotniczą[73]) czy Leon Schiller[74].

Ukazanie się *Teatru politycznego* parę miesięcy po premierze *Josefa*[75] można potraktować jako kamień milowy w rozwoju nurtu Zeittheater. Ten szczególny moment bez wątpienia wpłynął na ostateczny kształt, jaki pisarka nadała swojej sztuce (sam temat zresztą doskonale nadawał

się do przedstawienia w formie scenicznego reportażu). *Sprawa Jakubowskiego* została zbudowana z dwudziestu dwóch krótkich „obrazów"[76] (niektóre z nich składają się z zaledwie parunastu wypowiedzi). Ta skrótowość nie jest przypadkowa. Jak zauważał Wat, choć gatunek reportażu nie powstał na gruncie prasy, to właśnie na jej łamach się rozwijał: „technika robienia gazety nadała reportażowi jego dzisiejszą formę – krótkiego, zwięzłego, efektownego przedstawiania faktów"[77].
Prasowa zwięzłość stała się również dominantą *Sprawy Jakubowskiego*, w której na wzór filmowego scenariusza krótkie sceny-epizody następują po sobie szybko, naśladując techniki montażu. Możliwe, że Kalkowska tworzyła swój dramat z myślą o wystawieniu właśnie w Volksbühne, którego zaplecze techniczne pozwalało w pełni wykorzystać potencjał tak napisanego tekstu. Gmach przy Bülowplatz był nie tylko główną areną „dla awangardowych praktyk teatru politycznego", lecz również jedną z najnowocześniejszych scen Berlina"[78] – posiadał na przykład obrotową scenę, która pozwalała na płynne przejścia pomiędzy obrazami dziejącymi się w różnych lokalizacjach[79]. Reportażowy, pozbawiony metaforyczności czy poetyckości jest również język dramatu – co więcej, jest to język mocno zróżnicowany. Jak zauważyła Agnes Trapp, w tworzeniu charakterystyki poszczególnych postaci Kalkowska sięga po subtelne niuanse natury leksykalnej i syntaktycznej. W zależności od klasy społecznej, pochodzenia czy regionu zamieszkania bohaterowie posługują się innym dialektem (oczywiście największy kontrast stanowi łamana niemczyzna Jakubowskiego i wysoki, literacki niemiecki, którym posługują się przedstawiciele sądownictwa). Lecz nawet w tych szerszych grupach pojawiają się dodatkowe rozróżnienia, indywidualne gradacje – profile językowe właściwe poszczególnym postaciom[80].
Reportażowy był również sam sposób pracy nad tekstem *Josefa*. Zarówno przebieg wydarzeń, jak i charakterystyka głównego bohatera w dramacie Kalkowskiej – zgodnie z metodą dramatopisarzy z nurtu Zeittheater – zostały w dużej mierze zbudowane na podstawie doniesień prasy, która pilnie śledziła losy wznowionego w maju 1928 roku procesu Jakubowskiego, przedrukowując zeznania świadków, postanowienia sądowe czy obszerne wywiady z uczestnikami tego medialnego spektaklu. W jednym z raportów z okresu rewizji procesu można przeczytać opinię obrońcy nieżyjącego już Jakubowskiego, doktora Wilhelma Kocha, który „[był] przekonany, że Józef Jakubowski, zarzuconego mu morderstwa nie dokonał. […] Nie znalazł niczego w Jakubowskim, co by wskazywało na jakiekolwiek ujemne instynkty Jakubowskiego. Przeciwnie, stwierdził tylko cechy dobroduszności […], mianowicie

przywiązania do dziecka swej narzeczonej. Był to człowiek naiwnie swobodny, niewierzący do ostatniej chwili w groźne skutki zarzutu, który mu czyniono, nie korzystający nawet z możności ucieczki z więzienia, która mu się nasuwała"[81].

Dobroduszność, honorowość, prostolinijność i naiwność stały się głównymi cechami Jakubowskiego w dramacie. W pierwszej scenie, której akcja dzieje się podczas zabawy dożynkowej, Józef pokazany został na tle ordynarnych, pijanych i awanturujących się parobków. Jest wycofany, stoi z boku, niemal niewidoczny, co od razu sygnalizuje jego wyobcowanie z lokalnej społeczności. Ta odrębność uwidacznia się zresztą na wielu poziomach – język Jakubowskiego jest niepewny, stanowi więc powód do drwin; widoczne są również różnice kulturowe: bohater nie bierze udziału w zabawie także dlatego, że jedyne tańce, jakie zna, to „Krakowiak, Mazurek, Oberek"[82]. Pomimo nieustających szykan ze strony miejscowych (którzy nazywają go „zawszonym Maćkiem", „Polake", „soldatem"[83]) bohater wzbudza też pewną fascynację – Jakubowski jest z pewnością atrakcyjny fizycznie. Podkreślane w licznych wypowiedziach siła, „jurność" i tężyzna Polaka skłaniają do myślenia o nim jako uosobieniu ideału chłopa, okazu siły i zdrowia. Nic więc dziwnego, że bohatera obdarza zainteresowaniem jedna z miejscowych dziewcząt, Maria Beinig (na którą w sztuce przemianowana została Ida Nogens). Równie istotną rolę w zbliżeniu bohaterów odgrywa także z pewnością fakt, że podobnie jak Józef, dziewczyna została skrzywdzona przez osoby ze swojego najbliższego otoczenia. Choć nie jest powiedziane wprost, że bohaterka padła ofiarą gwałtu ze strony swojego brata, sugestie pojawiające się w dramacie są dla odbiorcy wystarczająco czytelne. Co więcej, sposób, w jaki Kalkowska buduje związek ciężarnej Marii z Józefem, wydaje się dość jasno odwoływać do historii świętej rodziny (w tragicznej, groteskowej wersji, zważywszy na los, jaki spotka Dzieciątko z dramatu). Uruchomiony przez autorkę potencjał symboliczny mógł tylko wzmacniać interwencyjny wydźwięk sztuki.

Najbliższe otoczenie Józefa Kalkowska przedstawia jako „pogrążoną w alkoholizmie społeczność, która na skutek braku odpowiednich warunków bytowych, a także pracy edukacyjnej, żywi się stereotypami narodowymi, które prowadzą do tragedii"[84]. Pisarka prezentuje cały repertuar ksenofobicznych uprzedzeń: społeczność Palingen widzi w Józefie „dzikiego" Polaka ze wschodu, byłego jeńca wrogiej armii – z tego powodu przykładowo wdowa Stoss, z którą po śmierci Marii wiąże się Józef, nalega na utrzymanie ich romansu w tajemnicy. W tym otoczeniu Józef pozostaje bezbronny również wobec manipulacji, jakich dopuszcza

się na nim sąsiad Kreuz (wskutek uknutej przez niego intrygi Jakubowski niesłusznie trafia do aresztu za kradzież). Jego bezbronność najlepiej oddają słowa Marii, która jeszcze na początku sztuki stwierdza: „Józef to już taki człowiek, że jak rękę utną, to ten jeszcze podziękuje, że nie głowę" (co swoją drogą brzmi jak złowieszcza prefiguracja losu bohatera). Gdy więc Kreuz, Kreischer i Gustaw Beinig planują zabójstwo małego Oswalda[85] – „bękarta", który wszystkim zawadza[86] – Józef staje się idealnym kozłem ofiarnym, na którego w pierwszej kolejności padnie podejrzenie, jeśli ciało chłopca zostanie odkryte. Intryga, wzmocniona obciążającymi zeznaniami, jakoby Jakubowski miał stosować wobec dziecka przemoc, trafia na podatny grunt. Gdy bohater zostaje zamknięty w jednej celi z matkobójcą Grundem, ten nie jest w stanie uwierzyć w jego niewinność, twierdząc: „Ty przecież z tych Polaków, co to podczas wojny na Mazurach niemieckie dzieci kłuli"[87]. Na fakt pochodzenia Józefa zwraca także uwagę jego obrońca: „Nie zapominajcie, że jesteście tutaj obcym człowiekiem… […] Ta wasza śpiewająca mowa będzie ich drażnić, śmieszyć… Chętnie uwierzą, że taki tam obcy przybłęda, Polak, były żołnierz rosyjski, mógł być zdolny do popełnienia zbrodni"[88]. O tym, że adwokat miał rację, najbardziej wymownie świadczy „zakulisowa" rozmowa podczas sceny w restauracji, w której udział biorą sędzia, prokurator, przewodniczący sądu i dwaj przysięgli. Prawnicy cieszą się z szybkiego rozwiązania sprawy i zbliżającego się wyroku, uznając jednocześnie, że przyniosą społeczeństwu ulgę, gdy uda im się pozbyć „tego obcego i demoralizującego elementu" – w ich narracji obecność Józefa w Palingen „[t]o tak, jak gdyby po wielkiej burzy pozostała brudna, cuchnąca kałuża"[89].

Eskalacja ksenofobicznej nienawiści, połączona z absolutną niezdolnością bohatera do obrony (nie tylko ze względu na trudności z językiem, lecz także przez nieprzemijającą wiarę w sprawiedliwość i mądrość niemieckich sądów, które nie mogłyby dopuścić się skazania niewinnego) prowadzą wprost do egzekucji. Nie pomogły ani usilne starania obrońcy, ani jedyne pozytywne zeznania na temat Jakubowskiego złożone przez jego pracodawcę, gospodarza Relicha. W dramacie nie było również miejsca na „boską interwencję" – pustka i formalność gestów czynionych przez księdza, którego wysłano do Jakubowskiego przed egzekucją, kontrastuje tylko z gorącą ludową pobożnością bohatera. Nawet kończący sztukę okrzyk więziennego dozorcy „Zabiliście niewinnego człowieka!"[90] pozostaje nieusłyszany, gdyż „sprawcy" w ostatniej scenie znajdują się za zamkniętą bramą, za którą wykonano właśnie wyrok.

Oczywiście nie sposób powiedzieć, że dramat Kalkowskiej jest pozbawiony uproszczeń: bohaterowie wydają się przedstawieni w jednowymiarowy, czarno-biały sposób; nie została pogłębiona psychologia postaci; „teza" sztuki (mówiąca o wadliwości systemu sądownictwa, a także o zgubnym wpływie nacjonalistycznych uprzedzeń) jest wyłożona wprost. Lecz właśnie takiego sposobu przedstawienia sprawy domagał się teatr społecznego niepokoju, który potrzebował przecież „naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań"[91]. W tej formie dramat miał szansę wywrzeć na widzach odpowiednie wrażenie, a berliński sukces sztuki pokazuje, że strategia wybrana przez pisarkę okazała się skuteczna[92].

SPRAWA POLSKA, SZTUKA ANTYNIEMIECKA

Pierwsze wiadomości dotyczące starań o rewizję niesłusznie skazanego Polaka dotarły nad Wisłę stosunkowo szybko, nie dziwi więc, że zapowiedź spektaklu wzbudziła zainteresowanie korespondentów w stolicy Republiki Weimarskiej. Berlińska premiera *Josefa* była więc dla Kalkowskiej przełomem na wielu poziomach, również w kontekście recepcji jej twórczości w II Rzeczpospolitej. Dopiero wówczas, na wiosnę 1929 roku, ta niemalże anonimowa w Polsce dramatopisarka[93] (autorka „nieznana i niedoświadczona, ale do głębi losem nieszczęsnego Jakubowskiego przejęta"[94]) o polsko brzmiącym nazwisku (którego po przeszło dekadzie zapewne już nikt nie kojarzył z występami „uczennicy Reinhardta") przedarła się do świadomości polskiej publiki literackiej.
Emocje związane ze sztuką były tak ogromne, że zanim jeszcze *Josef* trafił na polskie sceny, w doniesieniach prasowych reputacja zarówno samej Kalkowskiej, jak i jej dramatu urosły do niespodziewanych rozmiarów. Przykładowo w obszernym artykule poświęconym procesowi Jakubowskiego opublikowanym w „Na Szerokim Świecie" pisano (nie do końca zgodnie z prawdą), że „Sztuka wywołuje olbrzymie wrażenie, zostaje zakazana w Berlinie, potem dozwolona, obiega teatry w 23 miastach niemieckich i wywiera stanowczy wpływ na dalsze losy całej sprawy"[95]. Sukces dramatu (a po części zapewne też rozgłos wywołany manifestem Kalkowskiej podczas premiery) sprawił, że *Josef* bardzo szybko został eksportowany do Polski. W Warszawie nowa dyrektorka Teatru Ateneum, Maria Strońska[96], która miała ambicje stworzenia miejsca na wzór Piscatorowskiej Volksbühne[97], wybrała *Sprawę Jakubowskiego* na inaugurację swojej sceny, która odbyła się już 13 września 1929 roku. Zaledwie pięć dni później sztuka jako *Proces Jakubowskiego* wystawio-

na została w Teatrze Miejskim w Toruniu[98]. 18 października odbyła się premiera w Teatrze Miejskim w Lublinie[99], a w lutym 1930 roku dramat wystawiono jeszcze w Teatrze Wielkim we Lwowie[100].

Najszerszym echem odbiła się warszawska premiera, poprzedzona sprawną kampanią promującą nową scenę Strońskiej. W „Robotniku" przedrukowano fragmenty entuzjastycznych recenzji berlińskiego spektaklu. Za „Berliner Tageblatt" podawano na przykład, że „P. Kalkowska napisała rzecz doskonałą […] Sztuka pełna życia, tętni odwagą, przenika rzeczywistość, świadczy o czujnym sumieniu autorki i o prawdziwym talencie"[101]. Zainteresowanie sztuką (opartą na i tak głośnej medialnie sprawie) dodatkowo potęgował fakt, że autorką była „z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku", która w swym dramacie „wzięła w obronę nieszczęśliwego rodaka". Samej pisarce również zdarzało się podkreślać swoje pochodzenie i przypominać, że rodzina jej ojca była „czysto polska". Prasa donosiła ponadto, że pobudką do napisania sztuki była „miłość [autorki] do chłopa polskiego"[102] oraz że „nigdy jeszcze w literaturze niemieckiej nie pojawił się Polak, jako postać pełna prawdy życiowej i ciepła, z duszą tak czystą i szlachetną"[103]. Ta „kampania promocyjna" z pewnością przyczyniła się do kasowego sukcesu spektaklu.

Na premierze wyreżyserowanej przez Janusza Strachockiego sztuki obecni byli między innymi Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska, Irena Solska[104], Tadeusz Boy-Żeleński[105] i Antoni Słonimski. Obecna była również sama Kalkowska, która przy tej okazji zatrzymała się w rodzinnej Warszawie na dłużej[106]. Recenzje przedstawienia pojawiły się w wielu periodykach, a interesujące jest zwłaszcza ich zróżnicowanie pod względem docelowego odbiorcy czy profilu ideowego. Tak więc wzmianki przeczytać można było między innymi w „Naszym Przeglądzie", „ABC", „Kurierze Warszawskim", „Ewie", „Robotniku", „Przeglądzie Katolickim" czy „Polsce Zbrojnej"[107]. W omówieniach przeważały głosy przychylne. Tadeusz Dołęga-Mostowicz pisał, że sztuka „Ma […] żywiołową siłę emocjonalną, utrzymuje nerwy w napięciu, posiada cenne walory moralne i zasługuje na pełne i długotrwałe powodzenie"[108], o talencie Kalkowskiej zaś pisał Boy-Żeleński, podkreślając, że jej dramat wnosi do teatru „odwagę i świeżość spojrzenia"[109]. Autor *Flirtu z Melpomeną* doceniał również reportażowość *Sprawy Jakubowskiego*. „Podoba mi się ta nazwa i to pojęcie – pisał o „reportażu poetyckim" Boy-Żeleński. – Może w nim tkwi przeczucie nowych dróg teatru? Mówić o tym, czym wszyscy się interesują, co jest w myśli i na ustach wszystkich, chwytać w lot samo życie i montować je na scenie,

czynić z teatru trybunę adwokata czy posła, budować z desek scenicznych potężny megafon dla krzyku – oto wyborne zrozumienie praw teatru i jego celów"[110].

Jednakże dynamiczna skrótowość reportażu Kalkowskiej (walory doskonale wykorzystane na obrotowej scenie Volksbühne) pod względem technicznym nie była przystosowana do wystawienia w Ateneum w formie, na którą zdecydował się reżyser. Dbałość o realizm detali scenografii przy dynamicznie zmieniających się miejscach akcji znacząco wpłynęła na odbiór spektaklu. Jakub Appenszlak krytykował staromodną inscenizację „nieprzystosowaną do naszego ducha reportażowej właśnie biomechaniki teatralnej", podkreślając, że „Zbyt długo musieliśmy czekać na taki np. efekt naturalistyczny, jak zademonstrowanie prawdziwego łóżka z pomiętą pościelą"[111]. To, że „w rezultacie [...] niektóre antrakty trwały dłużej, niż następujące po nich sceny"[112], pozwala wyobrazić sobie skalę niepowodzenia przedsięwzięcia[113].

Na tej „transplantacji" na grunt polski dużo poważniej niż strona techniczna ucierpiała jednak warstwa ideologiczna *Josefa*, na co zwrócili uwagę zaledwie nieliczni krytycy. Dołęga-Mostowicz zauważał, że w Polsce „teza" dramatu uległa kardynalnej zmianie, a jego punkt ciężkości przeniósł się tam, „gdzie autorka, jako człowiek o przekonaniach – o ile słyszeliśmy – lewo socjalistycznych, za żadną cenę nie chciałaby go widzieć"[114]. Antoni Słonimski na łamach „Wiadomości Literackich" pisał o „fałszywym tonie", którym wybrzmiała sztuka, podkreślając, że „[t]o, co było budzeniem uczuć ogólnoludzkich w Niemczech u nas staje się, wbrew intencjom autorki, posiewem nacjonalistycznej nienawiści"[115]. W podobnym tonie pisał Boy-Żeleński, dostrzegając niebezpieczeństwo w zbyt dosłownym i bezkrytycznym odbiorze *Sprawy Jakubowskiego*. „Rzecz taka napisana u nas – dodawał krytyk – byłaby znowuż graniem na strunach narodowego szowinizmu: napisana przez niemiecką – mimo, że polskiego pochodzenia – pisarkę dla publiczności berlińskiej, i napisana tak, że nakazuje posłuch, jest czynem humanitarnym pierwszorzędnego znaczenia"[116].

Zarówno Słonimski, jak i Boy-Żeleński, by zilustrować zaplecze interpretacyjne, z jakim potencjalny widz miał oglądać spektakl w Warszawie, wskazywali na *Rotę* Konopnickiej. Najtrafniej sytuację tego ideologicznego przesunięcia diagnozował zaś Benedykt Hertz, korespondent „Kuriera Wileńskiego", który podobnie jak Boy-Żeleński i Słonimski przekonywał, że to, co w Berlinie było „uczciwym czynem społecznym, było śmiałym protestem przeciw bezduszności biurokracji sądowej i ohydzie judzeń nacjonalistycznych"[117], w Warszawie stało się czymś wręcz prze-

ciwnym. Interesująca jest w tym kontekście zwłaszcza warstwa językowa inscenizacji – wielu krytyków zwracało uwagę na wadliwy przekład Brodzkiego, który nie oddawał zróżnicowania niemieckiego oryginału. Przede wszystkim jednak, jak zauważa Hertz, Strachocki, reżyserując *Sprawę*, kazał „wszystkim grającym mówić z poznańska, a bohaterowi z mazurska"[118]. Zapytany zaś przez krytyka o powody swojej decyzji, reżyser przyznał, że jego zamiarem było sprawienie, by widzowi w Warszawie Józef wydawał się „bliższy, niż jego otoczenie"[119] – co w gruncie rzeczy diametralnie wypaczało zarówno sens, jak i przesłanie sztuki Kalkowskiej. „Gdyby chciano zachować ideową wartość sztuki – pisał dalej Hertz – należało dać wszystkim grającym dobry tekst polski, a z bohatera uczynić jakiegoś zapędzonego w obce strony Ukraińca czy Białorusina. I niechby wówczas p. Strachocki uczynił go bliskim publiczności warszawskiej"[120].

Hertz jako jedyny polski krytyk zauważa – a przynajmniej jako jedyny w tak bezpośredni sposób to artykułuje – że sedno przesłania sztuki jest w pewien sposób uniwersalne, lecz żeby je wydobyć, reżyser musiałby wyjść poza szczegółową dosłowność przedstawienia. Oś dramatu stanowi bowiem nie krzywda „polskiego chłopa", lecz zagrożenie płynące z ksenofobicznych uprzedzeń, narodowych stereotypów, wreszcie mechanizmu pogardy opartego na poczuciu „wyższości cywilizacyjnej". Pogardy tej w równym stopniu mógł doświadczyć polski emigrant w Republice Weimarskiej, co Ukrainiec czy Białorusin na ziemiach II Rzeczpospolitej, nawet będąc jej pełnoprawnym obywatelem. Jednak żaden z polskich inscenizatorów dramatu nie pokusił się o tę istotną modyfikację. „Byłoby krzywdą dla autorki – pisał Boy-Żeleński – gdyby się [sztuki] słuchało jako sztuki polskiej, napisanej dla Polaków. Bo nie wina pani Kalkowskiej, że jesteśmy przesyceni ideologią, która z niej bije, zmęczeni pochlebianiem samemu sobie, czynieniem z siebie niewinnego baranka"[121]. Lecz właściwie „krzywda" ta już się stała, skoro, jak przyznawał sam krytyk, oglądając sztukę, można było odnieść fałszywe wrażenie, że „rzecz rozgrywa się wśród Polaków gdzieś w okolicach Grudziądza"[122].

Intuicje i obawy przywołanych powyżej krytyków w żadnej mierze nie były bezzasadne. Co więcej, liczne notatki prasowe wskazują, że właśnie w ten sposób *Sprawa Jakubowskiego* została odebrana. Mniej lub bardziej zjadliwy język co poniektórych recenzji dowodzi, z jaką łatwością pokazana na scenie tragedia „zaszczutego" Polaka uderzyła w ksenofobiczne, antyniemieckie struny. Tadeusz Kończyc o sprawie Jakubowskiego pisał: „była to zbrodnia zbirów pruskich, nadużywających powagi

sądu i prawa i naginających je do swoich ohydnych praktyk politycznych"[123]. Jeszcze dalej posunął się Leon Pomirowski w „Polsce Zbrojnej", stwierdzając, że spektakl „to wierna inscenizacja potwornej pomyłki sądowej na tle zoologicznej nienawiści rasowej Niemców do Polaków"[124]. Nie ustępował im Wacław Grubiński, który w utworze Kalkowskiej widział reportaż „odzwierciedlający tragiczną historię poczciwego chłopa polskiego, rozszarpanego przez niemiecką nienawiść"[125]. Z tymi głosami współbrzmiała poniekąd recenzja Karola Irzykowskiego, w której autor *Pałuby*, chwaląc grę aktorską Strachockiego, dodawał: „Przypuszczam, że w Niemczech [...] aktor grający Józefa, robił zeń bezbronnego idiotę, typ patologiczny. Kolega red. Rzymowski twierdzi nawet złośliwie, że zapewne też dlatego sztuka miała w Niemczech powodzenie, bo chociaż głosi hasło humanitarne [...], jednak mimo woli przytem kompromituje Polaka, jako członka pośledniejszej narodowości"[126].

Co więcej – tuż po warszawskiej premierze zaczęły pojawiać się głosy, że dramat można wykorzystać jako narzędzie propagandowe „w słusznej sprawie". Najśmielej i najbardziej wprost swoje postulaty sformułował Grubiński, który na łamach „Echa Tygodnia" pisał: „Sztuka pani Kalkowskiej powinna być równie starannie, jak w teatrze Ateneum, wystawiona na Pomorzu i z wędrownym teatrem powinna docierać do najmniejszych mieścin, gdzie takich Jakubowskich, olśnionych rzekomą kulturą niemiecką, rzekomą najwyższością kulturalną narodu niemieckiego, musi jeszcze nie brakować. [...] Dobra to odtrutka na propagandę niemiecką śród naszego ludu. Setki tysięcy broszur, opowiadających proces Jakubowskiego, napisanych bardzo przystępnie, powinna by kolportować na kresach polskich nasza propaganda [...], a za tym kolportażem niechby dążył subwencjonalny teatr z utworem p. Kalkowskiej"[127] (podkr. – A.D.). Przewijająca się w tej wypowiedzi pogarda wobec ludności przekonanej o przewadze kulturowej i cywilizacyjnej Niemiec[128] nie była bynajmniej wyjątkiem – w tym samym czasie Michał Szurło w „Masce Toruńskiej" deklarował, że na *Proces Jakubowskiego* szczególnie „pośpieszyć powinni ci, którzy do dzisiaj jeszcze uważają państwo bojaźni bożej za niedościgniony wzór moralności, wszelakiej cnoty i sprawiedliwości"[129].

Fantazja o subwencjonowanym teatrze, który podążałby z inscenizacją utworu Kalkowskiej w ślad za antyniemieckim, propagandowym kolportażem, miała się spełnić już wkrótce. W „Nowym Dzienniku", niecały tydzień po publikacji artykułu Grubińskiego, pojawiła się wzmian-

ka o powstaniu wędrownej trupy artystów kierowanej przez Stefana Zborowskiego i Mariana Brokowskiego, która „nabywszy na wyłączne prawo granie w całej Polsce głośnej sztuki […] zamierza wkrótce wyruszyć w objazd po Polsce". Grupa planowała występy w mniejszych miejscowościach, które nie posiadały stałego teatru, a wśród zapowiadanych kierunków wymieniono Poznańskie, Pomorze, Śląsk Cieszyński, Górny Śląsk, Małopolskę i „Kresy Wschodnie". Tak zwane „ziemie sporne" nie zaskakują na tej liście. Co ciekawe, jak zaznaczył autor, „z uwagi na wybitnie propagandowy charakter imprezy, organizatorzy zamierzają wystąpić do departamentu sztuki o poparcie materialne"[130]. Nie wiadomo, czy takie wsparcie zostało im udzielone, jednakże o tym, że zamierzenie udało się spełnić, świadczą doniesienia aż z marca 1930 roku, sugerujące zresztą, że objazdowa *Sprawa Jakubowskiego* cieszyła się niemałym powodzeniem[131].

Wpisanie utworu Kalkowskiej w ten antyniemiecki, „patriotyczny" dyskurs powiodło się nadzwyczaj łatwo. I choć pojawiały się również wypowiedzi przypominające o wielkim sukcesie sztuki w Niemczech, który miał być dowodem skruchy i „rehabilitacji duszy narodu niemieckiego"[132], dużo silniejsza okazała się narracja o *Sprawie Jakubowskiego* jako ilustracji kolejnej zbrodni niemieckiej. Z tego względu, gdy zapowiadano lwowską premierę, uznano wręcz za stosowne (za sprawą autorki?) załączyć swego rodzaju „sprostowanie", w którym podkreślano, że „reportaż z tej głośnej sprawy nie jest utworem szowinistycznym: wszędzie na świecie możliwe są zbrodnie równie potworne, wszędzie gdzie istnieje i dopóki istnieć będzie kara śmierci, sądy popełniać mogą podobne mordy niewinnego"[133].

Tego, czego nie udało się osiągnąć czy też zachować w *Sprawie Jakubowskiego* wystawionej w Warszawie, dokonała inna sztuka z nurtu Zeittheater, która miała bardzo podobną genezę do dramatu Kalkowskiej. W 1929 roku niemiecki dramatopisarz Bernard Blume opublikował *Im namen des Volkes!*[134] (*W imię ludu*). Była to historia podobnie zmanipulowanego, tym razem amerykańskiego procesu politycznego, w którym na śmierć skazani zostali dwaj niewinni włoscy robotnicy – Ferdinando Sacco i Bartolomeo Vanzetti[135]. W Warszawie sztukę tę, pod tytułem *Boston*, wystawiło w lutym 1933 roku awangardowe Żydowskie Studio Eksperymentalne Teatr Młodych Michała Weicherta. Jak pisała Krystyna Duniec, twórcy spektaklu uczynili „proces polityczny, w którym skazuje się niewinnych ludzi, wykorzystując ich w charakterze kozła ofiarnego, teatralną narracją o rasizmie i klasowej, ekonomicznej oraz politycznej opresji"[136].

W tej adaptacji nie tylko udało się zachować ideologiczny wydźwięk sztuki, lecz także uniknięto technicznych problemów, na jakie wskazywano przy okazji *Sprawy Jakubowskiego*. Polskojęzyczna premiera[137] *Bostonu* odbyła się w maju tego samego roku w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego, którym kierowała Irena Solska. Podobnie jak Ateneum, teatr Solskiej – będący *de facto* zaadaptowaną piwniczną kotłownią na warszawskim Żoliborzu – nie dysponował obrotową sceną, jednakże scenografia Szymona Syrkusa zaaranżowana zgodnie z założeniami teatru symultanicznego pozwoliła uniknąć częstych i długich przerw pomiędzy poszczególnymi scenami. Po obejrzeniu spektaklu u Solskiej Boy-Żeleński komentował, że „teatr taki wyjątkowo nadaje się do inscenizacji sztuk mających charakter reportażu scenicznego, jak na przykład *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej, która dusiła się na scenie Ateneum"[138].

W tym momencie polskie losy recepcji sztuki były już właściwie przesądzone. Narracja przedstawiająca dramat jako antyniemiecki okazała się na tyle silna, że *Sprawę Jakubowskiego* opisywano tak również w niektórych polskich syntezach historycznoteatralnych. W ten sposób pisał o niej na przykład Stanisław Marczak-Oborski, wspominając planowaną na 5 września 1939 roku realizację dramatu w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Powszechnym[139]. Co więcej, badacz w trzech różnych publikacjach podaje tę samą informację i wymienia *Josefa* wśród „antyniemieckich utworów", „utworów o zbrodniach niemieckich" czy „sztukach o nieprawościach niemieckich"[140].

Ten nacjonalistyczny klucz lektury *Sprawy Jakubowskiego* utrwalony został zresztą nie tylko w syntezach historii teatru. Od czasu dortmundzkiej prapremiery – głośno omawianej między innymi przez „Völkischer Beobachter" jako szkodliwa, obrazoburcza i godząca w dobre imię Niemców – sztuka zapisała się również w świadomości skrajnej, ksenofobicznej prawicy, która niespełna cztery lata później przejęła władzę w Republice Weimarskiej. Chociaż żaden z dramatów Kalkowskiej nie znalazł się na liście dzieł zakazanych w Trzeciej Rzeszy (prawdopodobnie nie został też spalony na żadnym ze stosów wzniesionych w maju 1933 roku), to pamięć o „antyniemieckiej" pisarce nie zatarła się całkowicie. Tragiczny epilog sprawy rozegrał się w 1939 roku w Warszawie. Stefan Jaracz, chcąc wystawić *Sprawę Jakubowskiego* na otwarcie sezonu 1939/1940 na scenie Teatru Powszechnego i pamiętając zapewne krytykę, z jaką spotkał się przekład Józefa Brodzkiego sprzed dekady, postanowił wystawić tekst w nowej odsłonie. Z prośbą o przetłumaczenie *Josefa* zwrócił się do Elidy Marii Szaroty (wówczas już romanistki i ger-

manistki, która w 1934 roku uzyskała doktorat we Frankfurcie nad Menem[141], a od niedawna mieszkała w Warszawie) oraz jej męża Rafała Marcelego Blütha, literaturoznawcy[142], krytyka literackiego, publicysty, sowietologa i znawcy twórczości Josepha Conrada[143], związanego z nurtem chrześcijańskiej odnowy religijnej skupionym wokół środowiska Lasek, współpracownika „Verbum"[144].

Małżeństwo wynajmowało mieszkanie od dyrektora Banku Polsko-Amerykańskiego w kamienicy przy Alejach Ujazdowskich 17. Dnia 4 października 1939 roku niemieccy policjanci zażądali otworzenia drzwi mieszkania. Jak pisał Tomasz Szarota, któremu udało się zrekonstruować przebieg wydarzeń, „Byli to Niemcy należący do poprzedzającej Gestapo Einsatzgruppe IV [...]. Przyszli, gdyż z okien zajmowanego przez rodziców mieszkania dokładnie było widać stawianą po drugiej stronie ulicy trybunę, z której nazajutrz Adolf Hitler miał przyjąć «defiladę zwycięstwa»"[145]. Nieszczęśliwie, pisze dalej historyk, „na biurku, przy maszynie do pisania leżał akurat przez rodziców tłumaczony, niemiecki tekst sztuki Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*"[146]. Jeden z niemieckich policjantów, zobaczywszy nazwisko autorki i tytuł sztuki, nie miał wątpliwości, że ma do czynienia z antyniemieckim utworem. W przeprowadzonej następnie pobieżnej rewizji w mieszkaniu znaleziono maskę gazową, „być może potraktowaną jako rodzaj broni"[147], co posłużyło za pretekst do nałożenia aresztu domowego na córkę Kalkowskiej i jej męża[148]. Dzień po defiladzie oboje zostali przewiezieni w Aleję Szucha i rozdzieleni. Elida Maria Szarota ze względu na zaawansowaną ciążę została tymczasowo zwolniona do domu. Rafał Blüth zaś został stracony w lesie Natolińskim, będąc jedną z piętnastu ofiar pierwszych nazistowskich egzekucji w Warszawie (skazanych „za wykroczenie przeciw zarządzeniu o zakazie posiadania broni z dnia 12 IX 1939 r. i za plądrowanie"[149]). O tragicznym losie męża Szarota dowiedziała się dopiero po zwolnieniu z Pawiaka w maju 1941 roku[150].

ROZDZIAŁ TRZECI

Przesilenie

Lektura *Josefa* kluczem narodowym (czy wręcz nacjonalistycznym – jako sztuki antyniemieckiej) przysłaniała najważniejsze wymiary dramatu. Z jednej strony pozbawiała go ostrza sprzeciwu wobec ksenofobicznych uprzedzeń, z drugiej zaś spychała na dalszy plan fakt, że sztuka była także (a być może nawet przede wszystkim) protestem przeciwko karze śmierci. Sens ten rozmywał się szczególnie na polskich scenach, na których *Sprawa Jakubowskiego* pozbawiona była swego pierwotnego kontekstu, tak oczywistego dla ówczesnej publiczności Berlina[1]. Rok 1929 w Republice Weimarskiej był w tym kontekście wyjątkowy – głos sprzeciwu Kalkowskiej wobec kary śmierci nie wybrzmiewał w odosobnieniu. Na łamach „Weltbühne" Kurt Grossman przekonywał, że „Kara główna [śmierci] jest dziś nadal barbarzyństwem, niegodnym Republiki"[2]. Jak pisał Klaus Petersen, autor monografii *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, „w samym tylko 1929 roku w Niemczech wystawiono cztery sztuki przeciwko karze śmierci: Alfreda Wolfensteinsa *Die Nacht vor dem Beil*, Leonharda Franka *Die Ursache*, Eleonory Kalkowskiej *Josef* i Ericha Mühsama *Staatsräson. Ein Denkmal für Sacco und Vanzetti*"[3].

W polskim odbiorze sztuki (przynajmniej w 1929 roku) wymowa ta została niemal całkowicie pominięta, a „narodowy filtr" recepcji wzmacniało ciągłe podkreślanie pochodzenia autorki i powszechne przekonanie, że Kalkowska napisała sztukę w obronie Polaka. Pisarkę postawiono poniekąd w roli, w której *de facto* widział siebie Jerzy Kossowski, autor poświęconej Jakubowskiemu powieści *Śmierć w słońcu* z 1930 roku. Po obejrzeniu spektaklu w Ateneum pisarz nie bez racji podkreślał: „[Kalkowskiej] jako działaczce społecznej na terenie Berlina szło przede wszystkim o to, by tak nieludzko stracony Jakubowski i cała jego sprawa stały się walnym atutem w walce o zniesienie kary śmierci w Niemczech. M n i e i d z i e o c o i n n e g o: M n i e i n t e r e s u j e J ó z e f J a k u b o w s k i j a k o m ó j r o d a k [...] w i d z i a n y n a t l e n i e m i e c k i e g o o t o c z e n i a"[4].

Głos Kossowskiego był jednak odosobniony. O swego rodzaju „narodowym zawłaszczeniu" w polskiej recepcji dramatu świadczą również obszerne rozważania dotyczące wyborów językowych pisarki. Wątek ten

wracał parokrotnie, ale chyba najdalej w tym kontekście posunął się „Dziennik Poznański", przekonując, że „podobnie jak śp. Przybyszewski, który szybko porzucił Niemcy aby pisać li-tylko po polsku – postąpi i [Kalkowska], skoro przyswoi sobie całkowicie polski język literacki"[5]. Do tego oczywiście nigdy nie doszło, lecz debaty na temat „polskości" pisarki (które w przełomowym 1929 roku osiągnęły swoje apogeum) nie zniknęły już właściwie z polskich omówień jej twórczości.

INNE INTERWENCJE

Ta szczególna forma recepcji *Sprawy Jakubowskiego* miała również inne konsekwencje, sięgające być może także kolejnych dziesięcioleci i wpływające na kształt (nie)obecności Kalkowskiej w polskim dyskursie historycznoliterackim. Czytanie sztuki narodowym kluczem nie tylko rozmyło sprzeciw wobec kary śmierci zawarty w tekście *Josefa*, lecz także zepchnęło na dalszy plan (czy wręcz „wymazało") inne interwencje pisarki z tego okresu. Szczególnie symptomatyczne jest w tym kontekście niemal całkowite zapomnienie o udziale pisarki w kampanii na rzecz zniesienia paragrafu 218 z prawodawstwa Republiki Weimarskiej[6].
W kwietniu 1931 roku „Berliner Volks-Zeitung" opublikował utwór Kalkowskiej zatytułowany właśnie *Paragraph 218*[7], w którym poetka pisała:

Tam siedzą za zielonymi stołami –
Mężczyźni – i używają ust tak pełnych
w słowa z nieugiętymi ustawami zmieszane,
które mają być naszą dławiącą męczarnią –
Nas matek, kwitnących katedr kobiecości…
Dla was jesteśmy tylko naczyniami i glebą!
Oni chcą, my powinnyśmy rodzić dzieci,
Obojętnie, czy wygłodniałe nasze usta krzyczą,
Obojętne im już życie w męczarni;
Obojętne, czy bronimy się przeciwko temu
każdą kroplą krwi i uderzeniem serca…
Obojętne, czy jesteśmy tak obolałe i ślepe od łez,
że przez tysiąc ołowianych dni
nie jesteśmy już więcej zdolne unieść uśmiechu do światła –
Nie mówiąc już o roześmianym dziecku!
Ale co oni o tym wszystkim wiedzą?!
Czy kiedykolwiek czuli, jak troski matki

wbijają się szponami w dziecko w łonie
a każde westchnienie jest mu jak w serce cios?!
Więc to, że dojrzewa pod takimi skargami –
Wyrzut matki, która kiedyś go nosiła –
Czyni go kolejnym kaleką lub męczennikiem…

– –
Dość! My mamy dość obu!
My chcemy dawać życie ludziom
Świadomie, i nie przez przypadek poczętym
Wystarczająco silnym, by śmiać się i sterować,
nieugiętym wobec wszelkiego oporu!
Ludziom, którzy zamiast krwawić się i modlić,
dzierżą ziemię mocnymi rękami –
Tak że ona, która jeszcze jest pełna twardych okruchów,
zmięknie dla wszystkich, dla radości wszystkich![8]

Wiersz z 1931 roku jest prawdopodobnie najdobitniejszą wypowiedzią Kalkowskiej w walce o prawa kobiet. Tytułowy paragraf dotyczył całkowitej penalizacji aborcji, za którą w Republice Weimarskiej groziło do pięciu lat więzienia (za poddanie się zabiegowi; za jego przeprowadzenie groziła kara do dziesięciu lat pozbawienia wolności)[9]. Drakońskie prawo uderzało przede wszystkim w kobiety z niższych klas społecznych. Paragraf był powodem licznych samobójstw i śmierci spowodowanych nielegalnymi (a co za tym idzie – niekontrolowanymi, często niebezpiecznymi, niejednokrotnie odbywającymi się bez udziału lekarza) zabiegami przerywania ciąży. O tych tragediach codziennie donosiła lewicowa prasa. Pod koniec lat dwudziestych w kampanię nawołującą do zniesienia paragrafu zaangażowani byli najważniejsi artyści, jak chociażby Käthe Kollwitz (której poster *Nieder mit den Abtreibungsparagraphen* [*Precz z aborcyjnym paragrafem*] w kooperacji z Komunistyczną Partią Niemiec powstał jeszcze w 1924 roku)[10] i słynni pisarze, jak Friedrich Wolf, którego *Cyankali* wystawione w 1929 roku przez Erwina Piscatora obiegło sceny całego świata[11]. W tym samym roku Piscator wystawił również sztukę *§218. Gequälte Menschen* (*Udręczeni ludzie*), której autorem był Carl Credé, lekarz skazany za przeprowadzanie zabiegów przerywania ciąży[12]. Na rynku pojawiały się także liczne powieści problematyzujące tragiczny w skutkach paragraf, takie jak *Maria und der Paragraph* (*Maria i paragraf*) Franza Kreya czy *Gilgi – eine von uns* (*Gilgi, jedna z nas*) Irmgard Keun[13] – obie z 1931 roku. W 1931 zawiązał się również komitet agitujący za

przyznawaniem się do przejścia aborcji (lub udzielenia pomocy w tym procesie); należeli do niego między innymi Lion Freuchtwanger, Ernst Toller, Else Lasker-Schüler i Albert Einstein[14]. Wiersz Kalkowskiej ukazał się w momencie, w którym (wskutek zapaści gospodarczej i pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego) nasiliły się protesty w tej sprawie – ruch nabierał charakteru masowego[15].

Jak pisała Dorota Sajewska, walka „z największą zbrodnią prawa karnego" nie była specyfiką tylko kultury niemieckiej[16]. Przykładem jej polskiej odsłony jest oczywiście słynny zbiór felietonów Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Piekło kobiet* opublikowany w 1930 roku. Polski pisarz w swojej argumentacji wielokrotnie powoływał się na kampanię prowadzoną w Republice Weimarskiej[17]. Argumentacja Boya-Żeleńskiego oparta była na krytyce kapitalizmu i militaryzmu, których kryzys prowadził właśnie do penalizacji aborcji. Co istotne zwłaszcza w kontekście wcześniejszych interwencji Kalkowskiej, dla autora felietonów postulat w sprawie zezwolenia na regulację urodzeń stawał się częścią politycznego programu pacyfizmu. W *Piekle kobiet* czytamy między innymi: „[…] pod eufemicznym mianem «polityka populacyjna» kryje się po prostu najczęściej militaryzm i «mięso armatnie». […] Przy tym wzgląd nader ważny: gdyby nawet nadmiar ludności konieczny był dla celów wojny, to znowuż nadmiar tej ludności, potrzeba nowych terenów ekspansji, zwiększona prężność populacyjna stwarzają ciasnotę […] wymagają upustu krwi. Stąd można powiedzieć, że nadmiar materiału ludzkiego potrzebny jest dla wojny, którą… sam stwarza. Czy może być bardziej barbarzyńskie głupstwo? Regulowanie zatem przyrostu ludności […] byłoby potężnym czynnikiem pacyfistycznym"[18].

O ile w samym wierszu *Paragraph 218* Kalkowska nie wyraża swoich pacyfistycznych motywacji wprost (można się ich jednak poniekąd domyślać, znając wcześniejszą twórczość autorki *Der Rauch des Opfers*), o tyle wyraźnie i z mocą wybrzmiewa w utworze przekonanie, że regulacja narodzin może być narzędziem służącym poprawie jakości życia kobiet i całego społeczeństwa. Czym innym byłoby wszak stwierdzenie, że dawanie życia jednostkom chcianym obdarza je świadomością, siłą i sprawczością, które mogą się przyczynić do „wspólnej radości"? W utworze z 1931 roku interesujący jest również powrót zbiorowego, kobiecego podmiotu lirycznego, a także podparcie swojego głosu autorytetem macierzyństwa – zabiegi te obecne były już w *Der Rauch des Opfers*. „Macierzyński feminizm", wcześniej wykorzystany na rzecz pacyfistycznego przekazu, tym razem posłużył obronie prawa do świadomego rodzicielstwa, które jako wyłącznie kobiece doświadczenie

powinno podlegać kobiecemu sprawstwu i kobiecej wolności do samostanowienia. Kobiety w wierszu Kalkowskiej chcą obdarzać życiem, ale tylko pod warunkiem, że będzie to dar świadomy i dobrowolny: wynikający z potrzeby i z możliwości, nie zaś wymuszony pod presją prawa. Oczywiście stwierdzenie, że feministyczna interwencja Kalkowskiej nie została przeoczona w polskim dyskursie historycznoliterackim przez przypadek, byłoby pewną przesadą – niemniej jednak zupełny brak reprezentacji tego wątku w obliczu „nadreprezentacji" zaangażowania pisarki w sprawę Jakubowskiego wydaje się znaczący: świadczy o tym, że to, co w twórczości autorki *Josefa* genderowe, zostało przysłonięte (bądź wyparte) przez to, co narodowe.

POZA ESTETYKĄ ZEITTHEATER

Tymczasem w Republice Weimarskiej berlińska premiera *Josefa* była zaledwie początkiem spektakularnego sukcesu Kalkowskiej. Po pokazach na deskach Volksbühne sztukę przejęło Lessing-Theater, gdzie zespół młodych, lewicowych aktorów (Gruppe Junger Schauspieler) zagrał sztukę dwadzieścia pięć razy – „za każdym razem z najgłębszymi emocjami i namiętną sympatią publiczności"[19]. Jak pisała uszczęśliwiona autorka do dramaturga Carla Werckshagena, związanego między innymi ze słynnym wydawnictwem Feliksa Blocha, największą radość sprawiło jej, gdy „prezydent berlińskiego więzienia, prezes sądu apelacyjnego, dr. Finkelnburg, głęboko pod wrażeniem sztuki […] zwrócił się do mnie […] by okazać swoją wdzięczność i poprosić mnie o obniżkę cen dla dużej liczby pracowników więziennych i Ministerstwa Sprawiedliwości, których absolutnie chciał wysłać na przedstawienie"[20].
Pisarka informowała Werckshagena również o tym, że *Josef* został zarezerwowany przez Darmstädter Bühnen na sezon 1929/1930[21]. W okresie niemalejącej popularności *Sprawy Jakubowskiego* twórczość Kalkowskiej przechodziła bezprecedensowy rozkwit. O ile już wcześniej kulturalne życie Berlina było dla pisarki „niczym eliksir"[22], o tyle dopiero po 1929 roku autorka *Głodu życia* zaczęła w pełni wykorzystywać cały jego potencjał i zręcznie kapitalizować sukces, który stał się jej udziałem. Szeroki wachlarz form i twórczych inicjatyw, których podejmowała się w tym okresie, pokazuje, że jej spuścizny w żadnej mierze nie można (i nie należy) ograniczać jedynie do formuły Zeittheater.
Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Kalkowska pisała teksty songów – między innymi do utworów swojej przyjaciółki Grete von Zieritz (powstały wówczas *Vogellieder* [*Śpiew ptaków*] i *Amerika-Song*,

Eleonora Kalkowska na przyjęciu noworocznym w gronie artystek z Verein zu Berliner Kunstlerinnen. Przy stole od lewej: Margit Freud, trzecia – Kalkowska, stoi Rose Veldkirch, piąta – Käte Münzer-Neumann, szósta – Alice Michaelis, Berlin, 1930 rok

które pisarka wykorzystała również w jednym ze swoich dramatów[23]). Podjęła się również stałej współpracy z „8 Uhr Abendblatt", na łamach którego publikowała poezje, a także teksty publicystyczne, takie jak chociażby artykuły poświęcone wpływowi kryzysu gospodarczego na teatr: *Das Theater von morgen* (*Teatr jutra*) i *Rettet des Theater* (*Ratujcie teatr*)[24]. Pierwszy z tekstów został obszernie omówiony w „Gazecie Lwowskiej", która w notatce *Głos autorki „Jakubowskiego" o teatrze przyszłości*[25] podawała: „Kalkowska twierdzi, że cały nasz teatr obecny, z bardzo małymi wyjątkami [...] należy do teatru epoki minionej, w której pierwszy głos miał technik, dekorator, maszynista i elektrotechnik, a drugi dopiero – autor sztuki i jej wykonawca. [...] [teatr] stał się rozrywką drogą, służącą nuworyszom duchowym i materialnym. Lecz oto przychodzi przełom. Wśród wielu przyczyn gwałtownego przewrotu w sprawach teatru, uważa Kalkowska dwie za najważniejsze: kryzys i konkurencję filmu dźwiękowego"[26]. W sposób przewrotny pisarka dowodziła, że kryzys gospodarczy stanowi *de facto* ogromną szansę dla medium, które stoi w obliczu odrodzenia. To właśnie dzięki zapaści gospodarczej ma szansę przestać być „teatrem maszyn", a stać się na powrót „teatrem człowieka" – „ubóstwo tła, prostota dekoracji, centralizacja uwagi widza na osobie aktora i magia słowa żywego – oto ramy i elementy, w jakich autorce *Józefa* marzy się teatr przyszłości"[27]. Co ciekawe, w tej fantazji pobrzmiewają poglądy mistrza Reinhardta i jego podejście do roli aktora w przedstawieniu teatralnym.

Kalkowska była również zapraszana na łamy innych pism: przykładowo w 1929 roku obok Helene Lange, Gabriele Reuter, Anny Seghers, Giny Kaus i Marieluise Fleißer wzięła udział w ankiecie magazynu „Die Literatur. Monatschrift für Literaturfreunde", w której pisarki wypowiadały się na temat cenzury[28]. Z kolei na początku lat trzydziestych wygłosiła w Berlinie wykład na temat „dramatopisarskiego przesłania kobiet". W tej samej kwestii miała również okazję wypowiedzieć się w audycji wrocławskiej rozgłośni radiowej[29]. Jednakże podstawową domeną działalności Kalkowskiej pozostał dramat.

W październiku 1930 roku „Dziennik Poznański" w notatce zatytułowanej *Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej* informował o nagrodzie honorowej, jaką fundacja imienia Heinricha Kleista przyznała „znanej autorce dramatycznej polskiej", Eleonorze Kalkowskiej[30]. Pisarkę nominował Ernst Heilborn w uznaniu za powstały wówczas dramat *Sein oder Nichtsein*[31]. Tego roku nagrodę zdobył ostatecznie Reinhard Goering za sztukę *Die Südpolexpedition des Kapitän Scott*, a Kalkowska

otrzymała wyróżnienie (nie „nagrodę honorową") jako jedyna dramatopisarka spośród ośmiu mężczyzn-autorów (w gronie tym znaleźli się tacy pisarze jak Friedrich Wolf czy Walter Erich Schäfer[32]). Wkrótce potem prawa autorskie do *Sein oder Nichtsein* wykupiła agencja Kiepeneheuer Bühnenvertrieb – zajmująca się dystrybucją sztuk teatralnych i pośrednicząca pomiędzy autorami a teatrami komórka podległa wydawnictwu Gustav Kiepenheuer Verlag[33]. U schyłku Republiki Weimarskiej oficyna Kiepenheuera miała na swojej liście wydawniczej dzieła najważniejszych zaangażowanych pisarzy tego okresu, takich jak Ernst Toller, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Arnold Zweig, Joseph Roth czy Anna Seghers[34]. Choć pomimo szansy, jaką dawały wyróżnienie w konkursie Kleista i umowa z Kiepeneheuer Bühnenvertrieb[35], sztuka nie trafiła na sceny na początku lat trzydziestych, nie sposób uznać, że przeszła niezauważona. W tym czasie pisarka była rozpoznawalna już nie tylko w Berlinie. W Polsce oprócz „Dziennika Poznańskiego" twórczość autorki *Sprawy Jakubowskiego* śledziła również „Gazeta Lwowska", która 25 listopada opublikowała notatkę *Nowy dramat Eleonory Kalkowskiej*[36]. Informowano w niej, że na berlińskim wieczorze poświęconym współczesnej muzyce i literaturze zaprezentowano sztukę *Kto ma rację?* (jak brzmiał jeden z pierwotnych tytułów *Sein oder Nichtsein*[37]).

Zanim jeszcze dramat został zaprezentowany w Berlinie w ramach wspomnianego przez lwowski dziennik wieczoru, nadzieje na jego inscenizację Kalkowska wiązała z Warszawą i teatrem Ateneum, którego publiczność wciąż mogła pamiętać wystawioną rok wcześniej *Sprawę Jakubowskiego*. Po Marii Strońskiej dyrekcję teatru przejął Stefan Jaracz. Ambicją nowego dyrektora było stworzenie sceny dostępnej dla szerokich mas, teatru „popularnego, jednak na dużym poziomie artystycznym"[38]. Wczesną jesienią 1930 roku Kalkowska przesłała egzemplarz sztuki Jaraczowi, od którego 10 października otrzymała uprzejmą odpowiedź. Nowy dyrektor tłumaczył zwłokę ogromem pracy związanym z zapewnianiem bytu młodemu teatrowi (do listu dołączył również notatkę prasową *Jaracz otwiera własny teatr* z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego") i informował o przekazaniu sztuki kierownikowi literackiemu Henrykowi Szletyńskiemu[39], na którego sprawozdanie czekał[40].

Kolejny zachowany list Jaracza do Kalkowskiej datowany jest już na 13 grudnia i z jego treści wywnioskować można, że pisarka ponownie zwróciła się do dyrektora, chcąc ustalić, czy – a jeśli tak, to kiedy – sztuka zostanie wystawiona na deskach Ateneum. Jaracz lakonicznie zbył Kalkowską („Niestety, przyrzec jakiegoś określonego terminu nie jestem w możności […] Teatr jest – jak Pani przecież dobrze wie – tak płynną

instytucją, jak życie, które jakżeż często wycina psikusa wszystkim planom i terminom!"[41]) i zapytywał, czy może swój egzemplarz tekstu przekazać reżyserowi Arnoldowi Szyfmanowi, gdyż – jak pisał – Teatr Polski będzie „najodpowiedniejszym do grania t e j właśnie sztuki"[42]. Słusznie zauważyła Jagoda Hernik Spalińska, że rada była absurdalna[43], bo choć Teatr Polski z założenia planował wówczas stworzyć scenę awangardową, to jednak „szybko zaczął uzależniać swój repertuar od koniunktury frekwencyjnej […]. Sięgano […] częściej po sztuki rozrywkowe […] z czasem przeważyły tu nowości bulwarowe, komedie i farsy"[44]. Trudno zrozumieć, dlaczego Jaracz miałby podsuwać kameralną sztukę dyrektorowi komercyjnego teatru, z którym w dodatku pozostawał w wieloletnim konflikcie ideowym[45].

Hernik Spalińska sugeruje, że Jaracza do wystawienia sztuki zniechęciła „atmosfera otaczająca dramaturgię interwencyjną kojarzoną z wpływami komunistycznymi, niemieckimi i żydowskimi"[46]. Jednak dyrektor Ateneum nie stronił przecież od lewicującego teatru zaangażowanego[47]; co więcej, jak już wspominałam, pod koniec lat trzydziestych planował wystawić *Sprawę Jakubowskiego* w nowym tłumaczeniu. Być może tym, co nie spodobało się Jaraczowi w *Sein oder Nichtsein* był właśnie fakt, że sztuka znacząco odbiegała od poetyki teatru interwencyjnego z nurtu Zeittheater. Już sama lista postaci sugeruje czytelnikowi, że ma do czynienia z dramatem innego rodzaju niż *Sprawa Jakubowskiego* czy chociażby *Doniesienia drobne*, które Kalkowska napisała w 1932 roku. Głównym bohaterem utworu jest adwokat Lefort, a niemal cała akcja rozgrywa się w salonie i gabinecie jego paryskiego mieszkania. O ile w sztukach z nurtu Zeittheater bohaterami są przede wszystkim przedstawiciele niższych, wykluczonych i pokrzywdzonych klas społecznych, których praw należy bronić ze sceny-trybuny, o tyle w *Sein oder Nichtsein*, mamy do czynienia głównie z wyższą klasą średnią. Ponadto, choć Piscator jako naczelny teoretyk teatru społecznego niepokoju całkowicie unieważniał wszelką dramaturgię podejmującą problematykę jednostki[48], w *Sein oder Nichtsein* to właśnie indywidualne losy bohaterów – ich rozterki, dylematy i tragedie – znajdują się w centrum uwagi.

Do interpretacji tej sztuki powrócę jeszcze w trzeciej części niniejszej rozprawy[49], warto o niej jednak pamiętać, gdyż przykład ten pokazuje wyraźnie, że Kalkowska nie ograniczała się do poetyki faktomontażu i twórczego instrumentarium narzuconego przez nurt Zeittheater. Świadczy o tym również inna sztuka, która powstała w szczytowym momencie weimarskiej kariery pisarki.

W 1930 roku w Berliner Oesterheld-Verlag ukazał się *Bühnenmanuskript* (czyli egzemplarz wydawniczy udostępniany na potrzeby produkcji filmowych czy teatralnych) sztuki *Minus × Minus = Plus!* Dramat jest satyrą polityczną, opatrzoną przez autorkę podtytułem *Burleske Zeitsatire in drei Akten*[50]. Choć jego akcja rozgrywa się w średniowiecznym miasteczku, w sztuce pojawiają się również na wskroś nowoczesne elementy (gazety i *Modenjournale* czy radio z głośnikiem[51]). Co więcej, dramat ewidentnie stanowi przewrotny komentarz do sytuacji politycznej, w której znalazła się wówczas Republika Weimarska. Sztuka opowiada o złym, egocentrycznym i leniwym królu, który na czas wojny umieszcza na tronie swojego błazna, po wojnie zaś – ku ogólnej radości poddanych – zostaje przez niego zastąpiony na stałe. Zdaniem Agnes Trapp satyra Kalkowskiej była próbą problematyzacji żywej wciąż w Republice tęsknoty za monarchią. Lekarstwa na tę tęsknotę pisarka zdawała się szukać nie w wojskowej dyktaturze (której zagrożenie zaczynało już pojawiać się na horyzoncie po tym, jak wiosną 1930 roku doszło do rozwiązania ostatniej parlamentarnej koalicji weimarskiej i zdobycia ponad stu mandatów w Reichstagu przez Narodowosocjalistyczną Niemiecką Partię Robotników), lecz w swoistym projekcie monarchii opartej na demokratyczno-republikańskim ustroju z paneuropejskimi aspiracjami. Jedyna w dorobku Kalkowskiej satyryczna sztuka nie została jednak wystawiona, czego przyczyny Trapp upatrywała w jej politycznej „sile wybuchowej" (*Brisanz*)[52]. Trudno nie zgodzić się z tezą badaczki; jak pisał Christopher Innes, gdy NSDAP wdarło się do parlamentu, była to zmiana niezwykle gwałtowna – „w ciągu jednej nocy [narodowi socjaliści] przeskoczyli z pozycji nic nie znaczącej frakcji do drugiej największej partii [w rządzie]"[53]. To przesilenie w weimarskiej polityce natychmiastowo znalazło odzwierciedlenie w teatrze, „najbardziej wrażliwym sejsmografie społecznych postaw, w którym cechy techniczne lub estetyczne zajmowały teraz bardzo podrzędne miejsce […]. Atmosferę ostatnich lat Republiki Weimarskiej można mierzyć rosnącą liczbą dramatów napisanych o Napoleonie, którego uważano za uosobienie dyktatury"[54]. Miejsce dla dramatopisarzy pokroju Kalkowskiej na weimarskiej scenie powoli zaczynało się kurczyć.

ZAPAŚĆ

Szczytowy okres berlińskiej kariery Kalkowskiej przypadł więc na moment gwałtownie przyśpieszającego rozpadu Republiki Weimarskiej.

Krach na giełdach Wall Street 24 października 1929 roku, zaledwie pół roku po premierze *Josefa* w Volksbühne, uruchomił najrozleglejszy i najpoważniejszy kryzys ekonomiczny, jakiego doświadczyły współczesne kapitalistyczne społeczeństwa. W żadnym innym europejskim kraju konsekwencje zapoczątkowanej wówczas Wielkiej Depresji nie były tak dotkliwe jak w Republice Weimarskiej[55]. Po pierwszej wojnie światowej – poza krótkotrwałym okresem prosperity w drugiej połowie lat dwudziestych – niemieckiej gospodarki nie udało się w pełni ustabilizować. Jak pisał Peter Gay, „Niemcy [...] żyli dzięki pomocy z zagranicy o wiele bardziej, niż wielu Niemców wiedziało lub chciało przyznać"[56]. Po zapaści gospodarczej pożyczki zagraniczne zostały wycofane, a wpływy z eksportu drastycznie zmalały, co z kolei, niczym w reakcji łańcuchowej, pociągnęło za sobą spadek wpływów z podatków, bankructwa i gwałtowny wzrost bezrobocia[57].

Bezrobocie w Republice Weimarskiej stawało się palącym problemem społecznym i przedmiotem publicznej debaty, jeszcze zanim na nowojorskiej giełdzie nastąpił „czarny czwartek". Fala zwolnień uderzyła w Niemcy już w okresie hiperinflacji w latach 1922–1923, kiedy to odsetek bezrobotnych zaledwie w ciągu roku zwiększył się ponad dziesięciokrotnie (z dwóch do dwudziestu trzech procent)[58]. Wówczas względnie szybko udało się zażegnać kryzys, stało się jednak jasne, że sytuacje tego typu wymagają wypracowania odpowiednich rozwiązań – w 1927 roku wprowadzono więc ustawę regulującą kwestię zabezpieczenia społecznego dla bezrobotnych („Gesetz über Arbeitsvermittlung und Arbeitsversicherung", w skrócie AVAVG). Jednakże ustawa była zaprojektowana z myślą o wsparciu maksymalnie ośmiuset tysięcy bezrobotnych rocznie – i choć w okresie stabilizacji, kiedy pisano projekt, liczba ta wydawała się rozsądnym szacunkiem[59], to bardzo szybko straciła rację bytu. W związku z rosnącą liczbą potrzebujących już w 1928 roku zaczęto wprowadzać pierwsze dodatkowe restrykcje odnośnie do tego, komu i przez jaki okres przysługuje wsparcie. W październiku 1929 roku liczba zarejestrowanych bezrobotnych wynosiła już 1,6 miliona i wzrastała wykładniczo: w marcu 1930 roku wynosiła 3 miliony, a w apogeum Wielkiej Depresji – czyli w lutym 1932 roku – osiągnęła zawrotny pułap ponad 6 milionów bezrobotnych[60].

Jak podkreśla Peter Stachura, należy pamiętać, że statystyki te dotyczą wyłącznie zarejestrowanych, nie uwzględniają jednak tak zwanych „niewidzialnych bezrobotnych" – nierejestrujących się osób, którym okres upoważnienia do zasiłku już minął, lub tych, którzy na skutek zmieniających się reguł stracili swoje prawa do wsparcia[61]. Ich grupa

mogła liczyć od jednego do nawet trzech milionów osób[62]. Dietmar Petzina, by jeszcze lepiej oddać skalę zjawiska, przywołuje dane porównawcze – gdy w 1932 roku liczba bezrobotnych w Republice Weimarskiej oscylowała wokół 43,8 procenta całej populacji w wieku roboczym, w tym samym czasie w Wielkiej Brytanii liczba ta wynosiła 22,1 procenta, we Francji zaś – „zaledwie" 15,4 procenta[63].
Jednak to nie liczby i statystyki dotyczące bezrobocia mówią najwięcej o okresie Wielkiej Depresji – równie ważne są przeobrażenia zachodzące w obrębie samego zjawiska na początku lat trzydziestych. Przede wszystkim po raz pierwszy pojawiła się tak liczna grupa osób długoterminowo pozbawionych zatrudnienia. O ile w latach dwudziestych bezrobocie było krótkoterminowym stanem, którego nie charakteryzowała przewlekła materialna degradacja, o tyle na początku lat trzydziestych liczba osób pozostających bez pracy przez okres sześciu miesięcy i dłużej zaczęła gwałtownie wzrastać. Zmienił się również klasowy charakter bezrobocia – wcześniej zjawisko to dotyczyło przede wszystkim przemysłowego proletariatu, teraz zaś zagrażało również rzemieślniczej klasie średniej, różnego rodzaju urzędnikom i pracownikom biurowym (wspominanym już *kleine Angestellte* i „białym kołnierzykom")[64]. Zaczęło dotykać również specjalistów, przykładowo lekarzy. Kryzys był na tyle głęboki, jego skutki na tyle rozległe, a rządowe programy wsparcia do tego stopnia niewystarczające, że wraz ze wzrostem stopy bezrobocia wzrastać zaczęła liczba popełnianych w Republice Weimarskiej samobójstw[65]. Dla wielu osób pozbawionych szansy na zatrudnienie samobójstwo stawało się jedyną szansą na uniknięcie śmierci głodowej.

SELBSTMORDREVUE

Kolejna po *Josefie* interwencyjna sztuka Kalkowskiej powstała w apogeum tego kryzysu. Mowa o *Zeitungsnotizen*, które po latach przetłumaczone zostały przez Barbarę Bernhardt na język polski jako *Doniesienia drobne*. Składający się z dwóch scen ramowych i pięciu obrazów utwór o podtytule *Fragment współczesności*[66], którego czas i miejsce akcji określone zostały na „Berlin, 1932", poświęcony był ofiarom masowego bezrobocia. Podobnie jak *Sprawa Jakubowskiego*, ta „samobójcza rewia"[67] doskonale wpisywała się w estetykę oraz ideologię Zeittheater. Tym razem jednak zamiast sięgnąć po „poetycki reportaż" Kalkowska zdecydowała się na bardziej awangardową formę teatru społecznego niepokoju, czyli faktomontaż.

Faktomontaż, podobnie jak reportaż teatralny, czerpał materiał z aktualnych wydarzeń i wykorzystywał je jako narzędzie krytyki społecznej i politycznej. Doskonałym przykładem tej formy były wspominane już inscenizacje Erwina Piscatora, w których, jak przypomina Dorota Sajewska, dramatopisarza zastępował dramaturg, czyli „archiwist[a] i ideolog, zbierając[y] teksty kultury, pasożytując[y] na faktach, dokonując[y] rewizji, dekontekstualizacji, a następnie montażu autentycznych dokumentów: przemówień, artykułów, wycinków z gazet, odezw, fotografii, filmów etc."[68]. Faktomontaże Piscatora rozsadzały poniekąd literacką strukturę przedstawienia, czemu towarzyszyło świadome posługiwanie się filmem i fotografią – taką strategię reżyser zastosował między innymi we wspominanym już *Trotz alledem! Historische Revue* z 1925 roku, w którym równorzędnym wobec słowa medium były materiały dokumentujące Wielką Wojnę (na przykład filmy kręcone na froncie)[69].

Rozróżnienia pomiędzy tymi dwiema formami teatru faktu dokonywał między innymi Leon Schiller. Ponad reportaż, który „z możliwie dużym obiektywizmem dramatyzuje autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości"[70], stawiał właśnie faktomontaż. Jak argumentował, gatunek ten „odrzuca stronę anegdotyczną i konstrukcję dramatyczną i na wzór niefabularnych filmów Eisensteina, Pudowkina, Turina czy Ruttmanna albo na podobieństwo rewii kabaretowej spaja ideowymi więzami poszczególne fakty wzięte z życia kolektywnego i wyjaśnia ich sens z pomocą przemówień, statystycznych liczb i wykresów rzuconych na ekran albo wreszcie filmowych projekcji zawierających materiał historyczny lub dowodowy"[71]. „Polski Piscator" niezłomnie wierzył, że właśnie tak skonstruowana sztuka jest najskuteczniejszą formą oddziaływania teatru[72].

Choć w przeciwieństwie do *Josefa* tym razem autorka nie posłużyła się terminem genologicznym, nie ulega wątpliwości, że była świadoma odmienności wybranej formy. Pisząc *Zeitungsnotizen*, Kalkowska sama poniekąd wcieliła się w rolę dramaturga, projektując swoją sztukę nie tylko jako tekst literacki, lecz także jako szczegółową odautorską instrukcję inscenizacji, również na poziomie technicznym. Istotną wskazówkę, sugerującą samoświadomość Kalkowskiej jako autorki faktomontażu, stanowią między innymi uwagi do reżysera poprzedzające sztukę: „Ewentualne przestawienie obrazów jest całkowicie dozwolone. Na przykład Obraz Czwarty może być pokazany na miejscu Obrazu Drugiego, a Obraz Drugi na miejscu Czwartego. […] Ewentualnie można również jeden z Obrazów zupełnie pominąć (84)"[73]. O ile w *Josefie*

pomimo jego faktograficznej, migawkowej formuły pisarka nie rezygnowała z linearnego przebiegu historii, o tyle w *Zeitungsnotizen* następuje diametralna zmiana: poza scenami ramowymi autorka dopuszcza pełną dowolność w ułożeniu obrazów, z których każdy przedstawia historię innego samobójcy. Zgadza się również na pomijanie scen, który to zabieg jeszcze przy okazji wystawienia *Josefa* w Volksbühne wywołał jej gwałtowny protest. Tym razem jednak reżyserski montaż nie mógł *de facto* zmienić wydźwięku samej sztuki.

Pomysł Kalkowskiej wpisywał się w szersze zjawisko, wyrastające z nurtu Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*), którego początki sięgają 1918 roku, schyłek zaś pokrywa się z kresem Republiki Weimarskiej[74]. Jak podkreślał Steve Plumb, Nowa Rzeczowość nie była jednolitym ruchem, nie miała swojego manifestu ani nie charakteryzowała się żadnym ściśle określonym zestawem stylistycznych wyznaczników[75], stanowiła raczej ogólną zmianę artystycznego wektora. Podobnie jak teoretycy Zeittheater, twórcy Nowej Rzeczowości odrzucali krzykliwy ekspresjonizm i sztukę abstrakcyjną, a postulowali powrót do obiektywnej, empirycznej rzeczywistości.

Jednocześnie zjawisko to nie było charakterystyczne wyłącznie dla weimarskich Niemiec: zastosowane przez Kalkowską zniesienie hierarchiczności w obrębie przedstawionych w dramacie obrazów koresponduje z projektem literackiego montażu, który zaproponowała przedstawicielka lwowskiej awangardy, Debora Vogel. Pisarka, związana między innymi z lewicowym środowiskiem pisma „Sygnały" i grupą „Artes", brała czynny udział w dyskusjach nad literaturą zaangażowaną i w kampanii o nowy realizm (czy „faktorealizm"). Swoje rozważania teoretyczne na temat montażu jako gatunku literackiego oraz zagadnienia aktualności w sztuce publikowała w jidysz, między innymi na łamach ukazującego się w Nowym Jorku awangardowego pisma „Inzich"[76]. Choć koncepcje Vogel skrystalizowane w drugiej połowie lat trzydziestych nie dotyczyły dramatu, to z decyzjami twórczymi Kalkowskiej z 1932 roku pozwala je zestawić wspólny mianownik w postaci odwoływania się do Nowej Rzeczowości. O inspiracji tym nurtem Vogel wspominała bezpośrednio w swoich tekstach, twierdząc, że postulowany przez nią nowy realizm, którego podstawową formę stanowił montaż, miał być identyczny z metodą *Neue Sachlichkeit*[77].

Istotną w tym kontekście kwestią jest fakt, że teoria montażu autorki tomu *Akacje kwitną* powstawała w opozycji do gatunku reportażu[78]. Krytyka pisarki uderzała w niemożliwy do spełnienia postulat autentyczności tej formy. Jak pisała, błędem jest „twierdzenie, jakoby re-

portażowa metoda komponowania polegała jedynie na kumulowaniu możliwie doniosłych faktów, nieobciążonych żadną nadbudową oceny. Już sam dobór faktów i sam rodzaj zestawień zawiera w sobie ocenę"[79]. Reportaż był więc dla Vogel gatunkiem paradoksalnym, w którego program wpisana jest reprodukcja „faktyczności" – niemożliwa do zrealizowania, „ponieważ nie istnieją jednostronne fakty i to, co «dokumentarne», jak każdy fakt w sztuce, jest produktem interpretacji"[80]. Naiwny realizm, sentymentalność i publicystyczność reportażu nie spełniały zdaniem pisarki wymogów „dzisiejszej kompozycji"[81], a wynikały przede wszystkim z błędnego zrozumienia tego, czym jest aktualność w sztuce. Z kolei montaż literacki pozwalałby wyrwać się z tego paradoksu: „Montaż, jak go rozumiem, różni się od reportażu z jego programem pasywnej reprodukcji. [...] Montaż jest zbudowany na l o g i c z n e j zasadzie: ta sama logika różnych sytuacji pozwala je połączyć w całość"[82]. Montaż nie ukrywa jednocześnie swojego konstruktywistycznego charakteru. Vogel doprecyzowywała także, że z samego pojęcia montażu wynika jego podstawowa zasada „łączenia w całość elementów, z których każdy jest jednocześnie całością dla siebie, a tym samym jest niezależny od drugiego"[83]. Podobnie potraktowane zostały przez Kalkowską poszczególne obrazy konstruowanego dramatu, których formuła pozwalała na zniesienie hierarchii pomiędzy fragmentami, a także odrzucenie fabularnej linearności. Być może zresztą wybór Kalkowskiej, by uciec się właśnie do tej formy, również wynikał z rozpoznania ograniczeń gatunku reportażu.

Sztukę autorki *Głodu życia* do literackiego montażu Debory Vogel zbliża również metoda doboru materiałów – nie tyle tworzenia nowych elementów, co posługiwania się materiałem gotowym. Dla lwowskiej pisarki materiału do montażu dostarczać miała „wiadomość prasowa, cytat z pieśni ulicznej czy tanecznej, banalne zdanie ze zwykłych rozmów, fraza retoryczna"[84], co przypominało również strategie przedstawicieli niemieckiego Zeittheater. W sztuce Kalkowskiej rolę materiału do zmontowania odegrały protest songi, a przede wszystkim notatki prasowe i nagłówki wmontowane w projekcje wyświetlane na scenie. Wydaje się, że elementem „montażu rzeczywistości" miała być w tym wypadku również sama inscenizacja sztuki. W jednym z interludiów dramatu przez scenę przesuwa się pochód bezrobotnych. Zgodnie z korespondencją z Hedwigą Wangel (aktorką, która w pierwotnym zamierzeniu miała reżyserować bądź współreżyserować sztukę) do zagrania tego fragmentu mieli zostać zaangażowani nie aktorzy, lecz właśnie prawdziwi bezrobotni[85].

Elementem tej strategii mógł być również dialog z innymi tekstami kultury z 1932 roku, w który zdaje się wchodzić dramat Kalkowskiej. Jednym z nich mógł być film Złatana Dudowa *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (ze scenariuszem autorstwa Bertolta Brechta i Ernsta Ottwalda), który miał premierę przeszło pół roku przed *Zeitungsnotizen*[86]. Świadczyłby o tym zwłaszcza początek sztuki, czyli pierwsza scena ramowa (wraz z ostatnią sceną ramową będą one kompozycyjnym spoiwem dla pozbawionych wewnętrznych hierarchii obrazów). Pierwszoplanowymi bohaterami tej sceny są Paul, urzędnik pocztowy, i jego żona Käte. Można się domyślać, że są przedstawicielami niższej klasy średniej, żyją w przytulnie, lecz ubogo urządzonym mieszkaniu (DD 86). Käte właśnie wróciła do domu po operacji i dłuższym pobycie w szpitalu. Przebyta choroba spowodowała w bohaterce wyraźny wstrząs i zmieniła jej perspektywę – kobieta zachwyca się ożywionym miejskim tłumem, światłem, barwami, najdrobniejszymi szczegółami otaczającej ją rzeczywistości. Ta zmiana jest na tyle dostrzegalna, że Paul zastanawia się, czy lekarze nie wypuścili jej ze szpitala w gorączce, żona wyjaśnia jednak, że jest „Odmieniona albo urodzona na nowo, bo to jedno i to samo, nie?… Widzisz, tak strasznie bałam się tej operacji. Wtedy nie chciałam ci tego pokazywać – tłumaczy Käte mężowi – ale byłam przekonana, że nie obudzę się już z narkozy. I wtedy rzeczywiście byłam jakby martwa […]. A teraz urodziłam się na nowo! I tak mi jest, jakbym widziała wszystko po raz pierwszy" (DD 87).

Chcąc zachęcić kobietę do odpoczynku, bohater podaje jej stos gazet do lektury: jedną z nich są „Doniesienia Drobne" – „całkiem zwykłe, ludzkie przeżycia, przy których można sobie tak dużo wyobrażać" (89). Jednak lektura pierwszej strony pisma (opatrzonej nagłówkiem *Ofiary bezrobocia*) wzbudza w kobiecie głębokie przerażenie i niedowierzanie. Można się domyślać, że notatka prasowa donosi o kolejnych samobójstwach. Paul jest zaskoczony gwałtowną reakcją żony, parę razy powtarza obojętnie, że przecież „[t]eraz takie rzeczy zdarzają się codziennie", dodając: „Sama to przecież przedtem nie raz czytałaś" (DD 89). Lecz widz/czytelnik widzi tę scenę z perspektywy Käte i za pomocą wyostrzonych zmysłów bohaterki: na tylnej ścianie salonu wyświetlane są kolejne wstrząsające nagłówki, które kobieta obserwuje w niemym przerażeniu: „«Ofiary bezrobocia», «Tragedia pianisty», «Zamiar czy nieszczęśliwy wypadek?», «Tragedia kochanków», «Wstrząsające zajście w Urzędzie Pracy». Teksty pod tytułami są nieczytelne, gdyż litery chwieją się i migoczą" (DD 89).

Po chwili ekran „rozrywa się" i na dalszym planie widać fragment ulicy, na której zaczęło formować się zbiegowisko ludzi: ktoś właśnie wyskoczył przez okno. Jest to szczególnie istotna scena zbiorowa, gdyż w tłumie rozrastającym się wokół samobójcy znajdują się bohaterowie kolejnych obrazów dramatu. Każdy z nich w konfrontacji z tą sytuacją zdaje się popadać w niedowierzanie. Młoda Kobieta (Inge) zastanawia się, czy to nie był wypadek. Mieszkający nieopodal Robotnik Shütter tłumaczy jednak, że „Ten młody człowiek już od dawna wałęsał się po ulicach, jak jaki melancholik, i zawsze blisko murów. Jakby się chciał czego przytrzymać" (90). Dopytany przez Muzyka (Lutza) o przyczynę, odpowiada, że „to na pewno ma coś wspólnego z bezrobociem" (90). Dla zebranego tłumu argument ten nie jest przekonujący – Muzyk stwierdza, że do takiego czynu należy mieć predyspozycje; wtóruje mu Nauczycielka, która z głębokim przekonaniem dodaje, „że całkowicie normalny człowiek jest po prostu niezdolny podnieść na siebie rękę". Zgadza się z nimi również Gruźlik (Ernst), stwierdzając: „Dla rozsądnego człowieka coś takiego w ogóle nie wchodzi w rachubę" (DD 91). Pomimo tego zbiegowiska scena kończy się sugestią, że w gruncie rzeczy incydent nie jest niczym wyjątkowym – przestraszonej Nauczycielce, która dostrzega na chodniku plamy krwi, Strażnik odpowiada ze spokojem: „Już zaczyna padać, samo się wszystko zmyje. Jeszcze z pięć minutek i nic już nie będzie widać!" (DD 91).

W pierwszej scenie dramatu uderza przede wszystkim pozornie wyraźna granica oddzielająca młodego samobójcę od gapiów, którzy byli świadkami jego desperackiej śmierci. Choć każdy z nich jest wstrząśnięty wydarzeniem, to jednocześnie nie potrafi zdobyć się na empatię z tym anonimowym samobójcą i podjąć próby zrozumienia jego decyzji. Kalkowska jednak w każdym kolejnym obrazie będzie stopniowo udowadniać, że linia pomiędzy decydującymi się na samobójstwo bezrobotnymi a resztą społeczeństwa jest w istocie bardzo cienka. Jednocześnie postępowanie tych pierwszych zrozumieć potrafią jedynie ci, którzy sami tę granicę przekroczą. Niemal dokładnie taka sama sekwencja otwiera *Kuhle Wampe* wyreżyserowane przez Dudowa. Przez pierwsze minuty odbiorca widzi tylko wyświetlające się w kadrze nagłówki z kolejnymi doniesieniami o wzrastającym bezrobociu, jest konfrontowany z pozbawioną komentarza, nieubłaganą statystyką. Z kolei w pierwszej scenie filmu (rozpoczynającej część zatytułowaną *Jednego robotnika mniej*) widzi młodzieńca wyskakującego z okna, a następnie obserwuje zbierający się wokół jego ciała tłum. Berlińskim widzom, którzy mieli okazję zobaczyć *Doniesienia drobne* w grudniu 1932 roku, otwierająca

dramat sekwencja z pewnością mogła kojarzyć się z filmem Dudowa, co dodatkowo potęgowało wrażenie scenicznego powtórzenia (czy jak pisze Sajewska: powtórnego odegrania[87]) samobójczego kryzysu.
Ważnym kontekstem z perspektywy doboru formy i materiału w sztuce Kalkowskiej jest dyskurs, jaki narósł w Republice Weimarskiej wokół fali samobójstw z początku lat trzydziestych. Jak przekonuje Moritz Föllmer, łączenie tego nasilonego zjawiska z kryzysem gospodarczym „było znaczącą cechą krajobrazu kulturalnego Weimaru w Niemczech"[88]. Prasa codzienna, niezależnie od politycznej i ideologicznej orientacji, nieustannie donosiła o kolejnych samobójstwach i próbach samobójczych. Heinrich Mann w swojej późniejszej recenzji *Zeitungsnotizen* podkreślał, że w 1932 roku w samym tylko Berlinie – który jak każde inne duże weimarskie miasto był szczególnie dotknięty masowym bezrobociem – w ciągu miesiąca życie odbierało sobie ponad dwieście osób[89]. Wstrząsające były nie tylko same statystyki, lecz także indywidualne przypadki. Szokiem dla opinii publicznej była z pewnością podana przez prasę 18 września wiadomość o samobójstwie Heinricha Dehmela, „wroga samobójstw", jak określił lekarza „Dziennik Berliński"[90]. Znany psychiatra prowadził poradnię kryzysową, do której pomimo wciąż wzrastającej liczby samobójców zaczęło się zgłaszać po pomoc coraz mniej osób. Fakt ten, w połączeniu z pogarszającym się stanem materialnym miał popchnąć lekarza do zatrucia się weronalem[91] (śmierć psychiatry szczególnie wstrząsnęła również samą Kalkowską, o czym świadczy jej korespondencja z Arturem Holitscherem[92]).
Publiczny dyskurs współkreował atmosferę wszechogarniającego kryzysu, wskazując go jako jedyne źródło fali samobójstw. Wytwarzana (zwłaszcza przez prasę) narracja miała bezpośredni wpływ na to, w jaki sposób społeczeństwo interpretowało te tragedie. Samo zjawisko było zaś zarówno obiektywnie zaistniałym fenomenem, jak i zintensyfikowanym „wysiłkiem kulturowej konstrukcji poszczególnych stronnictw"[93]. Föllmer udowadnia, że publiczny dyskurs dotyczący fali samobójstw był wyraźnie upolityczniony, a samo zjawisko wykorzystywane jako „broń" zarówno przez skrajnych nacjonalistów, komunistów, socjalistów, jak i liberalne centrum. Podsycanie poczucia pesymizmu i rozpaczy wywierało presję, aby wprowadzić radykalną zmianę społeczną i polityczną. Jednakże pomimo tego wspólnego mianownika znacząco różniły się zarówno sposoby instrumentalizacji toczącego się kryzysu, jak i propagowane sposoby jego przezwyciężenia: „Autorzy ze stronnictw skrajnej prawicy podkreślali potrzebę podjęcia decyzji […] w sytuacji «wszystko albo nic»; komuniści przewidywali rychły upadek kapitalizmu […];

socjaldemokraci i liberałowie wykorzystywali pojęcie kryzysu, by optować za reformą w duchu demokratycznego humanizmu"[94].
Nazistowskie organy prasowe przekonywały więc, że kryzys jest bezpośrednią konsekwencją ogólnej słabości narodu (spowodowanej w szczególności reparacjami, jakie Niemcy zgodnie z planem Younga zgodzili się płacić), i tu widziały źródło rozpaczy skłaniającej ludzi do samobójstw. Z kolei prasa komunistyczna skupiała się w swoim przekazie na opowiadaniu indywidualnych historii: jej strony „zamieszkiwali bezrobotni mężczyźni bici przez policję, rodziny, które mierzą się z nakazem eksmisji ze swoich mieszkań, czy maszynistki, przedwcześnie zestarzałe, ponieważ nie mogły znaleźć pracy"[95]. Badacz podaje przykład opisanej przez komunizujący dziennik „Die Welt am Abend" historii bezrobotnego, który z powodu szykan ze strony urzędników połknął cyjanek w urzędzie pracy czy pięćdziesięciosiedmiolatka, który przez dziesięć lat próbował znaleźć zatrudnienie – gdy zdecydował się popełnić samobójstwo, jego majątek wynosił zaledwie dziewięćdziesiąt pięć fenigów[96].
Zmontowany z indywidualnych historii dramat Kalkowskiej wpisywałby się w taką właśnie lewicową narrację: przedstawione przez nią obrazy wydają się wręcz udramatyzowaną formą rzeczywistych notatek prasowych, które widzowie spektaklu mogli doskonale znać z czytanych periodyków. Zresztą nawet przytoczony powyżej przykład koresponduje z jedną z opowiedzianych przez Kalkowską historii. Bohaterami pierwszego obrazu (opatrzonego nagłówkiem *Tragedia na ulicy Studziennej*) jest starsze małżeństwo: pan Helbig, niegdyś portier, liczy „bezbłędne kopie idealnie poprawnych podań o pracę" (DD 93) – choć na siedemdziesiąt pięć wysłanych listów dostał zaledwie trzy (odmowne) odpowiedzi, nie traci nadziei i próbuje dalej. Zaznacza jednak: „Jak człowiek coś zaczął, trza sobie powiedzieć: tyle i tyle zrobisz, tak daleko pójdziesz, a potem to już ani kroku i już" (DD 93). Problemem małżeństwa jest również syn, młodzieniec, który postanowił przyłączyć się do złodziejskiej szajki, widząc w tym kroku jedyną szansę na przetrwanie. Presję dodatkowo zwiększa wścibska właścicielka kamienicy, pani Rippert, która składa państwu Helbig „przyjacielskie" wizyty, przypominając o zbliżającym się terminie zapłaty czynszu i dziwiąc się nieustannie, dlaczego w obliczu problemów finansowych Helbigowie nie zdecydują się zdać wynajmowanej izby i przenieść do rodziny (skoro „każdy gdzieś tam ma przecie krewnych, do których można w potrzebie dokoptować", DD 101). Materialna degradacja małżeństwa postępuje nieubłaganie – w drugiej części obrazu wiadomo już, że państwa Helbig nie stać na czynsz. Były portier dotarł już do wyznaczonej sobie wcześniej granicy siedmiuset

bezskutecznie rozesłanych podań o pracę, podejmuje więc ostateczną decyzję: „Na głód czekać nie będę. Głód mnie z tego świata nie wypędzi. Nie mnie. Ja sam se pójdę, kiedy mi pasuje!" (99). Ze spokojem proponuje żonie, by do niego dołączyła. Gdy ta dowiaduje się z prasy, że rozbity został jeden z młodzieżowych gangów, a jej syn został prawdopodobnie zastrzelony podczas obławy, postanawia odejść wraz z mężem. Finału ich historii można się domyślać ze słów starego Helbiga: „Jak chcesz pójść, to znajdę jakieś ciche i płaskie miejsce nad kanałem… I ześliźniemy się tak całkiem cicho do środka… Żeby hałasu na koniec nie narobić" (DD 100).

Dramat Kalkowskiej pokazuje, że w realiach głębokiego kryzysu jednostki są zagrożone czymś więcej niż tylko materialną degradacją. Jak pisała Maria Tatar, „powieści i filmy, których akcja rozgrywała się w czasach Wielkiej Depresji, z reguły przedstawiały słabe, niewinne ofiary ekonomicznej presji […]. [bohaterowie] mogli stać się ofiarami, lecz także angażowali się w heroiczną walkę o zachowanie swojej osobistej integralności i pozostanie «przyzwoitymi»"[97].

Taką postacią jest główny bohater obrazu *Tragedia pianisty*, którego stan finansowy zmusił do zastawienia fortepianu – jedynego cennego przedmiotu, jaki posiadał. Lutz jest uznanym muzykiem z dyplomem konserwatorium, przedstawicielem inteligencji. Tuż przed zapaścią jego sytuacja była na tyle dobra, że mógł sobie pozwolić na szycie ubrań u krawca – teraz z kolei pozostały mu tylko długi, a jego wykształcenie nie pomaga przetrwać kryzysu. „To wszystko przez film dźwiękowy. To powinno ci wiele wyjaśnić. Pięć tysięcy muzyków w Berlinie – bez chleba! Ja jestem tylko jednym z nich" (DD 107), mówi o sobie. Pogłębiające się zadłużenie krok po kroku pogrąża go w apatii, paraliżuje, odziera z człowieczeństwa: „Taki świstek waży przecież tylko parę gramów, nie? *(podnosi kopertę z rachunkiem od krawca i rzuca ją ponownie na stół)* A jednocześnie czuje się, jakby ktoś walnął człowieka w głowę 50-kilogramowym kamieniem… A potem wbijają się człowiekowi w mózg te obrzydliwe kotwiczki, głębiej i głębiej, aż wypełniają całą głowę i na nic innego już nie ma miejsca. Nie można o niczym innym myśleć, nic już się nie czuje… Liczy się tylko i liczy… Jakby się było żyjącą maszyną do liczenia…" (DD 108). Ostatecznym ciosem, którego Lutz nie będzie w stanie przyjąć, okaże się utrata instrumentu, jawiącego się niczym ostatni bastion integralności bohatera.

Podobnie jest w przypadku Inge, nauczycielki z trzeciego obrazu. Popadającą w zadłużenie lektorkę języka francuskiego, która od wielu miesięcy nie była w stanie znaleźć ani jednego ucznia, „uratować" próbuje

znajoma z młodości. W imieniu Inge zamieszcza dwuznaczne ogłoszenie o prywatnych lekcjach. Pierwszym mężczyzną, który zgłosił się do Inge, jest Pan Moralny. Wstrząśnięty treścią ogłoszenia odczytanego jako zawoalowana reklama prostytutki, zjawił się w jej mieszkaniu, by wyrazić swoje oburzenie. Jednak na pytanie sfrustrowanej dziewczyny, czy zamiast moralizatorskich frazesów może zaproponować jej jakąkolwiek pracę, wycofuje się, mówiąc: „nie o materialne dobra się tu rozchodzi" (DD 123). Również przypadek Inge pokazuje, że pomiędzy osobami dotkniętymi kryzysem a tymi, których (być może jeszcze) on nie dotyczy, rozciąga się niewidzialna granica. Mówi o tym nie tylko dialog z Panem Moralnym, lecz również rozmowa nauczycielki z Melą, przyjaciółką bohaterki. Dziewczyna próbuje namówić Inge do obejrzenia filmu o Dreyfusie, który właśnie wszedł do kin: „To […] naprawdę wstrząsające – przeżywać cierpienia tych wszystkich niewinnie skazanych. Dobrze by ci zrobiło, gdybyś zobaczyła, przez co inni ludzie musieli przechodzić" (DD 119). Nauczycielka odpowiada jej gorzko: „Jasne, to musi każdym wstrząsnąć! […] wszyscy pędzą do kina i siedzą z oburzonymi minami przed ekranem… Ale kiedy wyjdą i jakiś o b e c n i e żyjący niewinnie skazany przetnie im drogę – wtedy szybko odwracają głowy…" (DD 119).

Taką niewinnie skazaną jest właśnie sama Inge. Jedyne, co ją spotyka ze strony społeczeństwa, to obojętność: „nam żaden człowiek nic złego nie robi – mówi Inge – on nas tylko zostawia w pozycji leżącej. I przygląda się, jak powoli toniemy. Tak się w czasie wojny wroga do bagien zapędzało i zostawiało się na pastwę losu" (DD 119). Groźba eksmisji i nieustannie nękająca ją gospodyni doprowadzają dziewczynę do kolejnego kroku – gdy w odpowiedzi na ogłoszenie w mieszkaniu nauczycielki zjawia się Pan Jowialny, ta gotowa jest posunąć się nawet do prostytucji. Jednak gdy mężczyzna dowiaduje się, że Inge potrzebuje pieniędzy, wycofuje się oburzony: „No, moja panno, tak się nie umawialiśmy. Gdyby mi pani od razu powiedziała, że to całe piękne ogłoszonko to zwykła przynęta – kto wie, jak bym się zachował…" (DD 126). Zostawia ją upokorzoną – i wciąż pozbawioną środków do życia. Gdy dochodzi do ponownej konfrontacji z panią Rettich, która próbuje wyrzucić dziewczynę na bruk i grozi wezwaniem policji, Inge podejmuje ostateczny krok – wypija butelkę kwasu solnego. Jej śmierć, akt desperacji zaszczutej i zapędzonej pod ścianę kobiety, jest tym bardziej wstrząsająca, że odbiorca zdaje sobie sprawę z tego, jak łatwo można było uniknąć tragedii. W przeciwieństwie do państwa Helbig Inge nie odchodzi po cichu – do ostatniej chwili, już po wypiciu butelki z kwasem solnym z przerażeniem woła o pomoc. Nikt jednak nie przyszedł i nie wysłuchał dziewczyny, a przecież „jej oczy

krzyczały już od miesięcy!" (DD 127) – skonkluduje po tym obrazie Käte, która powraca w scenie ramowej.
Wielość pokazanych historii (i zainscenizowanych samobójstw) miała zapewne sugerować, że w gruncie rzeczy kryzys może dotknąć każdego – również biernych widzów spektaklu. Najbardziej wymownym obrazem jest ten zamykający dramat, w którym na scenę powracają samobójcy – bohaterowie nagłówków prasowych przestawionych w poprzednich sekwencjach. Zjawy oskarżycielskim tonem przemawiają do widowni:

WSZYSCY
Kołacze się wóz.
KOBIETY
My – na zewnątrz…
MĘŻCZYŹNI
Wy – w środku…
KOBIETY
My – to brud i kurz,
Na miał starci, zdeptani.
MĘŻCZYŹNI
A przez środek nas
Wóz przejeżdża, wy w środku…
[…]
HELBIG
A pod kołami – my, zmiażdżeni i obcy.
LUTZ
Hej, radośni podróżni, uwaga! Uwaga!
Wóz już pęka w strukturze,
Już wam się rozpada.
HELBIG
Od drgających rąk setek,
Co utknęły w szprychach,
Zataczają się koła i silnik wam zdycha
Pod ciśnieniem do granic pęknięcia rozgrzany.
[…]
MĘŻCZYŹNI
Jutro wy będziecie
Leżeć w poprzek drogi.
WSZYSCY
Tu z nami, tu z nami, tu z nami
(DD 143–144).

W tym oskarżycielskim chórze bardzo wyraźnie pobrzmiewa ostrzeżenie: granica oddzielająca samobójców od spektatorów (nie tylko drugoplanowych postaci w sztuce, lecz także tych zasiadających na widowni) jest cienka i iluzoryczna – nikt nie jest bezpieczny. Kryzys dotyczy każdego – każdy z widzów jest podróżnym na pędzącym, rozgrzanym do granic eksplozji, rozpadającym się pojeździe. Sztukę zamyka apel, którym Käte zwraca się do widowni: „Tak nie może już dłużej być! Bo to my sami jesteśmy winni, kiedy tak się dzieje, winni, bo na to pozwalamy! Bo nie bronimy się przed tym! To od nas zależy, aby zmienić świat! Zaczynajmy wreszcie! Każdy człowiek potrzebuje miejsca na ziemi – nie możemy spocząć, dopóki każdy nie będzie go miał!" (DD 144). Wydaje się jednak, że był to apel spóźniony już w momencie powstania sztuki.

SCHILLERTHEATER

Tekst *Doniesień drobnych* był pisany na bieżąco w 1932 roku, w szczytowym momencie weimarskiego kryzysu. Zachowane archiwalia sugerują, że dramat był gotowy już we wrześniu, kiedy z Kalkowską skontaktował się Hans Bartsch z Capitol Theatre w Nowym Jorku z zapytaniem o to, w którym Bühnvertriebie ukaże się sztuka, i z prośbą o przesłanie egzemplarza do wglądu[98]. Prawa do rozprowadzania manuskryptów teatralnych nabyło berlińskie Crescendo Theterverlag, które w grudniu przekazało autorce trzysta marek zaliczki za *Zeitungsnotizen* (zaznaczając również, że wydawnictwo prosi o pierwszeństwo do kolejnych dramatów Kalkowskiej)[99]. Prapremiera spektaklu odbyła się 4 grudnia w cyklu przedpołudniowych przedstawień w Schillertheater w berlińskim Charlottenburgu[100]. Sztukę wyreżyserował Heinz Dietrich Kenter, bliski współpracownik Maxa Reinhardta, który trzy lata wcześniej w Volksbühne z powodzeniem zrealizował spektakl *Die Affäre Dreyfus*. Muzykę do sztuki skomponował Wilhelm Rettich[101].
Jak podaje Anne Stürzer, dramat spotkał się w przeważającej mierze z pozytywnym odbiorem. Emil Faktor w „Börsen-Courier" pisał o bezsprzecznym talencie autorki[102]. W podobnym tonie o *Zeitungsnotizen* wyrażał się Kurt Pinthus i postulował umieszczenie tej „dobrej, mądrej, odważnej sztuki" w programie wieczornym teatru[103]. Pozytywne recenzje wystawili również Otto Ernst Hesse z „B.Z. am Mittag", Walther Victor z „8 Uhr Abendblatt" i Erich Burger z „Berliner Tageblatt"[104]. Wyjątkiem nie była też recenzja Heinricha Manna (*Die Macht des Gefühls*, opublikowana 12 grudnia w „Berliner Tageblatt"[105]), który

z wyraźnym podziwem pisał o bezkompromisowym spojrzeniu i głębokiej empatii Kalkowskiej: „[pisarka] uczuciu użycza słów – w całej jego godnej szacunku wielkości”[106]. Mann podkreślił również iluzoryczną odrębność pomiędzy ofiarami bezrobocia a resztą społeczeństwa, którą w dramacie Kalkowskiej była w stanie dostrzec (dzięki zmienionej przebytą chorobą perspektywie) tylko Käte: „Dla wszystkich innych bieda jest czymś trudnym do wyobrażenia, choć groźnym, ale dla tej właśnie przebudzonej – tak nie jest. Samobójstwo jest czymś niepojętym, zanim nie stanie się sprawą osobistą. Dopóki tak się nie stanie, te wszystkie samobójstwa istnieją w oczach dotąd oszczędzonych jako zbiór linijek w doniesieniu prasowym – nie wykraczają poza jego ramy. Jednak wystarczy moment przebudzenia, moment jasnego, niczym nie zahamowanego uczucia i nareszcie się wie! Bo tak naprawdę, wie się tylko tyle, ile jest się w stanie poczuć”[107]. Najgłębszą prawdą sztuki, zdaniem krytyka, była alienacja jednostek w zderzeniu z kryzysem: „Obcość i odrębność wszystkich nas […] Przeczy […] w pewnej mierze powszechnemu poczuciu wspólnoty”[108]. *Potęga uczucia* Manna jest nawet nie tyle recenzją, co dopowiedzeniem czy swoistym *postscriptum* do dramatu Kalkowskiej: „[t]rzeba najpierw być świadomym zmarłych, inaczej nie rozpozna się żyjących”[109] – pisał krytyk, nawołując do społecznego otrzeźwienia.

Entuzjastyczny odbiór sztuki przyczynił się do decyzji dyrekcji Schillertheater, by po paru cieszących się ogromnym zainteresowaniem porannych przedstawieniach *Doniesienia drobne* przenieść do głównego programu. Jak wspominała Elida Maria Szarota, podczas pierwszego wieczornego spektaklu, który odbył się 13 grudnia, widownia Schillertheater była pełna[110], sama Kalkowska zaś miała po latach nazywać *Zeitungsnotizen* swoim największym teatralnym sukcesem[111]. Był to jednak sukces tylko chwilowy, a popularność sztuki miała swoje niespodziewane, negatywne konsekwencje. W Berlinie u schyłku Republiki Weimarskiej atmosfera terroru i agresji ze strony skrajnych nacjonalistów narastała z każdym miesiącem i sięgnęła zenitu, jeszcze zanim 30 stycznia 1933 roku Hitler został mianowany kanclerzem Rzeszy.

Należy podkreślić, że opisany w *Doniesieniach drobnych* kryzys uznaje się za jedną z najważniejszych determinant sukcesu wyborczego narodowych socjalistów. Jak udowodnił Jürgen Falter, linia wzrostu stopy bezrobocia w latach 1928–1933 pokrywała się niemal jeden do jednego z linią wzrostu poparcia dla NSDAP[112]. Korelacja ta była jednak bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Faktem jest, że nazistowski elektorat rozrastał się w związku z ogólnym poczu-

ciem kryzysu i rozczarowania Republiką, która nie radziła sobie z zapaścią gospodarczą; przede wszystkim jednak głosy na NSDAP były odpowiedzią na „rosnący wśród tych, którzy nie byli bezrobotni, strach przed politycznymi konsekwencjami postępującej radykalizacji samych bezrobotnych”[113]. Dramat Kalkowskiej uderzał więc w podwójnie czułą strunę. Nie dość, że w krytyczny sposób odnosił się do idei narodowej wspólnoty oraz był ciosem w poczucie narodowej dumy, to jeszcze rzucał dodatkowe światło na ten „niebezpieczny” pod względem politycznym problem.

Zeitungsnotizen wystawione w Schillertheater wzbudziło gwałtowne protesty skrajnych nacjonalistów. Elida Maria Szarota wspomniała o demonstracjach hitlerowskich bojówek, które odbywały się dzień w dzień przed gmachem teatru. O losach sztuki w swoich wspomnieniach pisała również Natalia Łunaczarska-Rozenel, tłumaczka i pisarka, żona Anatolija Łunaczarskiego (radzieckiego filozofa i teoretyka kultury, swego czasu ludowego komisarza oświaty, a prywatnie również przyjaciela Kalkowskiej[114]), która wraz z mężem przebywała w Berlinie w ostatnich miesiącach Republiki Weimarskiej. Opisując atmosferę stycznia 1933 roku, wspominała o niebezpieczeństwie, z jakim wiązały się wówczas działania postępowych twórców: jeden ze spektakli Maxa Reinhardta, z Fritzem Kortnerem w roli głównej, został zakłócony przez hitlerowskich bojówkarzy, którzy w połowie przedstawienia zaczęli zagłuszać spektakl gwizdami i rasistowskimi okrzykami. W teatrze zjawiła się policja, spektakl został przerwany – zamiast jednak skazać sprawców, komendant postanowił zakazać „kontrowersyjnej” sztuki. Jak dodawała autorka, „Ta sama historia powtórzyła się ze sztuką Elwiry [sic!] Kalkowskiej[115] *Kronika prasowa*, wystawioną w Schillertheater: nazistowskie bojówki wtargnęły na scenę, żeby rozprawić się z reżyserem i aktorami. Interwencja policji ponownie doprowadziła do zakazania sztuki”[116].

Wskutek opresyjnej polityki władz zniweczony został największy sukces sceniczny pisarki – było to jednak zaledwie preludium wydarzeń, które całkowicie zmieniły trajektorię losu autorki *Głodu życia*. „Wóz już pęka w strukturze, już wam się rozpada” – mówił chór samobójców w *Zeitungsnotizen*. Pisząc te słowa w pierwszych miesiącach 1932 roku, Kalkowska mogła nie zdawać sobie sprawy ani z tego, że były to słowa prorocze, ani z tego, jak szybko rozpadnie się struktura, w której pisarka była zakorzeniona przez ostatnie dekady.

CZĘŚĆ TRZECIA

Exodus

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Punkt zwrotny

Zdjęcie *Doniesień drobnych* z afisza Schillertheater było początkiem rychłego końca berlińskiego rozdziału Kalkowskiej – tak jak awans Hitlera na kanclerza stał się początkiem gwałtownego końca Republiki Weimarskiej. Atmosferę pierwszych miesięcy 1933 roku próbował uchwycić Zygmunt Nowakowski, korespondent „Ilustrowanego Kuriera Codziennego". W swoich felietonach opisywał raptowne zmiany, jakie zachodziły w Niemczech tuż po dojściu NSDAP do władzy i które obserwował od wigilii marcowych wyborów aż do dnia uroczystego otwarcia Reichstagu. Ten raport z upadku Republiki Weimarskiej Nowakowski opublikował niezwłocznie po powrocie do kraju w tomie *Niemcy à la minute*[1]. W przedmowie tłumaczył, że tym razem nie mógł pozwolić sobie na komfort długiego redagowania i literackiego szlifowania tomu ze względu na niepokojące wydarzenia, których był świadkiem. Zbiór postrzegał jako formę ostrzeżenia[2], tym pilniejszego, że po powrocie do kraju zauważył, iż podczas gdy Republika Weimarska wali się w gruzy, II Rzeczpospolita żyje sprawą Rity Gorgonowej: „skonstatowałem już w wagonie […] że ludzie wydzierają sobie z rąk dzienniki i drapieżnie rzucają się na sprawozdania z… krakowskiego procesu. Dla publiczności wszelkiego gatunku, tej od frontu i tej z oficyn, z pierwszego piętra i z suteren, naprawdę nie istniało nic innego poza tą właśnie sprawą"[3].

Tymczasem publicysta zdawał się w przenikliwy sposób dostrzegać, że zmiany, które zaszły na politycznej scenie zachodniego sąsiada, będą miały dużo dalej idące konsekwencje, niż można było przypuszczać jeszcze w pierwszych miesiącach 1933 roku. „Miasto jest jak olbrzymi kocioł – pisał o Berlinie w marcowym felietonie *Za wolność! Za demokrację!* – Z przykręconych na siłę kurków i wentylów dobywa się gorąca para. Słychać jakby świst, rzężenie, jakieś nieartykułowane dźwięki. Ulicy nie rozumiem w dalszym ciągu. Chciałoby się przyłożyć ucho do asfaltu i posłuchać […]. Poszukać tętna i zrobić jakąś próbę nerwów, zapuścić jakąś sondę"[4]. W tym pragnieniu, by wysondować, co będą oznaczały dokonujące się zmiany, Nowakowski z pewnością nie był odosobniony. Jak pisał Jean-Michel Palmier w monumentalnej monografii *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and Ame-*

rica, proces przejmowania władzy przez NSDAP, który nabrał lawinowego tempa po mianowaniu Hitlera kanclerzem, wzbudził w środowiskach szeroko rozumianej progresywnej inteligencji weimarskiej zaskoczenie, konsternację i niedowierzanie: „ich wszechświat był często ograniczony do Berlina, do jego teatrów, kawiarni, czasopism i wydawców. Myśleli, że naziści, pozbawieni inteligencji i kultury, nie mogą zrobić nic przeciwko temu światu. Co ich kretynizm i barbarzyństwo mogły osiągnąć przeciwko duchowi?”[5].

Tymczasem gwałtowne zmiany widoczne były również na samych ulicach Berlina. Po marcowych wyborach, wygranych przez NSDAP, Nowakowski opisywał odbywające się w stolicy pochody triumfatorów: „Od rana do nocy ryczą i chodzą z pochodniami, muzyką i z chorągwiami. Jakby nie mieli absolutnie nic do roboty. Jedni idą w szeregach, drudzy patrzą. Ale zdaje mi się, że powoli zmniejsza się liczba gapiów […], którzy porwani rytmem orkiestry, wstępują w szeregi. Odbywa się to jakby machinalnie, bez cienia entuzjazmu. […] Cały ten ruch przypomina mi nie żywioł, ale raczej mechanizm, maszynę. Kto zbliży się do pasa transmisyjnego, ten musi być przygotowany na to, że dostanie się między tryby […]. Motor idzie bez przerwy, obraca się miarowo, dudniąc obcasami po bruku. Coraz głośniej, głośniej, głośniej”[6].

Liczba „gapiów” zmniejszała się jednak z każdym dniem nie tylko dlatego, że ich część wstąpiła w szeregi triumfujących nacjonalistów: obserwatorzy musieli uciekać. Proces ten bynajmniej nie zaczął się dopiero w marcu, kiedy korespondent „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” miał możliwość obserwować zachodzące na ulicach miast Republiki Weimarskiej przemiany. „Maszyna”, której Nowakowski mógł przyglądać się z bezpiecznej perspektywy zewnętrznego obserwatora, dla Kalkowskiej i całego jej środowiska była machiną terroru. Represje rozpoczęły się niemalże natychmiast po objęciu władzy przez Hitlera.

Palmier, analizując losy pisarzy, którzy przez współczesnych badaczy zostaną nazwani formacją „modernizmu uchodźczego”[7], prześledził dzień po dniu daty wyjazdów kolejnych twórców weimarskiej kultury. Dwa tygodnie po mianowaniu nowego kanclerza Berlin opuścił Alfred Kerr, prezydent niemieckiego PEN Clubu i jeden z najbardziej wpływowych krytyków literackich Republiki Weimarskiej. Tego samego dnia, 15 lutego, Heinrich Mann został zmuszony do oddania stanowiska przewodniczącego sekcji poezji Akademii Sztuk Pięknych i choć początkowo wzbraniał się przed myślą o ucieczce, niespełna tydzień później również opuścił kraj[8]. 27 lutego spłonął Reichstag, co dla Hitlera stało się pretekstem do rozpoczęcia serii aresztowań skierowanych przeciwko

„wrogom stanu" – tej samej nocy schwytany został między innymi Carl von Ossietzky, redaktor naczelny lewicowej „Weltbühne"[9].
Dla wielu jednak wydarzenia te wciąż nie były wystarczającym argumentem do ucieczki. Autor *Weimar in Exile* przywołuje przykład Alfreda Döblina jako charakterystyczny dla pierwszej fali uchodźców. Dobrze oddaje on okoliczności, w jakich niejednokrotnie odbywały się wyjazdy: „Wiadomość o pożarze w Reichstagu usłyszał w radiu, nie zdając sobie sprawy z tego, co będzie to dla niego oznaczało. Jego przyjaciele nalegali, by wyjechał, ale nie czuł się zagrożony. Kiedy udało im się przekonać go, że jest w niebezpieczeństwie, postanowił opuścić Niemcy na jakiś czas, aby «przeczekać burzę». W drodze do stacji Anhalt ze zwykłą walizką zauważył przed drzwiami swojego budynku człowieka w cywilnej marynarce źle skrywającej nazistowski mundur. Mężczyzna spojrzał na niego podejrzliwie i podążył za nim. By uciec, [pisarz] musiał wbiec do metra. Döblin udał się do Stuttgartu i schronił się w sanatorium w Kreuzlingen"[10].
Następnego dnia po pożarze – z pomocą Karin Michaëlis – do Danii przez Pragę, Wiedeń i Zurych uciekli Bertolt Brecht i Helene Weigel[11]. Wkrótce po tym do Paryża zbiegli Siegfried Kracauer, Bruno Frank, Klaus Mann, Carl Zuckmayer i Arnold Zweig[12]. Wśród pierwszych uciekinierów z Trzeciej Rzeszy znaleźli się również Ernst Toller, Stefan Grossman, Else Lasker-Schüler i Erich Mühsam[13]. Wymienione nazwiska to zaledwie nieliczne przykłady przedstawicieli świata literackiego dotkniętych przez represje – te „uderzyły we wszystkich progresywnych pisarzy, niezależnie od tego, czy byli blisko KPD czy nie"[14]. Wkrótce po objęciu władzy przez Hitlera wprowadzono również nowe prawodawstwo umożliwiające przeprowadzenie kulturowych czystek (*Säuberung*) wobec każdej grupy, która została uznana przez NSDAP za „antyniemiecką". Dotyczyło to Żydów, pacyfistów, sympatyków lewicy, a także osób, które odmówiły przystąpienia do nowo powołanych przez nazistów instytucji. Zamykano redakcje i wydawnictwa, wydawano nakazy aresztowań i przeszukiwań. Rozwiązywano stowarzyszenia.
Choć początkowo niemal nikt nie był w stanie przewidzieć skali tych represji, zagrożenie wzrastało z każdym dniem. Mimo eskalacji liczne prześladowane osoby nie decydowały się na ucieczkę (lub zwyczajnie nie mogły sobie na nią pozwolić), co skazywało je na ukrywanie się w tanich hotelach, w których nie sprawdzano dowodów tożsamości[15]. O pozostawaniu w miejscu zamieszkania nie było mowy. Przy rewizjach domów poszukiwanych pisarzy, twórców i aktywistów SA i SS plądrowało pomieszczenia, niszczyło manuskrypty, paliło biblioteki lub wy-

rzucało książki przez okno. Dopuszczano się też linczów na przypadkowych osobach – przyjaciołach, rodzinie czy też postronnych lokatorach, którzy mieli nieszczęście znajdować się w mieszkaniu w niewłaściwym momencie[16].

Sytuacja była niebezpieczna również dla Kalkowskiej, której nazwisko po niedawnym sukcesie „obrazoburczych" *Doniesień drobnych* nietrudno było powiązać z grupą „wrogów ojczyzny". W swoich wspomnieniach Elida Maria Szarota cytuje list, który miała otrzymać od matki na początku lutego: „Wczoraj przyszło dwóch gestapowców i mnie wypytywało. Ale byli uprzejmi i rzeczowi. W porównaniu z następnymi ludźmi z gestapo [...], słowa tych pierwszych brzmiały niemal jak muzyka. Dopiero przy następnych [zrozumiałam], w jakim jestem wielkim niebezpieczeństwie. Zdecydowałam opuścić ten tak długo ukochany kraj, tak szybko jak to możliwe. Ale ci drudzy natychmiast zabrali mnie ze sobą, do politycznego więzienia na Alexanderplatz. Szybko dowiedzieli się o tym moi różni przyjaciele i byli przerażeni, ponieważ było dla nich jasne, że nie przetrwam tej męki Alexanderplatzu"[17].

Po schwytaniu Kalkowskiej jej ówczesna partnerka, Milly Steger, postawiła na nogi niemiecką „delegację" przedstawicieli kultury, która udała się w sprawie pisarki do polskiego konsulatu[18]. Grupa przyjaciół autorki *Sprawy Jakubowskiego* podkreślała, że Kalkowska zawsze przypominała o swoich związkach z krajem pochodzenia i przez lata włożyła wiele wysiłku w działania na rzecz polsko-niemieckiego pojednania[19]. Zorganizowany przez rzeźbiarkę komitet odniósł sukces: w sprawie Kalkowskiej interweniowało przedstawicielstwo konsulatu[20] i jako obywatelkę polską zwolniono ją z aresztu. Nie była z pewnością jedyną osobą, która próbowała się (lub którą próbowano) ratować „cudzoziemskością"[21]. Dzięki interwencji polskiego konsulatu oprócz Kalkowskiej z aresztu zostali zwolnieni między innymi adwokat Alfred Apfel i pochodzący z Galicji pisarz, wydawca i psycholog Manès Sperber[22].

Na Alexanderplatz pisarka spędziła w sumie trzydzieści godzin[23]. Po zwolnieniu z aresztu nie wróciła do swojego mieszkania przy Sybelstrasse z obawy przed dalszymi reperkusjami – ukrywała się w pensjonatach[24], przez pewien czas mieszkała również u Steger[25]. Nie wiadomo dokładnie, kiedy Kalkowskiej udało się zbiec z Berlina, jednak nie wydarzyło się to bezpośrednio po aresztowaniu (do którego zgodnie ze wspomnieniami Szaroty musiało dojść w połowie lutego)[26]. Ukrywając się, pisarka bez wątpienia podjęła przygotowania do wyjazdu. Ogromną barierą była z pewnością sytuacja materialna. Trudności przysparzałyby również próby wywożenia dobytku – wielu uciekinierów ograniczało

bagaż do minimum, by nie ryzykować schwytania przez SA, które kontrolowało nie tylko granice, lecz także pociągi i inne środki transportu w poszukiwaniu uchodźców, którzy niejednokrotnie znajdowali się na listach osób do aresztowania[27]. Dobytkiem często zabieranym przez pisarzy były zapiski i maszynopisy. Być może z myślą o ucieczce swoje manuskrypty gromadziła również Kalkowska. Pod koniec lutego pisarka otrzymała list z berlińskiej oficyny Oesterheld & Co. Verlag, której przedstawiciele uprzejmie dopominali się o odesłanie maszynopisu *Die Unvollendete* po autorskiej korekcie[28] – całkiem prawdopodobne, że pisarka nie dopełniła zobowiązania właśnie z powodu zarysowującej się coraz wyraźniej konieczności opuszczenia miasta nad Szprewą[29]. Przypuszczać można jednak, że Kalkowskiej udało się zabrać zaledwie parę manuskryptów[30]. Część maszynopisów została ukryta w Berlinie[31].

Wydaje się jednak, że z ostateczną decyzją o ucieczce Kalkowska zwlekała tak długo, jak mogła. Przez pierwsze miesiące 1933 roku sporadycznie otrzymywała jeszcze propozycje współpracy, sama również podejmowała inicjatywy w związku z własną twórczością – wydaje się więc, że podobnie jak wielu innych prześladowanych, pisarka nie od razu była przekonana o skali przyszłego zagrożenia. Trzy dni przed marcowymi wyborami do Reichstagu otrzymała od Ottona Ostera ze Studio für Zeittheater w Monachium zaproszenie do udziału w wieczorze autorskim, podczas którego mogłaby odczytać fragmenty *Zeitungsnotizen* bądź innego nowego dramatu. Cykl spotkań organizowany przez Studio miał zapewniać przestrzeń do omawiania twórczych problemów, które „formują i przeobrażają intelektualno-dziejowy profil Zeittheater"[32]. Monachium jako stolica Bawarii jeszcze przez pewien czas mogło pozwolić sobie na takie inicjatywy, zresztą niektórzy twórcy i działacze wierzyli, że właśnie tam będą mogli przeczekać „krwawy tydzień" nazizmu w Berlinie[33] – co oczywiście już wkrótce miało okazać się złudną nadzieją. Nie udało się dotrzeć do żadnych źródeł, które świadczyłyby o tym, że do spotkania w Studio für Zeittheater w ogóle doszło.

W połowie lutego, pisząc już z pensjonatu Stephanie przy Kürfurstendamm 45, Kalkowska zwróciła się z prośbą do Franza Goldsteina. Przypomniała na początku listu, że przed czterema laty miała wielką przyjemność czytać życzliwe omówienie sztuki *März* jego pióra. „Przez długi czas nosiłam się z zamiarem – pisała w liście – by do Pana napisać i podziękować za Pana pełne dobroci i wyrozumiałości docenienie mojej pracy. Ale jak zawsze w takich wypadkach stawiałam sobie hamulce. Wydawało mi się to zbyteczne, aby w jakimkolwiek sensie ukazywać się

osobiście, a także wierzyłam, że powinnam poczekać na odpowiedni moment, który postawiłby moją sztukę w centrum ogólnego zainteresowania"[34]. Przez ostatnie cztery lata, tłumaczyła dalej pisarka, ten moment nie nastąpił, a niemiecki teatr pozostał obojętny wobec jej sztuki poświęconej berlińskiej Wiośnie Ludów. Tę obojętność Kalkowska uznała za „tak smutny, jak charakterystyczny" symptom stanu teatralnego świata, którego twórcy – nie doceniając publiczności – uciekają się do wywoływania najbardziej płaskich wrażeń: „Gdyby teatr w ostatnich latach choć częściowo spełniał swoje zadanie «Instytucji Moralnej», nie wpakowalibyśmy się w obecną sytuację!"[35].

Niezwykle poruszająca jest ta niezachwiana wiara pisarki w siłę teatru. Kalkowska wciąż żywiła przekonanie, że gdyby tylko ten w odpowiedni sposób spełniał swoje zobowiązania, historia potoczyłaby się inaczej, a ona – pisząc te lub podobne słowa – nie musiałaby się ukrywać w tanim, berlińskim pensjonacie. Podobnie zadziwiające z perspektywy czasu wydaje się jej przekonanie, że w tamtym momencie sytuację wciąż jeszcze można było zmienić: „Ale tym bardziej teraz jest czas, by ludziom przypomnieć o najwyższej dobroci, o którą ich przodkowie walczyli z pełnym poświęcenia zapałem i której ich wnuki – w karygodnym lekceważeniu i gnuśności sumień i serc – każdego dnia pozwalają sobie odebrać trochę więcej. Dzisiaj jest ten dzień, w którym mój *März* jest a k t u a l n y jak nigdy dotąd. I być może dzisiejsze serca, pod wpływem bólu za tak cennym a utraconym dobrem, będą najbardziej gotowe na przyjęcie żywego nurtu zapału, który niesie moja praca"[36].

Czy przekonanie Kalkowskiej o aktualności sztuki wynikało z powszechnego w czasach narodzin Republiki Weimarskiej poglądu, że to właśnie lata Wiosny Ludów stanowiły hołubione dziedzictwo projektantów demokracji? Jeśli tak, to w oczach pisarki moment największego zagrożenia demokratycznego ładu faktycznie mógł uchodzić za najbardziej odpowiedni do wystawienia tej sztuki. Zresztą, jak wynika z korespondencji z Crescendo Theaterverlag jeszcze z połowy grudnia 1932 roku, wystawieniem *März* zainteresowany był Fritz Hirsch, dyrektor Schillertheater. Trudno ocenić jednak, czy do produkcji nie doszło ze względu na samą sztukę. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że była to asekuracyjna decyzja dyrekcji teatru – władze instytucji najwyraźniej nie chciały utrzymywać powiązań z pisarką, wokół której od czasu zakazania *Doniesień drobnych* zaczęła roztaczać się atmosfera „antyniemieckości". Listu do Goldsteina Kalkowska (prawdopodobnie) nigdy nie wysłała[37] – być może podejrzewając już, że inicjatywy tej nie uda się zrealizować?

Podobnie zdaje się wyglądać sprawa innej propozycji zawodowej, którą otrzymała Kalkowska w ostatnich miesiącach swojego pobytu w Berlinie. Na początku lutego 1933 roku pismo „Die Frauen Tribüne" zamówiło u autorki *Głodu życia* wiersz[38], który ostatecznie nie został opublikowany. Pod koniec marca redakcja czasopisma wycofała się z propozycji i tłumaczyła, że utwór przesłany przez pisarkę, *Das Vogellied*, nie może zostać wydany ze „względów technicznych". Nie poinformowano też autorki, kiedy (i czy w ogóle) mogłoby dojść do publikacji[39].
Co prawda Kalkowska nie trafiła na oficjalną listę zakazanych twórców[40], lecz jej nazwisko z pewnością było kojarzone z lewicowym środowiskiem, z którego Niemcy od początku lutego były systematycznie oczyszczane. W połowie marca na czele Ministerstwa Oświecenia Narodowego i Propagandy stanął Goebbels i właściwie do końca miesiąca całe „życie literackie w Niemczech było już podporządkowane interesom partii rządzącej"[41]. W takich okolicznościach nawet pozbawiony politycznego wydźwięku wiersz Kalkowskiej nie mógł ukazać się na łamach „Die Frauen Tribüne" (ani żadnego innego wychodzącego w Niemczech pisma). Gdy w połowie 1933 roku opublikowano w niemieckiej prasie ostatni tekst Kalkowskiej (pisany już we Francji), podpisano go inicjałami „E. K."[42]. Nie wiadomo także, czy doszło do zapowiadanego na 17 marca koncertu upamiętniającego zmarłego w 1932 roku dyrygenta i muzyka Franza Mannstädta, gdzie Kalkowska miała recytować fragmenty z *Der Rauch des Opfers*[43]. Sytuacja polityczna po marcowych wyborach – pisarka wraz z córką w napięciu czekały na ich wynik w tłumie na Nollendorfplatz[44] – mogła już na to nie pozwolić, tak jak nie pozwoliła aktorce Käthe Dorsch na wyruszenie w tournée z dramatem *Die Unvollendete*[45].
Archiwum Kalkowskiej nie daje ostatecznej odpowiedzi na pytanie o to, w którym dokładnie momencie udało się jej zbiec za granicę[46]. Gdy 10 maja na placu obok Opery zaczęły płonąć zakazane dzieła, autorka *Zeitungsnotizen* przebywała jeszcze w Berlinie[47] i był to dla niej ostatni sygnał ostrzegawczy.

RUE CHEVERT

Pomimo polskiego obywatelstwa Kalkowska nie zdecydowała się na wyjazd do II Rzeczpospolitej (choć był to realny scenariusz do wyboru, skoro pisarka miała w Warszawie wsparcie w postaci rodziny Spitzbarthów, z którą przez lata utrzymywała kontakt). Zdaniem córki nie mogła tego zrobić „wskutek swoich wybitnie lewicowych przekonań"[48]

i wydaje się to przekonującym tłumaczeniem. Od momentu odzyskania niepodległości „orientacja polityczna kręgów rządzących była bezwstydnie nacjonalistyczna. «Polskość» stała się podstawą definicji szacownego obywatela”[49], a rządy sanacji przejawiały tendencje jawnie autorytarne[50]. Z pewnością nie bez znaczenia był także zaciekły, narastający antysemityzm, niebezpiecznie podobny do tego, który rozsadzał właśnie Republikę Weimarską, a także rozkwitająca nad Wisłą fascynacja ideologią faszystowską[51]. W Polsce o takim kształcie i takiej atmosferze pisarka nie znalazłaby miejsca dla siebie.

Z kolei wyjazd do Francji Kalkowska musiała rozważać już od dłuższego czasu. Jeszcze w grudniu 1932 roku do autorki *Sprawy Jakubowskiego* pisał Artur Holitscher: „Wiosną rozmawiałem w Paryżu z Mme Sokolnicką, często o Tobie i o tym jak by to było, gdybyś przeniosła się do Paryża, tak jak zamierzałaś. Gdzie teraz jesteś ze swoimi zamiarami? Zostajesz w Berlinie? Doskonale bym to zrozumiał. Czy wyjedziesz teraz na dobre? Miałabyś moje błogosławieństwo”[52]. Nie dziwi więc, że gdy Kalkowska została zmuszona do opuszczenia Niemiec, za cel obrała właśnie Paryż[53]. Poszukując schronienia, po pomoc zwróciła się do wspomnianej w liście Holitschera Eugenii Sokolnickiej, z którą przyjaźniła się jeszcze za lat studenckich. Przed wyjazdem Kalkowskiej z psychoanalityczką korespondowała również Elida Maria Szarota, która przypuszczalnie chciała się upewnić, czy matka otrzyma od przyjaciółki wsparcie – również w literackich kręgach Paryża.

Pod tym względem Sokolnicka nie była z pewnością przypadkową adresatką. Na początku lat dwudziestych to właśnie ona wprowadziła „w arkana freudyzmu”[54] pierwsze pokolenie francuskich psychoanalityków. Co więcej, była także odpowiedzialna za popularyzowanie Freudowskiej teorii w środowisku literacko-artystycznym. W swoim mieszkaniu organizowała cotygodniowe seminarium psychoanalityczne (nazywane „Club de refoulés”), w którym uczestniczyli między innymi pisarze skupieni wokół pisma „La Nouvelle Revue Française”, tacy jak André Gide, Jacques Rivière, Albert Tibaudet czy Jules Romains[55]. W latach trzydziestych jednak sytuacja Sokolnickiej znacznie się zmieniła – rola formalnej emisariuszki Freuda na Francję przypadła Marii Bonaparte, warszawianka tymczasem „cierpiała na odsunięcie na boczny tor, brak klienteli i narastające problemy finansowe”[56]. W połowie kwietnia Sokolnicka pisała do Elidy Marii Szaroty: „Wydaje mi się, Lidko, że mocno przesadzasz moje stosunki. Coraz bardziej usuwam się od tzw. towarzystwa […]. Właściwie jestem wycofana”[57]. Zaznaczała też, że niemieckojęzyczna pisarka-imigrantka może w Paryżu natrafić na prze-

13/IV

Kochana Ela,

Zawstydzam się, że posłałam Ci list, mówiąc, że nie
mam czasu pisać, i nie otrzymałaś ich ode mnie
chyba Ci wiemy odpowiedź z przed roku i często myślałam o tem, bijąc się w piersi i obiecując sobie
poprawę, ale naprawdę „akat" stało się to w ostatnich
czasach, gdzie nie było dnia, abym nie myślała o tem,
co się z Tobą dzieje. W tym tygodniu widziałam dwo
przyjaciół i ciągle mówiłam o Ciebie; chyba w tej
wyjątkowej chwili zdobędzie się wreszcie na bohaterstwo
wzięcia pióra do ręki.

Oczywiście bardzo się ucieszę przyjazdem Twoim
do Paryża i proszę, abyś zajechała do mnie starym zwy-
czajem. Nie będzie Ci u mnie wygodnie, bo w naszym
mieszkaniu mamy tylko 2 zw. duży kąt, choćby
jeden pokój, ale własny; a niestety obok niego zajęte
niemożliwe to w tak małem mieszkaniu. Ale zwy-
dzień serdecznie przyjęcie, a jak wypoczniesz, urządzisz
się wygodniej.

Rozumiem Twoją wizytę, że po tak długiem wyczekiwaniu

1

List Eugenii Sokolnickiej do Eleonory Kalkowskiej

Kiedy nareszcie dojrzałaś wszystko, wszystko na razie zostaje obrócone w niwecz, ale wydaje mi się, że stan zmęczenia wpływa na przesadę i widzisz przyszłość w złych czarnych barwach. Niewiadomo, co będzie za kilka miesięcy czy rok. Może to największy urok życia, iż obfituje ono w „sur-prises", nigdy niewiadomo, co nas może spotkać i to nie tylko w kierunku złego. Więc poco zamykać rachunek ostatecznie w sytuacji tak nieuzasadnionej, pełnej wybryków, jak obecna? Kto wie, może i teraz uda Ci się coś zrobić.

W każdym razie środowisko będzie rada, jeśli przez czas dłuższy będziesz w Paryżu.

Co u mnie słychać, przekażę się na miejscu.

Pozdrów serdecznie Mili

Ściskam Cię ~~Eu~~

Eugenia

szkody spowodowane niechęcią do kultury niemieckiej, którą wzbudziła sytuacja polityczna w Republice Weimarskiej. „Gdyby Mama pisała po polsku – przyznawała Sokolnicka – byłyby drogi utorowane, bo tu teraz robią duże wysiłki do zapoznania publiczności z polską sztuką i literaturą, będą np. wystawiali Nałkowską; wyzyskać te stosunki dla sztuki pisanej po niemiecku […] będzie o wiele trudniej”[58].

Z potencjalnych trudności musiała zdawać sobie sprawę również Kalkowska. Nie zachowały się listy pisarki, z których można byłoby dowiedzieć się więcej na temat jej stanu wiosną 1933 roku, lecz łatwo można się go domyślać z korespondencji zwrotnej: „Rozumiem Twoją rozpacz – pisała Sokolnicka 13 kwietnia – że po tak długim wyczekiwaniu, kiedy wreszcie dopięłaś swego, wszystko na razie zostaje obrócone wniwecz”, dodawała jednak: „wydaje mi się, że stan zmęczenia wpłynął na przesadę i widzisz przyszłość w zbyt czarnych barwach. Nie wiadomo, co będzie za kilka miesięcy czy rok. Może to największy urok życia, że obfituje nieco w «surprises». Nigdy nie wiadomo, co nas może spotkać […]. Więc po co zamykać rachunek ostatecznie w sytuacji tak nienaturalnej, pełnej wybryków, jak obecna? Kto wie, może i tutaj uda Ci się coś zrobić”[59].

Jednak pesymizm Kalkowskiej był dużo bardziej uzasadniony niż pocieszające słowa Sokolnickiej. W samym tylko roku dojścia NSDAP do władzy Niemcy opuściło ponad 53 tysiące uchodźców[60]. Większość z nich – podobnie jak Kalkowska – nie była przygotowana do wyjazdu i zmagała się z ogromnymi trudnościami materialnymi. Nawet gdyby berliński stan posiadania pisarki był wystarczający, to prawodawstwo wprowadzone jeszcze w 1932 roku na fali kryzysu ekonomicznego zakazywało wywozu z kraju gotówki w sumie przekraczającej dwieście marek na osobę, a w przypadku transferów pieniężnych na zagraniczne konta kwota obciążana była dwudziestopięcioprocentowym podatkiem[61]. Pisarze znaleźli się w dodatkowo trudnej sytuacji: „starając się przetrwać z trudnością w tanich hotelach, próbując pisać powieści, których nikt nie chciał opublikować, jedząc w tanich stołówkach i dorabiając po czasopismach”[62].

Mimo tych trudności wydaje się, że pisarka nie miała innego wyjścia niż ucieczka do Francji, gdzie mogła liczyć przynajmniej na początkowe wsparcie i schronienie u przyjaciółki. Najpóźniej w czerwcu z pewnością była już w Paryżu: ówczesna korespondencja autorki *Der Rauch des Opfers* przychodziła na adres „chez Madame Sokolnicka, 30, rue Chevert, Paris”[63].

Eleonora Kalkowska w Paryżu, wiosna 1933 roku

FLÂNEUSE W MIEŚCIE ZŁUDZEŃ

Pisząc o niemieckich uchodźcach we Francji, Palmier stwierdza, że (przynajmniej w pierwszym okresie) „wielu z tych intelektualistów, którzy przybyli do Paryża, wcale nie czuło się uchodźcami"[64]. Miasto nad Sekwaną ze swoimi skarbami kultury, muzeami, galeriami, księgarniami, rynkiem wydawniczym i artystycznym było dla nich jedyną europejską metropolią, która mogła konkurować z Berlinem[65]. „Uwielbiali jego atmosferę – pisze dalej badacz – i jego świetlistość, lirycznie rozlaną na ulicznej scenerii i budynkach; nieustannie wędrowali po Dzielnicy Łacińskiej"[66]. Wielu z nich miało już za sobą doświadczenie mieszkania w Paryżu, nie dziwi więc, że stawał się on częstym wyborem dla uciekinierów z Republiki Weimarskiej. O tym, że miasto stanowiło szczególną destynację dla uchodźców, świadczy pobieżne choćby wyliczenie nazwisk, które przewinęły się przez Francję (a głównie przez jej stolicę) po 1933 roku. Byli wśród nich najważniejsi pisarze Republiki Weimarskiej, tacy jak Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Anna Seghers, Walter Benjamin, Ernst Toller, Erich Maria Remarque; dziennikarze, krytycy i publicyści, jak Alfred Kerr i Georg Bernhard; politycy, działacze społeczni, a także przedstawiciele teatru, na przykład Erwin Piscator i Max Reinhardt[67]. W Paryżu schronienie znalazły sobie również artystki z przyjacielskich konstelacji Kalkowskiej. Do miasta nad Sekwaną zbiegły Rachela Szalit-Marcus i Käthe Münzer-Neumann[68]. Z najbliższego grona pisarki w Berlinie pozostała w zasadzie tylko Milly Steger, której pozwoliło na to „aryjskie" pochodzenie i – prawdopodobnie – gotowość do kolaboracji. Mimo że jej prace z okresu Republiki Weimarskiej uznane zostały za „sztukę zdegenerowaną", nie przestawała pracować[69].

Choć dla Kalkowskiej – która spędziła w stolicy Francji cztery lata swojej wczesnej młodości, a następnie wielokrotnie odwiedzała miasto – Paryż stanowił oswojoną skądinąd przestrzeń, to w 1933 roku nie potrafiła się w nim odnaleźć. W czerwcu pisała do Karla Vettera, publicysty i wydawcy „Berliner Tageblatt": „Kochany Przyjacielu, […] Jest mi źle w Paryżu. […] czuję się tu w najgłębszej obcości. Z wierzchu wiele rzeczy jest atrakcyjnych, ale przecież dla osoby mojego rodzaju nie powierzchnia, tylko głębia jest decydująca"[70]. Dodawała również: „Nigdy nie mogłam tutaj zapuścić korzeni"[71]. Przyznawała wprost, że bardzo tęskni za Niemcami – za ludźmi, sposobem życia, za sztuką. W swoim zniechęceniu Paryżem nie była wcale odosobniona. W liście, który w późniejszym okresie Kalkowska otrzymała od Racheli Szalit-Marcus, ma-

larka pisała: „Tutaj siedzieć nie ma sensu. Nienawidzę teraz Paryż [sic]. Tyle trosk materialnych i serdecznych – nigdzie nie miałam. Jestem sama w moim atelier […] Chciałabym uciec z tego miasta – nie podoba mi się tutaj”[72].

Dla pisarki jedyną radością i pocieszeniem w tęsknocie za Republiką Weimarską oraz wyobcowaniu była twórczość. Z rozproszonych archiwaliów, z fragmentów zdań pisanych czy to przez Kalkowską, czy przez jej korespondentów, wyłania się obraz okresu pełnego nowych pomysłów i literackich projektów. Latem 1933 roku autorka *Głodu życia* pracowała nad powieścią, na którą pomysł musiał zrodzić się jeszcze w Berlinie: w cytowanym już liście do Vettera Kalkowska zapewniała, że praca nad powieścią („zadaniem, które mi zadałeś”) sprawia jej wielką satysfakcję[73]. Być może mowa tu o prozatorskim projekcie *Peter Mayr*, do którego obszerne notatki zachowały się w Deutsches Literaturarchiv[74]. Mayr był autentyczną postacią, karczmarzem z przełomu XVIII i XIX wieku. Został ludowym bohaterem, włączając się w powstanie z 1809 roku, w którym ludność południowego Tyrolu wystąpiła przeciwko Napoleonowi. Bohater miał zginąć w 1810 roku jako „męczennik prawdy”[75]. W czerwcu Kalkowska uprzedzała Vettera, że praca nad powieścią powinna zająć jej co najmniej parę miesięcy. Zależało jej na tym, by wcześniej skończyć pisany już w Paryżu dramat (prawdopodobnie *L'Arc de Triomphe*), lecz także na tym, by nie pisać w pośpiechu. Jak uzasadniała, „niemiecki lud z tej epoki zasłużył na to właśnie, na naprawdę głęboką i pełną życia pracę”[76]. Pisanie koiło tęsknotę. Kalkowska chciała przelać w tę powieść „wszystko to, co tak głęboko kochała w Niemczech”, a samym procesem czuła się zadziwiona „w głębokim, cudownym sensie”[77]. W połowie lipca autorka *Sprawy Jakubowskiego* pisała do redaktora: „Moja powieść wciąż szczęśliwie się rozrasta i jestem bardzo ciekawa, co mi na jej temat powiesz”[78].

Obiecany Vetterowi projekt nie był jedyną prozatorską próbą z tego okresu. W brudnopisie pisanego do niego w lipcu listu można przeczytać: „Nie bądź na mnie zły, jeśli dołączę małą nowelistyczną pracę, którą napisałam poprzedniej jesieni”. „To bardzo nieszkodliwa historia – tłumaczy dalej Kalkowska – pierwsze rozczarowanie małej dziewczynki”[79]. Niestety nie sposób ustalić, czym miała być ta „nieszkodliwa historia”, gdyż list urywa się po tym zdaniu. Niemniej jednak powrót pisarki do form prozatorskich w tym okresie wydaje się nie bez znaczenia.

Nowe pomysły i projekty literackie nie były z pewnością jedynie eskapistyczną reakcją Kalkowskiej na okoliczności, w jakich się znalazła.

Od jej powrotu na scenę literacką na wygnaniu zależała już nie tylko kariera, lecz przede wszystkim materialne przetrwanie. Jak wspominałam, dla pisarzy na uchodźstwie publikowanie było nie lada wyzwaniem – zwłaszcza dla tych, których wcześniejsze utwory nie doczekały się przekładów, lub tych, dla których trudną do przekroczenia stawała się bariera językowa. Dodatkowych trudności przysparzał niewielki popyt na dzieła literackie emigrantów. Szansą na zarobek w tym okresie mogły być więc teksty publicystyczne. Choć stosunkowo szybko zaczęły powstawać organy prasowe prowadzone przez (i skierowane do) uchodźców z hitlerowskich Niemiec, przeważnie od samego początku borykały się one z problemami finansowymi, często więc współpraca z mediami tego typu nie mogła stanowić źródła utrzymania. Z kolei łamy prasy francuskiej były otwarte niemal wyłącznie dla największych gwiazd spośród przedstawicieli modernizmu wygnańczego, takich jak przykładowo Thomas Mann. Często z publikacjami emigrantów wiązały się również konkretne wymagania – oczekiwano przede wszystkim publicystyki dotyczącej spraw politycznych i społecznych, pisanej z perspektywy wymuszonej emigracji. Jedyny zaś odnaleziony przeze mnie artykuł Kalkowskiej, który ujrzał światło dzienne w tym okresie, nie dotyczył ani kwestii politycznych, ani społecznych, ani spraw rozproszonej, weimarskiej emigracji – nie stanowił więc potencjalnego materiału dla prasy francuskiej tudzież powstających w tym okresie pism emigracyjnych. Dopóki jednak redaktorem naczelnym „Berliner Tageblatt" pozostawał Karl Vetter, z którym Kalkowska współpracowała wcześniej i z którym najwyraźniej pozostawała w przyjaznych stosunkach, pisarka wciąż miała szanse na publikację w Niemczech (przynajmniej ukryta pod inicjałami E.K.[80]). Nic więc dziwnego, że ze swoim pomysłem na „rozrywkowy artykuł o szyldach Paryża" zwróciła się właśnie do przyjaciela, tłumacząc: „te znaki są naprawdę niezwykle charakterystyczną mieszaniną sentymentalizmu, dowcipu i wielkich fraz"[81].

Zapowiadany przez Kalkowską artykuł był gotowy w połowie lipca – pisarka donosiła Vetterowi, że następnego dnia wykonane zostaną fotografie, i wyrażała nadzieję, że wraz ze zdjęciami materiał uda się opublikować w „Die Welt Spiegel"[82], ukazującym się co niedzielę dodatku ilustrowanym do „Berliner Tageblatt". *Pariser Firmenschilder* (*Paryskie szyldy*) opublikowano w sierpniu[83], a redakcja przyznała autorce honorarium w wysokości osiemdziesięciu pięciu marek, które ta otrzymała w październiku[84]. Szkic otwierała uwaga autorki: „Słońce odbija się zarówno w kroplach wody, jak i w morzu. Mentalność naro-

du daje się rozpoznać nie tylko w ekspresji i dziełach jego wybitnych osobistości, lecz także w niepozornych przejawach codziennego życia"[85]. Kalkowska wyrusza więc na przechadzkę ulicami Paryża, „z otwartymi oczami", by z jego codziennej krzątaniny wyczytać cechy francuskiej mentalności.

Tekstem jej lektury stają się niezliczone uliczne szyldy. Jak zauważa pisarka, w nich właśnie „w zadziwiająco oczywisty sposób ujawnia się […] jakość, której Francuzi zawdzięczają swoją sławę, reputację i sukces: wybitna umiejętność oddziaływania – sparowane, zbudowane, zespolone – z radością słowa". Na ulicznych szyldach w kraju „wspaniałych oratorów: kaznodziejów, trybunów ludu, adwokatów" znajdują się treści złożone ze wszystkich rejestrów języka, zaaranżowane w sposób, który zapewnia „gwarantowany sukces": „«Chodź», mówi niepozorna restauracyjka na przedmieściu, «poczujesz się u mnie tak dobrze, jak przy własnym ognisku domowym». «Au petit chez-soi» woła w twoją stronę ogromnymi literami ponad ulicą… Pozwól się skusić, podejdź bliżej… Na chodniku w bezlitosnym hałasie stoi sześć żelaznych stolików, nakrytych papierowymi obrusami, bez najmniejszego ozdobnego kwiatka. A wewnątrz, w lokalu, wszystko – od długich rzędów stołów po szare ściany – wygląda co najwyżej ponuro… Ale jesteś już w środku – szyld zagrał na twojej sentymentalnej strunie i osiągnął swój cel. Dzięki iluzji…"

Metropolia strojna w złudzenia, ze swoją powierzchownością pełną perswazyjnych i nieraz przewrotnych haseł, w ostatecznym rozrachunku okazuje się rozczarowaniem. Kalkowska przemierza miasto w poszukiwaniu szyldów wyjątkowych, zwodniczych, absurdalnych, a czasem, choć z rzadka, również zabawnych. „Każdy, kto odwołuje się do uczuć rodzinnych Francuza, wygrał już tutaj połowę gry" – pisze na temat sklepu z artykułami spożywczymi, który zachęca gości szyldem „*À la mère de famille*" („Dla matki rodziny"). Komentuje też uszczypliwie wytłuszczony dopisek „*Ses vins, Ses cafés, Ses huiles*": „Nie po prostu jakiekolwiek kawy, jakiekolwiek wina, jakikolwiek olej – nie, słynne towary tylko naszej firmy… «Jak to, nie słyszeliście jeszcze o produktach naszej firmy? Jak to możliwe – są słynne w całej dzielnicy! I każda matka rodziny, troszcząca się o przyszłość swoich dzieci, naprawdę powinna…»".

Wydaje się jednak, że sens wędrówki, której owocem stał się artykuł o szyldach Paryża, jest głębszy, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Pozycja Kalkowskiej jako obserwatorki miasta ma wyjątkowy charakter: jest nie tylko obserwatorką zewnętrzną, nie-tutejszą (co

6

Pariser Firmenschilder

A la MERE de FAMILLE
SES VINS
SES CAFÉS
SES HUILES

An die Mutter der Familie, ihre Weine, ihr Kaffee, ihr Oel

Die Seele spiegelt sich im Wassertropfen ebenso wie im Meer. Die Mentalität eines Volkes ist nicht nur an den Aeußerungen und Werken seiner geistigen Persönlichkeiten, sondern genau so aus den unscheinbaren Erscheinungen des Alltags erkennbar.

Schlendert man mit offenen Augen durch die Straßen von Paris, vorbei, einen kleinen Ausschnitt aus dem Alltagsleben des Franzosenvolkes zu erfassen, springt einem von unzähligen Firmenschildern eine, gemütvolle, Erkenntnis an. In verhältnismäßig einheitlicher Weise wird einem hier jene Eigenschaft offenbar, die die Franzosen einen gewissen Teil ihres Daseins, ihres Eifers und ihrer Erfolge zu denken haben; ein gewisses Maß für Wirkung, gepaart, aufgeblasen, zweckmäßig mit der Freude am Wort. Hier im Lande der grossen Redner: Kanzelredner, Volksredner, Rechtsanwälte, findet man, kalkulativ gemessen, in Firmenschild, in dieser Gebrauchsart der Reklame, alle jene Register aufgezogen und entdeckt gemacht, die den Erfolg des sicheren Erfolg versprechen, in gewährleisten. „Komm", sagt ein unscheinbares kleines Vorstadtrestaurant, „du wirst dich wohl bei mir fühlen, ganz wie zu eigenem Heim." „Ici petit chez-soi" ruft es mit Riesenlettern über die Straße zu dir herüber . . . Du fühlst dich verlockend, leidet aber . . . Sechs eiserne Tische stehen, mit weißen Papierservietten bedeckt, ohne den geringsten Glanzverschmuck in erhaben einfacher Niedertracht auf dem Trottoir, und innen, im Lokal, steht es durch die langen Tischreihen und die grauen Wände auch trostlos aus . . . Aber du hast nur einmal deine . . . dein Schild hat deine weißmutig beste eifrigen kaum . . . und es hat sein Ziel erreicht. Durch eine Hinduo . . .

Ja, kann man sich Paris ohne derartige Illusionen überhaupt vorstellen? Wo gibt es, d. h. einst nach eine Stadt auf der Welt, die, den Namen nach — an viele Grand Hotels besitzt? Auch noch so winzige Gäste hat hier eine auf manchen. Und warum denn auch nicht? Hat da schon das Pech, ein armer Teufel zu sein, warum soll nicht wenigstens der Name deines Hotels in dir die Illusion erwecken, du seiest ein „Königsbacher Schloß oder Grand seigneur? Wirkt denn der Klang des schönen Wortes nicht durch ein wenig sich auf entfernt du, von dem übergiltest, nicht wirklich ein wenig besser die spärliche Tapete und den abgetretenen Fußboden? Um da eben ein kalkbläuiger Skeptiker, so macht dir doch jedenfalls das irrsehnte Lächeln, mit dem du jedesmal beim Nachtdienstkommen die Aufschrift auf dem einzigen Kasten begrüßen kannst, einen kleinen Extrapatz.

So ganz fügt sich noch in den romantischen Gegenden der Freude an originellen Schild, die Freude am humor, nicht mitverdrängen. In ist eine der romantischen Pariser Strassen, der Boulevard Haussmann. Helle zufällig bleiben da vor einem Schaufenster stehen, bestaunt zusammengestellte und aus Schau gestellte Kleider bieten sich an. „Ce que femme veut" ist in grossen Lettern über der ganzen Breite des Schaufensters zu lesen. Jedem Frauenzimmer, jedem Kenner der feinsten weiblichen Sprache fällt sofort die Fortsetzung des Spruchsorts ein . . . „Dieu le veut". Kaum

Zur stugenden Schnecke

hier, der die Frauenzeit einen grossen Teil ihres Daseins, ihres Eifers und ihrer Erfolge zu denken haben; ein gewisses Maß für Wirkung, gepaart, aufgeblasen, zweckmäßig mit der Freude am Wort. Hier im Lande der grossen Redner: Kanzelredner, Volksredner, Rechtsanwälte, findet man, kalkulativ gemessen, in Firmenschild, in dieser Gebrauchsart der Reklame, alle jene Register aufgezogen und entdeckt gemacht, die den Erfolg, den sicheren Erfolg versprechen, zu gewährleisten. „Komm", sagt ein unscheinbares kleines Vorstadtrestaurant, „du wirst dich wohl bei mir fühlen, ganz wie zu eigenem Heim." „Ici petit chez-soi" ruft es mit Riesenlettern über die Straße zu dir herüber . . . Du fühlst dich verlockend, leidet aber . . . Sechs eiserne Tische stehen, mit weißen Papierservietten bedeckt, ohne den geringsten Glanzverschmuck in erhaben einfacher Niedertracht auf dem Trottoir, und innen, im Lokal, steht es durch die langen Tischreihen und die grauen Wände auch trostlos aus . . . Aber du hast nur einmal deine . . . dein Schild hat deine weißmutig beste eifrigen kaum . . . und es hat sein Ziel erreicht. Durch eine Hinduo . . .

Ja, kann man sich Paris ohne derartige Illusionen überhaupt vorstellen? Wo gibt es, d. h. einst nach eine Stadt auf der Welt, die, den Namen nach — an viele Grand Hotels besitzt? Auch noch so winzige Gäste hat hier eine auf manchen. Und warum denn auch nicht? Hat da schon das Pech, ein armer Teufel zu sein, warum soll nicht wenigstens der Name deines Hotels in dir die Illusion erwecken, du seiest ein „Königsbacher Schloß oder Grand seigneur? Wirkt denn der Klang des schönen Wortes nicht durch ein wenig sich auf entfernt du, von dem übergiltest, nicht wirklich ein wenig besser die spärliche Tapete und den abgetretenen Fußboden? Um da eben ein kalkbläuiger Skeptiker, so macht dir doch jedenfalls das irrsehnte Lächeln, mit dem du jedesmal beim Nachtdienstkommen die Aufschrift auf dem einzigen Kasten begrüßen kannst, einen kleinen Extrapatz.

Zur verspielten Katze

Wer an den Pavillonsaum des Firmenschilds appelliert, hat, ihr schon halbgewonnenes Spiel. „A la mere de famille" hat ein Lebensmittelgeschäft auf sein Schild geschrieben, und das ist hier sicher die beste Empfehlung, wenn sie uns auch in diesem Falle ein wenig sentimental mutet . . . Und darunter in pompöser Aufmachung: dick gedruckt und sehr in die Augen fallend . . . gar nicht so über sehr: „Nos vins, Ses cafés, Ses huiles". Nicht etwa irgendwelcher Kaffee, irgendwelcher Wein, irgendwelches Oel . . . nein, die besonderen Waren eben dieses Hauses . . . Was sie haben noch nicht von den Produkten unseres Hauses gehört? Ist das möglich . . . sie sind doch berühmt im ganzen Quartier! Und eine Pavillonsaumtrg, die um die Zukauft ihrer Kinder besorgt ist, sollte doch eigentlich . . . Nicht allzu häufig, scheint ich mich anzubieten sollte, findet man imposantere, einzige Firmenschilder. Hier wäre etwa das bekannte Marktbaukinkel „Au chien qui fume" zu nennen. Ein zweibeiniger Hund ist eine gewisse Ein und der Gesellschaftsnatur in ihren Wünschen, besser beständig finden? Fühlt der der Spielerei nicht in ebenso kluger als gutmütiger Weise ihrem Mann, ihrem Freund gegenüber eine Waffe in der Hand? Da doch Gott selbst will, wie die Frau will . . .

Nicht den Frauen gegenüber aber, wie man leicht zu glauben geneigt wäre, bringen die Franzosen ihre zartesten Gefühle auf. Ihre, besten und zärtlichsten Regungen gehören den Kindern. „Aux délices de l'âge d'or" verkündet das Schild eines kleinen Spielwarengeschäfts in der Rue Vivienne, dicht an einem der Eingänge zum „Jardin du Luxembourg", dem bekannten Kindergarten. Viele, viele

Ihr kleines Zuhause

Kinder gehen täglich mit ihren Müttern vorbei. „Zu den Vergnügungen der goldenen Zeit" — bei uns würde solch eine Aufschrift lächerlich wirken. Auch der Franzose lächelt, besonders wenn er den Wortlaut mit der mehr als bescheidenen Anlage vergleicht. Aber er lächelt gerührt und nicht spöttisch. Dem Kinde bedeutet diese bescheidenen Dinge ja wirklich eine „Vergnügung". Und tröstlich ist es, sich bei den kostbarsten Worten der eigenen Kindheit zu erinnern und sich einzubilden, dass die reiche Vergnügungen nur

Zum goldenen Bett

leicht Vergnügung . . . aus demselben Grunde. Vergnügung ist „die eingeteilte Schwerkraft", „Freuzigst qui lève". Mit dieser auch noch bald hoft dargestellten Unmöglichkeit wirkt man den Appetit der eilsts zu reizen . . .

Eine spezifische Art der Anpreisung ist ein sehr gutes und gutbesuchtes Restaurant auf dem Boulevard du Montparte gewählt. „Chez Dupont, tout est bon", wird da mit unverschämtem Selbstlob behauptet. Aber erstens stimmt es ja, diesem besonderen Falle wirklich, und zweitens wird die Behauptung durch das Spiel mit dem Dem Behauptendiger gemacht und nicht fast zur Bedeutung einer kleinen Chanson auf. Auf dem Reim und dem gleichen Wohlklang ist auch die Wirkungkeit des Firmenschilds eines kleinen Restaurants aufgebaut, in dem der Besitzer des Hauses, ein gemütvoll Lebend — um die Reimes willen fast wie das Morgenstern'sche Wiesel — auf seine „berühmten" Entenbraten hinweist. „Le fond et au rainetar" — man man da nicht Appetit bekommen?

Das hübscheste von allen Firmenschildern aber — von niedlichen das absonderlichste — ist leider seit einigen Jahren aus Paris verschwunden. Es befand sich am Quai und lag der „morgue", dem Leichenschauhaus, gegenüber. Dieses Leichenschauhaus war lange Zeit eine der unbeliebtesten Sehenswürdigkeiten von Paris. Alle aufgefundenen Leichen, die nicht identifiziert werden konnten, wurden hier in der Hoffnung, der Zufall wende der Feststellung der Persönlichkeit zu Hilfe kommen, öffentlich ausgestellt. Ob diese Hoffnung sich nur allzuoften erfüllt hat, oder ob man die Ueberzeugung gewonnen hat, die öffentliche Zurschaustellung der Toten — der Schlimmster und Gemordeten — übe eine demoralisierende Wirkung aus, ist mir unbekannt. Jedenfalls an der Stelle, wo sich

Das Grand Hotel der Nebenstrasse

früher diese traurige, von Unrube erfüllte leblose „Liebesstätte" erhob, grünt jetzt eine schöne Anlage voll Vogelgezwitscher und Kinderspiel. Damit ist die von makabrem Humor erfüllte Inschrift gegenstandslos geworden (und wurde naturgemäss gestrichen), ich der ehemals der Besitzer eines kleinen Cafés gegenüber seine Gäste auszuhelfen bestrebt gewesen ist. Die Inschrift: „Quoique ou dire, quelque ou fasse . . . Tout est ideau, rien mal comme en face", was man ungefähr mit folgendem Wortlaut übersetzen könnte: „Was man auch sagen mag: und tun — es ist besser bei mir als da drüben zu ruhn." *E. K.*

Ostatni tekst, który Eleonora Kalkowska opublikowała w języku niemieckim – *Pariser Firmenschilder* z 1933 roku

samo w sobie wyostrza spojrzenie na rzeczywistość), lecz także pozbawioną własnego „tutaj", zderzoną z doświadczeniem radykalnej dyslokacji. Obserwatorką, która być może przemierza ulice z nadzieją oswojenia przestrzeni – lecz jedyne, do czego ma dostęp, znajduje się na zewnątrz, na powierzchni niosących ułudę znaczeń.

Autorka jest też *outsiderką* wobec (przynajmniej pozornie) spokojnej, codziennej egzystencji – w której wciąż liczy się być może niewiele więcej niż zwabienie klienteli do lokalu – podczas gdy ona sama została brutalnie wygnana ze świata swojej codzienności. Z pewnością nie jest obserwatorką neutralną i beznamiętną, choć właściwie w żadnym miejscu szkicu nie zdradza się w sposób otwarty ze swoją subiektywnością (niewtajemniczony czytelnik nie byłby nawet w stanie wyczytać z tekstu płci autorki). W jej narrację wkradają się wyraźne nuty przewrotnej ironii – na przykład wówczas, gdy wędruje po (jak można się domyślać) swoich dawnych śladach, żeby opowiedzieć o szyldzie, który już nie istnieje: „Najpiękniejszego ze wszystkich szyldów – a przynajmniej najbardziej ekscentrycznego – niestety już nie ma w Paryżu od paru lat. Znajdował się na nabrzeżu, naprzeciwko «*morgue*» – rodzaju kostnicy. Ta kostnica przez długie lata była najbardziej niesamowitą [*unheimlich*] osobliwością Paryża. Wszystkie odnalezione zwłoki, które nie zostały zidentyfikowane, były tutaj wyeksponowane dla publiczności, z nadzieją, że traf przyjdzie z pomocą identyfikacji. Czy ta nadzieja spełniała się zbyt rzadko, czy też ktoś doszedł do przekonania, że publiczne eksponowanie zmarłych – samobójców lub ofiar morderstw – ma działanie demoralizujące, tego nie wiem. W każdym razie w miejscu, w którym kiedyś panował smutek – które było przepełnionym niepokojem miejscem «ostatniego spoczynku» – posadzono teraz kwiaty, jest pełne śpiewu ptaków i bawiących się dzieci. Tak więc pełen makabrycznego humoru napis, którym właściciel małej kawiarni naprzeciwko niegdyś pragnął zwabiać swoich gości, został pozbawiony znaczenia (i naturalnie usunięty). Brzmiał on: «*Quoiqu'on dise, quioiqu'on fasse – l'on est mieux chez moi comme en face*» [sic], co można w przybliżeniu i dosłownie przetłumaczyć następująco: «Cokolwiek by mówić i czynić, lepiej spocząć u mnie niż naprzeciwko»"[86].

Opis tego „ekscentrycznego", nieistniejącego już szyldu zamyka szkic Kalkowskiej. Choć podobnie jak w całym *Pariser Firmenschilder* mamy tu do czynienia z anegdotyczną, podszytą uszczypliwym humorem narracją, to dość skutecznie wytrąca czytelnika z tego trybu lektury temat śmierci, który wdarł się niepostrzeżenie do „rozrywkowego artykułu". W tym kontekście zastosowane przez Kalkowską określenie

„niesamowite" (*unheimlich*) nie wydaje się przypadkowe – wplecione w tkankę tekstu konotuje dwojaki sens, każdorazowo odsyłający do freudowskiej kategorii niesamowitego (*das Unheimliche*). W pisanym w 1919 roku szkicu wiedeński psychoanalityk, poszukując istoty odczucia niesamowitego (należącego „do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę"[87]), przeprowadza analizę różnych znaczeń, które nadawano leksemowi w języku niemieckim (i nie tylko), oraz dochodzi do wniosku, że „niesamowite jest rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome"[88]. *Unheimlich* odnosi się również do kręgu znaczeniowego „tajemniczego": Freud podaje za Schellingiem, że niesamowite to także „wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu, co zaś wyszło na jaw"[89]. Wydaje się więc, że wykorzystane przez Kalkowską *unheimlich* w odniesieniu do kostnicy, gdzie przechowywane są niezidentyfikowane zwłoki – które zamiast zostać „ukryte", pochowane, pozostają wystawione na publiczny widok – nie jest przypadkowe. Tym bardziej, że, jak stwierdza dalej psychoanalityk, „[w]ielu ludziom wydaje się w najwyższym stopniu niesamowite to, co wiąże się ze śmiercią, ze zwłokami lub z powracaniem zmarłych"[90]. Ostatecznie więc Freud dochodzi do wniosku, że poczucie niesamowitego wywodzi się z powrotu wypartego, pierwotnego lęku przed śmiercią[91].

Niesamowite odsyła również do innego kręgu znaczeniowego, choć obszar ten jest nieprzekładalny na język polski. Jak wyjaśniał Robert Reszke, tłumacz studium Freuda, „neologizm «samowite» (w przeciwieństwie do słowa «niesamowite») rozumiemy tu jako «to, co należy do s a m e j istoty osoby lub rzeczy», co stanowi o jej «*samo*istności», co sprawia, że osoba lub rzecz czuje się «u siebie» (jest u siebie = «*heim*»: «*heimlich*»; «*Das Heim*» = «dom rodzinny», «ognisko domowe»; «*die Heimat*» = «strony rodzinne», «ojczyzna»)"[92]. W tym kontekście niesamowite ma zakodowaną w swym znaczeniu ambiwalencję, jest naznaczone zarazem oswojeniem i radykalną obcością. Jeśli na *Pariser Firmenschilder* spojrzeć z szerszej perspektywy, okazuje się, że tak pojęte poczucie „niesamowitości" przenika całe opisane w tekście doświadczenie miasta, którego ulice są Kalkowskiej znane, a jednocześnie przypominają wciąż autorce, że przebywa nie „u siebie", podkreślają jej uchodźczą kondycję.

Choć na pozór w eseju nie pojawia się perspektywa emigrantki, przynajmniej nie wprost (z oczywistych względów nie mogłaby się pojawić na łamach niemieckiej prasy), to w optykę *flâneuse*[93], która obserwuje ulice Paryża, od samego początku wkrada się gorzka ironia i atmosfe-

ra wyobcowania: „Tak, czy można sobie wyobrazić Paryż bez takich złudzeń? Dla przykładu, gdzie jeszcze na całym świecie istnieje takie miasto – które, przynajmniej z nazwy, posiada tyle Grand Hoteli? Każdy tutejszy maleńki zaułek może się pochwalić jednym. A dlaczego nie? Jeśli już masz pecha i jesteś biedakiem [*hast du schon das Pech, ein armer Teufel zu sein*], to dlaczego przynajmniej nazwa twojego hotelu nie miałaby w tobie wzbudzać złudzenia, że jesteś prawdziwym krezusem [*Nabob*] lub grandseigneurem? Czy dźwięk pięknego słowa nie działa choć trochę, czy w swoim blasku nie pozwala ci nieco lepiej, nieco cierpliwiej znosić tłuste tapety i zużyte podłogi? A jeśli jesteś zimnokrwistym sceptykiem, bądź co bądź możesz się zdobyć na ironiczny śmiech, którym przywitasz napis w nieszczęsnej ramie – za każdym razem, gdy wrócisz do domu: odrobina dodatkowej uciechy"[94]. Dla czytelnika „Die Welt Spiegel" był to podtekst z pewnością niedostrzegalny, lecz przecież z dzisiejszej perspektywy jest jasne, że zarówno Kalkowska, jak i dziesiątki tysięcy innych uciekinierów było w tym czasie dokładnie w pozycji owego „biedaka" (*armer Teufel*), któremu miasto nad Sekwaną mogło zaoferować wyłącznie płytkie złudzenia, warte jedynie ironicznego śmiechu.

Artykuł opublikowany na łamach „Die Welt Spiegel" nie był pierwszym publicystycznym tekstem Kalkowskiej (warto przypomnieć choćby *Das Theater von Morgen* z 1932 roku[95]). Tymczasem o ile *Pariser Firmenschilder* pozostaje jedynym tekstem publicystycznym Kalkowskiej, który pisarce udało się opublikować po 1933 roku (bądź do którego udało się dotrzeć mnie i innym badaczom jej twórczości), o tyle zachowane archiwalia wskazują, że po tę formę autorka *Zeitungsnotizen* sięgała na uchodźstwie częściej. W 1934 roku napisała francuskojęzyczny artykuł *Le shake-hand Polono-Allemand*, będący przenikliwą i krytyczną analizą podpisanego w styczniu polsko-niemiecki pakt o nieagresji[96]. Ponadto w Deutsches Literatur Archiv zachował się maszynopis zatytułowany *Hitler, sei gegrüsst!*[97] (*Bądź pozdrowiony, Hitlerze!*), który co prawda nie jest opatrzony żadną datą, lecz jego treść nie pozostawia wątpliwości co do tego, że powstał już w Paryżu (lub później). Na wstępie Kalkowska w sposób otwarcie krytyczny odnosi się do swego rodzaju otępienia społeczeństwa Republiki Weimarskiej, które w ostatecznym rozrachunku zostało wykorzystane przez burzycieli i doprowadziło do ruiny ładu społecznego. Jak pisała, „Prawda, wolność, sprawiedliwość, szacunek dla oponentów, nasz humanitaryzm – wydawały nam się (przynajmniej teoretycznie) nieodzowną, jeśli nie niewidzialną, podstawą kulturowego gma-

chu, i tak mało mówiliśmy o tej szczególnej miłości i wartościach życia, jak mało się mówi o jakości fundamentów, oceniając jakość budowli […]. Były one skazane na to, by pozostać w ciemności"[98].
Dojście nazistów do władzy stało się pochodnią, która ten gmach spaliła do gruntu, lecz jednocześnie „odsłoniła fundamenty, na których został zbudowany, uwolniła je ponownie". Pisarka niczym w liście otwartym zwraca się do sprawcy tego zniszczenia, któremu składa „podziękowania": „Bądź pozdrowiony, Hitlerze! […] Uderzaj w te wielkie dobra i wielkie wartości ludzkości ponownie, Hitlerze, oczerniaj je. Próbuj stłumić je żółcią z twoich ust, oddziel nas od nich morzem bagnetów – bądź pewien, że nie możesz wyświadczyć większej przysługi zarówno im, jak i nam. Tylko z naszej bolesnej tęsknoty i skruchy narodzi się na powrót nowa i gorąca miłość do tych wartości"[99].
Dyktator sprawił, że znany Kalkowskiej świat legł w gruzach i stał się przerażający: „Przyszła do nas nienawiść, gorąca, święta nienawiść i do spazmów wzmagający się przez ciebie wstręt". Lecz oprócz tego pojawiła się „także miłość, zupełnie nowa, boleśnie gorąca i mocna miłość do wszystkiego, co wielkie […] co w najwyższym sensie jest ludzkie: ogromna miłość do prawdy, wolności, sprawiedliwości…". W zbudowanym na ostrych kontrastach i wyraźnych opozycjach tekście Kalkowska nieustannie podkreśla, że w świecie, w którym każda akcja wywołuje reakcję, im silniejszy zadany cios, tym silniejsze będzie odpowiadające mu kontruderzenie. Co istotne, w tym przepełnionym goryczą, frustracją, wściekłością i rozczarowaniem eseju to nie negatywne emocje zdają się wybrzmiewać najmocniej, lecz właśnie przeciwnie: najjaskrawiej uwidacznia się niezłomna, optymistyczna wręcz wiara w podzielane wartości i siłę oporu wobec dziejącego się okrucieństwa. Jednocześnie pisarce nie sposób odmówić trafnych diagnoz i ostrości widzenia: „Hitlerze, ty największy kłamco wszech czasów, czy może istnieć silniejszy wybudzający niż ty?! Twój oddech był kłamstwem od pierwszej chwili […]. Obojętnie, czy ukradłeś czerwony kolor farby swojej flagi, na którą przysięgałeś swojej partii. Obojętne, czy kłamliwe obietnice sprawiedliwości społecznej zwabiły zdesperowanych i głupich ludzi do twojej sieci. Obojętne, czy podłożony przez ciebie ogień pod Reichstag miał oślepić i okryć dymem kontury twoich nieczystych machinacji. […] Zawsze było to kłamstwem, kłamstwem w niezrównanej, bezprecedensowej formie – absolutnym kłamstwem, które uosabia się w tobie, urzeczywistnia w każdym twoim działaniu […]"[100].
Z trzeźwą przenikliwością i ironią Kalkowska kontynuuje: „«Wolność», czy ty – ciemiężycielu wszystkich żywych istot, trzymający cały naród

w niewoli – czy ty nie odważyłeś się prowadzić swojej walki w jej imieniu?! «Wolność»! mówisz – i masz na myśli nieograniczone prawo do tworzenia armat i gazów wedle własnego uznania. […] «Wolność»: dobrze zdawałeś sobie sprawę z odurzającego brzmienia tego słowa […] że bez mocy tego słowa nigdy nie osiągniesz swoich celów i nie lękałeś się najpodlejszej profanacji, okradając najdostojniejszych zmarłych z ich najcenniejszego dobra!"[101]

Ta wolność jednak, zauważa Kalkowska, żeby zostać na nowo doceniona, musiała zostać wpierw odebrana i „bezwstydnie przeinaczona, sprzeniewierzona własnemu imieniu, jakby wzniesiona do kpin". Dalej autorka *Der Rauch des Opfers* pisze: „Hitlerze, ty najbardziej okrutny ze złodziei, ty najbardziej ze wszystkich pozbawiony skrupułów uzurpatorze, nawet mimo to bądź pozdrowiony!". Te zaskakujące słowa płyną z przekonania pisarki, że dzięki dyktatorowi ludzkość paradoksalnie zyskała poczucie niezwyciężonej mocy: „wierzyłeś, że twoim celem jest obudzenie sensu życia w twoim ludzie, obudzenie ich woli mocy i wojowniczej żądzy krwi. A prawdę mówiąc, dałeś całej cywilizowanej ludzkości, całemu postępowemu i świadomemu światu, wspaniały wspólny cel i wspólną wolę walki. Wolę, która nie zmniejszy się, dopóki nie wykona wielkiego dzieła: aby ucieleśnione przez ciebie siły ciemności, zacofania, poddaństwa i kłamstwa, zastąpić w nowym blasku świętą mocą wiecznie odnawiającego się życia i jego wzniosłych wartości!"[102]

Pomimo swej bezkompromisowości, mocy wyrazu i krytyczności, „pochwalny", otwarty apel Kalkowskiej nie doczekał się publikacji. Pozostał tylko niemym krzykiem, niewysłanym listem, zachowanym – być może przez przypadek – pośród resztek archiwum pisarki.

PARYŻ PO RAZ OSTATNI

Choć niektóre publicystyczne teksty Kalkowska napisała jeszcze po niemiecku, to jej ostatni ukończony dramat, *L'Arc de Triomphe*[103], powstał w języku francuskim. Na ten fakt można spoglądać jak na gest polityczny – odrzucenie języka niemieckiego w proteście wobec polityki Trzeciej Rzeszy[104]. Wydaje się jednak, że decyzja pisarki miała również, czy też przede wszystkim, wymiar pragmatyczny – po 1933 roku język niemiecki zaczął tracić swój prestiż i status „uniwersalnego" na arenie „światowej republiki literatury".

Warto podkreślić, że *L'Arc de Triomphe* jest ostatnim dokończonym utworem Kalkowskiej, jaki się zachował. Nie był to jednak ostatni z jej pomysłów dramatycznych. W tym okresie Kalkowska nawiązała (bądź odno-

Portret Charles'a Rappoporta podarowany Kalkowskiej w Paryżu w 1934 roku

wiła[105]) znajomość z Charles'em Rappoportem. Urodzony w 1865 roku w sztetlu w okolicach Kowna Rappoport, uczeń wileńskiego gimnazjum, po ukończeniu szkoły związał się z Narodną Wolą, przez co w 1887 roku musiał uciekać na Zachód. Studiował w Szwajcarii, następnie przeniósł się do Francji[106], gdzie w 1920 roku został jednym z założycieli Francuskiej Partii Komunistycznej[107]. W późniejszych latach był również odpowiedzialny za mobilizację mówiącej w jidysz żydowskiej społeczności robotniczej we Francji[108]. W kontekście jego znajomości z Kalkowską istotną kwestią jest to, że Rappoport był autorem biografii *Jean Jaurès: l'homme, le penseur, le socialiste*[109] wydanej w 1915 roku. Postać francuskiego socjalisty i pacyfisty, który został zamordowany przez nacjonalistę w roku wybuchu Wielkiej Wojny, fascynowała Kalkowską od dawna, być może w Paryżu fascynację tę podsycała znajomość z autorem jego biografii. W 1932 roku autorka *Kathariny* pisała do Carla Werckshagena: „Pod piórem mam teraz dramat na temat początku wojny we Francji, nosi tytuł *Śmierć Jaurèsa*. Dużo rozmawiałam o tym utworze z Heinrichem George'em, jest entuzjastycznie nastawiony do pomysłu, koncepcji i planu akcji, obiecał mi także, że odegra główną rolę i zrobi to z całą mocą. Mam nadzieję, że utwór będzie gotowy na jesień i liczę również na Pana zainteresowanie"[110]. Skądinąd wiadomo jednak, że sztukę Kalkowska kończyła jeszcze w Paryżu[111]. Niezależnie od tego, czy udało się ją napisać, nic nie wskazuje na to, by dramat miał w tym czasie szanse na wystawienie – podobnie jak *L'Arc de Triomphe*, który nie wzbudził we Francji większego zainteresowania.

Pomimo tych niepowodzeń pisarka próbowała skapitalizować swój największy weimarski sukces „komercyjny" i doprowadzić do wystawienia bądź druku *Doniesień drobnych*. W tym okresie powstał francuski przekład sztuki, *Faits-divers*[112], dokonany przez Alzira Hellę – tłumacza między innymi Heinricha Manna i Rainera Marii Rilkego[113]. Natalia Łunaczarska-Rozenel przełożyła z kolei na język rosyjski jeden z obrazów dramatu (*Inge*)[114]. W październiku do Kalkowskiej zwróciła się lwowianka Helena Szorosz, wyrażając zainteresowanie tekstem *Zeitungsnotizen* (na które uwagę zwrócił jej anonimowy „pan minister"[115]), pytając jednocześnie, czy pisarka zgodziłaby się powierzyć jej przekład dramatu na język polski[116] (szczegółów dotyczących dalszych losów przedsięwzięcia nie udało się ustalić). W 1933 roku Kalkowska prowadziła również negocjacje w sprawie sztuki z Gastonem Batym, dyrektorem i reżyserem Théâtre Montparnasse[117] – ostatecznie jednak plany te spełzły na niczym.

Równolegle pisarka podjęła starania o publikację *Doniesień drobnych*. W tym celu wysłała maszynopis sztuki Klausowi Mannowi, którego znała osobiście jeszcze z Berlina[118]. W 1933 roku Mann założył w Amsterdamie „Die Sammlung", jedno z pierwszych pism uchodźców z Trzeciej Rzeszy. Na niestabilnym europejskim rynku niemieckojęzycznej antynazistowskiej prasy, na którym w latach 1933–1939 wychodziło w sumie około czterystu tytułów, utrzymujących się nie dłużej niż przez kilka miesięcy, dwa lata istnienia periodyku Manna stanowiły bardzo dobry wynik[119]. Patronat nad pismem objęli Heinrich Mann, André Gide i Aldous Huxley[120]. Na jego łamach publikowano obszerne artykuły analizujące genezę upadku demokracji w Niemczech, roztrząsające istotę faszyzmu, a także problem antysemityzmu. Głównym zagadnieniem w pierwszych miesiącach ukazywania się pisma były trudności uciekinierów z Republiki Weimarskiej – zarówno w kontekście bieżących wydarzeń, jak i wyzwań stojących przed społecznością intelektualistów na wygnaniu[121].

Podobnie jak inne periodyki tego typu, „Die Sammlung" stało się nie tylko forum wymiany myśli, lecz także platformą umożliwiającą kontynuację weimarskiego życia literackiego – oferowało swoje łamy pisarzom, którzy po ucieczce z Niemiec stracili możliwość publikowania swoich utworów. Nie dziwi więc, że Kalkowska zwróciła się do autora *Punktu zwrotnego*, któremu w kwietniu 1934 roku przypominała o *Zeitungsnotizen*. W swoim liście wyraziła nadzieję, że Mann miał być może okazję zobaczyć dramat na scenie Schillertheater w grudniu 1932 roku lub przeczytać entuzjastyczną recenzję swojego stryja, którą ten opublikował na łamach „Berliner Tageblatt"[122]. Informowała go również, że w przygotowaniu są przekłady dramatu na język angielski i francuski[123]. Redaktor odpisał Kalkowskiej już po dwóch tygodniach, nie szczędząc dramatowi słów uznania (i żalu, że nie miał okazji zobaczyć sztuki na scenie). Zdaniem redaktora jednak dramat miał charakter *stricte* sceniczny i nie stanowił atrakcyjnej formy jako sztuka do czytania (*Lesestück*). Swój list zakończył wyrażeniem nadziei, że otrzyma od autorki prozatorską wersję utworu[124].

Nie wiadomo, czy Kalkowska rozważała podjęcie się tak daleko idących modyfikacji *Doniesień drobnych*. Wszystko wskazuje jednak na to, że kontakt z Mannem stanowił kolejne niepowodzenie, które pogłębiło tylko rozczarowanie pisarki Paryżem. Do poczucia zawodu i wyobcowania przyczyniła się także gęstniejąca z każdym miesiącem atmosfera wrogości i niechęci, z którą musieli mierzyć się wówczas emigranci poszukujący azylu w mieście nad Sekwaną[125]. Kolejne próby uzyskania

wsparcia dla własnych inicjatyw twórczych spełzały na niczym[126]. Coraz dotkliwsze stawało się również osamotnienie Kalkowskiej – w maju 1934 roku samobójstwo popełniła Eugenia Sokolnicka[127]. Nieustannie pogarszała się także sytuacja finansowa Kalkowskiej – wiadomo, że częściowym wsparciem w tym okresie były dla niej pieniądze przesyłane z Warszawy przez Spitzbarthów[128]. Kalkowska zdecydowała się więc na dalszą ucieczkę.

ROZDZIAŁ DRUGI

Weimar nad Tamizą

Rozczarowanie Paryżem, o którym pisała Kalkowska jeszcze w pierwszych tygodniach swojego pobytu we Francji, nie malało z upływem czasu. O opuszczeniu miasta pisarka myślała już od pierwszych miesięcy 1934 roku. Na początku lutego skontaktowała się z londyńską agencją literacką A. M. Heath & Company. Parę dni później przedstawiciel firmy dziękował Kalkowskiej za kontakt oraz przesłaną sztukę (prawdopodobnie *Zeitungsnotizen*), dodając, że podejmie się oszacowania szans na powodzenie dramatu w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych[1].

Być może zresztą Kalkowska rozważała również dalszą migrację za ocean, gdyż w tym samym czasie kontaktowała się z Ruth Allen, przedstawicielką International Play Service, która oferowała usługi pośrednictwa w Ameryce (agentka zapraszała pisarkę na spotkanie w paryskiej siedzibie firmy, prosząc o dostarczenie maszynopisów, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu *Catharine la Grande*)[2]. Allen pośredniczyła w sprawie Kalkowskiej również we Francji, lecz nie spodziewała się sukcesu – pod koniec lutego pisała: „Z przykrością informuję, że Mme Pax[3] odrzuciła Pani sztukę, obawiając się, że jest zbyt mroczna [*trop noir*] dla Paryża"[4]. Proponowała jednak, że spróbuje ponownie w Nowym Jorku bądź Londynie, a także zawiadamiała pisarkę, że znalazła „dość znanego pisarza w Anglii, który może być zainteresowany tłumaczeniami z języka niemieckiego za procent od praw autorskich"[5].

Z większym powodzeniem prowadzone były negocjacje z londyńską agencją. W czerwcu przedstawiciel Heath & Company zaproponował Kalkowskiej kontrakt na londyńską produkcję *Doniesień drobnych* (z zastrzeżeniem, że wciąż czekają na ostateczną decyzję zarządu)[6]. Prawdopodobnie to ostrożne zainteresowanie jej dramaturgią (na które na próżno czekała w Paryżu) zaowocowało na przełomie czerwca i lipca ostateczną decyzją, by przenieść się do stolicy Wielkiej Brytanii[7]. Pierwszym londyńskim adresem Kalkowskiej stał się pensjonat przy Crystal Palace Road 78 w dzielnicy Sydenham.

WARIANT BRYTYJSKI

Napływ uchodźców z Niemiec do Wielkiej Brytanii nie był tak nagły, jak fala migracji, która uderzyła we Francję. Na początku lat trzydziestych populacja niemieckiej ludności w Londynie wynosiła około sześciu tysięcy. Jak pisze J.M. Ritchie, z początku wyspy brytyjskie nie były pierwszym wyborem uciekinierów. Na wczesnym etapie niemieccy Żydzi i uchodźcy polityczni chętniej wybierali sąsiadujące z Niemcami kraje ościenne, takie jak Francja, Czechosłowacja czy Holandia, by tam przeczekać niesprzyjającą sytuację polityczną w kraju – szukali azylu w państwach, w których mieli rodziny i znajomych, których język i kultura były zbliżone do niemieckiej: „wielu Niemców doskonale znało francuski, lecz bardzo słabo angielski"[8]. Kalkowska trafiła więc do Londynu w okresie, w którym wyspy nie były jeszcze oczywistym kierunkiem poszukiwania azylu[9], o czym świadczą statystyki: w 1934 roku w Wielkiej Brytanii zarejestrowało się 1600 niemieckich uchodźców, rok później było to 1838 osób. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero od 1936 roku, kiedy na wyspy przybyło 6685 uchodźców i od tego momentu liczby te gwałtownie wzrastały (11 tysięcy w 1937 roku, 20 tysięcy w 1938 i 27 tysięcy osób w roku wybuchu drugiej wojny światowej)[10].

Wielka Brytania nie była pierwszym wyborem nie tylko ze względu na barierę językową czy kulturowy dystans, lecz także z powodu zaostrzonych przepisów migracyjnych – po masowym napływie rosyjskich i polskich Żydów w XIX wieku na wyspach wprowadzono nowe rozwiązania prawne, takie jak The Alien Act z 1919 roku[11]. Brytyjskie prawo było bardzo rygorystyczne w kwestii tego, kogo wpuszczano do kraju i na jak długo. Tak więc przez większą część lat trzydziestych Wielka Brytania była „krajem przejezdnym", gdzie uchodźcy mogli przebywać tylko tymczasowo. Dla wielu z nich wyspy brytyjskie stały się przystankiem przed podróżą za Atlantyk. Sytuacja ta zmieniła się dopiero pod naciskiem drastycznie pogarszającej się sytuacji, wskutek której w 1938 roku rząd postanowił złagodzić swoją politykę migracyjną[12].

Warto pamiętać jednak, że sytuacja Kalkowskiej w Londynie była szczególnie skomplikowana, co miało, jak sądzę, znaczący wpływ również na jej późniejszą (nie)obecność w historii literatury. Przede wszystkim jako obywatelka polska mogła być wyjęta z zakresu wsparcia oferowanego przez powstające w drugiej połowie lat trzydziestych organizacje pomocowe dla ofiar hitlerowskiego reżimu – skupiały się one bowiem przede wszystkim na pomocy Niemcom, Austriakom i bezpaństwowcom, którzy

stracili prawa obywatelskie[13]. Funkcjonowanie Kalkowskiej w Londynie jako niemieckiej uchodźczyni z polskim paszportem niczym papierek lakmusowy pozwala uchwycić mechanizmy marginalizacji, których stała się wówczas ofiarą.

Szczególnie znacząca w tym kontekście jest nieobecność pisarki w obszernych opracowaniach z zakresu modernistycznych *exile studies* – także tych skupionych na brytyjskim środowisku uchodźczym. Przykładowo Ritchie, autor pionierskiej rozprawy *German Exiles. British Perspectives*, w rozdziale na temat Anny Gmeyner wymienia Kalkowską jako jedną z weimarskich dramatopisarek, powołując się na artykuł Hansa Kafki z „Die Dame" z 1933 roku. To wyliczenie pozwala mu pokazać, że Niemcy okresu Republiki Weimarskiej były środowiskiem szczególnie sprzyjającym twórczości kobiet – środowiskiem, które zostało zniszczone wraz z nadejściem hitlerowskiego reżimu. Badacz przygląda się następnie uchodźczym trajektoriom Gmeyner, zwracając uwagę na dwie inne pisarki z wymienionej przez siebie listy i pokazując podobieństwa ich uchodźczych losów: z Niemiec uciekły do Francji, następnie zaś przeniosły się do Wielkiej Brytanii[14]. Ritchie prawdopodobnie nie sprawdził żadnego z dostępnych już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku biogramów Kalkowskiej (być może ze względu na polsko brzmiące nazwisko?), gdyż miałby wówczas świadomość, że autorka *Sprawy Jakubowskiego* przebyła dokładnie tę samą drogę. Co więcej, dowiedziałby się, że – w przeciwieństwie do większości autorek na wygnaniu – koniec końców udało jej się również zaprezentować swoją twórczość w nowym środowisku, co dla uchodźców w Wielkiej Brytanii stanowiło nie lada sukces. Znacząca w tym kontekście jest również (nie)obecność Kalkowskiej w słownikach biograficznych i leksykonach niemieckojęzycznych pisarzy. O ile z perspektywy „lokalnej", jako pisarka Berlina (ewentualnie Republiki Weimarskiej), autorka *Zeitungnsotizen* jest uwzględniana w tego typu opracowaniach[15], o tyle w pracach poświęconych pisarzom i pisarkom na wygnaniu – już nie[16].

Pierwszą przyczyną, jaka nasuwa się w odpowiedzi na pytanie o ten stan rzeczy, jest właśnie kwestia złożonej tożsamości narodowej Eleonory Kalkowskiej. Dopóki pisarka posiadała swoją lokalną afiliację w postaci Berlina, dopóty niepodważalnie była traktowana jako autorka weimarska, niezależnie od jej polsko-niemieckiego pochodzenia. W sytuacji utraty tego punktu zaczepienia brak jednoznacznej przynależności niemal natychmiast spowodował jej marginalizację: jako obywatelka polska nie była już wystarczająco „niemiecka", by móc pozyskać wsparcie (bądź wzbudzić zainteresowanie przyszłych germanistów,

zajmujących się uchodźcami z Trzeciej Rzeszy); jako niemieckojęzyczna pisarka, która większość swojego życia spędziła w weimarskim Berlinie, nie była też wystarczająco „polska", by zaliczyć ją do kręgów londyńskiej Polonii.

Wielopłaszczyznowe wykluczenie Kalkowskiej, które sprawiło, że na wygnaniu stała się wręcz „niewidzialna", łączy się nie tylko z kategoriami narodowościowymi, lecz także z „niewidzialnością", która w patriarchalnym społeczeństwie przypisana jest płci żeńskiej. Zauważyły to liczne badaczki zajmujące się feministyczną rewindykacją kanonu *exile modernism*. Jak dowodziła Sylvia Patsch, kobiety należą do „zlekceważonego gatunku w badaniach literatury uchodźczej"[17]. Również Katharina Prager podkreślała aspekt genderowego uwikłania tego nurtu: „Biografie wygnańców, jeśli w ogóle były pisane, nadal miały konwencjonalnych (głównie męskich) bohaterów i wątki fabuły"[18]. Dalej pisała zaś: „Podobnie jak wszędzie indziej, uchodźczynie zostały zmarginalizowane i zredukowane do od-historycznionych [*de-historicised*] ról i stereotypów. Nawet dziennikarz Varian Fry, który skupiał swoje wysiłki na ratowaniu «niezwykłych uchodźców», robił to w większości wobec ważnych mężczyzn. To właśnie męska elita była przedmiotem pierwszej fali *exile studies* pod koniec lat siedemdziesiątych. […] Ci wybitni mężczyźni, którzy jako (samozwańcze) głosy wygnania mogli z większą łatwością odnosić sukcesy w konwencjonalny sposób, najłatwiej zyskiwali sobie prawo do bycia «godnymi» biografii"[19].

Genderowe wykluczenie, które dotyka kobiet również w zwykłych okolicznościach – wpływając na przykład na to, że samo osiągnięcie sukcesu i „zasłużenie" na biografię jest dla nich trudniejsze w świecie rządzącym się regułami patriarchatu – w sytuacji radykalnej dyslokacji zyskuje jeszcze na sile. Ten aspekt podkreślała Andrea Hammel, autorka *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing*, która – powołując się na Jane Marcus – wspominała, że „dyslokacja i dystans w oczywisty sposób różnią się dla kobiet, które już i tak podlegają dyslokacji ze względu na gender w obrębie swoich rodzimych kultur"[20].

Wykluczenie Kalkowskiej – zarówno jako kobiety, jak i uchodźczyni o niejednoznacznej przynależności narodowej – miało wielowymiarowy charakter. Jej sytuacja odsyła do koncepcji „intersekcjonalności", opisanej między innymi przez Kimberlé Crenshaw i Patricię Hill Collins[21], teoretyczki reprezentujące w ostatnich dekadach XX wieku afroamerykański ruch feministyczny. W artykule *A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Law and Politics* Crenshaw tłumaczyła to zjawisko następująco: „Rozważmy analogię z ruchem pojazdów

na skrzyżowaniu [*intersection*], zdążającym we wszystki[ch] czterech kierunkach. Dyskryminacja, tak jak ruch na skrzyżowaniu, może poruszać się w jednym kierunku, a może w innym. Wypadek może być spowodowany przez auta jadące z dowolnego kierunku, a czasem z wszystkich kierunków naraz. Podobnie Czarna Kobieta jest pokrzywdzona, ponieważ znajduje się na skrzyżowaniu, a jej krzywda może wynikać z dyskryminacji płci albo dyskryminacji rasowej, albo z obu naraz"[22]. U Kalkowskiej Kalkowskiej czynnikiem stojącym za mechanizmami marginalizacji byłby intersekcjonalny splot płci i niejednoznacznej przynależności narodowej. Był to splot, który spowodował nie tylko, że jej sytuacja w „weimarskim" Londynie była szczególnie dramatyczna, lecz także wykluczył ją z kręgu zainteresowań przyszłych badaczy formacji, do której należała.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION

Dla wielu przedstawicieli modernizmu uchodźczego Londyn był zaledwie przystankiem. W latach trzydziestych miasto nad Tamizą gościło wielu prominentnych przedstawicieli tej formacji. Przebywał tu Rudolf Olden, były publicysta między innymi „Berliner Tageblatt" i „Die Weltbühne", a od 1934 roku sekretarz powstałego właśnie na emigracji niemieckiego PEN Clubu[23] (PEN-Zentrum Deutschsprachiger Authoren im Ausland)[24], z którym Kalkowską próbował skontaktować Artur Holitscher[25]. Zresztą Oldena – swego czasu działacza Ligi Praw Człowieka i współautora ważnego głosu w „sprawie Jakubowskiego" z 1928 roku – pisarka mogła znać jeszcze z okresu berlińskiego. W Londynie w tym czasie przebywali również Stefan Zweig[26], Alfred Kerr, Ernst Toller oraz artyści związani z Deutsches Theater zu Berlin – od samego Maxa Reinhardta, przez trupę aktorską, aż po byłego dyrektora teatru Roberta Kleina[27].

Zaznaczyć trzeba jednak, że kręgi kulturalne Wielkiej Brytanii okazały się dla weimarskich uchodźców jeszcze mniej przyjazne niż środowiska francuskie. Architekci, muzycy, pisarze, reżyserzy teatralni święcący triumfy w Republice Weimarskiej spotykali się z chłodnym przyjęciem i rezerwą ze strony brytyjskiej publiczności. Jak pisał Ritchie, „Choć brytyjscy eksperci zdawali sobie sprawę z istnienia Bauhausu i interesujących prac niemieckich architektów, to w Wielkiej Brytanii nie było zbytniej gotowości do przyjęcia ani najlepszych z nich, ani nawet wystarczająco szerokiej reprezentatywnej próbki. […] Ekspresjonizm tak diametralnie różnił się od wszystkiego, co brytyjska opinia publiczna

była nauczona doceniać, iż mogła żywić ogólne przekonanie, że naziści mieli rację, potępiając takie dzieła, jeśli to właśnie miała oznaczać m o d e r n i s t y c z n a sztuka"[28].

W nie lepszej sytuacji byli pisarze. Bardzo nieliczni brytyjscy wydawcy podjęli się ryzyka publikacji dzieł weimarskich uchodźców – wyjątek stanowiła tu oficyna East and West Library[29]. Mało sprzyjający był również niemieckojęzyczny rynek wydawniczy. Choć liczni wydawcy i redaktorzy po ucieczce do Londynu próbowali kontynuować swoją działalność również w uchodźstwie Trzeciej Rzeszy, „nie powstało żadne takie wydawnictwo, które dawałoby emigracyjnym intelektualistom możliwości wyrażania siebie […]. Niszę niemieckich wydawców na uchodźstwie stanowiły prędzej książki artystyczne niż literatura uchodźcza"[30]. Okoliczności dodatkowo utrudniał fakt, że pierwsze centra współpracy dla uchodźców z Niemiec lub dedykowane im media – między innymi takie pisma jak „Die Zeitung", „Der Zeitspiegel" czy „Die Einheit", które miały szeroką, międzynarodową grupę odbiorców i które zapewniały doniesienia ze świata kultury i literatury (publikując między innymi prace niemieckich pisarzy na wygnaniu) – powstały dopiero w późniejszym okresie. W latach 1933–1939, poza niezbyt prężnie działającym PEN Clubem, w Wielkiej Brytanii nie było żadnego centrum tego typu[31].

W szczególnie trudnej sytuacji znaleźli się twórcy, którzy przed 1933 rokiem związani byli z zaangażowanymi społecznie i politycznie środowiskami. Jak stwierdza Ritchie, przed drugą wojną światową na londyńskim West Endzie nie było miejsca na antyfaszystowski teatr uchodźców[32]. Wynikało to nie tylko z małego zainteresowania migrancką twórczością ze strony angielskiego teatru, lecz przede wszystkim z towarzyszących jej politycznych konotacji. Władze brytyjskie w imię zachowania swojej „neutralności" nie cofały się przed stosowaniem cenzury prewencyjnej, co stało się udziałem choćby Roberta Kleina, któremu nie udało się wystawić w Londynie sztuki *Die Rassen* Brucknera z powodu „wrażliwości brytyjskiego rządu i jego ugodowej polityki"[33]. Alfred Kerr, jeden z najsłynniejszych krytyków teatralnych Republiki Weimarskiej, na uchodźstwie we Francji, a następnie w Wielkiej Brytanii pozostawał niemal całkowicie nieznany właśnie ze względu na swoje lewicowe sympatie[34]. Na wyspach z trudem próbował się przebić również Stefan Zweig[35]. Jednym z wyjątków, na który powołuje się Jean-Michel Palmier, był Carl Zuckmayer[36].

Wydaje się, że pomimo tych skomplikowanych okoliczności przenosiny do Londynu były dla Kalkowskiej niezwykle ożywczym doświadcze-

niem. Jak pisała jej córka, stolica Wielkiej Brytanii stała się dla pisarki „rodzajem ziemi obiecanej”[37]. W gruncie rzeczy Kalkowska mogła tutaj odnaleźć swój „Weimar nad Tamizą” – miejsce otwierające przed nią zupełnie nowe perspektywy, wolne od wspomnienia niepowodzeń, których doświadczyła we Francji. Swoim entuzjazmem Kalkowska dzieliła się z przyjaciółmi. Pod koniec lipca pisał do niej Artur Holitscher, wyrażając radość z otrzymanych „dobrych wiadomości z Londynu”: „Cieszę się, że twoja praca rozkwita i daje ci przyjemność. *Good luck, after all!!* Proszę, opowiedz mi wkrótce o swoich działaniach i wszystkim, co warto wiedzieć”[38]. Podobny obraz wyłania się również z korespondencji z Rachelą Szalit-Marcus, która pozostając w Paryżu, utrzymywała kontakt z pisarką. W połowie sierpnia w liście zwracała się do Kalkowskiej: „Bardzo się cieszę, że się drogiej Pani w Londynie podoba. Wiedziałam, że tak będzie. Ja się zachwycałam Londynem. Przecież Pani wie, że też byłam kiedyś w Londynie. To jedyne miasto na świecie, w którym pragnęłabym spędzić całe życie. Jak by to dobrze było, gdyby droga Pani mogła się tam urządzić”[39].

Chcąc znaleźć punkt zaczepienia w nowym miejscu, pisarka próbowała wykorzystać media, które dla przedstawicieli weimarskiej emigracji były bardziej osiągalne niż teatr czy książka. Jedną z takich ścieżek oferowało radio – wciąż jeszcze nowy, lecz prosperujący obszar działania otwarty dla twórców teatralnych. Stanowiło ono jednocześnie (przynajmniej w Wielkiej Brytanii) dużo bardziej demokratyczną i powszechnie dostępną platformę kulturowego oddziaływania niż tradycyjne sceny teatralne: jak podawał Alex Goody, na wyspach brytyjskich do 1935 roku niemal 98 procent populacji miało dostęp do audycji radiowych[40]. Będąc jeszcze w Paryżu, Kalkowska nawiązała kontakt z Valem Gielgudem, ówczesnym kierownikiem działu produkcji BBC, który był jednym z prekursorskich twórców słuchowisk dramatycznych – jednak nie w formie adaptowanych do radia tekstów scenicznych, lecz jako odrębnego, samodzielnego gatunku[41]. Gielgud był zresztą zarówno praktykiem, jak i teoretykiem tej nowej dyscypliny: w 1932 roku wydał tom *How to Write Broadcast Plays: With Three Examples: „Friday Morning”, „Red Tabs”, and „Exiles”*[42].

Z producentem Kalkowską skontaktował Franciszek Czarnomski, przedstawiciel ambasady polskiej w Londynie, który w sierpniu 1934 roku pisał do Brytyjczyka: „Mam nadzieję, że nie masz nic przeciwko temu, że zaprosiłem panią Kalkowski [sic], ale jest ona naprawdę pierwszorzędną dramatopisarką o wielkiej dramatycznej mocy”[43]. Czarnomski, poza umówieniem producenta na spotkanie z Kalkowską,

przesłał mu również maszynopis *Zeitungsnotizen* (wraz z paroma innymi utworami polskich pisarzy). Pod koniec miesiąca Gielgud odpisał, że co prawda nie jest zainteresowany pozostałymi propozycjami (wymienił: *On the Edge of the Forest* Wacława Sieroszewskiego, *The Tonner Case* Marii Heleny Szpyrkówny i *Youth Love and Adventure* Piotra Choynowskiego[44]), ale podziękował za skierowanie Kalkowskiej do niego i poinformował, że doszli z autorką do porozumienia w sprawie przetłumaczenia na język angielski jednej z jej sztuk. Dodawał też: „Spodziewam się poczynić ustalenia w sprawie przetłumaczenia na angielski [również] innej sztuki przez bardzo dobrego adaptatora. Praca pani Kalkowskiej wydaje mi się bardzo dobra i nie widzę powodu, dla którego nie miałaby zostać ostatecznie przedstawiona z sukcesem angielskiej publiczności"[45].

Zapowiadanym przez Gielguda adaptatorem mógł być Lance Sieveking, jeden z najważniejszych wówczas twórców słuchowisk dramatycznych w Wielkiej Brytanii. Co więcej, Sieveking był nie tylko znanym i cenionym realizatorem – był też producentem niezwykle awangardowym, który na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych do swojej praktyki reżyserowania słuchowisk radiowych podchodził z podobnie eksperymentalnym nastawieniem i rozmachem, jak choćby Erwin Piscator do teatru w okresie Republiki Weimarskiej. Sieveking interesował się teorią relacji pomiędzy radiem a filmem, był też zafascynowany twórczością Wsiewołoda Pudowkina. Przekonywał, że to, co radzieckiemu reżyserowi udało się osiągnąć w obszarze montażu filmowego, jemu udało się uczynić z montażem radiowym. Przykładowo w 1928 roku wyprodukował słuchowisko *The Kaleidoscope* – kolaż dźwiękowych skrawków okazał się dla słuchaczy szokującym doświadczeniem: „wydawało się, że prawdziwie modernistyczny moment brytyjskiego radia naprawdę nadszedł"[46]. Choć najbardziej eksperymentalny okres działalności „radiowego modernisty" przypadł na lata 1928–1930[47], to wciąż był on reżyserem, który prawdopodobnie jako jeden z niewielu potrafiłby przetłumaczyć awangardową formę *Zeitungsnotizen* na język słuchowiska. Dla pisarki druga połowa 1934 roku mogła być dobrym okresem. Udało jej się uciec z Paryża i odnaleźć kolejne po Berlinie miejsce, w którym być może potrafiłaby się zadomowić. Po licznych niepowodzeniach we Francji nawiązała współpracę z wiodącą brytyjską rozgłośnią radiową, która przygotowywała słuchowisko na podstawie tak istotnej dla niej sztuki. Był to z pewnością moment twórczego rozkwitu. Podczas gdy trwały jeszcze prace nad adaptacją *Doniesień drobnych*, Kalkowska zwróciła się do Gielguda z kolejną propozycją: napisania „biofonii"[48]

Benjamina Disraelego, czyli słuchowiska na temat urodzonego w 1804 roku pierwszego premiera Wielkiej Brytanii pochodzenia żydowskiego[49]. Według Elidy Marii Szaroty projekt udało się zrealizować, a „audycje te wzbudziły w londyńskim radiu duże zainteresowanie"[50]. Tymczasem prace nad słuchowiskiem na podstawie *Zeitungsnotizen* trwały przez dłuższy czas. Jeszcze na wstępnym etapie negocjacji została podjęta decyzja, by sztukę znacząco skrócić i w ramach audycji przedstawić zaledwie jeden z obrazów wraz ze scenami ramowymi (z archiwaliów nie wynika, który obraz został wybrany do adaptacji). Swój pomysł w liście do Czarnomskiego Gielgud tłumaczył następująco: „obawiam się, że akumulacja depresji, na falach radiowych, będzie nie do zniesienia – szczególnie mając na uwadze wrażliwość naszych słuchaczy!"[51]. Dyrektor miał z pewnością rację. Jak pisał Goody, w 1937 roku powołana została komisja, która przeprowadziła swego rodzaju badanie konsumenckie wśród odbiorców brytyjskich rozgłośni. Wnioski wysnute z wyników ankiet z panelu dramatycznego wyraźnie pokazywały, że największą popularnością wśród słuchaczy cieszą się adaptacje współczesnych sztuk o „wartości rozrywkowej" oraz klasyka (w szczególności Szekspir)[52]. W oryginalnym brzmieniu (a najpewniej również po modyfikacjach) dramat Kalkowskiej nie trafiałby więc w oczekiwania słuchaczy BBC.

Adaptacja dramatu pod angielskim tytułem *In Small Print* została wyemitowana 30 października 1935 roku[53]. W słuchowisku wzięli udział między innymi Beatrice Gilbert, Philip Wade, Eliot Makeham i Vivienne Chatterton oraz John Gabriel[54]. „Todmorden & District News" zapowiadało audycję w następujący sposób: „*In Small Print*, sztuka radiowa, która będzie transmitowana w poniedziałek i środę, została stworzona na polską scenę przez Eleonorę Kalkowską. Pomysł, na którym opiera się sztuka, sugeruje już tytuł: istnieje duża liczba wiadomości drukowanych najdrobniejszym drukiem ze względu na swoją nieistotność (zdaniem redaktora); wydarzenia ogłoszone drobnym drukiem są jednakowoż niezwykle ważne dla osób, których dotyczą. Dramat jest podzielony na pięć krótkich scen […]: kartka pocztowa czekająca od szesnastu lat na poczcie; samobójstwo młodego muzyka; Kanclerz Skarbu przyjmuje brudne pieniądze; dziewczyna skazana za kradzież zegarka; brytyjska firma otrzymuje kontrakt. Cała sztuka jest ujęta w ramy przelotnych zerknięć do biura prasowego gazety"[55].

W opisie brytyjskiego wydania *Doniesień drobnych* trudno jest rozpoznać oryginalną sztukę Kalkowskiej[56]. Właściwie jedyne elementy przypominające pierwowzór to historia młodego muzyka i zachowanie pra-

sowej konwencji. Reakcja Kalkowskiej na tak daleko idące modyfikacje była – jak można się domyślać – gwałtowna. W archiwum BBC zachowały się listy, w których autorka przedstawiała twórcom swoje obiekcje wobec słuchowiska[57]. Jej protest przedostał się również do szerszej opinii publicznej (trudno określić, za czyją sprawą). Na początku listopada pismo „The Era" pisało: „madame Kalkowska, polska dramatopisarka", żali się, gdyż jej sztuka *Zeitungsnotizen* zaadaptowana na słuchowisko dla BBC została zmieniona tak dalece, że dla niej samej była nierozpoznawalna: „«Cztery z pięciu scen» – mówi – «nigdy nie zostały przeze mnie poczęte, ani dialogi, ani postacie. Poznaję, że piąta scena pochodzi z mojej sztuki, lecz nawet w niej zmieniona została główna myśl»"[58]. Już podczas skandalu na premierze *Josefa* z 1929 roku pisarka dała się poznać jako zaciekła przeciwniczka nieautoryzowanych ingerencji reżyserskich – można więc łatwo wyobrazić sobie jej wzburzenie po wysłuchaniu *In Small Print*. Reakcja Kalkowskiej wydaje się zrozumiała, skoro w podpisanej jej nazwiskiem sztuce wprowadzono tak daleko idące zmiany, lecz redaktorzy „The Era" ironicznie skwitowali pretensje autorki: „zastanawiamy się, czy Mme Kalkowska miała jakiekolwiek doświadczenie z działami scenariuszy filmowych?"[59] – jak gdyby sugerując, że tego typu modyfikacje stanowią *licentia poetica* producentów i adaptatorów tekstów literackich do współczesnych mediów.

Chociaż na antenie BBC Kalkowska wystąpiła poza kontekstem weimarskiej emigracji, to na uwagę zasługuje rola, jaką wkrótce po premierze *In Small Print* odegra brytyjska rozgłośnia dla tej społeczności. O ile zarówno teatr, jak i rynek wydawniczy były mało gościnne wobec przedstawicieli uchodźczego modernizmu, o tyle w środowisku radiowym wytworzyła się nisza, pozwalająca weimarskim pisarzom i publicystom prosperować również w Wielkiej Brytanii. Tą niszą był niemiecki serwis BBC (German Service of the BBC).

Kampania brytyjskiej rozgłośni radiowej zapraszająca uchodźców do współtworzenia niemieckojęzycznych audycji stanowiła *de facto* odpowiedź na radiową propagandę Goebbelsa[60]. Po dojściu Hitlera do władzy w Niemczech zaczęto instalować publiczne odbiorniki radiowe, tak by przemówień Führera można było słuchać na ulicach, na placach, w kawiarniach i fabrykach. Ponadto w audycjach zamiast muzyki klasycznej zaczęła dominować lekka, współczesna muzyka popularna. Miała ona za zadanie przyciągnąć jak najszersze grono odbiorców, którzy przy okazji radiowej rozrywki będą jednocześnie przyjmowali odpowiednią dawkę propagandy. Ponadto niemieckie rozgłośnie już od 1933 roku inwestowały także w obcojęzyczne audycje, chcąc tym samym wpływać

również na zagraniczną opinię publiczną[61]. W odpowiedzi na ten trend Brytyjczycy powołali niemieckojęzyczny program, tworząc „skuteczny zespół złożony z najlepszych umysłów wśród niemieckich i austriackich pisarzy oraz intelektualistów, aktorów, aktorek i producentów dostępnych w tym czasie w Wielkiej Brytanii"[62]. Serwis przedstawiał przede wszystkim wiadomości i komentarze, które transmitowane były do Niemiec. Zgodnie z szacunkami, po 1940 roku słuchały ich miliony odbiorców. „Pod koniec [wojny] ogólnie przyjęto, że BBC pobiło Goebbelsa podczas wojny propagandowej. Audycje uchodźców nie mogły pokonać niemieckiej armii, ale mogły osłabić ostateczny opór niemieckich obywateli, którzy słuchali […] BBC; nawet jeśli nie było żadnego masowego ruchu przeciwko narodowemu socjalizmowi, nie było również *levée en masse*, by uratować Hitlera z bunkra"[63].
Co prawda nie zachowały się żadne ślady świadczące o bezpośrednim zaangażowaniu Kalkowskiej w prace niemieckiego serwisu BBC, jednak w 1942 roku, już po śmierci pisarki, w programie brytyjskiej rozgłośni wyemitowano fragmenty jej poezji z *Der Rauch des Opfers*. Tak oto – tym razem na radiowej antenie – ponownie wybrzmiał pacyfistyczno-feministyczny apel autorki do „ponadnarodowej" kobiecej wspólnoty o walkę na rzecz pokoju. Dzięki temu Kalkowska odegrała także swoją symboliczną „rolę w walce z hitleryzmem"[64].

PROPAGANDA SZTUKI POLSKIEJ WŚRÓD OBCYCH

Oburzenie autorki z powodu dosyć luźnej adaptacji *Doniesień drobnych*, o którym pisało „The Era", sugeruje, że na dłuższą metę współpraca z BBC nie przyniosła większych rezultatów. W tym czasie coraz wyraźniej pogarszała się bytowa i finansowa sytuacja pisarki. W lipcu 1936 roku o swoim położeniu Kalkowska pisała do Marcelego Szaroty: „Tu nic nowego. Podle się czuję i na duszy i na ciele i jedno i drugie tylko się odmieni o ile tu czy ówdzie [ktoś] tę lub ową z moich sztuk wystawi. Za trzy dni spodziewam się Lidki[65] i aż smutno pokazać się jej – boleśnie biedactwo się zdziwi, gdy zobaczy jak w ciągu ostatniego półrocza [na] dziełach [sic] straciłam"[66]. Z listu wynika, że były mąż pośredniczył w kontaktach pomiędzy Kalkowską a krajowymi organizacjami. Autorka *Głodu życia* pisała: „otrzymałam z M.W.R. i O.P. [Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego] lakoniczny o d p i s listu równie lakonicznego wysłanego przez ministerstwo Do Dyrekcji Teatrów TKKP (co to ma znaczyć?)". Odpis głosił, że instytucja reprezentowana przez radcę „K. Wóycickiego" wysłała dyrekcji „sztukę

Dnia 27. lipca 36
Southwood Lane

Mój drogi i kochany,
przeczytaj Twój otrzymałam
onegdaj późnym wieczorem –
przez wszystkie te tygodnie
od chwili Twego wyjazdu
z Warszawy spodziewałam
się od Ciebie owego zapowiedzianego obszernego listu. Zaprzeczasz, że mi
list taki w swym przedwyjazdowym liście obiecałeś.
Czekając z dnia na dzień
na wiadomość od Ciebie,
wszystko mi pisałam.
A resztę mi wiele
i było do napisania
Czyżbe tyle ci otrzymałam

List Eleonory Kalkowskiej do Marcelego Szaroty z 27 lipca 1936 roku

popularną p. Eleonory Kalkowskiej z Paryża" do oceny i ewentualnego wystawienia. Wydaje się jednak, że od czasów tej notatki sprawa nie miała swojej kontynuacji. Pisarka nie zawahała się podzielić z Marcelim swoim rozczarowaniem i zniechęceniem: „Teraz dalej nic już zrobić chyba nie mogę, jak sądzisz? Przecież nie mogę im, np. TKKP, napisać listu błagalnego? I tak nic bym tym nie wskórała…". Oprócz zniechęcenia w liście rozpaczliwie zarysowuje się również sytuacja finansowa Kalkowskiej, która przyznaje: „I tak cud [?] że moja przyjaciółka i te pieniądze może mi teraz pożyczyć – nawet i Lidkę przecież całkowicie na jej koszt zapraszam… To anioł a nie człowiek"[67].

Choć przyjaciółka nie została wymieniona z imienia, z dużym prawdopodobieństwem była nią Betty Morgan – nie tylko przyjaciółka, lecz także tłumaczka i niestrudzona propagatorka twórczości Kalkowskiej, która przyczyniła się do wystawienia dwóch dramatów pisarki – *Sein oder Nichtsein* oraz *Die Unvollendete* – już po jej śmierci, w 1939 roku. Urodzona w roku 1904 Morgan, a właściwie doktor Elisabeth Trebelle Morgan (później Popescu), była walijską pisarką i tłumaczką związaną z Partią Liberalną (w 1929 roku została najmłodszą kobietą kandydatką w wyborach parlamentarnych)[68]. Tytuł doktora uzyskała na paryskiej Sorbonie, była autorką między innymi rozprawy *Histoire du Journal des Sçavans depuis 1665 jusqu'en 1701*[69], z kolei w 1937 roku przełożyła na język angielski biografię Alfreda Dreyfusa[70]. Pełniła również funkcję sekretarza organizacji Basque Children's Committee, która w okresie hiszpańskiej wojny domowej zajmowała się pozyskiwaniem środków i organizacją pomocy dla uchodźców z tego konfliktu[71].

W zbiorach archiwalnych ambasady II Rzeczpospolitej w Londynie zachowała się korespondencja, która dowodzi, że rola Morgan nie ograniczała się bynajmniej do doraźnej pomocy. Jak wynika z korespondencji, Walijka występowała właściwie w charakterze agentki Kalkowskiej, dla której próbowała pozyskać wsparcie[72]. Pierwszy z zachowanych listów pochodzi z początku grudnia 1936 roku. Jan Tomaszewski, sekretarz ambasady, informuje w nim Morgan, że ambasador (w latach 1934–1945 był nim Edward Raczyński) miał wielką przyjemność z lektury dramatu Kalkowskiej *The Unfinished*, docenił również samo tłumaczenie, którego autorką była adresatka[73]. Z listu wynika, że wraz z dramatem ambasada otrzymała dwa pisma polecające[74] oraz artykuł Karin Michaëlis z 1926 roku, w którym Dunka szczególną uwagę poświęciła właśnie tej sztuce. Pierwszy list Morgan w tej sprawie zaginął, można przypuszczać jednak, że ambasada została poproszona o dofinansowanie londyńskiej produkcji *Niedokończonej*. Choć przedstawiciel

3

53, Eton Court,
Eton Avenue,
N.W.3.

December 10th, '36.

Dear Mr. Tomaszewski,

Many thanks for your letter of yesterday.

I much regret that the Polish Embassy in London is not prepared to give any assistance, moral or financial, to the work of a Polish author who is the first representative of her country to receive any serious attention from literary critics of repute in Great Britain since Joseph Conrad ceased writing.

To my mind, the genuine understanding and esteem of one nation for another is achieved at least as much through art as through politics and diplomacy. The English public unfortunately knows practically nothing about Poland and its high cultural traditions, and a West-End production by Mr. Maurice Browne - one of the two or three most famous producers we have in this country - of a play by Eleanor Kalkowska might be of great assistance in this direction. Moreover, it would be a means of rousing interest in other Polish authors.

You say that there is nothing "particularly Polish" about this play, but I would point out that the work of Eleanor Kalkowska, like that of all the greatest writers, is and must be in the first instance universal, and only in the second place national. If the narrow boundaries of nationalism were not thus transcended by great art, how would it be possible for the nations to have any cultural intercourse and sympathy with one another ?

Whatever may be the attitude of the Polish Embassy, however, I shall not slacken my endeavour to make known to the Anglo-Saxon world the plays of one of the greatest living dramatists, who happens to be of Polish birth, and whose true greatness you were perhaps not quite able to grasp after the perusal of only one of her many excellent works.

Yours faithfully,

Betty Morgan

Jan Tomaszewski,
Secretary to the Polish Embassy,
47, Portland Place, W.1.

List Betty Morgan do przedstawicieli Ambasady II RP w Londynie, Londyn, 1934

ambasady o sztuce wyraził się przychylnie, to podkreślił jednocześnie: „nie sądzę, żeby w tej sztuce było coś szczególnie polskiego [*particularly Polish*]. Odnośnie do jakiegokolwiek finansowego wsparcia, obawiam się, że nie byłoby ono osiągalne”[75].

Morgan nie zraziła się jednak tą suchą odmową, wręcz przeciwnie. W swojej odpowiedzi wyraziła głęboki żal, że polska ambasada nie jest gotowa zapewnić żadnej formy wsparcia (moralnego bądź finansowego) twórczości polskiej autorki, „pierwszej przedstawicielki swojego kraju, która otrzymała jakąkolwiek poważną uwagę renomowanych krytyków literackich, odkąd Joseph Conrad przestał pisać”[76]. Porównanie pozycji Kalkowskiej w brytyjskich środowiskach twórczych do uznania, jakim mógł cieszyć się Conrad, było z pewnością przejaskrawieniem, wydaje się jednak częścią dobrze przemyślanej strategii. Morgan nie tylko podkreślała tym samym prestiż pisarki, lecz także zwracała uwagę na to, w jaki sposób jej twórczość mogłaby pomóc sprawie polskiej: „W mojej opinii – pisała dalej – prawdziwe zrozumienie i szacunek jednego narodu dla drugiego osiąga się przynajmniej w takim samym stopniu poprzez sztukę, jak i poprzez politykę i dyplomację. Niestety angielska publiczność nie wie praktycznie niczego o Polsce i jej wysokich tradycjach kulturowych”[77]. Zmianę tej sytuacji mogłoby zdaniem korespondentki wesprzeć wystawienie dramatu Kalkowskiej na West Endzie (zwłaszcza gdyby wyprodukował je reżyser pokroju Maurice’a Browne’a – „jeden z dwóch lub trzech najsłynniejszych producentów w tym kraju”[78] – który wyraził zainteresowanie sztuką).

W swoim żarliwym liście Morgan nie cofnęła się również przed krytyką postawy Tomaszewskiego, sprzeciwiając się przede wszystkim nacjonalistycznym inklinacjom pobrzmiewającym w stwierdzeniu, że w sztuce Kalkowskiej nie ma niczego „szczególnie polskiego”: „chciałabym zaznaczyć, że dzieło Eleanor Kalkowskiej, podobnie jak wszystkich najwybitniejszych pisarzy, jest i musi być w pierwszej kolejności uniwersalne, a dopiero na drugim miejscu narodowe. Gdyby wąskie granice nacjonalizmu nie były w ten sposób przekraczane przez wielką sztukę, to jak byłoby możliwe, by narody miały jakiekolwiek współżycie kulturowe i wzajemną sympatię?”[79] Morgan zapowiedziała również, że niezależnie od postawy polskiej ambasady nie zaniecha swoich starań, by zapoznać anglosaski świat z utworami autorstwa „jednej z najwybitniejszych żyjących dramatopisarek, która trafem urodziła się jako Polka i której prawdziwej wielkości być może nie był Pan w stanie pojąć po przeczytaniu tylko jednego z jej doskonałych dzieł”[80]. Kopię

tego listu tłumaczka zaadresowała również bezpośrednio do ambasadora Raczyńskiego[81].

Odpowiedź Tomaszewskiego została wysłana już następnego dnia. Sekretarz ambasady tłumaczył w niej: „Twierdząc, że *The Unfinished* Madame Kalkowskiej nie jest typowo polska, nie chciałem w żaden sposób pomniejszać jej zalet, wobec których nie jestem być może najlepszym sędzią [...]. Chodziło mi tylko o to, co powiedziałem, to znaczy, że sztuka nie robi na mnie wrażenia typowo polskiej, zarówno pod względem fabuły, jak i w konstrukcji postaci"[82]. Nie próbował jednak doprecyzować, czym byłaby jego zdaniem „typowa polskość" – czy to fabuły, czy też bohaterów – której zabrakło *Niedokończonej*. Autor listu zapewnił jednocześnie, że ambasada nie jest w stanie wspomóc finansowo przedsięwzięcia przede wszystkim ze względów pragmatycznych, co nie zmienia faktu, że oferuje swoje moralne wsparcie i ewentualną pomoc w kwestii poważnych negocjacji z „odpowiedzialnym" angielskim reżyserem[83].

Wyjaśnienie Tomaszewskiego najwyraźniej nie zadowoliło Morgan, gdyż kwestię polskości poruszyła również w kolejnym liście: „Poza ogólną użytecznością takiej produkcji dla Polski, uważam, że to sprawiedliwe wobec autorki, żeby miała otrzymać wsparcie. Być może pamięta Pan, że dokonała niemałego wyczynu w Niemczech – i mimochodem wyświadczyła Polsce wielką przysługę, sama ponosząc spore koszty – gdy prosiła o uznanie niewinności Jakubowskiego, a tym samym po raz pierwszy w całej niemieckiej literaturze pokazała Polaka, który, choć prymitywny, był prawdziwie sympatyczny i szlachetny"[84]. Aluzja Morgan do osobistej ceny, jaką pisarka zapłaciła za wystąpienie w obronie ściętego Polaka, sugeruje być może, że to właśnie „propolska" działalność doprowadziła do sytuacji, w której autorka *Sprawy Jakubowskiego* musiała uciekać do Wielkiej Brytanii. Protektorka Kalkowskiej liczyła zapewne, że zwiększy to poczucie obowiązku ambasady wobec pokrzywdzonej obywatelki.

Morgan nie wydawała się też usatysfakcjonowana obietnicą „moralnego wsparcia", które oferowały autorce polskie władze. Raz jeszcze podkreśliła powagę planów Maurice'a Browne'a wobec realizacji *The Unfinished* oraz zapewniła o swojej pomocy w ich urzeczywistnieniu. Dodała też: „Liczę również na Pana pomoc, dlatego byłabym rada, gdybym mogła zadzwonić do Ambasady i odbyć krótką konwersację z Panem na temat sposobów, w jakie moralne wsparcie Ambasady mogłoby zostać wykorzystane do osiągnięcia praktycznego efektu"[85]. Przedsiębiorczość

Betty Morgan jest zdumiewająca, wydaje się też, że tłumaczka była dosyć skuteczna, skoro kolejne dwa dokumenty zachowane w zbiorze to list polecający Tomaszewskiego[86] oraz pismo wysłane w imieniu ambasadora do Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych[87].
Warszawskie towarzystwo było instytucją odpowiadającą za promocję polskiej kultury poza granicami kraju[88]. Jego pomysłodawcą był Alfred Poniński, sekretarz ambasady Rzeczpospolitej w Paryżu, który zainspirował się funkcjonującym od 1922 roku Francuskim Stowarzyszeniem Ekspansji i Wymian Artystycznych. Choć zgodnie z zamysłem dyplomaty organizacja miała być inicjatywą prywatną, to jednocześnie pozostawała „pod ścisłą kontrolą i szeroką opieką rządową"[89]. Plany Ponińskiego udało się dość sprawnie zrealizować i w 1926 roku towarzystwo rozpoczęło działalność pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Jak zauważa Paweł Duber, intencje, jakie rząd wiązał z nowo powstałą instytucją, dobrze oddawały słowa ministra spraw zagranicznych Augusta Zaleskiego wygłoszone na inauguracyjnym wieczorze TOSSPO. „Jego zdaniem należało «pokazać […] światu, który nas dotychczas nie znał lub znać nie chciał – to wszystko […], co czystością swego natchnienia, oryginalnością odrębnej narodowej formy, potęgą idei […] powinno wejść do międzynarodowej skarbnicy ducha»"[90]. Dla zwierzchników organizacji „liczył się przede wszystkim propagandowy, a używając ówczesnego języka, propaństwowy efekt, jaki można było […] osiągnąć na arenie międzynarodowej"[91].
Niezależnie więc od intencji, jakie miał Tomaszewski, przekazując stowarzyszeniu wiadomość o staraniach Morgan, mógł z dużym prawdopodobieństwem podejrzewać, że będzie to kolejny ślepy zaułek (tym bardziej, że wcześniej sam wyrażał wątpliwości co do „polskości" sztuki Kalkowskiej). TOSSPO odpowiedziało ambasadzie w połowie stycznia 1937 roku pismem wicedyrektora Alexandra de Guttry'ego: „Dyrekcja Towarzystwa ma zaszczyt zakomunikować, że nie znając sztuki Pani Eleonory Kalkowskiej, nie może wydać opinii, czy ze względów propagandowych rzecz zasługuje na subwencję. Poza tym nie wiemy również, czy Pani Kalkowska występuje w tym wypadku jako autorka polska czy niemiecka. To jest oczywiście podstawowa sprawa"[92]. Guttry zwrócił się również z prośbą o „ewentualne łaskawe spowodowanie, aby autorka przesłała nam oryginał swej sztuki"[93], licząc być może na polskojęzyczny egzemplarz. Prośbę tę ambasada przekazała Morgan, która niezmiennie występowała w imieniu Kalkowskiej.

Ubieganie się o subwencję w charakterze „autorki polskiej" mogło być kłopotliwe, zważywszy na to, że niemal wszystkie dramaty Kalkowskiej powstały w języku niemieckim[94]. Przetłumaczone były z kolei tylko na angielski lub francuski. Wyjątek stanowiła *Sprawa Jakubowskiego*, lecz żadne archiwalne materiały nie sugerują, żeby Kalkowska starała się o ponowne wystawienie – czy choćby wydanie – *Josefa* po 1929 roku, nawet wówczas, gdy w Londynie drugiej połowy lat trzydziestych oczekiwano od niej najwyraźniej „propagandowo przydatnej" sztuki w zamian za finansowe wsparcie. Możliwe, że nauczona doświadczeniem poprzednich polskich wystawień dramatu i jego antyniemieckim, nacjonalistycznym odbiorem, nie chciała ryzykować kolejnego recepcyjnego wypaczenia w tym duchu, szczególnie w dużo bardziej napiętej sytuacji politycznej.

Być może to właśnie w tym okresie Kalkowska podjęła próbę przełożenia *Sein oder Nichtsein* na język polski[95]. Przede wszystkim jednak za pośrednictwem Morgan przekazała ambasadzie propozycję „spolszczenia" *Niedokończonej*. „Kalkowska również przekazuje, że gdyby Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych zdecydowało się pomóc w produkcji tej sztuki, byłaby bardzo chętna do przeniesienia scenerii dramatu do Polski (bardzo łatwe przejście), nadania bohaterom polskich imion, a także dodania wszelkich drobnych akcentów lokalnego kolorytu, które mogłyby być mile widziane"[96] – pisała Betty Morgan w lutym 1937 roku. Niezależnie od tej propozycji pozostawał inny problem: nie istniał żaden przekład sztuki na język polski. Morgan zaproponowała więc wysłanie niemieckojęzycznego oryginału lub też francuskiego tłumaczenia[97]. Nie czekając jednak na decyzję TOSSPO, Morgan podjęła się prób popularyzacji również *Sein oder Nichtsein* (przetłumaczonego jako *To Be or Not To Be*), o którym w kwietniu 1937 roku wspominany producent Maurice Browne pisał: „jest to rzeczywiście niezwykła sztuka. Przy ostrożnym porównaniu jej do *The Unfinished*, sądzę, że ta pierwsza ma bez wątpienia znacznie lepsze szanse pod względem komercyjnym – jako inicjująca prezentację sztuk pani Kalkowskiej na angielskiej scenie"[98]. Swoje zainteresowanie dramatem wyraził również Robert Atkins, dyrektor The Bankside Players, zapewniając, że w razie zgromadzenia odpowiedniej sumy z wielką chęcią podejmie się produkcji[99].

Nie otrzymawszy żadnych wiadomości w sprawie losów *Niedokończonej*, pod koniec maja 1937 roku Betty Morgan ponownie zwróciła się do Tomaszewskiego, tym razem z prośbą o spotkanie. Na początku czerwca przedstawiciel ambasady poinformował przyjaciółkę Kalkowskiej, że

choć maszynopis *Die Unvollendete* wraz z dodatkowymi informacjami został przekazany TOSSPO jeszcze w pierwszej połowie marca, to Warszawa wciąż nie udzieliła żadnej informacji zwrotnej w tej kwestii[100]. Poza tym, że tematem spornym mogła pozostawać polskość Kalkowskiej, przedłużający się proces wynikał prawdopodobnie również z tego, że w 1937 roku towarzystwo pochłonięte było przygotowaniami do wystawy światowej, która miała się odbyć w Paryżu[101]. Kolejna (i zarazem ostatnia) wiadomość od dyrekcji Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych została wysłana do Londynu dopiero w połowie lipca 1937 roku, a więc wówczas, gdy Kalkowska zmagała się już z poważnymi problemami zdrowotnymi. Treść listu brzmiała: „Dyrekcja Towarzystwa ma zaszczyt podać do wiadomości, że uzyskanie subwencji na wystawienie sztuki p. E. Kalkowskiej p.t. «Unvollendete» w Londynie napotyka duże trudności. Pewne widoki w tym kierunku mogłyby się ujawnić, gdyby sztuka została uprzednio wystawiona w Polsce i zjednała sobie powodzenie – nie możemy jednak zachęcać p. Kalkowskiej do dokonania przekładu, nie uzyskawszy zgody na wystawienie sztuki na podstawie egzemplarza oryginalnego. Do tego też celu zmierzają teraz usiłowania TOSSPO"[102].

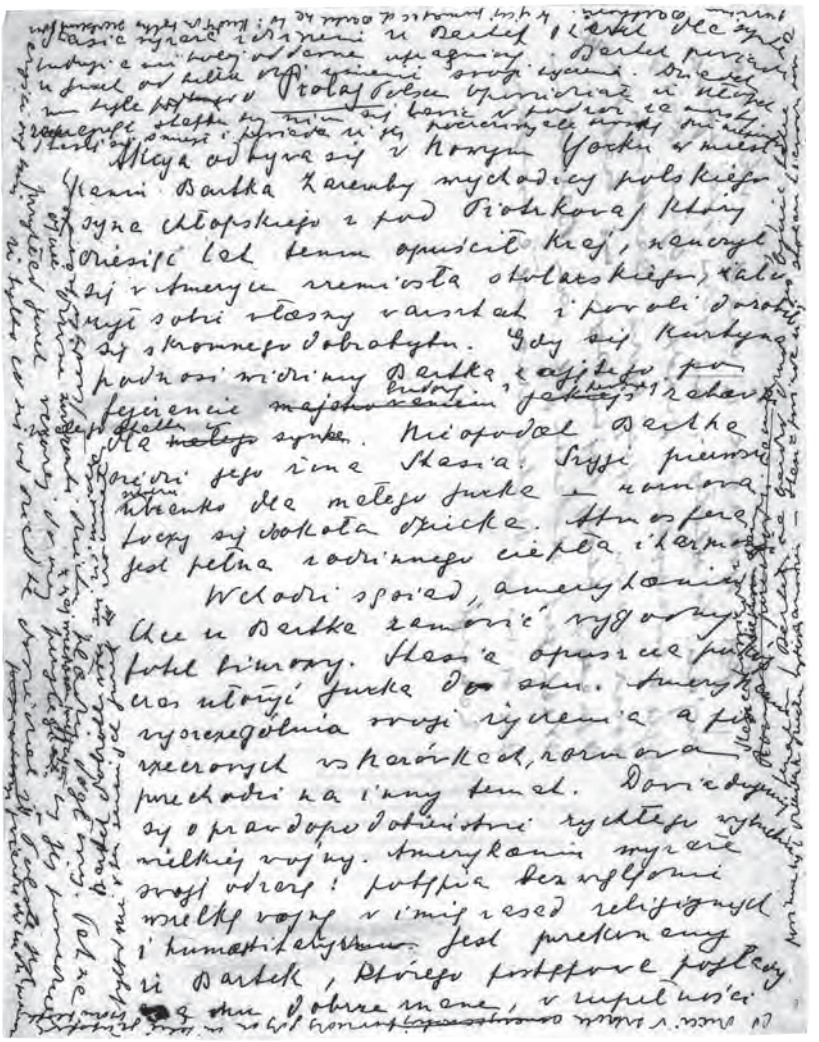
Choć wiadomości z Warszawy nie brzmiały obiecująco, to w Wielkiej Brytanii sprawa była wciąż w toku. Jeszcze w czerwcu z Morgan skontaktował się dyrektor Miss Fay Compton's Manuscript Theatre, pisząc na temat *The Unfinished*: „Ponownie przeczytałem dramat i rozważałem jego obsadę. Chcę zrobić dla tej sztuki wszystko, co w mojej mocy, a tym byłoby zrealizowanie najlepszej produkcji, którą obiecuję zrobić w naszym następnym sezonie. [...] Piękne pisanie, atmosfera, delikatność tematu, d o m a g a s i ę wystawienia, i teraz myślę, że [*Niedokończona*] straciłaby dużo więcej niż przeciętna sztuka, gdyby miała być tylko czytana. [...] *The Unfinished* z pewnością znajdzie się wśród sztuk wystawionych w naszym następnym sezonie, a ja dołożę wszelkich starań, by otwierała sezon"[103].

Ani jedna, ani druga inicjatywa nie doszła ostatecznie do skutku: Kalkowska zmarła w szwajcarskim Bernie niecały tydzień po tym, jak Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych wysłało do Tomaszewskiego list o trudnościach, jakie w instytucji napotyka kwestia pozyskania subwencji na wystawienie *Unvollendete*.

POWRÓT WIELKIEJ WOJNY?

Starania Kalkowskiej o pozyskanie wsparcia polskiego rządu prawdopodobnie nie ograniczały się do kampanii Betty Morgan, a kontakty z ambasadą oraz TOSSPO zaowocowały być może nowym projektem literackim pisarki. Mowa o analizowanym przeze mnie w pierwszej części rozprawy szkicu dramatycznym, zatytułowanym *Prolog* i opowiadającym o losach żołnierza z okresu Wielkiej Wojny. W zarysie sztuki wyraźnie dominuje narodowo-romantyczny dyskurs na temat konfliktu, odsyłający do martyrologicznego imaginarium (jak już pisałam, uważam go za najbardziej frapujący wyłom w pacyfistycznej linii pisarstwa Kalkowskiej). Moja pierwsza hipoteza na temat szkicu zakładała, że skoro poruszał on wątek Wielkiej Wojny, dodatkowo symbolicznie wpisanej w szereg tradycji narodowych powstań, to mógł być pisany w latach 1914–1918, w okresie współpracy pisarki z „Polnische Blätter" Wilhelma Feldmana. Istnieje jednak również możliwość, że szkic powstał właśnie w latach trzydziestych – jako kolejna, desperacka próba pozyskania wsparcia ze strony TOSSPO bądź ambasady.

W swojej monografii Anne Stürzer podaje, że *Prolog* – którego tematem miał być los żołnierza dołączającego do austriackiego wojska, by walczyć przeciwko Rosji o niepodległość Polski – był pisany na zamówienie rządu polskiego[104]. W przypisie do tej wzmianki znajduje się jednak adnotacja, że sztuka została uznana za zaginioną[105]. Badaczka nie podaje źródła tej cennej informacji[106], a podczas swoich kwerend nie trafiłam do tej pory na żaden dokument, który potwierdzałby jej wersję. Warto zaznaczyć, że w zależności od daty powstania tego niespełnionego projektu literackiego, różne znaczenie miałyby romantyczne, narodowowyzwoleńcze klisze zarysowane w zachowanym szkicu. Gdyby *Prolog* powstał w okresie pierwszej wojny światowej, w całości dawałby się interpretować jako wyraz „propagandowej" roli agentki sprawy polskiej, w którą pisarka wcieliła się w tym okresie. Rzecz przedstawiałaby się jednak inaczej, gdyby właściwa była druga hipoteza, za czym przemawiają pewne przesłanki. Taką chronologię potwierdzałby język manuskryptu, a właściwie języki. Od debiutanckiego *Głodu życia*, przez lata okołowojenne, aż po kres trwania Republiki Weimarskiej Kalkowska rezygnowała z polszczyzny na rzecz języka niemieckiego. Dopiero na uchodźstwie sytuacja ta zaczęła się zmieniać. Tymczasem *Prolog* został napisany częściowo po polsku (partie opisowe), a częściowo po francusku (partie dialogowe). Z dużym prawdopodobieństwem mógł więc powstać już po upadku Republiki Weimarskiej.



Prolog Eleonory Kalkowskiej, pierwsza strona rękopisu

Gdyby ta intuicja była prawdziwa, lub choćby po części prawdziwa, odsyłałaby właśnie do kontaktów Kalkowskiej z ambasadą i (pośrednio) z Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych – być może to miała na myśli Stürzer, pisząc o zamówieniu dramatu przez przedstawicieli polskiego rządu? Być może też, dowiedziawszy się, jak nikłe są szanse, by zdobyć subwencję na produkcję *Die Unvollendete*, Kalkowska postanowiła spróbować napisać taką sztukę, która byłaby wystarczająco „polska" („czy to w fabule, czy w konstrukcji bohaterów"[107]), by zainteresować zorientowane na propagandę kulturalną władze? Wówczas należałoby wysunąć wniosek, że w celu uzyskania (czy właściwie odzyskania) prawa do bycia „polską pisarką" Kalkowska musiała zostać pisarką „narodową". Co więcej, by napisać sztukę typowo „polską", autorka mogła odruchowo sięgnąć po temat Wielkiej Wojny, wraz ze sprzęgniętym z nią imaginarium romantycznym.
Wybór świadczyłby nie tylko o żywotności tego motywu w polskiej narracji narodowej, lecz po raz kolejny wskazywałby również na kryteria akcesu do polskiej literatury, jakie musiała spełnić pisarka o niejednoznacznej afiliacji. Jednak o ile w 1918 roku Kalkowska mogła wybierać pomiędzy spełnianiem „narodowych" powinności literackich (i pisaniem w języku polskim) a pozostaniem w niemieckojęzycznym polu oddziaływania, które nie nakładało na nią zobowiązań tego typu, o tyle pod koniec lat trzydziestych nie miała już możliwości wyboru. Po rozpadzie Republiki Weimarskiej język niemiecki zaczął tracić na znaczeniu, co w efekcie pozbawiło Kalkowską „obywatelstwa" światowej republiki literatury. Wówczas ścieżką odwrotu – na pozór łatwiejszą niż debiutowanie na gruncie francuskojęzycznym (przypadek *L'Arc de Triomph*) – stał się powrót do polskości. Jak sugerują jednak późne wybory literackie Kalkowskiej, jedyną obowiązującą i dostępną wówczas formą „polskości" była właśnie ta odwołująca się do niepodległościowo-bohaterskiego, romantycznego dyskursu z okresu Wielkiej Wojny.

ROZDZIAŁ TRZECI

Być albo nie być

Niezależnie od tego, czy szkic o losach nieznanego żołnierza powstał w latach trzydziestych czy wcześniej, mamy wystarczająco dużo dowodów na to, że przebywająca w Londynie Kalkowska próbowała wywalczyć sobie miejsce w literackim i teatralnym świecie na paru frontach. Poza przedstawionymi wcześniej inicjatywami, takimi jak współpraca z BBC lub negocjacje z TOSSPO w sprawie transferu „spolszczonej" wersji *Die Unvollendete* do kraju, świadczą o tym również próby translatorskie, których wówczas podjęła się pisarka. Swoje szanse Kalkowska z pewnością wiązała z dramatem *Sein oder Nichtsein* z 1930 roku, którego wątek pojawia się w korespondencji Morgan z polską ambasadą. Ponadto w archiwum rodzinnym profesora Tomasza Szaroty zachował się maszynopis autorskiego przekładu sztuki na język polski. Choć manuskrypt nie jest datowany i nie sposób ustalić dokładnego momentu, w którym powstawało tłumaczenie, nie pozostawia wątpliwości fakt, że prace nad nim Kalkowska prowadziła już w Wielkiej Brytanii. W licznych miejscach obok właściwego przekładu w nawiasach pojawiają się anglojęzyczne słowa i frazy – jak gdyby nie mogąc odnaleźć w danej chwili odpowiedniego polskiego wyrażenia, pisarka posiłkowała się angielszczyzną, z którą przez kilka spędzonych w Londynie lat zdążyła się już oswoić[108]. Przykładowo tak wygląda wypowiedź jednego z bohaterów:

> Raymond: Ach, rozumiem. Martwisz się moim egzaminem… Wybacz, ale nie zdawałem sobie sprawy z tego, że tak bardzo pragniesz, bym już był samodzielny i poszedł sobie precz. /*to have me off your hands*/[109].

Z drugiej strony, maszynopis mógł służyć również jako roboczy egzemplarz do skontrolowania angielskiego przekładu *Sein oder Nichtsein* dokonanego przez Geoffreya Dunlopa, który powstawał pod koniec lat trzydziestych. Na to z kolei wskazywałyby linijki w rodzaju: „Lefort: […] Tym sposobem zwariujesz. *You'll go all to pieces!* /nie rozumiem/" (Ś 22). Forma tego dokumentu jest zagadkowa. Jeśli faktycznie miał on być jedynie materiałem „kontrolnym", dlaczego Kalkowska stworzyła polski przekład, zamiast pracować na oryginale sztuki? Niezależnie od

funkcji tego maszynopisu, dowodzi on zmagań pisarki z polszczyzną. O kłopotach językowych świadczą nie tylko anglojęzyczne wstawki, lecz również nienaturalnie brzmiące (lub błędne) konstrukcje polskojęzyczne. Najbardziej jaskrawo uwidaczniają się kalki językowe: zdanie „*Sylvie hatte Dust*"[110] Kalkowska przetłumaczyła jako „Sylwia miała pragnienie" (Ś 4), z kolei użyte w opisie sceny określenie „*weiter vorn*" (Ś 3) zostało przełożone jako „więcej na przodzie" (Ś 1). W tekście powracają również zbędne z gramatycznego punktu widzenia zaimki osobowe: „Drzwi w lewej ścianie otwierają się cicho. Raymond [...] stoi w drzwiach. Jego oczy mają wodnistą bladość [...]. Jego włosy są kasztanowe [...]. On ostrożnie zamyka drzwi za sobą [...]. On dochodzi do biurka, ale nie siada" (Ś 18). Językową niepewność wyrażają także powracające w nawiasach znaki zapytania[111].

Tłumaczenie nie zostało dokończone (bądź nie zachowało się w całości – odnaleziony przez profesora Szarotę maszynopis to zaledwie przedakcja i część pierwszego aktu. Trudno też ustalić funkcję tego przekładu. Jednak za tym, że Kalkowska planowała wykorzystać polskojęzyczną wersję jako autonomiczny tekst – być może z nadzieją na jego wystawienie w Polsce – przemawia istotna modyfikacja: zmieniony został tytuł sztuki. Zamiast szekspirowskiej aluzji na stronie tytułowej przekładu widnieje nazwa *Śmierci nie da się oszukać*.

Wiązanie swoich szans na sukces właśnie z tym dramatem nie powinno zaskakiwać. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że utwór *Sein oder Nichtsein* powstał w szczytowym momencie kariery literackiej Kalkowskiej[112] – był nominowany do prestiżowej nagrody Kleista, a także wykupiony do dystrybucji przez renomowaną oficynę Kiepeneheuer Bühnenvertrieb. Jak już wspominałam, o wystawienie dramatu pisarka zabiegała tuż po jego powstaniu, gdy prowadziła bezskuteczne negocjacje ze Stefanem Jaraczem, który zbył ją, twierdząc ironicznie, że tekst nadaje się co najwyżej na scenę komercyjnego Teatru Polskiego.

Sugestia ta zdawałaby się potwierdzać intuicję, że po słynnej premierze *Sprawy Jakubowskiego* Kalkowska nie tylko zyskała rozgłos, lecz także została poniekąd uwięziona w pewnym schemacie recepcyjnym. Zaczęła funkcjonować przede wszystkim jako dramatopisarka zaangażowana, interwencyjna i właśnie takiej twórczości od niej oczekiwano. Incydent z udziałem Jaracza dobitnie pokazuje, że ceną, jaką musiałaby zapłacić pisarka, chcąc rozwijać karierę, była rezygnacja z twórczej autonomii. Choć różnorodność dorobku Kalkowskiej ze schyłkowego okresu Republiki Weimarskiej dowodzi, iż autorka nie zdecydowała się na ten krok, to jednocześnie symptomatyczne jest, że kolejnym po

Josefie dramatem, któremu udało się trafić na scenę, były dopiero interwencyjne *Zeitungsnotizen*. Paradoksalnie sytuacja uchodźczej dyslokacji i wytrącenia z dotychczasowych sieci zależności pozwoliła pisarce uciec od polityki w stronę zagadnień egzystencjalnych (co stanowiło być może wyraz oporu wobec narzucanych jej politycznych i ideologicznych zobowiązań).
Sein oder Nichtsein jest doskonałym przykładem takiego „oporu". Bo choć tekst, podobnie jak *Sprawa Jakubowskiego* czy *Doniesienia drobne*, jest sztuką współczesną, to czas akcji dramatu został opisany przez pisarkę jako bliżej nieokreślona „teraźniejszość" (*Gegenwart*, SN 2) – co już samo w sobie było gestem zerwania z zasadą reporterskiego relacjonowania autentycznych wydarzeń czy też skonkretyzowanego zakotwiczenia fabuły w bieżącej rzeczywistości. Tę nieokreśloność Anne Stürzer w swoim szkicu poświęconym sztuce potraktowała jako wadę *Sein oder Nichtsein*; za błąd Kalkowskiej uznała też umieszczenie akcji w Paryżu: nie znając dostatecznie dobrze realiów, autorka rzekomo nie była w stanie w odpowiedni sposób zarysować tła społeczno-politycznego[113]. Trudno zgodzić się z tą tezą. Opisywana w dramacie „teraźniejszość" faktycznie odnosi się do Paryża i pewnych rzeczywistych wydarzeń, tyle że nie mówi o Paryżu z 1930 roku.

SPRAWA GERMAINE BERTON

Ramę fabularną dramatu tworzy proces Arlette Toison, młodej terrorystki, która zastrzeliła redaktora Paula Riqueta, działacza Action Française. Choć zostało to przeoczone przez dotychczasowych badaczy zajmujących się twórczością Kalkowskiej, historia nie była jedynie kreacją artystyczną pisarki, lecz miała swoje bardzo konkretne źródło. Inspiracją dla fabuły dramatu była z pewnością głośna w pierwszej połowie lat dwudziestych sprawa anarchistki, która zamordowała członka redakcji „L'Action Française"[114].
Akcja Francuska była skrajnie prawicowym pismem oraz organizacją cieszącą się dużym poparciem (w szczególności wśród katolików, arystokratów i sympatyków monarchii), wspieraną dodatkowo przez republikański rząd[115]. 22 stycznia 1923 roku dwudziestoletnia Germaine Berton wkroczyła do siedziby redakcji „L'Action Française" i zażądała wywiadu z kluczowymi przedstawicielami pisma: Charles'em Maurrasem (antysemitą zaangażowanym w aferę Dreyfusa) i Léonem Daudetem, redaktorem naczelnym[116]. Nie zastawszy ich, parokrotnie postrzeliła Mariusa Plateau, sekretarza redakcji oraz współzałożyciela „Camelots

du Roi", młodzieżowej bojówki Akcji Francuskiej[117]. Zamachowczyni została schwytana na miejscu zbrodni. Nie próbowała uciekać, przyznała się również do pełnej odpowiedzialności za swój czyn i działania z premedytacją, nie kryjąc przy tym swoich pobudek: Berton chciała w ten sposób wyrazić sprzeciw wobec siejącej nienawiść i faszyzującej narracji pisma. Anarchistka nie okazała również skruchy. Jak przywoływał Jonathan Eburne, dwudziestolatka miała ponadto uważać, że jej zamach można traktować jako opóźniony w czasie rewanż za zabójstwo premiera Jeana Jaurèsa z 1914 roku, do którego nawoływała zresztą założona między innymi przez Mariusa Plateau grupa prawicowych bojówek[118].

Czyn Berton oraz jej niezłomna ideologiczna postawa sprawiły, że bardzo szybko zamachowczyni stała się ikoną ruchu anarchistycznego we Francji (oraz poza nią). Toczący się przez rok proces, a także jego zaskakujący wynik wzmacniały tylko jej pozycję. Podobnie jak po zatrzymaniu, podczas procesu Berton wzięła pełną odpowiedzialność za popełnione morderstwo. Ponadto podkreślała, że ani ubóstwo, ani problemy natury psychologicznej nie miały żadnego wpływu na jej decyzję[119]. Pomimo tego została uniewinniona, a w werdykcie stwierdzono, że podczas zamachu Berton była w stanie chwilowej niepoczytalności[120]. Postanowienie sądu wywołało skrajne reakcje – od zdumienia i euforii przychylnych dwudziestolatce stronnictw po gwałtowne protesty środowisk związanych z Akcją Francuską. Przysłoniły one jednak inny skandal, który w intrygujący sposób splótł się ze sprawą Berton.

W listopadzie 1923 roku, a więc parę miesięcy przed uniewinnieniem anarchistki, zaginął Philippe Daudet, syn redaktora naczelnego „L'Action Française", pierwotnego „celu" zamachowczyni. Chłopiec chciał uciec do Kanady. Gdy plan się nie powiódł, Philippe wrócił do Paryża i zaczął sympatyzować ze środowiskiem anarchistów i politycznych oponentów ojca[121]. Oferował nawet, że pozbędzie się Daudeta seniora oraz jego głównych stronników. 24 listopada miał otrzymać broń od Pierre'a Le Faloutera, właściciela anarchistycznej księgarni, w celu dokonania zamachu na prezydenta Milleranda, premiera Poincaré oraz własnego ojca[122]. Zamiast tego młody Daudet zastrzelił się w taksówce, gdy ta przejeżdżała obok więzienia Saint-Lazare, w którym przetrzymywano oczekującą na proces Germaine Berton[123]. Samobójstwo młodzieńca tylko podsyciło zainteresowanie zagadkową sprawą anarchistki. Redaktor naczelny „L'Action Française" przekonywał, że zamach na Mariusa Plateau był częścią większego spisku i że śmierć jego syna jest z nim powiązana. Wśród opinii publicznej mnożyły się teorie na

Germaine Berton na ławie oskarżonych, Paryż, 1923

temat rzekomego romansu między Berton i Philippe'em Daudetem. Inna teoria głosiła, że Berton była kochanką Le Faloutera (tego samego, który zaopatrzył Daudeta w broń) i że to właśnie on obudził w Berton anarchistkę-zamachowczynię[124]. Niezależnie od rzeczywistych motywów Philippe'a jego samobójstwo odczytywano jako swoisty hołd złożony młodej terrorystce[125].

Ten splot „pomiędzy miłością a śmiercią, polityką a seksem, nienawiścią a rodzinnymi relacjami"[126] powodował, że sprawa żywo interesowała nie tylko środowiska zaangażowane politycznie, lecz także zaspokajała zapotrzebowanie szerszej publiki na sensację. Ponadto sama Berton stała się ikoną „absolutnej wolności"[127] i obiektem fascynacji surrealistów. W grudniu 1924 roku na łamach „La Révolution surréaliste" ukazał się kolaż, w którego centrum widniała fotografia zamachowczyni. Portret, będący fragmentem serii zdjęć sygnalitycznych (tak zwanych *mug-shots*), otaczały mniejsze, utrzymane w tej samej stylistyce podobizny między innymi Iwana Golla, Zygmunta Freuda, Pabla Picassa, Maxa Ernsta, Mana Raya i André Bretona[128]. Tableau, wykonane prawdopodobnie przez Louisa Aragona i Pierre'a Naville'a (z licznymi zdjęciami dostarczonymi przez Mana Raya), opatrzone zostało mottem z Charles'a Baudelaire'a. David Bate dowodzi, że kolaż stanowił swoisty hołd złożony Berton przez surrealistów, a ich fascynacja jej postacią brała się nie tylko z dokonanego zamachu, lecz również ze względu na podwójne powiązanie sprawy ze śmiercią (parę miesięcy przed publikacją Berton popełniła samobójstwo). Opublikowane na łamach „La Révolution surréaliste" tableau świadczyć miało o tym, że „bardziej niż [obrazem] politycznego skandalu, Germaine Berton była wizerunkiem osobistej tragedii"[129]. Co prawda teza Bate'a została oparta na mylnym przekonaniu, że publikacja tableau związana była z samobójstwem anarchistki (w rzeczywistości Berton popełniła samobójstwo kilkanaście lat później, dopiero w lipcu 1942 roku[130]), lecz jego rozumowanie broniłoby się, gdyby wziąć pod uwagę popełnione w listopadzie samobójstwo Philippe'a Daudeta[131]. Ten symboliczny hołd dla Berton (i zarazem tragicznie zmarłego nastolatka) był tylko jednym z przejawów fascynacji surrealistów. Co ciekawe, niektórzy przedstawiciele ruchu – przykładowo Louis Aragon – nie traktowali poważnie uniewinnienia zamachowczyni, ani tym bardziej werdyktu sugerującego niepoczytalność; „zamiast tego postrzegali ją jako uosobienie politycznego czynu – symbol, lecz także agentkę agresywnej historycznej zmiany, której motywy były ważniejsze od działań"[132]. Jej wizerunek z kolei, zdaniem Eburne'a, miał być

„estetycznym obiektem, który organizował myślenie surrealistów na temat własnych reakcji na światowe wydarzenia polityczne”[133].
Sprawa Berton była pilnie śledzona przez prasę. Wraz z nadchodzącym procesem pismo „Le Libertaire” zmieniło nawet częstotliwość wydań z tygodniowej na codzienną[134]. Każdy kolejny zwrot w historii Berton – od zamachu, przez proces i uniewinnienie, protesty Akcji Francuskiej, aż po samobójstwo Philippe'a Daudeta – rezonował „w domenie publicznej wiedzy”[135]. Z dużą pewnością doniesienia na jej temat pojawiały się również w Republice Weimarskiej, o słynnej anarchistce musiała też słyszeć Kalkowska, sama sympatyzująca przecież z lewicowymi i komunistycznymi środowiskami. Być może bezpośrednim źródłem informacji na temat procesu, który posłużył pisarce za inspirację do *Sein oder Nichtsein*, była działalność Iwana Golla, francusko-niemieckiego pisarza związanego z ekspresjonistami i surrealistami.
Goll był wówczas paryskim korespondentem „Das Tagebuch”, wydawanego w Berlinie przez Stefana Grossmanna i Leopolda Schawrzschilda postępowego pisma, w którym w tym samym czasie publikowali między innymi Karol Radek[136] i Lew Trocki. Na łamach periodyku Goll na bieżąco relacjonował przebieg procesu „*die roten Jungfrau*”[137] („czerwonej Panny”). Z perspektywy niemieckiego lewicującego korespondenta sprawa Berton mogła mieć zresztą szczególne znaczenie: zamach na Mariusa Plateau nastąpił w tym samym czasie, co francuska inwazja na Zagłębie Ruhry, która była wspierana i pochwalana przez środowisko Akcji Francuskiej, a jednocześnie jednoznacznie dyskredytowana przez anarchistów i nazywana przez nich podżeganiem do wojny[138]. Dla Golla i jego niemieckich czytelników Berton mogła być więc symbolem protestu również w tej sprawie. Już po procesie, w 1925 roku, publicysta „Das Tagebuch” napisał poświęconą zamachowczyni książkę, która ukazała się w Berlinie pod tytułem *Germaine Berton. Die Rote Jungfrau*[139]. Jak pisał Richard Sonn, książka Golla mogła być co prawda dla pisarza „bardziej przedsięwzięciem nakierowanym na zysk […] niż elementem propagandy”[140], jednakże autor wyraźnie oczerniał Léona Daudeta i idealizował Berton, którą opisywał jako „duszę z płonącego żelaza”[141]. Sposób, w jaki w dramacie Kalkowskiej zarysowuje się wątek zamachowczyni, również nie pozostawia wątpliwości co do tego, po czyjej stronie leżały jej sympatie.
Istotną kwestią jest jednak fakt, że pomimo tak ewidentnej inspiracji – która mogłaby posłużyć za materiał do interwencyjnej, politycznej sztuki „z tezą” – strategia przedstawienia sprawy Berton przez Kalkowską różni się diametralnie od tego, jak dramatopisarka wykorzystała proces

Jakubowskiego (odbiega też od *modus operandi* innych twórców z nurtu Zeittheater, którzy za temat obierali głośne postępowania sądowe). O ile w *Josefie* wątek skazania protagonisty, jego procesu, a następnie egzekucji stanowi centralny temat sztuki, o tyle w *Sein oder Nichtsein* sprawa Arlette Toison (jak nazywa się w dramacie postać inspirowana Berton) stanowi jedynie tło, czy wręcz pretekst dla rozwoju akcji. Ani czytelnik, ani potencjalny widz nie otrzymują bezpośrednio unaocznionej wiedzy na temat przebiegu procesu Toison. Jest to kolejny argument za tym, że na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Kalkowska nie ograniczała swojej twórczości do paradygmatu teatru politycznego. Należy jednak podkreślić, że mimo przesunięcia wydarzeń związanych z Toison na dalszy plan, ich waga jest niezaprzeczalna – to właśnie dzięki obecności tego motywu sztuka ujawnia swoje najważniejsze tematy, takie jak trauma pierwszej wojny światowej, która na różne sposoby (dez)organizuje losy bohaterów, czy choćby pytanie o granicę pomiędzy poświęceniem a pędem do autodestrukcji.

HORROR VACUI[142]

Wiadomość o zamachu pojawia się już w prologu, w którym naszkicowana została charakterystyka głównych postaci. Podczas wymownej sceny w kawiarni przedstawiona zostaje postać Leforta, o którym już z paru drwiących uwag Sylvie, jego ówczesnej partnerki (typowej *femme fatale*), czytelnik dowiaduje się, że jest oddanym swej pracy obrońcą pokrzywdzonych i troskliwym, lecz zdystansowanym ojcem (po wejściu do kawiarni wybiera miejsce przy oknie, żeby móc zobaczyć swojego osiemnastoletniego syna Raymonda, który zwykł o tej porze wracać z lekcji rysunku, co dla adwokata byłoby rzadką okazją na bezkonfliktowe „spotkanie" z synem). Kawiarnianą rozmowę przerywa dobiegający z zewnątrz okrzyk roznosiciela gazet, który informuje o zamachu w biurze „L'Action Française". Zgodnie z przypuszczeniem rozżalonej Sylvie, Lefort postanawia podjąć się obrony wówczas jeszcze anonimowej Arlette Toison, a jego przygotowania do procesu organizują akcję dramatu.

Strategia przyjęta przez adwokata jest – paradoksalnie – zakorzeniona w idei pacyfizmu. Adwokat postanawia przedstawić terrorystkę jako współczesną Joannę d'Arc, a jego linia obrony skupia się na pokazaniu kobiety jako antywojennej aktywistki, która w obawie przed wybuchem kolejnego konfliktu na skalę pierwszej wojny światowej nie zawahała się zabić redaktora popierającego postępującą militaryzację państw eu-

ropejskich. Podobnie jak w przypadku rzeczywistej zamachowczyni, Germaine Berton, bohaterka Kalkowskiej nie kryje politycznych pobudek, które popchnęły ją do zabójstwa[143]. Lecz ideologiczna otoczka, jaka narasta wokół postaci podczas procesu, jest – co istotne – „spreparowana" przez samego obrońcę. Ponieważ czytelnik nie ma dostępu ani do przebiegu samego postępowania sądowego, ani nawet do wypowiedzi głównej (lecz nieobecnej) bohaterki, nie dysponuje wystarczającą wiedzą, by określić, na ile wizerunek anarchistki jest prawdziwy, a na ile stanowi projekcję wyobrażeń prawnika wypaczoną przez jego własne idealistyczne postrzeganie świata.

W trakcie procesu Lefort będzie utrzymywać, że czyn Toison stanowił *de facto* akt obrony, jej kula zaś wymierzona była nie w człowieka, lecz w samą ideę wojny. W mowie obronnej, którą adwokat dyktuje pomocnicy w gabinecie swojego paryskiego mieszkania, padają słowa: „Nicht den Mund, […] nicht die Hand, […] hinter dieser Stimme, hinter dieser Geste: unser aller Feind, den künftigen Krieg!"[144] (SN 81). Pacyfistyczne uzasadnienie obrony Toison nie było przypadkowe. Adwokat przekonywał, że w odpowiednich okolicznościach każdy z przysięgłych, od których zależał los anarchistki, postąpiłby tak samo – ponieważ każdy z nich w ten lub inny sposób był dotknięty wojną. Jeden na froncie stracił syna, inny wskutek gospodarczej zapaści musiał zlikwidować sklep. Skonstruowana przez Leforta argumentacja przemówiła do przysięgłych, gdyż trauma Wielkiej Wojny okazała się dla nich „wspólnym mianownikiem". Warto podkreślić, że Arlette Toison, w przeciwieństwie do rzeczywistej Berton, dzięki tej strategii ostatecznie wygrała proces właśnie jako ikona, „współczesna Joanna D'Arc", nie zaś chwilowo niepoczytalna, uboga dwudziestolatka.

Pozostająca w tle historia Toison ma dodatkowe znaczenie, które bezpośrednio łączy się z głównym wątkiem fabularnym sztuki, jakim jest trudna relacja Leforta z jego osiemnastoletnim synem Raymondem, dodatkowo komplikowana przez nieumiejętność nawiązania dialogu[145]. Adwokat-idealista, wierzący, że wierność wobec własnych przekonań i siła woli człowieka mogą pomóc w przetrwaniu nawet w najtrudniejszych okolicznościach dziejowych, nie jest w stanie zrozumieć skrajnie pesymistycznej, apatycznej postawy syna. Lefort to typowy *self-made man*. Ojciec adwokata popełnił samobójstwo z powodów finansowych, gdy ten był jeszcze młodzieńcem, a tragedia stała się doświadczeniem granicznym, które ukształtowało całą jego przyszłość. To wstrząsające przeżycie jeszcze bardziej pogłębia niezrozumienie Leforta dla apatii syna: „Damals habe ich die würgenden Finger zum ersten Mal an

Meinem Halse gespürt. Damals war es mir, als würde mir der Boden unter den Füssen weggerissen… Aber damals habe ich auch gelernt, mich zu stemmen […] Immer wieder wollte mich die Angst überschwemmen, aber endlich habe ich sie doch überwunden: ich bin Herr meines Schicksals geworden" (SN 88)[146]. Z kolei wiara, że człowiek w ogóle może być panem swojego losu, jest całkowitą abstrakcją (czy też właściwie: kłamstwem) w oczach Raymonda, który w ludzkości widzi jedynie pozbawioną własnej woli i sprawczości masę.

Kolejną płaszczyzną konfliktu są postawy bohaterów wobec rzeczywistości. Lefort, którego czyny napędza swoisty imperatyw niesienia pomocy, największą wartość upatruje w ludzkiej zdolności do empatii. Raymond – przeciwnie, jest wyobcowanym młodzieńcem wierzącym w etos samowystarczalności. Dla nastolatka empatia nie jest (jak chciałby tego ojciec) wrodzoną właściwością gatunku ludzkiego, lecz jedynie wytrenowaną umiejętnością, wynikającą z egoistycznego – w ostatecznym rozrachunku – dążenia do przetrwania. Ponosząc kolejne klęski w próbach dotarcia do syna i przekonania go o destrukcyjności takiego światopoglądu, Lefort postanawia zwrócić się do niego przez pośredniczkę.

We wspomnianej już scenie, w której bohaterowie dowiadują się o zamachu, zostaje zawiązany jeszcze jeden wątek dramatu. Zaraz po tym, jak Lefort sugeruje, że jest zainteresowany obroną zamachowczyni, dochodzi do próby samobójczej Germaine Rivière (bohaterki, która w dalszej części dramatu, chcąc zachować anonimowość, zmieni nazwisko na Renée Legrain). Będący przypadkowym świadkiem adwokat udaremni nieznajomej samobójstwo, odbierając jej rewolwer. Gdy po krótkim okresie hospitalizacji Rivière odwiedza go, by wyrazić swoje rozżalenie ze względu na tę nieproszoną interwencję i poprosić o zwrócenie broni, Lefort otacza ją opieką i przekonuje o wartości życia, którą niedoszła samobójczyni ma dostrzec, gdy tylko z powrotem stanie na nogi. Adwokat oferuje Renée zatrudnienie w charakterze swojej sekretarki, daje jej również schronienie. Gdy po pewnym czasie okazuje się, że bohaterka przechodzi przemianę, w niedoszłej samobójczyni Lefort upatruje nadzieję na pomoc w nawiązaniu porozumienia z synem[147]. Bohaterka ma stać się remedium, które być może wyleczy Raymonda z młodzieńczej melancholii – jak nazywa kondycję syna Lefort („er ist krank, schwerkrank. Er ist einer Jugendkrankheit – der Jugendmelancholie verfallen"[148], SN 55).

To głównie dzięki Renée, przed którą otwiera się młodzieniec, poznajemy bliżej Raymonda. Po przedwczesnej śmierci matki[149] chłopiec był

wychowywany przez ojca i przemocową opiekunkę. Jego przypadłość to przede wszystkim bierność i nieumiejętność (bądź odmowa) nawiązywania relacji międzyludzkich. W rozmowach z ojcem przyjmuje nieprzejednaną pozę zdystansowanego wobec świata egocentryka, całkowicie odmawiającego uczestnictwa w życiu społecznym. O sobie z przekonaniem powie: „Ich bin ganz grosser Egoist. In sozialer Hinsicht – ein durchaus minderwertiges Individuum. […] Ich verlange von den Menschen nichts – ich will von ihnen nichts nehmen – da ist es doch nur natürlich, dass ich ihnen nichts geben will! Die Rechnung stimmt genau, ich schädige keinen Menschen"[150] (SN 25). Jedynym ludzkim instynktem, w który wierzy i który docenia (lub też jedynym, który jest w stanie rozpoznać w sobie samym), jest pęd do samozniszczenia. Młodzieniec nie będzie jednak potrafił nawiązać dialogu z ojcem i przyznać, że tak naprawdę tym, co odpowiada za jego postawę, jest lęk: „diese unbestimmte Angst, […] diese furchtbare Angst vor der Leere, der *horror vacui*"[151] (SN 66). O tym lęku będzie w stanie opowiedzieć tylko Renée, którą podziwia za próbę targnięcia się na własne życie.

Paradoksalnie niezrozumiany przez ojca Raymond ma wiele wspólnego z Arlette Toison, którą adwokat bierze w obronę i o której wypowiada się z niekłamanym podziwem (a jednocześnie współczuciem i troską). Kreacje obojga bohaterów – Raymonda i Arlette – stanowią wręcz lustrzane odbicie. Oboje są ofiarami traumy wojennej, która silnie naznaczyła ich psychikę we wczesnej młodości. Oboje zapośredniczyli tę traumę w ten sam sposób: poprzez opowieść naocznego świadka frontowego barbarzyństwa. Historię Arlette czytelnik poznaje w momencie, w którym adwokat – przekonany, że za jej działalnością musiały stać „skłonności do samoumartwiania" („den Hang zur Selbstkasteiung", SN 15) – chciał dociec ich genezy. Ojciec zamachowczyni opowiedział Lefortowi, że skłonności te pojawiły się z początkiem Wielkiej Wojny, gdy odwiedził go zwolniony z frontu stary przyjaciel, który ze szczegółami opowiadał o rannych żołnierzach, nie zważając na obecność dziecka. Następnego dnia stary Toison przyłapał dziewczynkę na samookaleczaniu. Tymczasem historię Raymonda poznajemy bezpośrednio: młodzieniec zwierza się Renée z głębokiej traumy, którą przeżył jako mały chłopiec. Podczas jednego ze spacerów z nianią towarzyszył im jej partner-weteran, który z sadystyczną satysfakcją – nie stroniąc od skrupulatnych opisów – opowiadał dziecku o przyjemności, jakiej doznawał na widok krwi zabitego wroga. W wersji angielskiej dramatu, przekładając wypowiedź Raymonda, tłumacz posłużył się terminem opisującym zaburzenia będące udziałem żołnierzy Wielkiej Wojny: „I grew up in

a shell-schocked age" – „dorastałem w epoce szoku artyleryjskiego"[152]. To zapośredniczone doświadczenie wojenne odpowiada zarówno za lęk Raymonda – tytułowe *horror vacui* – jak i pesymistyczny światopogląd młodzieńca. Odpowiada również za „ofiarność" Toison, która w tym świetle staje się rewersem tego samego pędu do samozniszczenia.

Splot wojennej traumy i dążenia do autodestrukcji z pewnością nie jest przypadkowy. W wydanej w 1920 roku rozprawie *Poza zasadą przyjemności* ojciec psychoanalizy stwierdzał, że obok *libido* inną sterującą naszym *id* siłą („ostateczną przyczyn[ą] wszelkiej aktywności"[153] jednostki) jest popęd śmierci. Jak pisał Freud, „jego ostatecznym celem jest sprowadzenie istot żywych z powrotem do stanu nieorganicznego. […] Jeśli przyjmujemy, że życie pojawiło się później od materii nieożywionej i z niej powstało, to popęd śmierci da się podporządkować […] formule, iż każdy popęd dąży do przywrócenia wcześniejszego stanu rzeczy"[154]. O ile popęd śmierci jest pierwotną siłą psychiczną właściwą każdej jednostce, o tyle u naznaczonego traumą neurastenika może przyjąć autodestrukcyjną formę: dokładnie tak się dzieje w przypadku Raymonda (oraz Toison, której brawurowa ofiarność jawi się jako forma sublimacji niszczycielskiego popędu).

Jest to kontekst niezwykle istotny, gdyż Freud, formułując koncepcję popędu śmierci, opierał się między innymi właśnie na doświadczeniach pracy z żołnierzami Wielkiej Wojny cierpiącymi na wstrząs artyleryjski[155]. Freudowskie wątki, odsyłające do wojennej traumy oraz steoretyzowanego na jej gruncie popędu śmierci, obecne są zresztą w dramacie na dwa sposoby. Z jednej strony wygłaszane przez Raymonda poglądy pozwalają domyślać się, że młodzieniec ma za sobą (przynajmniej pobieżną) lekturę pism psychoanalitycznych. W tekście pojawia się nawet ironiczna sugestia Leforta, że chłopak powinien być bardziej krytyczny wobec tego, co czyta, i nie przykładać pewnych medycznych teorii bezpośrednio do życia (brzmi to jak ewidentna, choć zawoalowana krytyka psychoanalizy). Z drugiej strony opisany przez Kalkowską pęd autodestrukcji bohaterów zbudowany jest wyraźnie na freudowską modłę.

Doświadczenie wojennej traumy w dramacie nie jest jedynie źródłem patologicznej ekspresji pędu do samozniszczenia. Naznaczyło oboje bohaterów także w inny sposób: obdarzyło ich niezwykłą wrażliwością i umiejętnością wyczuwania nadchodzących zmian. Z wielkim podziwem o Arlette wypowie się jej adwokat, twierdząc, że dziewczyna posiada niemal szósty zmysł: „Es ist als hätte sich das soziale Gewissen unserer Zeit, – von dem doch so viel geredet wird und doch so wenig zu spüren ist, – in diesem Mädchen kristallisiert"[156] (SN 57–58). Według

Leforta to właśnie ta wrażliwość skłoniła ją do przekształcenia destrukcyjnych skłonności w ofiarę na rzecz społeczeństwa. W podobny sposób o swoim odbiorze rzeczywistości opowiadać będzie Raymond, jego wrażliwość nie zostanie jednak dostrzeżona przez ojca, który w synu widzi jedynie neurotyczne skłonności. Zresztą ta dysproporcja jest dla Raymonda źródłem nieskrywanej (czy też: skrywanej jedynie przed ojcem) zazdrości. Same wzmianki o zamachowczyni wzbudzają w Raymondzie gniew, gdyż: „Papa sie zu meinem Feinde gemacht. Jedesmal, wenn er ihren Namen in meiner Gegenwart ausspricht, sieht er mich mit einem Blick an, als wollte er sagen: Siehst du, das ist ein Mensch, der… Ich glaube, er hat diesen Prozess überhaupt nur übernommen, um mich zu ärgern. […] Da hat Papa auch irgend so einen Edelmörder vertreidigkt. Ich habe damals genau diesehelben Blicke und zarten Winke aushalten müssen"[157] (SN 40).

Być może niechęć do Arlette wynika z przekonania Raymonda, że ojciec nie potrafi dostrzec podobieństw pomiędzy nim a dziewczyną. Ma żal, że choć Leforta tak głęboko porusza los zamachowczyni, nie umie rozpoznać tych samych pierwiastków we własnym synu, a tym samym pozostaje bezradny wobec nieuchronnie zbliżającej się katastrofy. Żadne próby porozumienia nie dojdą do skutku – o poranku, tuż po bankiecie, na którym świętowano zwycięstwo w procesie Toison, Raymond zastrzeli się w parku Bagatelle, o czym Lefort dowie się z krótkiej rozmowy telefonicznej z oficerem policji. Sztukę zamyka wymowna scena, w której bohater natychmiast po usłyszeniu wiadomości o samobójczej śmierci syna przyjmuje kolejne zlecenie (obrony mężczyzny posądzonego o ojcobójstwo; SN 136), jak gdyby nie będąc w stanie zmierzyć się z doświadczeniem tragedii, która stała się jego udziałem.

TO BE OR NOT TO BE

Sein oder Nichtsein jest więc sztuką o tyle istotną, że pokazuje próbę przejścia pisarki od polityki do egzystencji – przejścia, które najwyraźniej zaznaczy się dopiero w napisanym na uchodźstwie *Łuku triumfalnym*. Dramat osnuty wokół historii francuskiej terrorystki jest też tekstem ważnym dlatego, że w przeciwieństwie do najgłośniejszych sztuk Kalkowskiej, nie krępował go ścisły gorset interwencjonizmu ani czytelna wyłącznie w odniesieniu do aktualnych wydarzeń fabuła. Nie groziły mu również – tak jak chociażby *Sprawie Jakubowskiego* – interpretacje, które wbrew autorskim intencjom mogłyby propagować

narodowy szowinizm. Miał z kolei rozbudowaną warstwę psychologiczną postaci i poruszał zagadnienia uniwersalne, nie popadając w oderwaną od realiów abstrakcję. W niewymuszony sposób odnosił się także do współczesności i jej zagrożeń – a dla uchodźczyni przebywającej w Londynie w drugiej połowie lat trzydziestych zagrożenia te były widoczne dużo wyraźniej niż w Berlinie u progu kryzysu, który doprowadził do upadku Republiki Weimarskiej. Zmiany, jakie zaszły w Europie w tych latach, pociągnęły za sobą również modyfikacje w tkance tekstu i znacząco wpłynęły na wydźwięk sztuki.

W Deutsches Literaturarchiv w Marbach zachowały się dwa warianty tłumaczenia sztuki na język angielski, oba podpisane przez Geoffreya Dunlopa. Jeden z maszynopisów jest dokładnym przekładem *Sein oder Nichtsein*, natomiast liczne fragmenty drugiego wariantu zawierają treści naddane, nieobecne w oryginale. O ile ten pierwszy maszynopis ma – jak się zdaje – charakter roboczy (tekst zachował się w formie luźnych arkuszy), o tyle drugi – zszyty i oprawiony – mógł być ostateczną wersją tekstu, być może przygotowaną jako egzemplarz reżyserski. Nie można stwierdzić z całą pewnością, czy modyfikacje wprowadzone zostały jeszcze przez autorkę (lub za jej zgodą) – nie są one obecne w żadnym z zachowanych maszynopisów niemieckojęzycznej wersji dramatu. Być może ingerencje pochodzą od tłumacza – *To Be or Not To Be* zostało wystawione dopiero w 1939 roku, dwa lata po śmierci Kalkowskiej, nie jest to więc nieprawdopodobny scenariusz[158]. W tym drugim wypadku zachowany przekład zaświadczałby o narzuconym sztuce interwencyjnym schemacie interpretacyjnym.

Wśród treści naddanych w przekładzie (pomijając powracające ironiczne aluzje do potocznie rozumianej psychoanalizy[159]) dominują wątki polityczne. Przykładowo w oryginale sztuki jest mowa o morderstwie dokonanym przez lewicę („Grausige Bluttat der Linken", SN 6)[160], a także o tym, że zamachowczyni zabiła wroga ludu („der Volkfeind", SN 9–10); w przekładzie angielskim zaś Arlette Toison zostaje określona jako „communist-terrorist"[161] („komunistka-terrorystka"), a zastrzelony redaktor Piquet to „*Fascist war-monger*"[162] („faszystowski podżegacz wojenny"). Modyfikacje te nie są jednak wyłącznie redaktorską kosmetyką. W niektórych scenach dopisane zostały całe fragmenty, których w *Sein oder Nichtsein* nie było. Być może najbardziej jaskrawym przykładem takiego naddatku jest ustęp, w którym Raymond proponuje papierosa odwiedzającym go kolegom, Clamartowi i Radou. W oryginale odmowa Clamarta ma pragmatyczny charakter – młodzieniec nie pali przede wszystkim ze względów ekonomicznych.

> Clamart: (z urazą) Wiesz przecież, że nie palę!
> Raymond: (uśmiechając się z wyższością) Przecież w takich sprawach można zmienić swoje przyzwyczajenia!
> Clamart: Pewnie. Jeśli się ma niezbędne do tego celu drobne. Wciąż raczysz o tym zapominać![163]
> (SN 24)

Tymczasem w przekładzie Geoffreya Dunlopa ten sam dialog rozwija się w dość nieoczekiwany sposób:

> Clamart: (z urazą) Mógłbyś czasem pamiętać, że rzuciłem palenie.
> Raymond: A ty mógłbyś mi czasem przypomnieć czemu?
> Clamart: (niezgrabnie) Cóż, w dzisiejszych czasach wszyscy powinniśmy dbać o kondycję. Jesteśmy na skraju wielkiego, społecznego wstrząsu. Wszystko może się wydarzyć w każdej chwili. Ogromna ilość energii idzie z dymem każdego roku. Poza tym ochota na tytoń to tylko substytut seksu. Hitler nie pali i zobacz dokąd doszedł. Tak samo Lenin.
> Raymond: Wygląda na to, że Hitler i Lenin zawrócili ci w głowie.
> Clamart: Cóż, obaj zdołali wyjść na dobre. Żyli dla czegoś więcej niż palenie[164].

Obecność Hitlera i Lenina – jako „skutecznych" dowódców, którzy nie tracą swojej energii na nikotynę – nie wydaje się w tekście przypadkowa; osadza też realia dramatu w konkretnym kontekście historycznym i geopolitycznym, podobnie jak przekonanie o zbliżającym się wielkim „przesileniu", które pod koniec lat trzydziestych mogło już wydawać się nieuniknioną, najbliższą przyszłością. Zresztą w przekładzie obecne są także spostrzeżenia dotyczące kwestii autorytaryzmu: Raymond zauważa, że wśród ludzi z klasy średniej powszechne jest pragnienie zostania dyktatorem, z kolei jego przyjaciele twierdzą, że także Francja (na wzór Niemiec i Włoch) potrzebuje silnego przywódcy.
Jednak najbardziej interesującą modyfikacją jest ta, która konkretyzuje paraliżujący lęk egzystencjalny bohatera *Sein oder Nichtsein* i przekształca go w bardzo jednoznaczną obawę, zapewne znajomą również teatralnej publiczności z 1939 roku. W tej samej rozmowie z rówieśnikami pojawia się dopisany fragment, w którym Raymond wybuchowo reaguje na snute przez kolegów plany, dotyczące przyszłych karier: „I suppose it never occurs to either of you that by this time next year you may both be blown to smithereens. You may have died by inches

under the ruins of this flat. You may have coughed up your lungs with poison-gas. You may have had a bayonet through your guts. You seem to think of nothing but getting on"[165]. Nieuchwytne źródło *horror vacui*, który trawi Raymonda, w anglojęzycznej wersji zyskało wyraźną interpretację: to lęk przed zbliżającą się wojną. Konkretyzacja ta z kolei niewątpliwie wzmacniała pacyfistyczny wydźwięk sztuki.
Zmiany poczynione w obrębie treści dramatu zbliżają *To Be or Not To Be* do poetyki teatru społecznego niepokoju i kładą nacisk na interwencyjny aspekt dramatopisarstwa Kalkowskiej – co zdaje się potwierdzać dominujący (zarówno ówcześnie, jak i współcześnie) sposób czytania jej twórczości jako przede wszystkim realizacji nurtu Zeittheater. Dopiero lektura oryginalnej wersji sztuki pozwala dostrzec wartości, które zaciemnił zmącony przez interpretacyjne schematy angielski przekład. Pozwala także zobaczyć, że zarysowana w sztuce sytuacja historyczna czy polityczna – tak jak w szekspirowskim *Hamlecie*, do którego poza tytułem sztuki odsyłają również inne czytelne aluzje – były jedynie tłem dla rozgrywającego się na scenie jednostkowego dramatu egzystencjalnego. Być może jednak pod koniec lat trzydziestych, przed brytyjską inscenizacją, *Sein oder Nichtsein* miał mniejsze „prawo" do uniwersalności niż w momencie powstania.

DIE KÄMPFERIN ELEONORE KALKOWSKA

To Be or Not To Be zostało wystawione na scenie Phoenix Theatre przy Charing Cross Road na londyńskim West Endzie. Sztukę pokazano w marcu 1939 roku w cyklu „Sunday at Eight", w którym obok *Sein oder Nichtsein* pojawiła się również *The Unfinished. A Quiet Play* w tłumaczeniu Betty Morgan[166]. Cykl zorganizowało stowarzyszenie Spanish Relief Committee, instytucja charytatywna, której sekretarzem była przyjaciółka Kalkowskiej i tłumaczka *Die Unvollendete*. Cały dochód ze sprzedaży przekazany miał zostać ofiarom hiszpańskiej wojny domowej, z kolei zarówno reżyser, Robert Atkins, jak i cały zespół wykonali pracę nad cyklem *pro bono*[167]. W materiałach promocyjnych podkreślano sukcesy i zasługi piszącej po niemiecku polskiej autorki („[Kalkowska] była pisarką, której utwory wysoko ceniono w przedhitlerowskich Niemczech […]. Jej zbiór wierszy, *Der Rauch des Opfers* […] opublikowany w 1916 roku, był pierwszym tomem pacyfistycznej poezji, który pojawił się w Niemczech podczas Wielkiej Wojny"[168]), opisywano także jej uchodźcze losy („[Kalkowska] spędziła niemal dwa lata w Anglii, pracując nad biograficzną powieścią o Disraelim i sztuką opartą na

historii tragicznej śmierci hiszpańskiego poety Federica Garcíi Lorki, który został zamordowany po zdobyciu Granady"[169]). Organizatorzy szczycili się swoim dokonaniem, zwracając się do potencjalnych widzów słowami: „Dziś wieczorem tworzycie teatralną historię, będąc pierwszą publicznością, która ogląda jedną z jej sztuk w języku angielskim. Jesteśmy bardzo dumni z tej niewielkiej roli, jaką mogliśmy odegrać we wprowadzeniu wybitnej pisarki do angielskiego teatru"[170].

Wystawienie dramatu Kalkowskiej na scenie londyńskiego West Endu było niewątpliwym sukcesem. Jak wspominałam przy okazji charakteryzowania „Weimaru nad Tamizą", niemieccy (oraz austriaccy) twórcy teatralni nie mieli warunków ułatwiających zaistnienie w Wielkiej Brytanii. Sytuacja lewicowych i zaangażowanych społecznie artystów, swego czasu *whistleblowerów* i interwencjonistów takich jak Kalkowska, była szczególnie trudna, właśnie przez ich polityczne uwikłanie. Jak pisał Ritchie, „nie bez powodu [...] między 1933 a 1945 rokiem na londyńskim West Endzie nie było ani jednej antynazistowskiej sztuki. Ponad wszystko dominowała rozrywka, a to oznaczało w pierwszej kolejności operetki"[171]. W tej perspektywie wystawienie na scenie Phoenix Theatre „studium o dominacji strachu we współczesnym świecie"[172], jak *To Be or Not To Be* określił recenzent z „The Era", było ewenementem. Niestety, sukces ten u progu drugiej wojny światowej z oczywistych względów przeszedł bez echa. Nie miała już szansy doświadczyć go także sama Kalkowska.

Jak wspominała Elida Maria Szarota, autorkę *Głodu życia* uszczęśliwiał klimat duchowy Londynu[173]. Jednak pod względem zdrowotnym wyspiarskie powietrze o wysokiej zawartości jodu okazało się niszczycielskie dla pisarki zmagającej się z chorobą tarczycy. Problemy zdrowotne nasiliły się wiosną 1937 roku. Coraz większa nadczynność gruczołu powodowała, że jedyną szansą na przeżycie stała się operacja: w czerwcu Kalkowska wyjechała więc do szwajcarskiego Berna, gdzie została pacjentką profesora Fritza de Quervaina, czołowego specjalisty w zakresie chirurgii tarczycy i ordynatora szpitala uniwersyteckiego. Kalkowskiej towarzyszyła Betty Morgan, a pod koniec czerwca do Szwajcarii została wezwana również jej córka, która opisała ostatnie chwile pisarki w *Pożegnaniu z matką i z Niemcami*[174]. W tych dniach Kalkowska wspominała swoje dokonania, zwłaszcza powodzenie, jakie zdobyły *Doniesienia drobne* w grudniu 1932 roku: „«Osiągnęłam wtedy taki wielki, prawdziwy sukces» mówiła, uśmiechając się do siebie"[175]. Opowiadała również o swoich kolejnych literackich planach, przede wszystkim o wspomnianej sztuce poświęconej Lorce, którego los intensywnie przeżywała. Żad-

nego z tych zamierzeń nie udało się już zrealizować – wskutek powikłań pooperacyjnych Eleonora Kalkowska zmarła w nocy 21 lipca 1937 roku w wieku pięćdziesięciu czterech lat. Została pochowana na cmentarzu w Bernie, w grobie, ponad którym rozpościerał się widok na góry[176].
Parę tygodni po śmierci pisarki w „Pariser Tageszeitung", piśmie wydawanym przez środowiska uchodźcze, wraz z utworem *Manifest der Frauen gegen den Krieg* ukazał się szkic *Die Kämpferin Eleonore Kalkowska*. Jego autor pisał: „Eleonora Kalkowska była zaciętym wrogiem wojny, [...] [jej] *Manifest kobiet przeciwko wojnie*, który został opublikowany w zaginionym tomie *Der Rauch des Opfers* z 1916 roku, dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek zasługuje na to, aby wydobyć go z zapomnienia. W tych proroczych słowach upomnienia można wyczuć to odważne i ciepłe kobiece serce, które na zawsze przestało już bić"[177]. Pomimo gestów takich jak przypominanie pacyfistycznej poezji Kalkowskiej, wystawienie *Sein oder Nichtsein* oraz *Die Unvollendete* w londyńskim Phoenix Theatre czy emisja fragmentów *Der Rauch des Opfers* w niemieckojęzycznych audycjach BBC, pamięć o pisarce już wkrótce zaczęła zanikać. Choć to pacyfizm pozostawał „ostatnim słowem", powtarzanym w imieniu „bojowniczki" Eleonory Kalkowskiej, na szczególną uwagę zasługuje również „ostatnie przesłanie", które pozostawiła.

Nieistniejący już nagrobek Eleonory Kalkowskiej, Berno, 1984

ROZDZIAŁ CZWARTY

Łuk triumfalny

„Sytuacja wygnania jest intymną tragedią, która dotyka wszystkich aspektów egzystencji: stosunku zarówno do czasu – przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, wspomnień z dzieciństwa, jak i przestrzeni, języka, więzi z innymi i z samym sobą" – pisał Jean-Michel Palmier[1]. Badacze modernizmu uchodźczego w swojej pracy interpretacyjnej stawiają przede wszystkim pytania o tożsamość podmiotu w stanie wymuszonej dyslokacji, o sytuację egzystencjalną jednostki, wreszcie o biograficzne, materialne uwarunkowania powstających dzieł, których nie sposób (lub nie powinno się) rozpatrywać w oderwaniu od kondycji twórcy będącego na uchodźstwie: „Niemal niemożliwe jest […] oddzielenie dzieł powstałych na wygnaniu od ciężaru cierpienia i gorzkiego doświadczenia, które im towarzyszyły"[2].

W tym świetle sztuką niezwykle istotną jest *L'Arc de Triomphe*, a fakt, że dramat powstał w języku francuskim, choć ważny, nie jest bynajmniej kluczowy. Sprawą najistotniejszą jest to, że jako jedyny skończony i zachowany tekst Eleonory Kalkowskiej został stworzony całkowicie na wygnaniu: był pisany w Paryżu, prawdopodobnie na początku 1934 roku. Powstawał więc w poczuciu skrajnej dyslokacji, alienacji, w warunkach zagrożenia, materialnej niepewności, w oderwaniu od podstawowego kontekstu bytowego, który towarzyszył pisarce od lat. Nie ulega wątpliwości, że Kalkowska pisała go ze świadomością, że świat, który znała i wobec którego pozostawała w stosunku „nienawistnej miłości"[3], przestawał istnieć; że obserwowany rozpad, chaos i narastający terror są prawdopodobnie dopiero preludium koszmaru, z którym już wkrótce będzie się mierzyć Europa; że tekst ten może okazać się „ćmą, krążącą nad ogniskiem"[4], pochłoniętą w sekundę przez płomienie. Być może też w obawie, że nigdy nie będzie czytany ani wystawiany.

Jednocześnie pomimo tego dramatycznego kontekstu, o którym nie sposób przecież zapomnieć, w ostatecznym rozrachunku dramat wydaje się najbardziej optymistyczną sztuką Kalkowskiej. Jak pisali autorzy tomu *Migracje modernizmu*, „sytuacja wygnania, oderwania od tradycji kulturowej połączona ze świadomością kryzysu formacji nowoczesnej, tworzyła unikalną perspektywę oglądu – skłaniała do generalnych rekapitulacji i przewartościowań"[5]. *Łuk triumfalny* jest świadectwem wła-

śnie takiego procesu rekapitulacji i przewartościowania: ostatnią myślą, którą Kalkowska zdołała w pełni wypowiedzieć.

W CIENIU ŚMIERCI?

Już *Sein oder Nichtsein* z 1930 roku było świadectwem wyłamywania się pisarki z paradygmatu Zeittheater, jednak *L'Arc de Triomphe* stanowi pod tym względem dramat zupełnie unikatowy na tle jej dorobku. Jak żadna z wcześniejszych sztuk Kalkowskiej, *Łuk triumfalny* daleki jest od społecznego zaangażowania, polityki, historii, próżno też szukać w nim cienia zbierających się nad Europą burzowych chmur. Być może zresztą o jego treści przesądziła nie tylko sytuacja egzystencjalna pisarki, lecz również język, na który się zdecydowała – wszak „Pewne rzeczy napisane mogą być tylko w obcym języku. Nie zostają utracone w przekładzie, one w nim się rodzą"[6]. Jak wspominała Elida Maria Szarota, sztukę na język niemiecki przełożyli dwaj pisarze, którzy nazwali ją *Im Schatten des Todes* (*W cieniu śmierci*). „Ale ten tytuł nie odzwierciedlał podstawowej idei. Mojej matce chodziło o triumf życia nad śmiercią, o zwycięstwo ludzkiego geniuszu (*Schöpferkraft*), nawet w obliczu zagrożenia śmiercią i nadciągającego końca"[7] – komentowała córka Kalkowskiej. Francuski oryginał niósł więc zupełnie inne przesłanie.

Akcja dramatu toczy się w Paryżu, „w teraźniejszym czasie"[8], na przestrzeni niespełna dwunastu miesięcy. Głównym bohaterem jest Henry, naukowiec (w toku sztuki można wywnioskować, że jego specjalnością jest biologia komórkowa), i jego żona Geneviève. Miejsce akcji to ich paryski salon. Małżeństwo prowadzi spokojne życie klasy średniej – być może wyższej klasy średniej, choć w tekście pojawia się sugestia, że praca Henry'ego, choć satysfakcjonująca, nie przynosi zawrotnych dochodów. Parę łączy przyjacielskie uczucie, ale małżonkowie nie wydają się sobie szczególnie bliscy. Protagonista większość czasu spędza poza domem, w swoim laboratorium. Tymczasem życie Geneviève (bohaterka „jest świeża i pełna energii, choć jej gesty zdradzają pewną nerwowość"[9], TA 2) wypełniają lekcje śpiewu i domowe wizyty, składane jej między innymi przez trzydziestopięcioletnią przyjaciółkę Marianne (gruźliczkę, której zostały ostatnie miesiące życia, lecz otoczenie utrzymuje diagnozę w tajemnicy przed kobietą). Mieszkanie głównych bohaterów odwiedza także kuzyn Ralph. Młodzieniec jest przekonany o tym, że małżeństwo głównych bohaterów przechodzi głęboki kryzys („Trzy tygodnie temu przyłapałem was na wymienionym spojrzeniu.

Nigdy w życiu nie widziałem niczego równie martwego"[10], TA 12), z którego w dość natrętny sposób próbuje „uratować" Geneviève[11].
W pierwszym akcie dowiadujemy się, że ze względu na gorsze samopoczucie (Geneviève twierdzi, że jest przepracowany) Henry udał się na wizytę do Walgrave'a, swojego przyjaciela lekarza. Wyniki jego badań i wywiadu lekarskiego były najwyraźniej niejednoznaczne, a doktor próbował zachować grę pozorów. Podejrzewając, że przyjaciel nie wyjawił mu najgorszego, dwa dni później Henry zaprasza Walgrave'a do domu na potajemne spotkanie. Swój pomysł, by spotkać się poza szpitalem, wyjaśnia następująco: „Gabinet lekarza zamyka go w swego rodzaju skorupie… Wszystko, co zostaje mu powiedziane w takim środowisku, dociera do jego uszu jedynie przez grubą przegrodę jego zawodowych reguł. Musiałem spotkać cię twarzą w twarz, w nieco innym otoczeniu… by uzyskać prawdę"[12] (TA 23). Mimo tego fortelu bohater boi się wykonać kolejny krok, jak gdyby ze świadomością, że parę słów oddziela go od niewidzialnej granicy, po której przekroczeniu nie będzie już powrotu.

> Henry: (chodząc w tę i we w tę) Czy kiedykolwiek czekałeś na telegram?… Bardzo ważny telegram? […]
> Walgrave: Nie do końca potrafię sobie przypomnieć.
>
> (po chwili)
>
> Tak, już pamiętam. Od mojej matki. Wieki temu.
> Henry: Była chora?
> Walgrave: Niebezpiecznie. Uwielbiałem ją.
> Henry: A kiedy przyszedł? […] (nie zwracając na niego uwagi) Nie miałeś odwagi, by od razu rozerwać kopertę, prawda? […] Te nienawistne małe litery. Jak chmara trujących insektów, czyż nie?[13]
> (TA 27)

Pomimo swojego lęku i wahania Henry decyduje się „wydobyć" z przyjaciela prawdę – wydobyć, gdyż ten zdaje się unikać wypowiedzenia jej tak długo, jak to możliwe, stwierdzając: „są przypadki, w których wypowiedzenie prostej prawdy jest niczym innym jak zwykłym okrucieństwem" (TA 30). Naukowiec nie daje się jednak zbyć kojącymi zapewnieniami ani półsłówkami. Wymusza na przyjacielu przyznanie, że jest skazany na śmierć. Diagnoza nie pojawia się w dramacie wprost, zresztą wynika to (prawdopodobnie) z tajemniczego charakteru samej choroby. Jak mówi Walgrave, „Nigdy nie można być absolutnie pewnym. Mogę

się mylić. Widzisz, to tylko podejrzenie… Nie może być niczym więcej na tym etapie. Charakterystyczna bakteria jest wciąż nieznana. Tak więc, aż do ostatniej chwili, musimy dopuszczać możliwość pomyłki”[14] (TA 31). Próbuje jednak pocieszyć przyjaciela, że w sytuacji, gdyby najgorszy scenariusz okazał się prawdą, to i tak został mu jeszcze przynajmniej rok bez „znacznego cierpienia” (TA 32). Pomimo wcześniejszych gwałtownych uniesień Henry przyjmuje tę wiadomość ze spokojem („w końcu przybiera postawę pełną godności i siły”, TA 32). Wie już, że jeśli diagnoza przyjaciela jest trafna, to nie będzie w stanie mu pomóc żadne leczenie ani operacja. Jedyne, co pozostaje, to wyrok i dwanaście miesięcy (trzysta sześćdziesiąt pięć dni, jak precyzuje) pozbawionego cierpienia życia.

Sytuacja egzystencjalna Henry’ego brzmi osobliwie znajomo – budzi oczywiste skojarzenia z postacią Antka, umierającego na suchoty przyrodnika-filozofa, jednego z bohaterów debiutanckiego zbioru opowiadań Kalkowskiej. W historii Antka właśnie, pisanej u progu XX wieku, zarysowało się sedno światopoglądowego konfliktu zawartego w *Głodzie życia* – konfliktu pomiędzy wiarą w naukę, która konstytuuje materialistyczny światopogląd bohatera, a pojawiającym się w obliczu końca egzystencjalnym strachem przed odejściem w stan nieistnienia. W opowiadaniu kapitulacja materialisty, który spogląda śmierci w oczy, nie jest jednak nawróceniem, lecz klęską; debiutantka nie znajduje rozwiązania zarysowanego konfliktu postaw i wartości.

Powrót figury naukowca, który zostaje zderzony ze świadomością rychłej śmierci, nie wydaje się przypadkowy. Podobnie jak Antek, Henry jest „przyrodnikiem” (w unowocześnionej wersji: zamiast przyrodoznawczej filozofii uprawia biologię komórkową), możemy się więc domyślać, że również jego światopogląd zbudowany jest na empirycznych, nie metafizycznych fundamentach. Zmieniła się właściwie tylko choroba (widać tu zmianę, jaka zaszła w przestrzeni symbolicznej: gruźlica przestała być już prymarnym zagrożeniem, a jej miejsce zajął nowotwór, którego możemy się domyślać w nieuchwytnej, gwałtownej i nieuleczalnej przypadłości Henry’ego). Jednakże poza tymi analogiami w warstwie znaczeniowej wszystko inne różni utwory diametralnie. Na pytania, ewokowane przez zarysowany w obu utworach graniczny konflikt, przebywająca na wygnaniu pięćdziesięciojednoletnia Kalkowska daje zupełnie odmienne odpowiedzi niż dwadzieścia lat wcześniej.

ODKRYCIE

Po chwilowym załamaniu, wynikającym z otrzymanej diagnozy, Henry przeżywa swego rodzaju wzrost egzystencjalny. Świadomość nieubłaganej skończoności istnienia i upływającego czasu powodują, że jego celem staje się jak najpełniejsze wykorzystanie każdej pozostałej minuty. Jedynym warunkiem, który stawia swojemu przyjacielowi, jest, by ten nie zdradził się przed Geneviève z wiedzą o chorobie Henry'ego: „Nie chcę odczytywać swojego cierpienia w twarzy Geneviève. Nie chcę, by mnie odzwierciedlała… jako szczęśliwy człowiek, oczyszczony z błota cierpienia. Chcę przy niej zapomnieć… Chcę czuć się szczęśliwym… […] To jest iluzja, którą muszę zachować, jeśli mam zbliżać się do końca mej podróży"[15] (TA 33).

Walgrave godzi się na dyskrecję. Jednak z rozmowy telefonicznej z lekarzem, którą w następnej scenie Geneviève odbywa podczas nieobecności Henry'ego, dowiadujemy się, że kobieta jest świadoma stanu bohatera. Co więcej, sama domaga się od Walgrave'a, by ten nie zdradził się ze swoimi najgorszymi podejrzeniami przed jej ukochanym. Lekarz staje się więc dysponentem podwójnej tajemnicy, która pozwala zachować małżeństwu pozory, utrzymujące bohaterów w stanie iluzorycznej normalności. Tego wieczoru Henry wraca z przechadzki odmieniony. Zachwycony opowiada Geneviève: „To był najpiękniejszy spacer, jaki kiedykolwiek miałem w życiu. Trafiłem do Rond-Point i szedłem dalej. Przede mną był Łuk Triumfalny… i grób nieznanego żołnierza pod nim, zalany światłem. Obok jego grobu zatrzymałem się… I mówiłem do tego nieznanego brata, ponieważ z odwagą poszedł na spotkanie swojego przeznaczenia. Zatriumfował nad śmiertelną udręką. A wieczny płomień nad jego prochami jest tylko symbolem tego triumfu. Za każdym razem, gdy Łuk będzie rozświetlony, będę spoczywał pod nim na chwilę, by oddać hołd triumfowi nad śmiercią"[16] (TA 40).

Ta znacząca wędrówka, która zakończyła się pod Łukiem Triumfalnym, była momentem przewartościowania. Od tej pory bohater całą swoją energię poświęca pracy (zapowiada, że będzie codziennie budził się o siódmej rano, gdyż zmarnował już w życiu zbyt wiele cennych godzin) oraz swojej relacji z Geneviève. W trzecim akcie para czeka na gości, którzy mają wkrótce przyjść na uroczyste przyjęcie z okazji dziesiątej rocznicy ślubu bohaterów. Jak można wywnioskować z rozmowy pomiędzy małżonkami, iluzja, którą – w obopólnej niewiedzy – roztoczyli między sobą, sprawiła, że ich związek przeżywa najbogatsze, najgłębsze i najszczęśliwsze miesiące od lat. Podobnie sytuacja wygląda w ich życiu zawodowym. Dowiadu-

jemy się, że Geneviève dokonała niesłychanych postępów podczas lekcji śpiewu – artystyczna ekspresja staje się dla bohaterki drogą do wyrażenia targających nią, zatajonych emocji. Z kolei Henry dokonuje przełomu: w ostatnich miesiącach życia udaje mu się spełnić swoje największe badawcze marzenie. Wprowadził w życie *idée fixe*, która nawiedzała jego sny od lat. Tuż przed jubileuszowym przyjęciem naukowiec w uniesieniu opowiada ukochanej o swoim dokonaniu: „ten moment, w którym zobaczyłem, że hołubione przez lata marzenie się spełnia! Ten moment, w którym patrzyłem, jak namnażające się komórki zamykają ranę, niczym dotknięte czarodziejską różdżką. To był moment nieziemskiego szczęścia. Jakbym stał się częścią Boga Stwórcy!"[17] (TA 45)

Wynalazek Henry'ego nie wydaje się przypadkowy. Gdy opowiada o nim żonie, Geneviève nasuwają się skojarzenia z diagnozą Walgrave'a. Z niepokojem kobieta pyta: „Ale czy nie boisz się, kochanie, że gdy raz zaczniesz stymulować pewnego rodzaju komórki do sztucznego namnażania, nie będziesz w stanie powstrzymać rozrostu w odpowiednim momencie? Czy nie jest to właśnie istotą pewnych chorób… […] Chyba że możliwe będzie również powstrzymanie rozrostu chorych komórek? Czyż nie?"[18] (TA 46–47). Jednak opracowana przez Henry'ego inżynieria komórkowa ma z pewnością szersze znaczenie, wykraczające poza efemeryczną nadzieję na kurację jego własnej choroby.

Niezwykle ważny wydaje się sposób, w jaki bohater przeżywa moment zawodowego triumfu. Być może stwierdzenie, że w postaci Henry'ego skrywają się rysy swego rodzaju *alter ego* Kalkowskiej, byłoby zbyt daleko idące. Jednakże w sposobie, w jakim protagonista opisuje własną pracę, jest coś niezwykle poruszającego: coś, co nasuwa skojarzenia z literackim procesem twórczym samej autorki. Jak gdyby ostateczna wartość i jednej, i drugiej pracy wyostrzała się właśnie pod wpływem egzystencjalnego, granicznego doświadczenia – w przypadku Henry'ego doświadczenia konfrontacji ze zbliżającą się śmiercią, w przypadku Kalkowskiej z sytuacją radykalnej dyslokacji i utraty punktu odniesienia (być może zresztą stan zdrowia samej pisarki już w 1934 roku ulegał znacznemu pogorszeniu). Jak wyznawał bohater: „t a e k s t a z a k r e o w a n i a ż y c i a, i możliwość jednoczesnego podziwiania własnego stworzenia, była tak ogromna, tak przytłaczająca, że wydawało mi się… […] że wszystkie cierpienia świata nie byłyby wystarczające, by zachwiać równowagą tego jedynego momentu"[19] (TA 45, podkr. – A. D.).

Czyż ta „ekstaza kreowania", której doznaje naukowiec, nie może być potraktowana jako swego rodzaju metafora procesu twórczego i „powoływania życia" na gruncie literatury właśnie? Istotny w tym świetle

wydaje się przewidywany przez Henry'ego najważniejszy cel wynalazku i wiążący się z nim potencjał. „Pomyśl tylko – mówi do Geneviève – jaki ogromny wpływ mój wynalazek może mieć na chirurgię. I jakie szanse dla przyszłości!... Jeszcze tylko jeden krok dalej i będę w stanie znaleźć środki na wymazanie wszystkich konsekwencji okaleczenia przez wojny i wypadki"[20] (TA 46, podkr. – A. D.). A więc najważniejszym zadaniem jego dzieła życia miałoby być odwrócenie – przynajmniej częściowe – tragicznych skutków wojny. Pacyfistyczna aluzja, zapisana w motywacjach bohatera, jest nad wyraz czytelna.

Jednak nie tylko ona sugeruje analogię pomiędzy procesem kreacji za pomocą kontrolowanego namnażania komórek organizmu a procesem kreacji za pomocą słowa. Z okazji rocznicy ślubu Henry otrzymuje od Walgrave'a specjalnie skonstruowaną na użytek jego badań lampę, która pozwala oświetlić odpowiednio wybrany obszar, pozostawiając całą resztę w ciemności. Podczas przyjęcia protagonista zademonstruje urządzenie, wypowiadając swego rodzaju *credo*: „Rzucać światło, intensywne, bezlitosne światło; mieć odwagę mierzyć się z nagą prawdą – to jedyna rzecz, która ma znaczenie, i daje prawie nieograniczoną moc" (63). Czy również twórczość literacka nie jest polem, na którym bezlitośnie rzucone światło pozwala „zmierzyć się z nagą prawdą"? Czy heroiczne zmierzenie się ze świadomością śmierci i przejście ku autentycznej egzystencji nie jest jedyną rzeczą, która ma znaczenie; jedyną rzeczą, która daje nieograniczoną moc? Nawet jeżeli praca naukowa Henry'ego oraz ocalenie, które w niej odnajduje, nie jest bezpośrednią, autobiograficzną aluzją wpisaną w tekst przez samą autorkę, to lektura dramatu – powstałego w obliczu „intymnej tragedii", jaka dotknęła wykorzenioną i osamotnioną na uchodźstwie twórczynię – pozostawia cichą nadzieję, że być może swoją twórczość Kalkowska rozpatrywała właśnie w takich kategoriach.

Podczas przyjęcia, które stanowi kulminacyjny moment całego dramatu, pojawiają się również inne wątki będące przypuszczalnie zawoalowanym odzwierciedleniem poglądów Kalkowskiej. Być może moje wcześniejsze stwierdzenie, że w *Łuku triumfalnym* próżno doszukiwać się jakichkolwiek odniesień do sytuacji politycznej połowy lat trzydziestych, było pewną przesadą. Znamienna w tym kontekście jest rozmowa Henry'ego z kapitalistą Jacques'em Bremontem, postacią niewzbudzającą sympatii (gdy opowiada on przyjacielowi, że na fali kryzysu gospodarczego musiał zwolnić jedną trzecią swoich pracowników, to przede wszystkim siebie stawia w roli ofiary – gdyż tamci, przynajmniej, będą mogli nieco odpocząć na tak wymuszonych „wakacjach", TA 59). Bremont dopytuje Hen-

ry'ego o postęp w jego pracy, a gdy słyszy o zbliżającym się przełomie, wpada w entuzjazm na myśl, że zapewne przyniesie on bohaterowi ogromne zyski. Protagonista odpowiada trzeźwo, że nauka wyleczyła go z finansowych trosk, co próbuje wytłumaczyć, powołując się na fizjologiczną metaforę: ponieważ ludzki organizm ma ograniczoną ilość płynów trawiennych, może przyjmować i przetwarzać pożywienie tylko do pewnego limitu. Każdy posiłek powyżej tej granicy nie będzie już zaspokojeniem naturalnej potrzeby, lecz naddatkiem, prowadzącym do choroby i degeneracji. „Zawsze jest powiązanie pomiędzy fizjologicznymi i moralnymi fenomenami – dodaje. – W taki sam sposób, w jaki mamy ograniczoną możliwość trawienia, mamy też ograniczoną możliwość przyjmowania przyjemności"[21] (TA 60).

Naukowa wiedza pozwala mu wysunąć również inne wnioski, odnoszące się do współczesnej rzeczywistości, na przykład: „Rzecz polega na tym, by rozpoznać destrukcyjne siły w społeczeństwie… zwrócić nurt nienawiści w odpowiednim kierunku… nadać cel w życiu […] Wszak jest to naukowym faktem, że pewne destrukcyjne siły – trucizny – odpowiednio zastosowane, regenerują organizm, zamiast go niszczyć"[22] (TA 62–63). Czy nie pobrzmiewa w tych stwierdzeniach niezłomne przekonanie, wyrażone przez Kalkowską chociażby w *Hitler, sei gegrüsst!*, o tym, że rozpętany przez nazistów horror, który zburzył Republikę Weimarską, wzbudził jednocześnie opór i niespotykaną wcześniej wiarę w wartości humanitarne, które doprowadzą w ostatecznym rozrachunku do odbudowy? Być może jest to interpretacja zbyt daleko idąca, wydaje się jednak, że „pociecha", której w obliczu nadchodzącej śmierci poszukuje Henry w niepodważalnych, naukowych danych, nie jest tu przypadkowa. Znacząca wydaje się również inna scena, która ma miejsce pod koniec tego samego aktu, wciąż jeszcze na przyjęciu. Podczas gdy Henry otrzymał od przyjaciela z okazji rocznicy specjalnie zaprojektowaną lampę, Geneviève dostała od swojej przyjaciółki Marianne… radio. Co ciekawe, w tekście urządzenie występuje jako autonomiczna „postać", nie jest wpisane w didaskalia, a pod koniec omawianej sceny staje się wręcz równoważnym agensem toczącej się akcji. W pewnym momencie rozmowy gości zostają przerwane:

> *(słychać wystrzały broni, gdy muzyka płynąca z radia gwałtownie milknie. Apodyktyczny głos wstrząsa powietrzem)*
>
> Radioodbiornik: Minuta ciszy! Hołd zmarłym![23]
> (63)

Henry jest jedyną spośród gości osobą, która nie słucha władczego wezwania. Mężczyzna protestuje gwałtownie: „Nie! Będę mówił dalej! […] Nie! Nie dam się uciszyć! Słowa są większym hołdem! Cisza kłania się śmierci, umieszczając ją poza ludzką egzystencją. Lecz słowa obejmują śmierć… Czynią z niej nieodłączną część życia. Tak! Bo również śmierć podlega tym samym prawom, które rządzą wszystkimi niszczycielskimi siłami skierowanymi przeciwko ludzkości. I tylko od nas zależy, od naszej woli, naszej odwagi, naszej wiedzy, opanowanie i przemiana tych sił w pozytywne wartości[24] (TA 63–64). W swój żywiołowy manifest mężczyzna wplata jednoznaczny apel: „Jeśli skała zagraża nam zmiażdżeniem, zbliżmy się do niej z odwagą. Uderzmy ją silną, pozbawioną lęku pięścią… Wiosna życia wypłynie z niej na zawsze"[25] (TA 65). Scena kończy się parę chwil po tym zawołaniu, przy akompaniamencie napływającego z radioodbiornika triumfalnego marszu.

Akcja kolejnego aktu rozgrywa się parę miesięcy po rocznicowym przyjęciu. Przychodzi moment załamania. O tym, że Henry zbliża się do swojego kresu, świadczą pierwsze ataki bólu, którego uśmierzyć nie jest w stanie nawet morfina. Wdarcie się fizycznego cierpienia w świat misternie podtrzymywanej przez bohaterów iluzji destabilizuje i odziera rzeczywistość z pozorów. Geneviève wyjawia też Henry'emu, że domyśliła się jego diagnozy. Ta świadomość jest dla protagonisty nie do zniesienia – jego niezłomna, odważna postawa rozsypuje się w proch. Z goryczą wyznaje: „Do wczoraj myślałem, że jestem wystarczająco silny, by zwalczyć – jeśli nie śmierć – to przynajmniej cień, który rzuca przed sobą… Cóż, wszystko to były bzdury! […] W tym momencie, w którym poznałem swój los, czułem się, jak gdyby młot uderzył mnie w głowę. […] Nie mogłem usiedzieć w miejscu… Wybiegłem z domu, jak gdybym mógł dzięki temu uciec od przeznaczenia… Śpieszyłem przez ulice… I wówczas wydarzył się cud: po raz pierwszy w życiu w i d z i a ł e m to miasto, które znam, odkąd pamiętam… Zobaczyłem całe jego piękno. Zobaczyłem kotłujące się ulice, błyszczącą rzekę, drzemiący park […]. I nieznana wcześniej czułość wypełniła moje serce… Czułem, że moja ukochana ziemia ucieka mi spod stóp. Więc biegłem… Biegłem… tak szybko jak to możliwe, by uchwycić tak wiele jak to możliwe… Osiągnąłem każdą radość w zasięgu moich rąk – praca, muzyka, piękno, sukces, miłość… […] Pomimo cienia śmierci przez osiem miesięcy żyłem we wspaniałym, triumfatorskim szczęściu. Przez osiem miesięcy byłem wart spoczynku pod Łukiem Triumfalnym!"[26] (TA 80–81).

Z kolei teraz – gdy po raz pierwszy doznał cierpień, które odtąd będą już tylko przybierać na sile, gdy runęła dająca mu siłę iluzja, którą kreował przed Geneviève – nastąpiło przesilenie. Przez chwilę zrozpaczonemu mężczyźnie ostatnie miesiące wydają się kłamstwem, tak jak kłamstwem jest jego niezłomność i odwaga skompromitowana w konfrontacji z Geneviève, która rzekomo odkryła prawdę. Lecz kobieta wyznaje, że wiedziała o chorobie Henry'ego od samego początku, przez długie miesiące pielęgnowanej bliskości i szczęśliwości, podczas których nie zdradziła się ze swą wiedzą ani jednym grymasem. To katartyczne dla obu stron wyznanie prawdy i podzielenie się najtrudniejszym, pilnie skrywanym emocjonalnym ciężarem zbliża bohaterów jeszcze bardziej. „Znowu wyglądasz tak spokojnie. Człowiek ze wczoraj narodził się na nowo"[27] (TA 85) – mówi Geneviève, a jej słowa zdają się mieć performatywną moc. Gdy Henry dopytuje ukochaną, czy oprócz spokoju powróci także odwaga, ta odpowiada mu: „Poszukamy jej wspólnie… Ostatecznie, co może znaczyć śmierć? Skoro nie będzie potrafiła nas rozłączyć…?"[28] (85). Pomiędzy słowami bohaterka daje mężowi do zrozumienia, że jeśli on umrze, to ona odejdzie wraz z nim. Można przypuszczać jednak, że ta zawoalowana obietnica samobójstwa – czym innym mogły być zapewnienia Geneviève, że nie pozwoli, by rozłączyła ich śmierć? – była jedynie kolejnym uspokajającym zaklęciem kochanków. Nową strategią obronną, gdy ta poprzednia (skwapliwe ukrywanie przed sobą nawzajem cierpienia) straciła już swoją siłę.

OSTATNIA MYŚL

Zamykający sztukę akt rozgrywa się trzy miesiące później – niemal rok po tym, jak Henry usłyszał swój wyrok. Bohater przygotowuje się do podróży. Dowiadujemy się, że wyjeżdża na parodniową konferencję naukową, która ma się odbyć w Londynie. Henry zamierza zaprezentować światu swoje rewolucyjne odkrycie, które na zawsze być może zmieni oblicze medycyny. Jego osiągnięcia zostały docenione już we Francji, gdzie otrzymał odznaczenie Legii Honorowej – teraz przyszła pora na zagraniczne środowiska naukowe. Mężczyźnie miała towarzyszyć Geneviève, lecz jej nauczyciel śpiewu (jak się później okazuje – za namową Henry'ego[29]) nie godzi się na wyjazd kobiety. Geneviève ma wkrótce odbyć debiutancki koncert, a daleka podróż mogłaby rozstroić jej głos. „Wiesz, że czuję się okropnie, puszczając cię samego w podróż"[30] (TA 87) – wyznaje rozczarowana (i zaniepo-

kojona?) kobieta. Henry obiecuje jednak, że wróci, gdy tylko będzie to możliwe.

Pożegnalną wizytę składa bohaterowi Walgrave. Z ich rozmowy można wywnioskować, że zbliżywszy się do granicy, poza którą choroba przybierze za chwilę formę narastającej agonii, Henry rozważa popełnienie samobójstwa w Londynie. Nie zważając na protesty lekarza, prosi go jedynie o wysłuchanie instrukcji: „Jeśli tak się wydarzy, otrzymasz ode mnie telegram. Skontaktujesz się niezwłocznie z Ralphem i obaj przyjdziecie do Geneviève, żeby powiedzieć jej… Następnego dnia przeczyta to samo w liście ode mnie… Że błagam ją, że rozkazuję jej, by żyła nadal" (TA 93). Swój „rozkaz" uzasadnia jako wyraz czystego egoizmu: „To przez nią – w jej pamięci, w jej duszy, w jej głosie – mam nadzieję pozostać złączony z tym światem"[31] (TA 93).

Przed pożegnalnym spotkaniem z Walgrave'em Henry poprosił ukochaną, by zaśpiewała. Gdy mężczyźni kończą rozmowę, z sąsiedniego pomieszczenia zaczynają dobiegać pierwsze nuty *Elegii* Henriego Duparca (TA 97). Choć do końca nie będzie pewności, czy bohater zdecyduje się odebrać sobie życie, zdaje się, że odnalazł sposób na lęk skończoności i odzyskał wewnętrzny spokój. Postanawia opuścić mieszkanie, póki Geneviève zajęta jest śpiewem. Uprzedza też Walgrave'a, żeby nie żałował go za bardzo. „Gdy wiesz, że umrzesz… – mówi przyjacielowi – wkrótce… umierasz kroczek po kroczku. Umierasz tak często z góry, że pod koniec niewiele zostaje. […] A potem żyjesz w innych ciałach… Będę żył w tych, którzy zostaną uzdrowieni w moim imieniu, poprzez moją pracę. A także w Geneviève"[32] (TA 99).

Gdy po chwili kobieta kończy swój śpiew i wraca do salonu, wpada w panikę, spostrzegłszy, że Henry'ego już nie ma. Przez moment miota się po pokoju, nie mogąc uwierzyć, że mąż zniknął bez pożegnania, że już „odszedł w swoją podróż" (TA 99). Lecz po chwili przychodzi otrzeźwienie. „Zniknął!… Powiedziałam z n i k n ą ł !… To nieprawda… […] Przecież nie odszedł. Przecież wciąż tu jest – bardziej niż kiedykolwiek… […] Napiszę mu o tym!"[33] (TA 100) – brzmią ostatnie słowa dramatu. Wyraz twarzy Geneviève zmienia się. Jeszcze przed chwilą była zastygła w rozpaczy, teraz rozświetla ją promienisty uśmiech, jak gdyby kobieta słyszała słowa, które parę minut wcześniej zawisły nad sceną: że Henry pozostanie żywy w jej wspomnieniach, że pozostanie żywy we wszystkich tych, których zdoła ocalić jego odkrycie. Choć dramat kończy się w tym miejscu i czytelnik nie dowie się, jak ostatecznie wyglądała podróż Henry'ego, jej finał nie ma znaczenia. Nadrzędna walka już się dokonała. Egzystencjalny kryzys znalazł swoje rozwiązanie.

Debiutancki *Głód życia* Kalkowska opatrzyła dedykacją:

> Tym, co do życia w namiętnej tęsknocie spragnione ręce wyciągają;
> Tym, co w walce przeciw śmierci padają w rozpacznym wysiłku;
> Tym, co choć cząstkę własnego ja przed wielką nicością ocalić pragną,
> Drżąc w obłędnym przestrachu przed unicestwieniem;
> Tym, którym mara śmierci krew z serca wysysa –
> Tym książkę tę poświęcam[34].

Cały niemal zbiór jest zresztą pełną lęku próbą witalistycznego przezwyciężenia grozy śmierci; próbą ocalenia z tej najtrudniejszej, egzystencjalnej konfrontacji. Lecz w zakończeniu ostatniego dramatu autorki, pisanego w pensjonatach uchodźczego Paryża, nie sposób doszukiwać się lęku. Wręcz przeciwnie: z zamykających sztukę linijek przebija niezłomna siła i spokój. Wbrew wszystkiemu ostatnie słowa głoszą ocalenie, triumf dzieła nad niepamięcią. A może też – triumf życia nad śmiercią?

EPILOG

Możliwa historia?

Przedstawiciele modernizmu wygnańczego byli być może „ostatnią generacją intelektualistów wierzących w moc słowa nad dziejami”[1]. Jednocześnie ich własne uchodźcze dzieje sprawiły, że stali się formacją szczególnie podatną na historyczną nieobecność. Pisząc o swojej blisko trzydziestoletniej pracy nad monografią *Weimar in Exile*, Jean-Michel Palmier podkreślał, że badanie losów weimarskich uchodźców jest dla niego w swej istocie gestem przede wszystkim etycznym: gestem oddawania sprawiedliwości i swego rodzaju hołdu pokoleniu „spoczywającemu teraz na cmentarzach całego świata, którego twórczość i nazwiska są nieraz całkowicie zapomniane; będącemu świadectwem, pomimo wszystko – *trotz alledem* – potęgi umysłu i moralności”[2]. Etyczny fundament swoich poszukiwań wskazują też często badacze i badaczki poświęcający pracę zmarginalizowanym głosom kobiet. W niniejszej monografii starałam się połączyć obie perspektywy, podejmując się jednocześnie próby ocalenia dzieła Kalkowskiej nie tylko przed zepchnięciem na margines, ale także zawłaszczeniami, których obiektem w mniej lub bardziej wyrazisty sposób bywała na przestrzeni ostatniego stulecia.

Nie mam oczywiście złudzeń co do tego, że również do mojej pracy kartograficznego zakreślenia dziejów życia, twórczości i recepcji Kalkowskiej przedostały się elementy niepozbawione subiektywizmu; że moje umiejscowienie i perspektywa wpłynęły na przebieg nadawania znaczeń „nagim faktom egzystencji”[3] oraz na takie, a nie inne rozłożenie akcentów na wykreowanej mapie. Skoro, jak pisała Carolyn Steedman, „w projekcie odnajdywania tożsamości dzięki procesowi historycznej identyfikacji przeszłość potrzebna jest ze względu na coś (kogoś, jakąś grupę, serię wydarzeń), co utwierdzi poszukiwacza w jego lub jej sposobie odczuwania siebie, utwierdzi go w tym, czym chce być i czym, jak czuje, już w pewnej mierze jest”[4], to niebezpieczne byłoby pozostawienie tego obszaru za kulisami narracji przedstawionej w niniejszej książce. Jednocześnie jestem przekonana, że subiektywna perspektywa jest *de facto* szansą, nie zagrożeniem.

Swoje osobiste zaangażowanie w „spotkanie” z Kalkowską traktowałam zarazem jako wyzwanie i jako ogromną odpowiedzialność: zarówno przed pisarką, w której głos próbowałam się wsłuchać, jak i przed sobą[5].

Taki wymiar uprawiania badań dowartościowywał ostatnio Ryszard Nycz. Snując swoją fantazję na temat możliwej historii literatury, stwierdzał, że sprawą kluczową jest „zdecydowanie niedoszacowany (co do swych epistemicznych konsekwencji), praktyczny, albo inaczej mówiąc, d o ś w i a d c z e n i o w y wymiar poznawania przeszłej rzeczywistości. Pojęcia bowiem nie są ani neutralnymi nośnikami (przezroczystymi szybami) jedynie biernie uobecniającymi w pełni określone historyczne konkrety, ani też szczelnymi (i nieprzezroczystymi) cegiełkami budowanego obrazu, do którego przeszłość pasywnie się przystosowuje"[6] (podkr. – A. D.). Zdaniem badacza przeszłość (dokonana i skończona) w procesie doświadczeniowego poznawania „odsłania swój paradoksalnie niezamknięty charakter: jest otwarta na rekonceptualizacje i reinterpretacje"[7]. Można dodać, że podobnie dzieje się z samą narracją historycznoliteracką.

Niniejszy projekt oczywiście nie rości sobie praw do „skończoności", a więc do utrwalenia i zamknięcia przypadku Kalkowskiej w ramach jednej opowieści. Przyznać w tym miejscu muszę, że paroletni proces badania życia i twórczości Kalkowskiej naznaczony był także frustrującym (by nie powiedzieć bolesnym) doświadczeniem ciągłego napotykania niemożliwych (być może tylko na ten moment!) do wypełnienia białych plam na sporządzanej przeze mnie mapie. O czym dokładnie mówił dramat *Die Unvollendete*, przewijający się tak licznie w korespondencji oraz dokumentach i z taką aprobatą opisywany przez Karin Michaëlis? Jaką fabułę miała ta niewielka, „bardzo nieszkodliwa" nowelka, poświęcona pierwszemu rozczarowaniu dziewczynki, którą pisarka wysłała do Karla Vettera w lipcu 1933 roku? Czym miała być „rozrastająca się szczęśliwie" w tym samym czasie powieść? Pytania tego typu można by mnożyć niemal w nieskończoność. Właściwie praca nad archiwum Kalkowskiej pozostaje doświadczeniem splecionym w równym stopniu z satysfakcji kolejnych (mniejszych lub większych) odkryć i przeformułowań, co z trudnej konieczności pogodzenia się z faktem, że do pewnych odpowiedzi być może nigdy nie uda się dotrzeć. Przede wszystkim jednak zgoda na pewne niedomknięcie tej mapy wynika z przekonania z jednej strony o utopijności, z drugiej zaś szkodliwości przeciwnego podejścia. Podczas pisania niniejszej monografii nieustannie przyświecała mi idea stworzenia takiej historycznoliterackiej opowieści, która będzie otwarta na dalsze odczytania.

Warto zaznaczyć, że swoje rozważania o możliwej narracji historycznoliterackiej Ryszard Nycz sytuuje na tle globalnych (i lokalnych) przemian w obrębie rozumienia historii literatury i możliwości jej opisu.

Słusznie zauważa, że we współczesnym literaturoznawstwie coraz częściej dochodzi między innymi do „zakwestionowani[a] tradycyjnego modelu rozumienia i uprawiania historii literatury, który można nazwać narodowym"[8]. Badacz pokazuje aporie wpisane w ten klasyczny, domagający się krytycznej rewindykacji model: „Mimo różnych opinii uzasadniających czy broniących tego modelu historii literatury niepodobna zaprzeczyć, że owa narodowa historia literatury wyjątkowo kiepsko (od początku po dziś) radziła sobie ze zjawiskami (realnymi, częstymi, a nawet typowymi), które podważały jedną (lub wszystkie) z tych jedności; tzn. gdy chodziło o literaturę pisaną w innym języku niż narodowy, powstałą na innym terytorium niż rdzenne etnicznie (czy politycznie-państwowo), uprawianą przez członków innych grup etnicznych niż narodowa wspólnota"[9].

Rozpoznanie tych aporii prowadzi do twórczego rozchwiania. Jego konsekwencją jest stan, w którym nie posiadamy „efektywnej, gotowej do użytku teorii procesu historycznoliterackiego", rozpoznajemy zatem konieczność budowania jej od podstaw[10]. Takie podejście towarzyszyło również mojej próbie opowiedzenia „możliwej historii" życia i twórczości Kalkowskiej. W tym celu postanowiłam przede wszystkim odrzucić pytania o istotę przynależności narodowej autorki *Głodu życia*. Podjęcie się opisania losów rodziny, z której pochodziła pisarka, pozwoliło z kolei ukazać genezę jej niejednoznacznej, wielopozycyjnej tożsamości, która sprawiła, że wcześniejsze próby zamknięcia jej w tradycyjnych kategoriach opisu były niezasadne. Dobrze pokazywała to zarówno historia rodzinna pisarki[11], jak i przykład jej brata, Romana Kalkowskiego, którego życiorys udowadniał, że w wypadku rodzeństwa „polskość" i „niemieckość" (w dowolnych proporcjach) pozostawała kwestią wyboru. To również wczesne doświadczenia biograficzne (takie jak zanurzenie w kulturze rosyjskiej podczas młodzieńczego pobytu w Sankt Petersburgu czy studenckie lata spędzone w kręgu postępowych „młodopolskich" kolonii Paryża) odcisnęły głęboki ślad na twórczości, która już od debiutanckiego *Głodu życia* miała w sobie komponent transnarodowy.

Znacznie istotniejszą kwestią było dla mnie rozpoznanie i opisanie interferencji pomiędzy narzucanymi pisarce kategoriami narodowościowymi a recepcją jej twórczości. Symptomatyczny jest moim zdaniem fakt, że jeszcze jako ukrywająca się pod pseudonimem debiutantka Kalkowska była czytana z perspektywy „neutralnej", w której kwestia jej narodowej afiliacji była właściwie przezroczysta. Jednak gdy tylko opublikowała pierwszy tom pod własnym nazwiskiem (niemieckojęzyczne *Die Oktave*), utraciła tę przezroczystość, a próby ustalania, docieka-

nia czy dookreślania przynależności autorki nie zniknęły już właściwie z jej recepcji. Wydaje się jednocześnie, że chwilami pisarka w przewrotny sposób posługiwała się wymiennymi pozami i rolami, jak gdyby świadoma, że odpowiednio dobrana „tożsamość" może stanowić element strategii w grze o uznanie. Internacjonalistyczny, weimarski Berlin, który dawał jej lokalną afiliację, umożliwiał ekspresję transkulturowej tożsamości – pozwalał nazywać siebie „ucieleśnionym skrawkiem Paneuropy". Z kolei po utracie tego punktu odniesienia „wymienność" musiała stać się strategią przetrwania, o czym świadczą czynione przez pisarkę próby powrotu do polskości w uchodźczym Londynie. Warto przypomnieć: próby nieudane.

Przypadek Kalkowskiej wydaje się więc mieć ambiwalentny wydźwięk. Z jednej strony życie pisarki było świadectwem emancypacyjnej płynności i jednostkowości, swobodnego przekraczania porowatych granic. Z drugiej – jej losy pokazują, że ta wielopozycyjność, będąca niezaprzeczalną wartością, w sytuacji zderzenia z destabilizacją, gwałtownym przesileniem ładu geopolitycznego i wymuszoną dyslokacją stawała się tragiczną barierą. Nie zgodziłabym się w pełni ze stwierdzeniem Stürzer, że w przeciwieństwie do większości politycznych wygnańców z Trzeciej Rzeszy dla Kalkowskiej doświadczenie to mogło być łatwiejszym, skoro znała w pełni uczucie „bezojczyźnianości" (*Heimatlosigkeit*)[12]. Wydaje mi się, że dla autorki *Głodu życia* utrata ta mogła być właśnie szczególnie bolesna, skoro jej doświadczenie tej wymuszonej dyslokacji naznaczone było różnymi nakładającymi się na siebie mechanizmami intersekcjonalnego wykluczenia. Przede wszystkim jednak utrata berlińskiej afiliacji sprawiła, że twórczość Kalkowskiej – jako pisarki o niejednoznacznej przynależności – stała się przedmiotem marginalizacji w obrębie narodowych kanonów literackich.

Istotnym celem niniejszej monografii było ukazanie dorobku Kalkowskiej w całej jego różnorodności. Jestem przekonana o tym, że wąskie kategorie interwencjonizmu, które dominują w recepcji jej tekstów właściwie od końca lat dwudziestych ubiegłego wieku, znacząco wpłynęły na marginalizację autorki *L'Arc de Triomphe* w historiach literatury. Dlatego też obszerne miejsce znalazła w tej pracy interpretacja debiutanckiego *Głodu życia*, który dotychczas w ogóle nie budził zainteresowania historyków literatury[13], czy kontekst pacyfistycznej poezji Kalkowskiej z tomu *Der Rauch des Opfers*. Zastosowana przeze mnie strategia „kulturowej parataksy" (zaproponowana przez Susan Stanford Friedman[14]) umożliwiła mi przedstawienie manifestu Kalkowskiej jako części rozwijającego się od końca XIX wieku splotu feminizmu i pacy-

fizmu. O zapoznanej wielowymiarowości dzieła pisarki świadczą również dramaty historyczne (zwłaszcza pozbawiona interwencyjnych i ideologicznych naddatków *Katharina*, będąca swego rodzaju intymnym, herstorycznym portretem carycy) oraz sztuki wykraczające zasadniczo poza estetykę nurtu Zeittheater, które przez historyków literatury i teatru były pozostawiane w cieniu *Josefa* czy *Zeitungsnotizen*.

Można by wręcz powiedzieć, że niefortunność przypadku Kalkowskiej polega na tym, że swoje największe sukcesy sceniczne odniosła właśnie jako pisarka interwencyjna. Z jednej strony materia, którą się posługiwała, szybko traciła na aktualności. Z drugiej zaś, zadziałały mechanizmy rządzące samą recepcją: uprzywilejowujące bądź to polityczny, interwencyjny komponent literatury (przypadek weimarskiego Berlina?), bądź też jego wymiar „narodowy" (*casus* polskiej recepcji *Sprawy Jakubowskiego*).

To rozpoznanie pokazuje, że zarówno dla międzywojennej recepcji Kalkowskiej, jak i jej późniejszej historycznoliterackiej (nie)obecności kluczowy był rok 1929, w którym dała się poznać jako „skandalistka z Volksbühne". Paradoksalnie, to właśnie powodzenie i rozgłos, które Kalkowska uzyskała dzięki *Sprawie Jakubowskiego*, narzuciły jej twórczości tę wąską etykietę. Z kolei polska recepcja dramatu z jednej strony stała się obszarem narodowych zawłaszczeń, reinterpretacji i politycznej instrumentalizacji (czego przykładem jest chociażby subwencjonowany teatr, który wykupił prawa do sztuki, by prezentować ją ludności zamieszkującej „ziemie sporne"), z drugiej zaś sprawiła, że przysłonięte zostało to, co w twórczości Kalkowskiej „nienarodowe" (przykład *Kathariny* czy zapoznanego udziału pisarki w kampanii na rzecz zniesienia penalizującego paragrafu 218). Jednocześnie ten kluczowy moment zaznaczał początek twórczego rozkwitu Kalkowskiej, który nastąpił po berlińskim sukcesie *Josefa*. Bez wątpienia pisarka znalazła się wówczas w szczytowym momencie swojej kariery literackiej, który byłby może zaledwie początkiem, gdyby historia potoczyła się w inny sposób. Na to, by w rozpadającym się w zawrotnym tempie świecie dać się zapamiętać jako autorka innego rodzaju utworów – takich jak *Sein oder Nichtsein* czy *Łuk triumfalny* – Kalkowska właściwie nie miała już szansy.

Ten splot uwidacznia się dopiero z perspektywy całościowo zarysowanej mapy twórczości Kalkowskiej. Jednocześnie takie spojrzenie umożliwia pokazanie również innych aspektów. Przykładowo, kwestia wyborów językowych pisarki wydaje się mieć więcej wspólnego ze swobodą twórczą niż z tożsamością (czy, jak sama próbowała to tłumaczyć, biegłością językową). Jako niemieckojęzyczna berlińska autorka Kalkowska mia-

ła akces do światowej republiki literatury; mogła wyzbyć się narodowych zobowiązań. Te ostatnie towarzyszyły jej przecież każdorazowo, gdy wchodziła w rolę „agentki sprawy polskiej", chociażby w okresie współpracy z berlińskim periodykiem Wilhelma Feldmana. Z pewnością towarzyszyłyby jej również, gdyby zdecydowała się pisać po polsku – zwłaszcza po 1918 roku, w sytuacji konieczności ustanawiania „nowej polskości".

Tragizm historii Kalkowskiej polega na tym, że dokładnie w momencie, w którym zbliżała się do szczytu (warto podkreślić raz jeszcze, że na początku lat trzydziestych była uznawana przez krytyków za jedną z najważniejszych dramatopisarek Republiki Weimarskiej!), jej ścieżka została gwałtownie przerwana. W zdestabilizowanym, rozchwianym świecie niszczejącego ładu geopolitycznego Europy, w sytuacji skrajnej, wymuszonej dyslokacji, gdy język niemiecki – jej literacka „ojczyzna" – zaczął tracić na znaczeniu, nie miała szansy utrzymać się na powierzchni. Wówczas alternatywą stał się dla niej albo „debiut" na gruncie francuskojęzycznym, albo powrót do polskości. Zestawienie *Prologu* i *Łuku triumfalnego*, tak różnych od siebie utworów powstałych w (prawdopodobnie) tak krótkim odstępie czasu, pokazuje bardzo dosadnie, jak bezwzględne okazały się zasady gry w walce o prawo akcesu do pól literackich określanych zarówno przez język, jak i obowiązujące imaginarium.

Zarysowany w ten sposób przypadek Kalkowskiej umieszcza ją w nowym świetle. Z perspektywy współkreowania nowego dyskursu historycznoliterackiego, wykraczającego poza narodowe paradygmaty, wydaje się szansą na dostrzeżenie twórczości migrujących aktorów ponadnarodowego pola literackiego takich jak Eleonora Kalkowska. Jak zauważa Ryszard Nycz, próby zbudowania możliwej historii literatury „nie dają się sprowadzić do modelu klasycznej opozycji narodowej i powszechnej literatury ([...] czy to w wersji uniwersalnego kanonu światowego o z reguły «zachodnio-centrycznym» rodowodzie, czy w bardziej neutralnym wariancie sumy literatur narodowych czy regionalnych)"[15]. Obok samych dzieł literackich konieczne jest także uwzględnienie procesów ich produkcji i recepcji (do których należałoby dopisać też transfery kulturowe[16]), a ponadto badacze z tego nurtu „rozważają na ogół dzieła literackie poza ich czysto estetycznymi czy formalnymi wartościami – w kontekstach historycznych, socjologiczno-antropologicznych, kulturowych, politycznych, geograficznych"[17]. Kwestionują także roszczenia klasycznej narracji historycznoliterackiej „do statusu obiektywnej, neutralnej, bezosobowej, zewnętrznej per-

spektywy (przyjmowania «spojrzenia znikąd)"[18]. Przypadek Kalkowskiej, który przez dekady umykał bądź był marginalizowany w klasycznych narracjach historycznych, teraz, w tej wytwarzającej się i rozwijanej obecnie nowej historii literatury, ma szansę znaleźć swoje właściwe miejsce.

Podziękowania

Niniejsza monografia jest poprawioną i lekko zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Eleonory Kalkowskiej (1883–1937) polsko-niemiecka twórczość i recepcja*, którą napisałam pod opieką dr hab. Leny Magnone i obroniłam w lipcu 2019 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej napisanie nie byłoby możliwe bez wsparcia wielu osób i instytucji. Praca powstała w ramach czteroletniego projektu finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w programie „Diamentowy Grant". W trakcie prac nad doktoratem finansowe wsparcie otrzymałam również ze strony Wissenschaftliche Beirat der Deutschen Schillergesellschaft (dwumiesięczne Marbach-Scholarship na kwerendę w Deutsches Literatur Archiv), Narodowego Centrum Nauki (stypendium doktorskie „Etiuda", finansujące m.in. trzymiesięczny pobyt w Berlinie w 2018 roku) oraz Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, za co w tym miejscu chciałabym podziękować.

Gorące podziękowania pragnę złożyć profesorowi Tomaszowi Szarocie – za zaufanie, którym mnie obdarzył, wsparcie udzielane mi na wszystkich etapach powstawania tej książki, wnikliwą lekturę i cenne uwagi, które otrzymałam przez lata. Współpraca z profesorem była wielkim przywilejem i mam nadzieję, że niniejsza książka przynajmniej częściowo spłaci zaciągnięty przeze mnie dług wdzięczności. Za pomoc i okazaną życzliwość serdecznie dziękuję również Annie i Piotrowi Szarotom. Dziękuję także wszystkim, którzy wsparli mnie na różnych etapach prowadzenia badań i pisania tej książki. Agacie Chałupnik za umieszczenie dramatów Kalkowskiej w sylabusie zajęć, na które czystym zbiegiem okoliczności trafiłam w 2010 roku. Kadrze naukowej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, w szczególności prof. Elżbiecie Wichrowskiej. Za uważną, krytyczną lekturę dziękuję recenzentkom mojej rozprawy doktorskiej, prof. Joannie Krakowskiej i prof. Schammie Schahadat. Ninie Oborskiej dziękuję za korepetycje z czytania ze zrozumieniem wczesnodwudziestowiecznej poezji niemieckiej. Za nieocenione wsparcie podczas prac nad publikacją dziękuję redaktorce prowadzącej Małgorzacie Groth. Tak prywatnie, jak i naukowo z całego serca dziękuję Alicji Bielak, Sylwii Borowskiej-Kazimiruk, Katarzynie Cichej, Joannie Dębowskiej, Annie Gałaszewicz, Marcie Górskiej, Joannie Hyżej, Idzie Jahnke, Izabeli Kieszek,

Michalinie Komorowskiej, Weronice Szulik, Monice Tarnowskiej i wielu innym.
Na koniec chciałabym złożyć najważniejsze podziękowania. Dziękuję zawsze wspierającym rodzicom Galinie i Kuanyszowi oraz siostrze Galinie Sażniewej. Mojej partnerce Izie Bojarskiej dziękuję za wszystko – a w szczególności za kochające, empatyczne, cierpliwe, motywujące i inspirujące towarzystwo w trakcie tej pisarskiej podróży. I przede wszystkim dziękuję Lenie Magnone, mentorce i przyjaciółce – za zaufanie, zaraźliwą wiarę we mnie i w ten projekt, a także pewien szalony pomysł, który pozwolił mi rozpocząć najważniejszą przygodę życia.

Wykaz skrótów

ZBIORY I MATERIAŁY ARCHIWALNE

AAN – akta Ambasady Rzeczpospolitej Polskiej w Londynie, w zespole Ministerstwo Spraw Zagranicznych (2/322), teczka nr 1057 „Propaganda w dziedzinie teatru: Sztuki polskie i angielskie" (Archiwum Akt Nowych, Warszawa)
ADK – „Eleonore-Kalkowska-Archiv", sygn. Kalkowska 1–26 (Akademie der Kunste, Berlin)
APS – archiwum prywatne profesora Szaroty (Warszawa)
ARPB – „Ochrona uprawnień socjalnych obywateli polskich w Niemczech. Sprawa rewizji procesu Józefa Jakubowskiego", zespół 2/474/05.25, sygn. 2147 w zbiorze Akt Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ambasady RP w Berlinie (Archiwum Akt Nowych, Warszawa)
DLA – „Teilnachlaß Eleonore Kalkowska", sygn. BF000291679 (Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar)
EKKM – listy Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis, sygn. NKS 2731 folio, box No. 17 (Det Kongelige Bibliotek, Kopenhaga)
EMS – E. M. Szarota, *Buch-Konzept. Książka gotowa o Eleonorze Kalkowskiej*, maszynopis przechowywany w APS.
MSZW – „Niemcy. Sprawa Józefa Jakubowskiego – robotnika skazanego na karę śmierci. Korespondencja, notatki, wycinki prasowe", zespół 2/322/0, sygn. 4788 w zbiorze Akt Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ambasady RP w Berlinie (Archiwum Akt Nowych, Warszawa)
RGALI – zbiory Rosyjskiego Państwowego Archiwum Literatury i Sztuki (Российский государственный архив литературы и искусства, Moskwa)

UTWORY ELEONORY KALKOWSKIEJ

AJ – *A jednak*
D – *Dziecko*
DD – *Doniesienia drobne*
K – *Katharina*
M – *Morze*
OP – *Ostatni promień*
SN – *Sein oder Nichtsein*

SP – *Sprawa Jakubowskiego*
Ś – *Śmierci nie da się oszukać* (polski przekład *Sein oder Nichtsein*)
TA – *Triumphal Arc*
Z – *Za późno*
W – *Wstęp*

POZOSTAŁE UTWORY LITERACKIE

KM – H. Ibsen, *Kobieta morska*

Przypisy

Wstęp: Kartografia

[1] Jest to określenie często powracające przy kolejnych inicjatywach badawczych dotyczących Kalkowskiej – por. np. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, Warszawa 2005, s. 3.
[2] C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre. The* D e v e l o p m e n t *of Modern German Drama*, London – New York 1973, s. 153. Przywoływane w tekście głównym cytaty (o ile nie zaznaczono inaczej) podaję we własnym przekładzie. W wypadku utworów literackich w nawiasach lub przypisach umieszczam również oryginalny tekst.
[3] H.-O. Binder, *Zum Opfern bereit: Kriegsliteratur von Frauen*, [w:] *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von G. Hirschfeld, G. Krumeich et al., Essen 1997, s. 107–128.
[4] Ch. Jung-Hoffman, *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes des Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. 1999.
[5] A. Stürzer, *Dramatikerinnen und Zeitstücke: ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Stuttgart 1993, s. 143–149.
[6] Termin zaczerpnięty od Elżbiety Rybickiej (tejże, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014).
[7] E. M. Szarota, *Stärke, dein Name sei Weib. Bühnenfiguren des 17. Jahrhunderts*, Berlin – New York 1987.
[8] *Szarota Elida Maria*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 47, z. 192, Warszawa–Kraków 2010, s. 108–109. Zob. także K. Sauerland, *Szarota Elida Maria* [w:] *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, ed. Ch. König, Berlin – New York 2003, s. 1854–1855. Na temat historii i współczesnych losów rodziny Szarotów pisała ostatnio: Magdalena Bajer, *W środku Europy*, [w:] tejże, *Rody uczone. Kreski do szkicu*, t. 2, Toruń 2019, s. 335–347.
[9] Największy zbiór archiwalny Kalkowskiej, czyli „Teilnachlaß Eleonore Kalkowska" (sygn. BF000291679, do zbioru odsyłam skrótem DLA) przechowywany w Deutsches Literatur Archiv w Marbach am Neckar, został zebrany przez Elidę Marię Szarotę i przekazany instytucji przez Sabine Solf (zgodnie z informacją otrzymaną od prof. Tomasza Szaroty).
[10] W formie autonomicznej książki za życia Kalkowskiej ukazał się jedynie dramat *März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 1848* (Strassburg 1928). Swoje współczesne edycje mają dramaty *Josef* i *Zeitungsnotizen* (również w języku polskim) oraz *Minus × Minus = Plus!*
[11] W liście do Edmunda Osmańczyka przyznawała: „*Sprawa Jakubowskiego*, *Zeitungsnotizen* i cały szereg innych utworów […] wraz z *To Be or Not to Be* spłonęły w czasie powstania warszawskiego" (list Elidy Marii Szaroty do Edmunda Osmańczyka z dn. 1.11.1948 roku, przechowywany w archiwum rodzinnym profesora Tomasza Szaroty; do zbioru będę w dalszej części tekstu odsyłać skrótem APS).
[12] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, „Wir" 1995, nr 2: *Poetki z ciemności*, s. 214.
[13] List Elidy Marii Szaroty do Edmunda Osmańczyka z dn. 1.11.1948 roku, APS.
[14] M. Fic, *Od akolity do dysydenta. Edmund Jan Osmańczyk w realiach Polski Ludowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica IX" 2013, folia 129, s. 158.
[15] Tamże, s. 162–163.

[16] List Elidy Marii Szaroty do Edmunda Osmańczyka z dn. 1.11.1948 roku, APS (podkr. – A. D.).
[17] Tamże.
[18] Pod koniec lat pięćdziesiątych wysłała do E. Schoen (inicjału nie udało się rozwinąć) maszynopis *L'Arc de Triomphe* z prośbą o opinię na temat możliwości wystawienia sztuki na scenie (por. E. Schoen, *Gutachten* z dn. 30.09.1957 roku, DLA).
[19] Por. List przedstawiciela The Library of Congress (Washington) do Elidy Marii Szaroty z dn. 19.11.1991 roku, DLA.
[20] Z. Herbert, *Eleonora Kalkowska*, „Twórczość" 1972, nr 7, s. 156; [przedrukowany w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, pod red. P. Kądzieli, Warszawa 2001, s. 524–525.
[21] J. Koprowski, *Gawędy miesięczne*, „Argumenty" 1978, nr 52/52, s. 16.
[22] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*, „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 2, s. 145.
[23] Tamże, s. 146.
[24] Tamże, s. 147.
[25] S. Sierotwiński, *Kalkowska Eleonora*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław 1965, s. 482–484.
[26] Z. Herbert, *Eleonora Kalkowska*, [w:] tegoż , *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, dz. cyt., s. 525.
[27] K. Gajek, *Z tradycji niemieckiego teatru faktu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", 1977, nr 373, s. 77–98.
[28] K. Bartos, *Eleonore Kalkowska:* Josef *und* Zeitungsnotizen. *Ein Beitrag zur Geschichte des Zeittheaters in der Weimarer Republik*, [w:] *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, hrsg. von R. Brinkmann [et al.], München 1982, s. 591–609.
[29] W Deutsches Literatur Archiv przechowywany jest egzemplarz pracy magisterskiej *Frauen und Theater* Stürzer, obronionej na Uniwersytecie w Hamburgu w 1987 roku (DLA).
[30] A. Stürzer, dz. cyt., s. 9.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 281, przyp. 165.
[33] Na temat dorobku naukowego prof. Szaroty zob. *Polihistorzy z rocznika '40*, [w:] *Nicieja. Dziejopis – komentator i polemista – mistrz słowa*, pod red. D. Kisielewicz, M. Sawickiego, Opole 2020, s. 397–407. Szerzej na temat historii i współczesnych losów rodziny Szarotów pisała między innymi: Magdalena Bajer, *W środku Europy*, [w:] tejże, *Rody uczone. Kreski do szkicu*, t. 2, Toruń 2019, 335–347.
[34] E. Kalkowska, *Aktorka i inne wiersze*, przeł. I. Mickiewicz, „Wir" 1995, nr 2: *Poetki z ciemności*, s. 199–211. Fragmenty *Der Rauch des Opfers* ukazały się niedawno również w tłumaczeniu Niny Oborskiej: E. Kalkowska, *Dymy ofiarne*, tłum. N. Oborska, oprac. A. Dżabagina, [w:] *Wspólnota pytań. Antologia tekstów krytycznoliterackich i publicystycznych*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2017, s. 346–349.
[35] B. Drewniak, *Sprawa Jakubowskiego – rzecz o Eleonorze Kalkowskiej*, [w:] tegoż, *Polsko-niemieckie zbliżenia w kręgu kultury 1919–1939*, Gdańsk 2005, s. 372–376. Pierwodruk monografii ukazał się w języku niemieckim parę lat wcześniej jako: *Polen und Deutschland 1919–1939. Wege und Irrwege kultureller Zusammenarbeit*, Düsseldorf 1999.
[36] J. Hernik Spalińska, *Sprawa Jakubowskiego*, „Dialog" 2005, nr 2.
[37] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt. Autorka wstępu wspominała, że o poświęceniu Kalkowskiej obszerniejszej rozprawy myślał Jan Zieliński (por. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 3).
[38] R. Węgrzyniak, *Eleonora Kalkowska*, „Zeszyty Literackie" 2006, nr 1, s. 209–211. Ostatnio stan badań nad twórczością autorki *Głodu życia* rekonstruowała Joanna Ław-

nikowska-Koper (tejże, *W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883–1937) – między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne" 2015, s. 143–158).
[39] A. Trapp, *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska*, Münich 2009.
[40] E. Kalkowska, *Dramen. Josef, Minus × Minus = Plus!, Zeitungsnotizen*, Hrsg. A. Trapp, Münich 2008.
[41] Trapp dodatkowo miała wgląd w niemieckojęzyczne materiały przechowywane w archiwum rodzinnym profesora Szaroty.
[42] A. Dzhabagina, *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle nietzscheańskiej filozofii życia*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 4, s. 7–23.
[43] Wyjątkiem jest Sierotwiński, który w swoim artykule z „Przeglądu Humanistycznego" omówił treść poszczególnych opowiadań (S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883––1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 148–153).
[44] m.f. [M. Feldman], *Die Oktave. Gedichte von Eleonore Kalkowska. Egon Fleischel & Co. Berlin 1912*, „Krytyka" 1914, t. 41, s. 272.
[45] Zob. *Polka pisząca po niemiecku*, „Kurier Warszawski" 1917, nr 199.
[46] T. Boy-Żeleński, *Eleonora Kalkowska „Sprawa Jakubowskiego"*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, oprac. J. Kott, Warszawa 1965, s. 103.
[47] Nie zachowały się zresztą żadne źródła, które potwierdzałyby, jak (i czy w ogóle) Kalkowska definiowała swoją narodowość. Jedną z nielicznych zachowanych wypowiedzi pisarki na ten temat była – choć też zapośredniczona – odpowiedź udzielona Zofii Kramsztykowej, berlińskiej korespondentce „Wiadomości Literackich". Jak pisała Kramsztykowa: „[Kalkowska] zapytana o przynależność państwową i pochodzenie, oświadcza mi, że jest Polką, ale podkreśla zarazem swą obcość wszędzie i zawsze, swą rolę gościa zarówno tutaj w Berlinie, jak i na całym świecie" (zob. Z. Kramsztykowa, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Literackie" 1929, nr 19, s. 2).
[48] Wstępnie na ten temat pisałam w: A. Dżabagina, *Wokół polskiej recepcji Eleonory Kalkowskiej (w stronę perspektywy transnarodowej)*, [w:] *Modele aktywności politycznej Polek od XIX do XX wieku*, pod red. A. Siwiec, J. Szyszko-Trojanowskiej, A. Zawiszewskiej, Szczecin 2018, s. 137–151.
[49] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 145 (podkr. – A. D.).
[50] Tamże.
[51] Tamże.
[52] Autor pisał: „Muszę wyznać, że postać Eleonory Kalkowskiej, jej los i twórczość intrygują mnie od dawna. Gdybym miał czas (tak jak go nie mam), spróbowałbym dotrzeć do jakichś źródeł, które gdzieś przecież istnieją i napisać o niej coś większego" (J. Koprowski, dz. cyt., s. 16).
[53] Tamże.
[54] J. Koprowski, *Eleonora Kalkowska*, [w:] tegoż, *Z polskiego na obce*, Łódź 1984, s. 160.
[55] S. Zabierowski, *Polskie spory o Conrada w latach 1897–1945*, „Konteksty Kultury" 2014, nr 11, z. 3, s. 256–268.
[56] M. Hart, *Nations of Nothing But Poetry. Modernism, Transnationalism, and Synthetic Vernacular Writing*, Oxford – New York 2010, s. 19.
[57] Tamże, s. 178.
[58] Tamże.
[59] Wspominała o tym m.in. Gudrun Schury (taż, *Ich Weltkind. Gabriele Münter. Die Biografie*, Berlin 2012, s. 198). Sama Kalkowska użyła tego określenia w ankiecie „Funkstunde" w 1930 roku (*Die moderne Dramatikerin. Sieben Kurzbiographien*, „Funkstunde" 1930, H. 7, s. 195).
[60] D. Mao, R. L. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. i M. Kęsiakowie, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2014, nr 24, s. 97–98. Na temat

„długiego wieku XIX" zob. np. E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
[61] Koncepcje takie jak modernizm wernakularny (M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, pod red. T. Majewskiego, Warszawa 2008, s. 229–260).
[62] D. Mao, R. Walkowitz, dz. cyt., s. 99–100.
[63] E. Rybicka, dz. cyt., s. 92.
[64] Tamże, s. 93.
[65] C. Miller, *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin*, Ann Arbor 2007, s. 1–3.
[66] Tamże, s. 48.
[67] W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [cyt. za:] A. Hejmej, *Interkulturowość – literatura – komparatystyka*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, pod red. W. Boleckiego i E. Kraskowskiej, Warszawa 2012, s. 221.
[68] K. Krasuska, *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy*, Warszawa 2011, s. 8.
[69] S. S. Friedman, *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. Toward a Locational Modernism Studies*, [w:] *Modernism*, ed. A. Eysteinsson, V. Liska, Vol. 1, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 36.
[70] Tamże, s. 51.
[71] Tamże, s. 37.
[72] Wychodząc poza klasyczne kategorie komparatystyczne, takie jak na przykład badanie wpływu.
[73] K. Krasuska, dz. cyt., s. 26.
[74] Jak określił Różę Luksemburg Ryszard Rauba (tegoż, *Róża Luksemburg – postać zagubiona w wielokulturowości*, „Rocznik Lubuski" 2004, t. XXX, cz. I, s. 141–154).
[75] D. Mao, R. Walkowitz, dz. cyt., s. 100.
[76] S. S. Friedman, *Cultural Parataxis and Transcultural Landscapes of Reading…*, dz. cyt., s. 35–36.
[77] L. Magnone, *Ruch „młodych kobiet"? Transnarodowy kobiecy modernizm w Europie Środkowej na przełomie XIX i XX wieku*, referat wygłoszony na Międzynarodowym Kongresie Slawistów w Belgradzie, który odbył się w dniach 20–27.08.2018. Powołuję się na maszynopis, s. 18.
[78] K. Krasuska, dz. cyt., s. 12–13. Jednakże, jak uczula badaczka, na gruncie Europy Środkowo-Wschodniej Polska stanowi podwójnie skomplikowany przypadek. Powołując się na prace Larry'ego Wolffa (tegoż, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford–Calif 1994) oraz Marii Todorowej (*Bałkany wyobrażone*, przeł. M. Budzińska, P. Szymor, Wołowiec 2008), pisała: „Ich projekty można przeciwstawić tekstom, których autorzy i autorki ubolewają nad stanem zachodnich studiów postkolonialnych, rzekomo pomijających Polskę jako obszar postkolonialny. Te ostatnie postrzegają Polskę wyłącznie jako przeżywający traumę kraj postkolonialny w wąskim znaczeniu tego słowa, i nie patrzą na niego poprzez jego historię jako na jednocześnie imperialną peryferię i peryferyjne imperium" (tamże).
[79] P. Zajas, *Literatura światowa w czasach Wielkiej Wojny (1914–1918). Jan Paweł Kaczkowski jako aktor polsko-niemiecko-belgijskiego transferu literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 2, s. 201.
[80] P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.

[81] Tamże, s. 22.
[82] Tamże. s. 22.
[83] P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie" 2014, nr 4, s. 22.
[84] P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2015.
[85] P. Czapliński, dz. cyt., s. 22.
[86] P. Casanova, dz. cyt., s. 32.
[87] P. Zajas, *Polskie zagraniczne przedstawicielstwa prasowe w czasie Wielkiej Wojny (1914–1918)*, „Dzieje Najnowsze" 2014, nr 3, s. 44. Więcej na ten temat w: tegoż, *Niemilknące muzy. Wydawcy, pisarze, tłumacze i pośrednicy kulturowi na frontach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Poznań 2016.
[88] Termin ukuty przez Ehrharda Bahra (tegoż, *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, London–Berkley 2007, s. 8).
[89] Zarys rozwoju dziedziny przedstawił między innymi Jean-Michel Palmier (tegoż, *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe in America*, trans. D. Fernbach, London – New York 2017, s. 5–15).
[90] T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. nauk. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódź 2014, s. 16.
[91] Tamże, s. 11–12.
[92] K. Prager, *„Exemplary Lives"? Thoughts on Exile, Gender and Life-Writing*, „The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 2016, Vol. 17: *Exile and Gender I: Literature and the Press*, s. 7–9.
[93] Cyt. za: J. M. Ritchie, *German Exiles: British Perspectives*, New York 1997, s. 56.
[94] U. Seshagiri, *Making it New: Persephone Books and the Modernist Project*, „Modern Fiction Studies" 2013, No. 2, s. 259.
[95] *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, ed. M. Wollaeger, M. Eatough, Oxford – New York 2012.
[96] S. S. Friedman, *Mappings: Feminim, and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton – New Jersey 1998.
[97] A. Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscawiania*, przeł. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1, s. 31–48.
[98] V. Woolf, *Trzy gwinee*, [w:] tejże, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002, s. 282.
[99] A. Rich, dz. cyt., s. 33 (podkr. – A. D.).
[100] S. S. Friedman, *Mappings*, dz. cyt., s. 5.
[101] Tamże, s. 18.
[102] K. Krasuska, dz. cyt., s. 14.
[103] L. Winkiel, *Gendered Transnationalism in „The New Modernist Studies"*, „Literature Compass" 2013, Vol. 10, iss. 1, s. 39.
[104] Tamże, s. 40.
[105] Zbiór „Eleonore-Kalkowska-Archiv" (sygn. Kalkowska 1–26), do którego w dalszej części rozprawy odsyłam za pomocą skrótu ADK.
[106] J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016, s. 31.
[107] Filozof stwierdza następnie: „Nie wyobrażam sobie dzisiaj lepszego wprowadzenia do problematyki archiwum, niż wyzwanie, jakim jest ta zawrotna różnica" (tamże, s. 89).
[108] Steedman zwróciła uwagę między innymi na fakt, że w obszernej bibliotece komentarzy do tekstu Derridy trudno byłoby znaleźć komentatorów, którzy mieliby „wiele do powiedzenia na temat narodowych archiwów, bibliotek i magazynów, i którzy byliby postawieni twarzą w twarz z p o s p o l i t o ś c i ą, niczym nie wyróżniającą się naturą

archiwów i codziennymi rozczarowaniami, o których historycy wiedzą, że będą je tam zawsze spotykać" (C. Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, „The American Historical Review" 2001, Vol. 106, No. 4, s. 1162).
[109] C. Steedman, *Przestrzeń pamięci: w archiwum*, przeł. P. Mościcki, „Tytuł Roboczy: Archiwum" 2009, nr 2, s. 17.
[110] D. Ulicka, *Archiwum i „archiwum"*, „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 276.
[111] C. Steedman, *Przestrzeń pamięci…*, dz. cyt., s. 20.
[112] D. Ulicka, dz. cyt., s. 300 (podkr. – A. D.).

Przedakcja

[1] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 147.
[2] Tamże.
[3] W swoim *curriculum vitae* o sobie i o swojej żonie, Heddy, Kalkowski pisał: „Dodatkowo podkreślam, że oboje jesteśmy pruskimi poddanymi ewangelickiego wyznania" („*Ergäzend bemerke ich, dass wir beide preussische Untertane und evangelisch sind*") – R. Kalkowski, *Curriculum vitae z 13 kwietnia 1919*, tekst dostępny w Aktach Miasta Torunia 1920–1939, sygn. D 3358, dokument 292. Za udostępnienie skanów dokumentów dotyczących Romana Kalkowskiego serdecznie dziękuję dr. hab. Arturowi Dudzie. Na temat Kalkowskiego badacz pisał w: A. Duda, *Pierwszy sezon Teatru Narodowego w Toruniu. Dyrekcja Franciszka Frączkowskiego* (1920/21), „Rocznik Toruński" 2016, t. 43, s. 73–105.
[4] Zob. A. Duda, dz. cyt., s. 75–77; S. Gąsiorowski, *Teatr miejski w Toruniu. Od r. 1904 do chwili obecnej*, „Maska Toruńska" 1929, nr 1, s. 5.
[5] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[6] M. Rolf, *Rządy imperialne w Kraju Nadwiślańskim. Królestwo Polskie i cesarstwo rosyjskie 1864–1915*, Warszawa 2016, s. 72.
[7] Wśród dziesięciu namiestników i generałów-gubernatorów Królestwa Polskiego do wybuchu pierwszej wojny światowej pięciu było nierosyjskiej narodowości – tamże.
[8] Tamże, s. 73.
[9] O czym Kalkowska w przyszłości miała wspominać ze wstydem – list Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[10] Por. A. Trapp, dz. cyt., s. 38. Karol von Spitzbarth zmarł w Warszawie w 1907 roku (zob. nekrologi w: „Kurier Warszawski" 1907, nr 108, s. 5; „Słowo" 1907, nr 107, s. 2).
[11] Emma zmarła w 1893 roku we Wrocławiu (zob. rubryka *Wiadomości osobiste. Zmarli*, „Słowo" 1893, nr 19, s. 2–3).
[12] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[13] Tamże.
[14] Zob. np. T. Howard, *Felicita von Vestvali: 'I am the way I am'*, [w:] tegoż, *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge – New York 2007, s. 57; K.-J. Kutsch, L. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 4, München 2003, s. 1141.
[15] W. Lipsky, *Gay and Lesbian San Francisco*, Charleston – Chicago – Portsmouth – San Francisco 2006, s. 30. Zob. także: K.-J. Kutsch, L. Riemens, dz. cyt., s. 1141. Katalog francuskiej biblioteki narodowej jest dostępny pod adresem: http://data.bnf.fr/14803509/felicia_vestvali/ (dostęp 11.01.2019). Z kolei Laurence Senelick, powołując się na *Dictionary of Music and Musicians* Grove'a, podaje, że Vestvali była córką gubernatora Krakowa („*Governor of Cracow*"). Zob. L. Senelick, *The Changing Romm: Sex, Drag and Theatre*, New York – London 2000, s. 268. Trop „krakowski" pojawił się również w doniesieniach „Kuriera Codziennego", który podając informację o tym, że w Lipsku Vestvali wystąpiła w roli Hamleta, dopytywał: „Czyby to była owa panna Westfalewiczówna, która

w r. 1864 w Ameryce w operze występowała, a o której pisały dzienniki, że jest krakowianką, i że w swej postaci ma coś męskiego?" („Kurier Codzienny" 1869, nr 22, s. 4).
[16] K.-J. Kutsch, L. Riemens, dz. cyt., s. 1141.
[17] R. von Braunschweig, *Felicita von Vestvali*, [w:] *Lesbians in Germany: 1890's–*
–1920's, ed. L. Faderman, B. Eriksson, Tallahassee 1990, s. 74.
[18] Który osobiście podarował artystce srebrną zbroję do roli Romea (tamże, s. 74).
[19] Por. T. Howard, dz. cyt., s. 56–59.
[20] J.I. Kraszewski, *Kroniki zagraniczne*, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 273, s. 155.
[21] T. Howard, dz. cyt., s. 57.
[22] Przede wszystkim walki o zniesienie paragrafu nr 175, penalizującego męski homoseksualizm. Na temat narodzin ruchu zob. np. R. Beachy, *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*, New York 2014.
[23] Na temat roli Hirschfelda zob. tamże, s. 85–119.
[24] Pierwodruk: R. von Braunschweig, *Felicita von Vestvali*, „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" 1903, s. 426–443. W tekście odwołuję się do anglojęzycznej wersji szkicu (por. przyp. 17 tego rozdziału).
[25] R. Braunschweig, dz. cyt., s. 72.
[26] Tamże, s. 72.
[27] Tamże. E.L. otrzymała również w spadku większą część zgromadzonej przez lata fortuny Vestvali.
[28] Tamże, s. 79.
[29] Świadczy o tym chociażby ton, w jakim o niemieckich występach w 1873 roku donosi Kraszewski, wprowadzając opis kolejnej po Vestvali aktorki słowami: „Upadła t a k ż e na dawnej sławie p. Ziegler"– J.I. Kraszewski, dz. cyt., s. 155 (podkr. – A.D.).
[30] K.-J. Kutsch, L. Riemens, dz. cyt., s. 1141.
[31] R. Braunschweig, dz. cyt., s. 77.
[32] Aktorka zmarła w Warszawie, została pochowana w Cieplicach. Tamże, s. 77. Zob. także nekrolog w: „Kurier Warszawski" 1880, nr 75, s. 615.
[33] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[34] Zob. nekrolog w: „Kurier Warszawski" 1929, nr 358, s. 5.
[35] Zob. nekrolog w: „Kurier Warszawski" 1937, nr 142, s. 4. Spitzbarth zasłynął między innymi jako warszawski projektant kamienic – na przykład secesyjnej kamienicy przy ulicy Foksal 15. Zob. S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 288.
[36] R. Kalkowski, *Curriculum vitae*, dz. cyt.; List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[37] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[38] R. Kalkowski, *Curriculum vitae*, dz. cyt.
[39] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 148.
[40] Tamże.
[41] Tamże.
[42] R. Kalkowski, *Curriculum vitae*, dz. cyt.
[43] Na ziemiach polskich miała się nigdy nie czuć zadomowiona, a ostatnią dekadę swojego życia spędziła w separacji z Karolem Spitzbarthem (Por. List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS).
[44] Por. List z kancelarii notarialnej Jacobsohna do Eleonory Kalkowskiej z 20.07.1932 roku, APS.
[45] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[46] E.M. Szarota, *Buch-Konzept. Książka gotowa o Eleonorze Kalkowskiej*, maszynopis przechowywany w APS. Do dokumentu odsyłać będzie skrót EMS. Ze względu na niekonsekwentną numerację autorską (liczne przekreślenia, zmiany numerów stron i powtórzenia) w przypisach będę podawać numer karty (w kolejności ułożenia w teczce), k. 1.

[47] *Wiadomości osobiste. Zmarli*, „Słowo" 1893, nr 19, s. 2–3.
[48] R. Kalkowski, *Curriculum vitae*, dz. cyt.
[49] Tamże.
[50] S. Gąsiorowski, dz. cyt., s. 5.
[51] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[52] Zob. np. B. Garczyk, *Petersburg. Nierosyjska historia miasta 1703–1917*, Poznań 2015, s. 54, 64.
[53] Tamże, s. 31.
[54] Tamże, s. 130.
[55] *Zur Jubelfeier des 150-jährigen Bestehens der S. Annen-Schule am 3. Januar 1889*, Sankt Petersburg 1889, s. 5.
[56] Tamże, s. 91–93.
[57] *Zieliński Tadeusz Stefan*, [w:] *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN*, cz. I: *Nauki Społeczne*, z. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. 591; Антонина Николаевна Мартынова, *Владимир Яковлевич Пропп: Жизненный путь. Научная деятельность*, Санкт-Петербург 2006, s. 35.
[58] Pisze o tym w swoich wspomnieniach córka pisarki (EMS, k. 15).
[59] EMS, k. 2–3.
[60] Tamże, k. 19.
[61] E. Kalkowska, *Dlaczego zostałam dramatopisarką?*, przeł. B. Bernhardt, [w:] tejże, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt., s. 20. W oryginalnej, niemieckojęzycznej wersji szkic był opublikowany w programie *Josefa* wystawianego w Dortmundzie w marcu w 1929 roku.
[62] Tamże.
[63] Tamże.
[64] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[65] R.Z., *Przed premjerą warszawską „Józefa". Rozmowa z p. Eleonorą Kalkowską*, „Gazeta Lwowska" 1929, nr 209, s. 3.
[66] Jan Hulewicz, *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Kraków 1939, s. 199.
[67] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[68] Kalkowska znalazła się również na liście studentów i słuchaczek École pratique des hautes études (Section des sciences historiques et philologiques) w roku akademickim 1901/1902. Zob. *Paris. École pratique des hautes études Section des sciences historiques et philologiques*, Paris 1903, s. 141.
[69] J. Hulewicz, dz. cyt., s. 192, 193–226. Co więcej, na przełomie wieków na niektórych wydziałach Sorbony studentki stanowiły większość (zob. M. Gmurczyk-Wrońska, *Polacy we Francji w latach 1871–1914: społeczność polska i jej podstawy materialne*, Warszawa 1996, s. 21).
[70] W ostatniej dekadzie XIX wieku licząca prawie trzy miliony mieszkańców! Zob. F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, [w:] tegoż: *Mój Paryż*, Kraków 2008, s. 99.
[71] W. Śladkowski, *Emigracja polska we Francji 1817–1918*, Lublin 1980, s. 17.
[72] Cyt. za: tamże, s. 18.
[73] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 159.
[74] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[75] Tamże.
[76] F. Ziejka, dz. cyt., s. 308–310; W. Śladkowski, dz. cyt., s. 239.
[77] F. Ziejka, dz. cyt., s. 107. Obszerne opracowanie tematu życia kulturalnego polskiej emigracji we Francji przełomu wieków można znaleźć również w: T. Sivert, *Polacy w Paryżu: z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1980; W. Śladkowski, dz. cyt.

[78] T. Sivert, dz. cyt., s. 10.
[79] F. Ziejka, dz. cyt., s. 191.
[80] Zob. F. Ziejka, dz. cyt., s. 194–196; T. Sivert, dz. cyt., s. 19–22.
[81] T. Sivert, dz. cyt., s. 2.
[82] W. Śladkowski, dz. cyt., s. 176.
[83] T. Sivert, dz. cyt., s. 31.
[84] Tamże, s. 30. Warto przypomnieć, że kolonii paryskiej – a w szczególności polskiej młodzieży socjalistycznej – w ostatniej dekadzie XIX wieku poświęcona jest powieść Zapolskiej *Zaszumi las* (Lwów 1899). Fabuła została w dużej mierze oparta na wydarzeniach, których pisarka była świadkinią, a postaci i stowarzyszenia występujące w utworze były zainspirowane rzeczywistymi, nietrudnymi do zidentyfikowania osobami i organizacjami: przykładowo w rysach i historii głównego bohatera, Leona Orlickiego, można rozpoznać Jana Lorentowicza, paryska Spójnia zaś występuje w powieści jako Zgoda (zob. W. Śladkowski, *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej* Zaszumi las, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2002/2003, Vol. XX/XXI, s. 7, 9).
[85] F. Ziejka, dz. cyt., s. 321.
[86] Tamże, s. 321–322.
[87] Tamże, s. 322–333.
[88] *Paris. École pratique des hautes études Section des sciences historiques et philologiques*, dz. cyt., s. 141.
[89] Zob. *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, przeł. i oprac. T. Ososiński, Gdańsk 2016, s. 44 i n.
[90] F. Ziejka, dz. cyt., s. 104.
[91] M. Gmurczyk-Wrońska, *Polacy we Francji w latach 1871–1914: społeczność polska i jej podstawy materialne*, dz. cyt., s. 24. Co ciekawe w perspektywie topograficznej, na mapie Quartier Latin obok polskiej kolonii i bohemy artystycznej współistniało środowisko paryskich „akuszerek" modernizmu – wyemancypowanych kobiet (niejednokrotnie jawnie nieheteronormatywnych), prowadzących awangardowe wydawnictwa i pisma, pisarek, artystek takich jak między innymi Djuna Barnes, Natalie Barney, Mina Loy czy Gertrude Stein i Alicja B. Toklas, których portret zbiorowy i znaczenie dla europejskiego modernizmu opisała Shari Benstock w swojej obszernej monografii (tejże, *Kobiety z lewego brzegu. Paryż 1900–1940*, przeł. E. Krasińska, P. Mielcarek, Warszawa 2004).
[92] Na temat Sokolnickiej i jej roli w transferze psychoanalizy do Francji zob. L. Magnone, *Pionierka psychoanalizy we Francji*, [w:] tejże, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, t. 2, Kraków 2016, s. 7–70; tejże, *Sześć seansów. Eugenia Sokolnicka i* Fałszerze *André Gide'a*, [w:] „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2013, nr 1–2, s. 289–308.
[93] Jak nazywali Eugenię przyjaciele z kolonii, zob. L. Magnone, *Pionierka psychoanalizy we Francji*, dz. cyt., s. 10.
[94] Tamże, s. 9.
[95] Na podstawie biogramu: *Szarota Marceli*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 47, Warszawa–Kraków 2010, s. 109–111.
[96] Tamże, s. 110.
[97] Tak w jednym ze swych listów scharakteryzował Kalkowską Kazimierz Kelles-Krauz (tegoż, *Listy*, t. 2, oprac. W. Bieńkowski, A. Garlicka, A. Kochański, Wrocław 1984, s. 648). Co ciekawe, redaktorom tomu nie udało się dotrzeć do żadnego z biogramów Kalkowskiej i w przypisie do jej nazwiska widnieje jedynie informacja „Brak bliższych danych" (tamże, s. 651). Trudno jednak przyjąć takie tłumaczenie, chociażby przez wzgląd na to, że już od 1964 roku z życiorysem Kalkowskiej można było zapoznać się

w *Polskim słowniku biograficznym*. Redaktorzy uznali za to, że występujący w tym samym liście, w akapicie poniżej, pseudonim „Szarzątko" odnosi się właśnie do Kalkowskiej jako „narzeczonej M. Szaroty". W tym akapicie Kelles-Krauz wspomina o sytuacji skonfliktowanych ze sobą organizacji studenckich – Spójni i Koła (Koło było studencką organizacją złożoną z byłych członków Spójni, którym nie odpowiadał zbyt socjalistyczny charakter stowarzyszenia, zob. W. Śladkowski, dz. cyt., s. 177). Autor listu pisze: „Za to Koło podobno stoi nieświetnie. Motz powiada, że gdyby nie zacięte Szarzątko, to by można śmiało zrobić połączenie, ale ta smarkata powiedziała, że «po jej trupie»" (K. Kelles-Krauz, *Listy*, dz. cyt., s. 648). Zdaje się jednak mało prawdopodobne, by Kelles-Krauz pisał o Kalkowskiej w tak familiarny sposób, skoro z listu wynika, że dopiero tego dnia spotkał ją po raz pierwszy.
[98] *Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 110.

Głód życia

[1] Część rozpoznań dotyczących *Głodu życia* zawartych w poniższym rozdziale była już przeze mnie wykorzystana w artykułach poświęconych debiutowi Kalkowskiej. Na temat opowiadań pisałam przede wszystkim w: A. Dzhabagina, *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej*…, dz. cyt.; A. Dzhabagina, *Na przecięciu nietzscheańskiego witalizmu i ibsenowskiego indywidualizmu. „Głód życia" Eleonory Kalkowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2016, s. 91–106; A. Dżabagina, *Debiutantka*, [wstęp do:] E. Kalkowska, *Głód życia*, oprac. A. Dżabagina, Gdańsk 2016, s. 5–17.
[2] W niektórych przypisach będę powoływać się na pierwodruk (Ire ad Sol [E. Kalkowska], *Głód życia*, Warszawa 1904), przede wszystkim jednak korzystam ze współczesnej edycji (E. Kalkowska, *Głód życia*, oprac. A. Dżabagina, Gdańsk 2016) – do niej będzie odsyłać numeracja stron podawana w nawiasach w tekście głównym wraz z inicjałami tytułów poszczególnych opowiadań.
[3] Zob. protokoły posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury z 1903 roku, sygn. nr 44, s. 71, zbiór *Warszawskie Komitety Cenzury z lat 1842–1916*, nr 254/II w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Co ciekawe, choć protokoły ze zbiorów dokumentów WKC odnotowują *Głód życia*, wzmianki na temat tomu brakuje w publikacji Janusza Kosteckiego i Małgorzaty Rowickiej *Granice wolności słowa w zaborze rosyjskim w latach 1865–1904. Wykaz publikacji polskojęzycznych zakwestionowanych oraz dopuszczonych do obiegu przez carską cenzurę zagraniczną* (t. 2, Warszawa 2006).
[4] Pierwsza recenzja ukazała się już w listopadzie 1903 roku (S. Brzozowski, *Ire ad Sol: „Głód życia"*, „Głos" 1903, nr 45, s. 717–718. Przedruk w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, oprac. A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 352–355. W dalszej części tekstu powołuję się na współczesne wydanie).
[5] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek*…, dz. cyt., s. 148.
[6] „Ogniwo" 1904, nr 1, s. 24; por. także: „Kurier Warszawski" 1903, nr 282, s. 12. W „Kurierze" Księgarnia informowała o przygotowaniu takich publikacji jak: L. Krzywicki, *Kwestja rolna. Przewrót w produkcji wiktuałów*; Z. Kowalewska, *Uniwersytet chłopski w Szwecji*; W. Krakowski, *Nowa Zelandja;* W. Przeradzka, *Fragment*; St. Krusiński, *Szkice socjologiczne, Szkice ekonomiczne i filozoficzne*; E. Aveling, *Teorja Darwina z ilustracjami*.
[7] Zob. nekrolog w: „Kurier Warszawski" 1937, nr 142, s. 4.
[8] „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 965, s. 2. Miał również powiązania z organizacjami *stricte* naukowymi, takimi jak Towarzystwo Akademicko-Słowiańsko-Naukowe w Hanowerze (zob. „Dziennik Poznański" 1875, nr 142, s. 3).
[9] „Tygodnik Ilustrowany" 1878, nr 965, s. 2.

[10] „Przewodnik Bibliograficzny" 1906, nr 8–9, s. 182.
[11] Alfred Spitzbarth był również autorem tekstu *Perspektywy samouctwa. Głosy samouków*, który w 1903 roku ukazał się w „Ogniwie" (nr 42, s. 1005; nr 43, s. 1032–1033). W szkicu odnosił się krytycznie do represyjnej instytucji szkoły – „głównego posterunku wykształcenia" – która tępi indywidualizm, a także uniemożliwia samodzielną pracę i rozwój jednostki, wpędzając ją w rutynę i poczucie narastającej frustracji. Na łamach pisma publikował także *Listy z Niemiec* na temat polskich studentów Wyższej Szkoły Handlowej w Lipsku („Ogniwo" 1904, nr 34, s. 807).
[12] O bliskich relacjach pomiędzy kuzynostwem wspominała Elida Maria Szarota (List do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS). Bliższych informacji biograficznych na temat Freda Spitzbartha nie udało się ustalić – wiadomo, że od Kalkowskiej był młodszy o rok. Studiował w Lipsku (być może u profesora Wilhelma Wundta, tak jak jego kuzyn, Roman Kalkowski?), gdzie w 1906 roku popełnił samobójstwo – śmierć ta miała być dla pisarki ogromnym wstrząsem (por. S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 153). Wszystkie ilustracje z wydania z 1904 roku zostały przedrukowane w mojej edycji *Głodu życia* z 2016 roku.
[13] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 151. Zob. także: *Sprawa Jakubowskiego w teatrze „Ateneum"*, „Nasz Przegląd" 1929, nr 254, s. 11.
[14] Wiadomo, że w imieniu Żeromskiego Sokolnicki próbował namówić Paula Cazina do przetłumaczenia *Popiołów* na język francuski – ostatecznie bez powodzenia. Zob. F. Ziejka, dz. cyt., s. 364.
[15] S. Brzozowski, dz. cyt., s. 352–355. Możliwe, że recenzja Brzozowskiego ukazała się tak wcześnie ze względu na (pośredni bądź bezpośredni) kontakt pisarki z redakcją pisma – z „Głosem" w 1902 roku współpracował również jej mąż, Marceli Szarota (zob. np. M. Szarota, *Z Francji*, „Głos" 1902, nr 51, s. 790–792).
[16] Kolejno: cw [Cecylia Walewska], *Ire-Adsol: Głód życia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 24, s. 479; A. Drogoszewski, *Ire-Ad-Sol. Głód życia*, „Książka" 1904, nr 4, s. 146; J.L. [Jan Lemański], *Kronika miesięczna. Powieść*, „Chimera" 1904, z. 20/21, s. 442.
[17] K. Fiołek, *Diagnoza obcości. Brzozowskiego krytyka Sienkiewicza jako spór o polską tożsamość*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2015, nr 26, s. 74.
[18] Tamże, s. 73.
[19] S. Brzozowski, *Z teatru*, „Głos" 1903, nr 11, s. 175–177.
[20] Tegoż, *Z teatru*, „Głos" 1903, nr 8, s. 120–121.
[21] Tegoż, *Cogitationes morosae*, „Głos" 1903, nr 47, s. 749–751.
[22] Na ten temat zob. np. H. Markiewicz, *Wczesna krytyka literacka Stanisława Brzozowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 3, s. 101–116.
[23] Artykuł Brzozowskiego o filozofii Avenariusa ukazywał się w „Głosie" przez cały styczeń 1903 roku.
[24] H. Markiewicz, dz. cyt., s. 103.
[25] S. Brzozowski, *Ire ad Sol: „Głód życia"*, [w:] tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt., s. 353.
[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 354–355.
[28] Tamże, s. 355.
[29] A. Drogoszewski, dz. cyt., s. 146.
[30] cw [C. Walewska], dz. cyt., s. 479.
[31] Tamże.
[32] Na temat publicystyki i krytyki Walewskiej zob. J. Szyszko, *Lektury Cecylii Walewskiej*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, dz. cyt., s. 203 i n.
[33] A. Mencwel, *Jak się robi pismo: „Głos"*, [w:] tegoż, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990, s. 179; zob. także: Zenon Kmiecik, *Prasa pol-*

ska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865–1904, [w:] *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 41.
[34] C. Gajkowska, *Tygodnik Ilustrowany*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 963.
[35] J.L. [J. Lemański], dz. cyt., s. 442.
[36] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 49.
[37] Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016, s. 8.
[38] Tamże, s. 13.
[39] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 148–152.
[40] M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 65.
[41] Tamże.
[42] A. Mencwel, dz. cyt., s. 198.
[43] Warto zresztą przypomnieć, że w 1903 roku, a więc tuż przed publikacją *Głodu życia*, ukazało się kolejne wydanie powieści: T. Sobieraj, *Wstęp*, [w:] Bolesław Prus, *Emancypantki. Tom I i II*, oprac. T. Sobieraj, Warszawa–Lublin 2015, s. 5.
[44] Cyt. za: T. Budrewicz, *Filozofia profesora Dębickiego sposobem analitycznym wyłożona*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 105.
[45] Tamże, s. 24. Badacz przywołuje również kontekst protagonisty z powieści *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego, który umierając na gruźlicę tak jak Zdzisław przeżywa kryzys światopoglądowy – tamże, s. 25.
[46] Tamże, s. 26.
[47] Tamże, s. 24.
[48] Tamże, s. 25.
[49] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 152.
[50] Zob. przyp. 5 w: T. Sobieraj, dz. cyt., s. 7.
[51] Fragment ten podaję za pierwodrukiem: Ire ad Sol [E. Kalkowska], *A jednak*, [w:] tejże, *Głód życia*, dz. cyt., s. 166.
[52] Z. Kuderowicz, *Filozofia życia wobec dzieła Kanta*, [w:] *Dziedzictwo Kanta. Materiały z sesji kantowskiej*, pod. red. J. Garewicza, Warszawa 1976, s. 271.
[53] G. Deleuze, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 51.
[54] G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 211–222.
[55] L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, s. 330.
[56] Por. np. H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 1, s. 67–109; M. Rembowska-Płuciennik, *„Nadkobieta". Problematyka etyczna we wczesnomodernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Etyka i literatura*, pod red. E. Paczoskiej, E. Ihnatowicz, Warszawa 2006, s. 525–532.
[57] M. Kopij, *Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1889–1918*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, Poznań 2002, s. 280.
[58] D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Garfeinowa-Garska Malwina*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 280.
[59] T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław–Kraków 1961, s. 5. Ukazały się wówczas fragmenty *Tako rzecze Zaratustra*: *O dziecku i małżeństwie*, *O kapłanach śmierci* i *O trzech przemianach* („Prawda" 1893, nr II, s. 122–124).
[60] T. Weiss, dz. cyt., s. 8.
[61] M.C. Przewóska, *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, Warszawa 1894.
[62] Jak pisze Lena Magnone, Szeliga była „jedną z najpracowitszych uczestniczek francuskiego ruchu kobiecego" – w 1889 roku współorganizowała pierwszy międzynaro-

dowy kongres feministyczny, po nim zaś utworzyła struktury francuskiej sekcji Międzynarodowej Rady Kobiet (Zob. L. Magnone, *Maria Szeliga/Marya Chéliga: polska pisarka, francuska feministka?*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014, s. 278–279).

[63] R. Skręt, *Przewóska Maria Czesława*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 29, Kraków 1986, s. 36–38.

[64] W połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku spór o wiedzę radosną zdążył już nabrać rozmachu: po jednej stronie barykady znaleźli się zjadliwi krytycy nietzscheanizmu, tacy jak Teodor Jeske-Choiński (*Majaczenia Fryderyka Nietzschego*, „Wędrowiec" 1893, nr 44, s. 707–708; nr 45, s. 727–728) czy Władysław Mieczysław Kozłowski (*Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3, z. 2, s. 315–363), po drugiej zaś jego popularyzatorzy, tacy jak Stanisław Garfein (*Fryderyk Nietzsche. Studyum filozoficzne*, „Ateneum" 1893, t. 2, s. 104–132), prywatnie mąż wspomnianej już pierwszej polskiej tłumaczki filozofa.

[65] M.C. Przewóska, dz. cyt., s. 57.

[66] Z. Daszyńska-Golińska, *Nietzsche i moralność*, „Przegląd Poznański" 1894, nr 2, s. 6–7; nr 3, s. 6–7.

[67] Zob. *Golińska I. v. Daszyńska Zofia*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1960, s. 223–225; A. Wydrycka, *Zofia Daszyńska-Golińska (1866–1934)*, [w:] *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, t. 1, Białystok 2006, s. 81–82. Wydrycka przedrukowała również fragmenty omawianych szkiców Daszyńskiej-Golińskiej i Przewóskiej.

[68] Niektóre opracowania podają, że pierwszą kobietą, której się to udało, była Róża Luksemburg – zob. np. D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016, s. 26.

[69] Z. Daszyńska-Golińska, *Dr. Zofja Daszyńska-Golińska – pionierka wiedzy gospodarczo-społecznej w Polsce. Notatki autobiograficzne*, Kraków 1932 („Życiorysy Zasłużonych Kobiet").

[70] Była między innymi redaktorką naczelną pisma „Na Posterunku. Tygodnik Kobiecy Poświęcony Sprawom Społecznym, Ekonomicznym, Pedagogicznym i Etycznym", wydawanego od 1917 roku przez Ligę Kobiet Naczelnego Komitetu Narodowego.

[71] Z. Daszyńska-Golińska, *Notatki autobiograficzne*, [w:] *Życiorysy Zasłużonych Kobiet*, dz. cyt., s. 6.

[72] Zd. [Z. Daszyńska], *M. Cz. Przewóskiej „Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne"*, „Niwa" 1894, nr 18, s. 59.

[73] Z. Daszyńska-Golińska, *Nietzsche-Zaratustra. Studyum literackie*, Kraków 1896.

[74] M. Kopij, dz. cyt., s. 26–27.

[75] Wprowadzając ten wątek słusznym stwierdzeniem: „Nie zwracało to dotąd należytej uwagi, gdyż teoria i nazwisko Maxa Stirnera znane są małemu gronu. A przecież istnieje tu niezaprzeczony i bezpośredni niemal stosunek duchowej zależności" – Z. Daszyńska-Golińska, *Nietzsche-Zaratustra…*, dz. cyt., s. 40–41.

[76] Szczerba [G. Seweryn], *Z. Daszyńska: „Nietzsche-Zarathustra. Studym literackie"*, „Krytyka" 1896, s. 301.

[77] M.C. Przewóska, *Anarchizm ducha a indywidualizm. Studium krytyczne*, [w:] *Zapomniane głosy…*, dz. cyt., s. 98.

[78] W.M. Dębicki, *Wariacko-zbójecka filozofia*, [w:] *Studya i szkice religijno-filozoficzne. Seria 1*, Warszawa 1901, s. 65.

[79] M.C. Przewóska, *Anarchizm ducha…*, dz. cyt., s. 98.

[80] Więcej na temat roli Daszyńskiej-Golińskiej i Przewóskiej pisałam w: A. Dzhabagina, *Czytelniczki Nietzschego i ich głosy w pierwszych sporach o „wiedzę radosną" – Maria*

C. Przewóska i Zofia Daszyńska-Golińska, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015, s. 175–191. Zmienione fragmenty artykułu zostały wykorzystane w niniejszym rozdziale.

[81] M. Rembowska-Płuciennik, dz. cyt., s. 523.

[82] Mam na myśli Ogólnopolski Zjazd Kobiet zorganizowany w 1907 roku z okazji jubileuszu Orzeszkowej. Dwudziestotrzyletnia wówczas Nałkowska nie była oficjalnie zaproszona do zabrania głosu, praktycznie „wdarła" się na scenę, by przedstawić krytyczny wobec organizatorek punkt widzenia kobiet ze swojego pokolenia (zob. L. Magnone, *Spotkanie w pół drogi. O Marii Konopnickiej i Zofii Nałkowskiej (z Katherine Mansfield w tle)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2013, nr 21, s. 71. Przemówienie autorki *Narcyzy* w swojej antologii zamieściła Aneta Górnicka-Boratyńska (Z. Nałkowska, *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, [w:] *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych lat 1870–1939*, zebr. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 2018, s. 298–303).

[83] Z. Nałkowska, *Uwagi o etycznych zadaniach*…, dz. cyt., s. 301.

[84] Tamże.

[85] Tamże, s. 527.

[86] W tym kontekście Grażyna Borkowska powoływała się między innymi na Marię Podrazę-Kwiatkowską, stwierdzając, że „Sedno zainteresowania kobiet stanowią […] sprawy etyki" – G. Borkowska, dz. cyt., s. 212.

[87] Pierwszym opublikowanym utworem prozatorskim Nałkowskiej była *Orlica*, która ukazała się na łamach „Ogniwa" w marcu 1903 roku (H. Kirchner, *Nałkowska, albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 37).

[88] Pensję Nałkowska ukończyła w 1901 roku, choć ze względów zdrowotnych nie podeszła do egzaminów końcowych – zob. np. H. Kirchner, *Nałkowska, albo życie pisane*, dz. cyt., s. 32.

[89] A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001, s. 150.

[90] Tamże, s. 150. Na te wpływy wskazywała już Hanna Kirchner (tejże, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, dz. cyt., s. 88).

[91] Więcej na ten temat pisałam w: A. Dzhabagina, *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej*…, dz. cyt., s. 7–24.

[92] Fizyczne odczuwanie pożądania i tęsknoty nazywa bohaterka „triumfalnym wołaniem woli życia" (Z. Nałkowska, *Narcyza. Powieść*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Kraków 1967, s. 305–308).

[93] Tamże, s. 109.

[94] G. Deleuze, dz. cyt., s. 107 (podkr. – A.D.).

[95] Tamże.

[96] G. Deleuze, dz. cyt., s. 38.

[97] Cykliczność ta sygnalizowana jest zarówno przez bezpośrednie zwroty, jak i przez analogię do cykliczności pór roku, do których odwołują się kolejne części utworu.

[98] W podobny sposób o *élan vital* pisał Bolesław Leśmian, nazywając ten pęd „wichrem życiowym" – B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 35.

[99] G. Deleuze, dz. cyt., s. 13.

[100] A. Górnicka-Boratyńska, dz. cyt., s. 155 (podkr. – A.D.).

[101] M. Rembowska-Płuciennik, dz. cyt., s. 528.

[102] Zofia Nałkowska, *Dzień ten*, [w:] tejże, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 90.

[103] M. Rembowska-Płuciennik, dz. cyt., s. 528.

[104] Termin zaczerpnięty z: E. Jacobs, *Henrik Ibsen and the doctrine of self-realization*, „The Journal of English and Germanic Philology" 1939, Vol. 38, No. 3, s. 416–430.

[105] Motyw morza u młodopolan analizowali m.in. W. Gutowski, *Cztery obrazy morza (w kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" 1979, Filologia Polska XVII, z. 109, s. 35–56; A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwatyczna w poezji Młodej Polski*, [w:] tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 13–55.
[106] W. Gutowski, dz. cyt., s. 54.
[107] E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawska-Courtney i W. Ostrowski, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 194. Na temat motywów ofelicznych pisała ostatnio Katarzyna Czeczot (tejże, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2016).
[108] E. Paczoska, *Niemłodzi i starzy u Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz – publicysta – myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz i S. Fita, Lublin 2003, s. 240.
[109] L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, dz. cyt., s. 371.
[110] Tamże, s. 370.
[111] S. Brzozowski, *Ire ad Sol: „Głód życia"*, [w:] tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt., s. 355. Pierwodruk *Nad Morzem* Przybyszewskiego ukazał się w Krakowie w 1899, nie jest wykluczone więc, że Kalkowska miała z nim styczność.
[112] Możliwe też, że oba utwory łączą podobne, skandynawskie inspiracje. Jak rekonstruuje Mirosława Kruszewska, rapsod *Nad morzem* powstał podczas podróży Przybyszewskiego do Norwegii, a bezpośrednią inspiracją miało być dla pisarza ujrzenie zatoki Kristianiafjord (M. Kruszewska, *Słowo wstępne*, [w:] S. Przybyszewski, *Nad morzem*, Gdańsk 1978, s. 7–10).
[113] S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 3.
[114] O tym, że znała jego teksty, świadczy nie tylko powszechnie panująca moda na twórczość Norwega. Warto nadmienić, że odniesienia do jego dramatów pojawiają się również w innych opowiadaniach Kalkowskiej (chociażby w opowiadaniu *Dziecko*). Obszernym źródłem na temat polskiej recepcji autora *Dzikiej kaczki* na przełomie XIX i XX wieku jest studium Jana Michalika (tegoż, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971).
[115] R. Taborski, *Repertuar współczesny w teatrach warszawskich okresu Młodej Polski*, [w:] tegoż, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991, s. 62–63.
[116] Datę podaję zgodnie z bibliografią J. Michalika (dz. cyt., s. 159), choć możliwe, że wybór ukazał się już pod koniec 1898 roku.
[117] H. Ibsen, *Wybór dramatów*, przeł. i wstępem opatrzyła W. Marrené, Warszawa 1898.
[118] Zob. J. Michalik, dz. cyt., s. 163.
[119] H. Ibsen, *Kobieta morska. Sztuka w pięciu aktach*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 433–510. Korzystam z wydania w opracowaniu i tłumaczeniu Walerii Marrené, żywiąc przekonanie, że to właśnie z tym wariantem tekstu miała styczność Kalkowska. Do wydania Marrené będę odsyłać w tekście głównym, podając numery stron wraz z inicjałem KM w nawiasie. Pod tym samym tytułem dramat ukazał się również w 1910 roku, w tłumaczeniu Jana Śliwonia. Pierwszy polski przekład wyszedł jeszcze w 1889 roku jako *Oblubienica morza* w tłumaczeniu Stanisława Rossowskiego – wówczas dramat publikowano w odcinkach w „Dodatku Miesięcznym do Przeglądu Tygodniowego". Po raz pierwszy tłumaczenie dramatu z norweskiego oryginału ukazało się dopiero w 2015 roku (wszystkie poprzednie były przekładami z języka niemieckiego): H. Ibsen, *Pani z morza*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 2, tłum. A. Marciniakówna, Warszawa 2015, s. 5–90.
[120] Warto przypomnieć, że w 1904 roku „Elidą" Kalkowska nazwie swoją pierworodną córkę. Z kolei imienniczką Asty, bohaterki opowiadania *Morze*, jest bohaterka dramatu *Mały Eyolf*, również włączonego do wyboru Marrené (H. Ibsen, *Mały Eyolf*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 658).

[121] Na samym początku dramatu wspomina: „Nic jej nie jest, jakkolwiek w ostatnich latach ma bardzo rozstrojone nerwy. To jest czasami… Nie mogę sobie zdać sprawy, co jej właściwie dolega. Ale widzisz, przebywanie w wodzie jest jej życiem i przyjemnością zarazem" (KM 442). W tłumaczeniu z oryginału ten sam fragment brzmi: „Nie żeby coś specjalnie [jej] dolegało. Chociaż to prawda, że ostatnimi laty była bardzo nerwowa. […] Jakoś nie mogę się rozeznać, co jej właściwie jest. Ale owo zażywanie morskich kąpieli, to, widzi pan, jakby treść jej życia" (H. Ibsen, *Pani z morza*, dz. cyt., s. 15). Warto dodać, że określenie „w ostatnich latach" odnosi się również do momentu, w którym kobieta straciła swoje nowo narodzone dziecko.
[122] Z kolei w rodzinnej miejscowości nazywano ją „poganką", jak dowiadujemy się z wypowiedzi Arnholma: „Kiedy sobie panią tam w latarni morskiej przypomnę, panią, tę pogankę, jak mawiał pastor, z powodu, że ojciec dał pani, zamiast imienia chrześcijańskiego, nazwę okrętu" (KM 444).
[123] W tłumaczeniu Marrené właśnie tytułową „kobietę morską", a nie syrenę, choć w norweskim oryginale przydomek Ellidy nie jest tożsamy z nazwą postaci z obrazu. Jak pisze Anna Marciniakówna, współczesna tłumaczka dramatu, do tej pory polskie przekłady nie oddawały tej niejednoznaczności. Bohaterka tytułowa to „*fruen fra havet*" (z nor. „pani z morza"), postać z obrazu zaś to „*havfrue*" („pani morza, władczyni morza" – postać z norweskich baśni ludowych, pół kobieta, pół ryba), co składa się na nieprzetłumaczalną grę słowną. Marciniakówna zastrzega również, że nie jest to do końca syrena, gdyż ta w mitologii greckiej była ptakiem z głową kobiety (A. Marciniakówna, *Od tłumaczki*, [w:] H. Ibsen, *Dramaty wybrane*, t. 1, Warszawa 2014, s. 10). Co ciekawe, swoje trudności z przełożeniem tych zwrotów sygnalizowała również Waleria Marrené (por. tejże, *Wstęp*, [w:] H. Ibsen, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. XIV), a jej wybór może świadczyć o pewnej próbie interpretacji, która wiązałaby ze sobą postać Ellidy i symbolicznej syreny z obrazu. W tłumaczeniu Rossowskiego symbolika tego związku gubi się, gdyż tytułową bohaterkę nazywa on „oblubienicą morza", obraz zaś przedstawia „śmierć syreny" (H. Ibsen, *Oblubienica morza*, przeł. S. Rossowski, „Dodatek Miesięczny do Przeglądu Tygodniowego" 1889, półr. I, s. 3–4). U Marciniakówny zaś na obrazie widnieje „półżywa pani morza" (H. Ibsen, *Pani z morza*, dz. cyt., s. 8).
[124] T. Moi, *The Art of Transformation: Art, Marriage and Freedom in „The Lady from the Sea"*, [w:] tejże, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006, s. 296.
[125] G. Matuszek, *Upiorne zniewolenie – odkryte i ukryte w dramatach Ibsena*, „Napis" 2009, seria XV, s. 247.
[126] T. Moi, dz. cyt., s. 296.
[127] Na temat Ellidy z perspektywy narracyjnych koncepcji tożsamości w ciekawy sposób pisała Ewa Partyga (tejże, *Być sobą, stać się sobą czy stawać się sobą?*, [w:] *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół, Warszawa 2008, s. 77–95).
[128] W tłumaczeniu Rossowskiego wypowiedź ta ma nieco inne znaczenie: „Jestem przecie o tyle, o tyle starszy od niej. Mógłbym być jej ojcem. Powinienem był wszystko uczynić, aby jej życie umysłowe mogło się należycie rozwinąć i rozjaśnić" – H. Ibsen, *Oblubienica morza*, dz. cyt., s. 192.
[129] T. Moi, dz. cyt., s. 304.
[130] E. Jacobs, dz. cyt., s. 416.
[131] W. Marrené, *Wstęp*, dz. cyt., s. XV–XVI.
[132] Poglądy etyczne norweskiego dramaturga zaczęto wręcz utożsamiać z nietzscheanizmem. W swojej *Historii literatury polskiej* z 1900 roku Piotr Chmielowski to właśnie od Nietzschego i Ibsena wywodzi umiejętność polskich „indywidualistów" do wysławiania swojej jednostkowości (J. Michalik, dz. cyt., s. 78).

[133] W. Marrené, *Wstęp*, dz. cyt., s. XVI.
[134] Trylogia monachijska, czyli kolejno *Rosmersholm* (1886), *Kobieta morska* (1888) i *Hedda Gabler* (1890), por. T. Moi, dz. cyt., s. 294.
[135] S. Sontag, dz. cyt., s. 9.
[136] O. Faure, *Spojrzenie lekarzy*, [w:] *Historia ciała*, t. 2: *Od Rewolucji do I wojny światowej*, pod red. A. Corbina, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2013, s. 30.
[137] Tamże, s. 31.
[138] Z. Nałkowska, *Narcyza*, dz. cyt., s. 177.
[139] Tamże, s. 307.
[140] H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
[141] S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven – London 2000, s. 47.
[142] Tamże, s. 48–49.
[143] K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 181.
[144] S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 65.
[145] Na ten temat np. M. Skucha, *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*, „Teksty Drugie" 2008, nr 5, s. 16–31.
[146] K. Kłosińska, dz. cyt., s. 182–184.
[147] Zob. np. B. Zwolińska, *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010, s. 106 i in.; G. Borkowska, dz. cyt., s. 110; U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2008, s. 450. Pisałam na ten temat również w: A. Dzhabagina, *Modernistyczne spotkanie? Na marginesach „Białej Róży" Narcyzy Żmichowskiej i „Pani Dalloway" Virginii Woolf*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, pod red. E. Paczoskiej i A. Budrewicz, Warszawa 2016, s. 392–394.
[148] S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 65.
[149] Podkreślona tu kontrastowość jest zabiegiem konsekwentnie wykorzystywanym przez Kalkowską. Właściwie w każdym z opowiadań występuje postać „po stronie śmierci", zestawiona z bohaterem „po stronie życia".
[150] E. Wejbert-Wąsiewicz, *Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2015, nr 53, s. 110. Zob. także: E. Bobrowska, *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2012, z. 1–2, s. 11–27.
[151] Szczegółowej analizy głównej bohaterki i cennej interpretacji dylogii dokonała Dorota Samborska-Kukuć (tejże, *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci", „Ostatnie spotkanie") Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 161–170). Dylogia Kisielewskiego miała premierę teatralną w Krakowie w 1899 roku. W kontekście *Głodu życia* być może nie bez znaczenia jest też fakt, że w 1903 roku sztuki ukazały się również w formie książkowej (J.A. Kisielewski, *W sieci: wesoły dramat: dylogia. Ostatnie spotkanie: komedya*, Lwów 1903).
[152] E. Wejbert-Wąsiewicz, dz. cyt., s. 112.
[153] J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 115.
[154] Tamże, s. 117–118.
[155] Tamże, s. 118. Nawet w paryskiej Académie Julien, do której na studia wyjeżdżały pochodzące z ziem polskich malarki, istniały ograniczenia: kobiety co prawda mogły pracować z nagim modelem, ale… w godzinach popołudniowych. Dopiero na prośbę Marii Baszkircew wprowadzono zmianę w tej kwestii (lecz nawet pomimo tego przeważały sesje z modelkami, a malowane akty kobiecego ciała „ukazywane były często bez żadnego skrępowania, można powiedzieć w całej okazałości" – tamże, s. 120).
[156] Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 282.

[157] Podobną interpretację można zastosować również w odniesieniu do innych opowiadań Kalkowskiej, przykładowo utworu *Ostatni promień*. Jego bohaterem jest umierający pisarz, który cały pozostały mu czas i energię inwestuje w napisanie pożegnalnego dzieła (dla bohatera już sama myśl o tym spełnieniu jest „wyzwalająca", OsP 132).
[158] Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 280.
[159] M. Jasieńczyk, *Lena. Dramat w czterech aktach (sześciu odsłonach)*, Lwów–Warszawa 1888. Egzemplarz reżyserski ze zbiorów Teatru Skarbkowskiego we Lwowie jest udostępniany przez Bibliotekę Śląską w Katowicach: https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/58809?id=58809 (dostęp 20.07.2018).
[160] Istnieje prawdopodobieństwo, że z utworem Kalkowska zapoznała się jeszcze w Petersburgu, gdzie był on grywany z dużym powodzeniem w teatrze polskim: jak pisał w omówieniu sezonu 1891/1892 Henryk Gliński „Ile razy wystawiano *Lenę*, teatr bywał bardzo zaludniony, a grano ją sześć razy" (tegoż, *Pogadanka o teatrze i teatr polski w Petersburgu od 1882 do 1892 r. Garść luźnych uwag i wiązanka wspomnień z działalności teatru*, Petersburg 1892, s. 76). Dwa razy zagrano ją również w kolejnym sezonie (tegoż, *Pogadanka o teatrze i teatr polski w Petersburgu w r. 1892–1893*, Petersburg 1893, s. 197). Co prawda rodzina Kalkowskiej przeniosła się do Petersburga dopiero około 1895 roku, możliwe jednak, że tak popularna sztuka miała też swoje późniejsze inscenizacje.
[161] A. Nowaczyński, *Dramat polski XIX wieku. Studyum impresyonistyczne*, [w:] tegoż, *Studya i szkice*, Lwów 1901, s. 30–31.
[162] Tamże.
[163] Możemy się domyślać, że chodzi o teatr lwowski.
[164] Być może tak jak bohaterka *Róży Palatynu* Nałkowskiej mogłaby kiedyś – „powoli, jak gdyby nie dowierzając sama sobie" – powiedzieć: „Ta jej śmierć – tamtej mojej córki – potrzebna mi była, abym mogła stać się – szczęśliwą – –" (Z. Nałkowska, *Róża Palatynu*, [w:] tejże, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 183).
[165] Elida Maria Szarota przyszła na świat 22 listopada 1904 roku w Paryżu (*Szarota Elida Maria*, dz. cyt., s. 108).
[166] Zob. „Neuer Theater Almanach" 1911, s. 347–348.
[167] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.

Dym ofiarny

[1] Nie udało mi się dotrzeć do dokumentów potwierdzających ukończenie studiów przez pisarkę, możliwe więc, że zrezygnowała z dalszej edukacji. Marceli Szarota ukończył studia w lipcu 1904 roku (École libre des sciences politiques), obroniwszy rozprawę *Zarys historji instytucji politycznych w Rosji* (zob. W., *Korespondencje „Kuriera warszawskiego". Ze szkół. – Sokół paryski*, „Kurier Warszawski" 1904, nr 188, s. 5). Zgodnie z doniesieniem pisma w 1904 roku adresem małżeństwa było 4, rue du Puits de l'Ermite (tamże).
[2] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[3] Zgodnie z hipotezą Jana Zielińskiego w międzyczasie Kalkowska pod pseudonimem opublikowała jeszcze jeden utwór (na podstawie mojej korespondencji z prof. Janem Zielińskim, mail z dn. 12.06.2015 roku). Wierszem tym jest *Jęk*, który ukazał się w 1910 roku na łamach pisma „Sfinks" (zob. Elea, *Jęk*, „Sfinks. Czasopismo Literacko-Artystyczne i Naukowe" 1910, nr 3, s. 421). Podstawą tej hipotezy (poza brzmieniem pseudonimu, zbliżonym do brzmienia imienia Eleonora) jest podobieństwo językowe i tematyczne z twórczością prozatorską pisarki (do stojącego nad brzegiem morza króla Kserksesa zwracają się upersonifikowane, szemrzące skały, których słowa są pełne skargi ze względu na cierpienia odczuwane przez smagane biczem fale). O ile jednak

pseudonim „Elea" faktycznie współbrzmi z imieniem Eleonora (tym bardziej, że przez bliskich najczęściej nazywana była po prostu „Elą"), o tyle uważam, że pozostałe podobieństwa nie są wystarczające, by móc z całą pewnością przypisać wiersz Kalkowskiej. W warstwie językowej utwór przesiąknięty jest typowo młodopolską (w 1910 roku już niemal epigońską) stylistyką; z kolei pod względem tematycznym wykorzystany w wierszu motyw morza jest przedstawiony w sposób zupełnie inny niż w opowiadaniach debiutantki. Istotną kwestią jest również fakt, że od czasu *Głodu życia* Kalkowska nie decydowała się już właściwie na polskojęzyczną twórczość.

[4] W tym samym roku, już w Krakowie, urodziło się drugie dziecko Kalkowskiej, Ralf Szarota. W przyszłości Ralf studiował filozofię we Fryburgu, uczęszczał na wykłady Martina Heideggera (na podstawie rozmowy z prof. Tomaszem Szarotą). W późniejszym życiu został ekonomistą, w 1964 roku był wicedyrektorem departamentu Ministerstwa Finansów (list Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS).

[5] *Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 109–110. Zob. także: M. Szarota, *Z najnowszej publicystyki historycznej*, „Krytyka" 1907, t. 1, s. 34–42.

[6] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.

[7] W tym okresie Kalkowska przemieszczała się nieustannie na linii Berlin–Breslau, pomiędzy domem rodzinnym a akademią (Tamże).

[8] R. Węgrzyniak, *Procesy doktora Weicherta*, Warszawa 2017, s. 35.

[9] Małgorzata Leyko uznaje, że „można potraktować teatr Reinhardta jako najbardziej kompleksowe spełnienie postulatów Wielkiej Reformy Teatru, zaś jego samego uznać za artystę teatru, który w imieniu wszystkich owych niespełnionych praktyków […] z gorliwością i niesłabnącą energią urzeczywistniał ich wizje i realizował projekty" – M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002, s. 46–47.

[10] Zob. M. Leyko, *Imperium teatralne Maxa Reinhardta*, „Pamiętnik Teatralny" 2018, nr 1–2, s. 45–58.

[11] M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni*, dz. cyt., s. 56–57.

[12] Tamże, s. 57.

[13] Tamże, s. 54. Doskonałość realizacji teatralnego przedsięwzięcia mogła zdaniem Reinhardta zapewnić właśnie trafnie dobrana obsada i odpowiednia motywacja aktorów (zob. tamże, s. 47).

[14] O wspólnych wizytach Kalkowskiej i Duse w rodzinnym domu wspominała Elida Maria Szarota (List do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS).

[15] Teatr był częścią Zjednoczonych Teatrów Wrocławskich (Breslauer Vereinigten Theatern).

[16] Jej ówczesnym adresem było Kaiser-Wilhelm-Strasse 101. Zob. „Neuer Theater Almanach" 1911, s. 348. Kalkowska widnieje również w indeksach roczników 1912, 1913 oraz 1914.

[17] E. Kalkowska, *Die Oktave*, Berlin 1912.

[18] Program wieczoru recytatorskiego, przechowywany w DLA.

[19] Informacje i fragmenty recenzji podaję za programem.

[20] Co ciekawe, mylnie uznając *Die Oktave* za debiut Kalkowskiej (H. Buriot-Darsiles, *La poésie allemande*, „Revue germanique: Allemagne, Angleterre, États-Unis, Pays--Bas, Scandinavie", s. 609–610).

[21] Tamże, s. 609. Recenzent stwierdzał również, że w poezji Kalkowskiej przejawia się „ciekawy sojusz kobiecości i męskości", przy czym wyrazem tego drugiego pierwiastka miały być właśnie owe filozoficzne inspiracje, które zostały przedstawione w tomie jako silna, męska myśl.

[22] m.f. [M. Feldman], dz. cyt., s. 272–273.

[23] Tamże.

[24] Tamże.
[25] Tamże.
[26] Tamże, s. 273.
[27] Tamże.
[28] Tamże.
[29] Tamże.
[30] Fragmenty recenzji cytuję za: „Wir" 1995, nr 2: *Poetki z ciemności*, s. 217.
[31] kr. [K. Rakowski], *Wieczór artystyczno-literacki*, „Czas" 1914, nr 118, s. 2. W 1914 roku Rakowski był stałym współpracownikiem pisma (Adam Bańdo, *W „rezydencji" krakowskiego „Czasu" (1848–1934)*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2014, z. 2, s. 90), z kolei przez dwa sezony teatralne poprzedzające wybuch Wielkiej Wojny piastował stanowisko kierownika literackiego w krakowskim teatrze miejskim pod dyrekcją Ludwika Solskiego (R. Skręt, *Rakowski Konrad*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 524–525).
[32] *Nowy talent aktorski*, „Świat" 1914, nr 17, s. 16.
[33] *Ruch przejezdnych*, „Nowa Reforma" 1914, nr 220, s. 3.
[34] M. Eksteins, dz. cyt., s. 116.
[35] Socjaldemokratycznej Partii Niemiec.
[36] M. Eksteins, dz. cyt., s. 118.
[37] Zob. *Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 110.
[38] K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Warszawa–Kraków 1907, s. 120. Na temat młodopolskiej recepcji Hebbla i popularyzatorskiej roli Irzykowskiego zob. K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce: 1890–1939*, Kraków 2007.
[39] List Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS.
[40] Tamże.
[41] Reminiscencje tego wydarzenia zachowały się również w autobiograficznym opowiadaniu *W małym miasteczku* Elidy Marii Szaroty, którego maszynopis znajduje się w zbiorach rodzinnych.
[42] R. Gelles, *Wrocław w latach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Wrocław 1989, s. 36.
[43] *Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 110. W 1918 roku w Wiedniu Szarota pełnił obowiązki sekretarza przedstawicielstwa Departamentu Stanu Rady Regencyjnej, a po odzyskaniu niepodległości został wysłany na misję dyplomatyczną do Lublany i Zagrzebia. Od 1919 roku kierował poselstwem Rzeczpospolitej Polskiej przy rządzie austriackim (zob. tamże).
[44] W liście do Stanisława Sierotwińskiego Elida Maria Szarota wspominała: „mieszkaliśmy podczas Wojny we Wrocławiu, a Matka w Berlinie, stale dojeżdżała" (list Elidy Marii Szaroty do Stanisława Sierotwińskiego z 1964 roku, APS).
[45] U. Pepkowska, *Uniwersytet Jagielloński w latach I wojny światowej*, Kraków 1990, s. 64.
[46] D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *W kręgu miłości i bohaterstwa (z dziejów humanitaryzmu polskiego i prekursorów Polskiego Czerwonego Krzyża)*, Warszawa 1965, s. 255. Wawrzykowska-Wierciochowa zwraca uwagę na to, że praca „Samarytanina" (w niektórych źródłach mylnie nazywanego „Sanitariuszem Polskim") zorganizowana była podobnie jak prace Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej w Warszawie w pierwszym roku wojny. Również w działania warszawskiego Komitetu włączały się licznie kobiety, także pisarki, takie jak Kazimiera Iłłakowiczówna, pielęgniarka czołówki sanitarnej PKPS w latach 1914–1918. Wawrzykowska-Wierciochowa podkreśla także fakt „znany zresztą z powstania listopadowego i styczniowego, że wiele młodych kobiet, głównie z Galicji, kończyło różne kursy sanitarne prowadzone przez Towarzystwo «Samarytanina Polskiego», by następnie w przebraniu męskim i z odpowiednio zmienionymi dokumentami osobistymi, stanąć ochotniczo do służby sanitarnej przy poszcze-

gólnych oddziałach legionów polskich" (tamże, s. 254). Badania dowodzą, że w tym czasie liczne grono przebranych kobiet włączało się również do walki zbrojnej – na ten temat zob. np. D. Sajewska, *Polskie anioły historii*, [w:] tejże, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 195–221.

[47] D. Wawrzykowska-Wierciochowa, dz. cyt., s. 255–256.

[48] Dokument przechowywany w APS.

[49] W tym kontekście kwestię wyjątkowej perspektywy, wynikającej z transnarodowego uwikłania pisarki, podkreślał również Hans-Otto Binder (tegoż, dz. cyt., s. 123).

[50] Eleonora Kalkowska, *Der Rauch des Opfers*, Jena 1916. Jak już wspominałam, poezje zostały niedawno przetłumaczone przez Ninę Oborską (zob. E. Kalkowska, *Dymy ofiarne*, dz. cyt., s. 346–349). Wcześniej fragmenty tomu ukazały się w przekładzie Iwony Mickiewicz (zob. „Wir" 1995, nr 2: *Poetki z ciemności*, s. 201–210).

[51] „*Den bangenden und den trauernden Frauen zu eigen*" – E. Kalkowska, *Der Rauch des Opfers*, dz. cyt., s. 1.

[52] H.-O. Binder, dz. cyt., s. 112.

[53] C. Siebrecht, *The Aesthetics of Loss: German Women's Art of the First World War*, Oxford 2013, s. 80.

[54] Wśród analizowanych przez badacza poetek obok Kalkowskiej wyjątek stanowiły również pacyfistyczne wiersze Marie Sauer (zob. H.-O. Binder, dz. cyt., s. 112).

[55] Cyt. za: E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 212.

[56] *Die deutsch-polnische Gesellschaft*, „Polnische Blätter" 1918, H. 84, s. 88. Wspominał o tym również Tomasz Szarota (tegoż, *Spotkania między Polakami i Niemcami w Berlinie (1815–1945)*, [w:] *Katalog wystawy „My, berlińczycy!"*, pod red. R. Traby, Olsztyn 2009, s. 60–61).

[57] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 212.

[58] Zob. zapowiedź wieczoru autorskiego Kalkowskiej z 17.04.1917, DLA.

[59] J. Bab, *Die deutsche Kriegslyrik 1914–1918. Eine kritische Bibliographie*, Stettin 1920, s. 144. W tym samym roku jako wartą wymienienia autorkę wojennej poezji wskazywał Kalkowską Richard Dohse (tegoż, *Neuere deutsche Literatur*, Frankfurt a. M. 1920, s. 36). Zob. także: M. Fischer, *„Sie leiden, sie kämpfen und halten stand". Religiöse Kriegslyrik von Frauen*, [w:] *Der Krieg und die Frauen. Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. A.-M. Gerdes, M. Fischer, Münster – New York 2016, s. 132.

[60] *Polka pisząca po niemiecku*, „Kurier Polski" 1917, nr 199, s. 4.

[61] Tamże.

[62] H. Filochowska, *Na ofiarnym stosie*, „Na Posterunku. Tygodnik Kobiecy Poświęcony Sprawom Społecznym, Ekonomicznym, Pedagogicznym i Etycznym" 1917, nr 28, s. 3–5.

[63] Od tego momentu właściwie każde kolejne doniesienie na temat Kalkowskiej pojawiające się w polskiej prasie będzie próbowało rozstrzygnąć kwestię afiliacji narodowej pisarki (pisałam na ten temat m.in. w: A. Dżabagina, *Wokół polskiej recepcji Eleonory Kalkowskiej…*, dz. cyt., s. 137–151).

[64] H. Filochowska, dz. cyt., s. 3.

[65] Tamże, s. 3.

[66] Tamże, s. 5.

[67] J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 17.

[68] Podrozdział stanowi zmodyfikowaną wersję artykułu: A. Dżabagina, *(Nowe) kobiety wypowiadają wojnę. Wokół pacyfizmu Berthy von Suttner, Eleonory Kalkowskiej i Virginii Woolf*, [w:] *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, pod red. I. Iwasiów, A. Krukowskiej, A. Zawiszewskiej, Szczecin 2018, s. 93–118.

[69] V. Woolf, *Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 590.

[70] S. Ledger, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester – New York 1997, s. 4.

[71] Na lata młodości pierwszego pokolenia Nowych Kobiet (jeżeli zgodnie z rozpoznaniami feministycznych badaczek uznamy, że tworzyło ono w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, drugie zaś w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia – por. S. Ledger, dz. cyt., s. 1) przypada okres wzmożonego rozwoju i postępującej organizacji ruchu pacyfistycznego: dla przykładu w 1867 roku we Francji zostaje założona pierwsza Międzynarodowa Liga Pokoju i Wolności (zob. J. Ślusarczyk, *Idea pokoju w europejskiej i polskiej myśli politycznej do 1939 roku*, Warszawa 1995, s. 37).
[72] Ostatnio potrzebę takich badań sygnalizowała Ewa Paczoska w notatce do fragmentów *Precz z orężem* w antologii *Wspólnota pytań. Antologia tekstów krytycznoliterackich i publicystycznych* (dz. cyt., s. 39). W kontekście zachodnioeuropejskich powiązań pomiędzy feminizmem i pacyfizmem zob. np. A. Wiltsher, *Most Dangerous Women: Feminist Peace Campaigners of the Great War*, London 1985; H. Brown, *'The Truest Form of Patriotism': Pacifist Feminism in Britain, 1870–1902*, Manchester 2003; *Women and Peace, Theoretical, Historical and Practical Perspectives*, ed. R. Roach Pierson, New York 2008.
[73] Zestawienie pozornie niestykających się tekstów, by dzięki temu zabiegowi rzucić nowe światło na każdy z tekstów w klastrze (zob. S.S. Friedman, *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading*…, dz. cyt., s. 35–52).
[74] B. von Suttner, *Precz z orężem! Historya prawdziwa*, tłum. W. Trąmpczyński, Warszawa 1889.
[75] V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. E. Krasińska, Warszawa 2002.
[76] Pełne imię pisarki: Bertha Sophia Felicita hrabianka Kinsky von Chinic und Tettau – zob. M. Sala, *Bertha von Suttner (1843–1914). Życie i działalność na rzecz pokoju*, Toruń 2009, s. 13. Kinscy byli jednym z najstarszych czeskich rodów szlacheckich, jednak w związku z tym, że Bertha była dzieckiem pochodzącym z mezaliansu (guwernantki Sophii Wilhelminy i dużo starszego hrabiego Franza Josepha), od śmierci ojca przez cały okres dorastania i młodości mierzyła się z ostracyzmem i izolacją ze strony arystokratycznych krewnych (zob. rozdział *Dzieciństwo i młodość*, tamże, s. 13–32).
[77] Tamże, s. 48–56.
[78] Tamże, s. 59.
[79] Tamże, s. 62–63, 68.
[80] Choć to właśnie Bertha miała odnosić na tym polu większe sukcesy (zob. tamże, s. 77).
[81] Tamże, s. 74–75. Warto zaznaczyć, że te same pozycje staną się później formacyjnymi lekturami Marty von Tilling, bohaterki *Precz z orężem!* (zob. B. von Suttner, dz. cyt., t. I, s. 67, 70).
[82] M. Sala, dz. cyt., s. 120.
[83] Mam tu na myśli rozprawę *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit*, którą pod pseudonimem Jemand (Ktoś) pisarka wydała w 1887 roku (zob. tamże, s. 94, 97).
[84] Tamże, s. 120.
[85] Tamże, s. 128–130.
[86] Powieść ukazała się w serii „Biblioteki Dzieł Wyborowych" redagowanej przez Piotra Chmielowskiego, Teodora Jeske-Choińskiego, Juliana Ochorowicza i Juliana A. Święcickiego.
[87] Osoby zajmujące krytyczne stanowisko z jednej strony zarzucały powieści niedostatki w zakresie walorów literackich (utwór krytykował np. Karl Kraus), z drugiej zaś odrzucały pacyfistyczny zamysł baronowej Suttner, wyszydzając dodatkowo fakt, że to właśnie kobieta postanowiła wypowiedzieć się na temat wojny. Felix Dahn w odpowiedzi napisał wierszyk rozpoczynający się od wersów „Chwyćmy za broń! Miecze mężom przystoją, / Gdzie oni walczą, baby milczeć mają" (cyt. za: M. Sala, dz. cyt., s. 135).
[88] Tamże.
[89] Tamże, s. 130–132.
[90] Tamże, s. 153–156.
[91] Tamże, s. 180.

[92] Autorka *Precz z orężem!* zmarła tydzień przed zamachem na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda w Sarajewie (tamże, s. 247).
[93] V. Woolf, *Trzy gwinee*, dz. cyt., s. 257.
[94] B. von Suttner, *Precz z orężem!*, dz. cyt., t. II, s. 172.
[95] Symptomatyczna w tym kontekście jest przytoczona przez Martę Salę anegdota o pierwszym spotkaniu państwa Suttnerów z Feliksem Moschelesem, członkiem Londyńskiego Towarzystwa Pokojowego, który dowiedziawszy się, że baronowa nie jest (i nigdy nie była) wdową, wyraził swoje szczere zdumienie (zob. M. Sala, dz. cyt., s. 140).
[96] B. von Suttner, dz. cyt., t. I, s. 36.
[97] Co ciekawe, pomimo swoich pacyfistycznych poglądów – które wykształciły się po pierwszym zderzeniu wojennej rzeczywistości z chwalebnym ideałem, wtłaczanym mu od dzieciństwa przez społeczeństwo – Tilling nie decyduje się na porzucenie służby z poczucia obowiązku. Wie, że taka forma protestu nic nie da, a na jego miejsce przyjdzie kolejny kawał mięsa armatniego. Warto podkreślić, że poglądy Tillinga są w dużej mierze podobne do poglądów Alfreda Nobla. W jednym z listów z frontu bohater pisał: „Lepiej jednakże będzie wtedy, gdy technika doprowadzona zostanie do takiej doskonałości, że każda armia raz tylko wystrzeli i tym jednym wystrzałem zabije cały zastęp wrogów; może wtedy ustaną zupełnie wojny. Siła nie będzie wtedy rozstrzygała o niczym" (B. von Suttner, dz. cyt., t. II, s. 21). Tilling powtarzał tym samym poglądy Nobla, który twierdził, że chciałby „móc stworzyć materiał albo maszynę o tak przerażającym, masowym, katastroficznym działaniu, że przez to wojny stałyby się w ogóle niemożliwe" (cyt. za: M. Sala, dz. cyt., s. 58).
[98] Nawet wówczas, gdy narracja nie dotyczy bezpośrednio przeżyć Marty, zachowana jest kategoria autobiograficzności: w takiej funkcji wprowadzone są cytaty z listów Tillinga pisanych z frontu, dzięki którym czytelnik może mieć bezpośredni wgląd również w doświadczenia wojennego strachu, rezygnacji, barbarzyństwa, absurdalności i bezsensowności walki. Listy te (wraz z opowieścią frontowego lekarza, którego bohaterka prosi o relację – B. von Suttner, dz. cyt., t. II, s. 73–79), zawierające realistyczne obrazy krwawych pobojowisk, musiały wywierać ogromne wrażenie na czytelnikach. I choć sama pisarka nigdy nie miała bezpośredniej styczności z frontem, opisy były wynikiem gruntownych studiów. O swoich przygotowaniach do rozpoczęcia powieści autorka *Die Waffen nieder!* pisała tak: „Przeczytałam grube tomy dzieł historycznych, szperałam w starych czasopismach i w archiwach, żeby znaleźć sprawozdania korespondentów wojennych, lekarzy wojskowych; kazałam sobie opowiadać epizody z bitew tym moim znajomym, którzy stali w polu i podczas tego czasu studiów wzrastał mój wstręt przed wojną, aż do bolesnej intensywności" (cyt. za: M. Sala, dz. cyt., s. 121).
[99] B. von Suttner, dz. cyt., t. II, s. 70–87.
[100] B. von Suttner, dz. cyt., t. I, s. 37.
[101] Tamże, s. 90.
[102] Tamże, s. 13–14.
[103] Tamże, s. 95.
[104] Tamże, s. 87.
[105] „Pewne namaszczenie dawał mi w ich oczach los mój taki smutny – myślała bohaterka po śmierci Arna. – Obok krwi, jaką na ołtarzu ojczyzny przelewają żołnierze, łzy spadające na ten sam ołtarz z oczu odartych z miłości matek, żon i kochanek, najpierwsze i święte mają prawo do poszanowania" (tamże, s. 63; podkr. – A.D.).
[106] Tym bardziej jeśli spojrzymy na tę kwestię przez pryzmat niekonwencjonalnego życiorysu samej Berthy von Suttner.
[107] B. von Suttner, dz. cyt., t. II, s. 174.
[108] Tamże, s. 174.

[109] A. Kelly, *Films as antiwar propaganda.* Lay Down Your Arms *(1914)*, „Peace & Change. A Journal of Peace Research" 1991, Vol. 16, No. 1, s. 97–112. Film w reżyserii Dane'a Holgera-Madsena został wyprodukowany przez Nordisk Film Company w 1914 roku. Ze względu na wybuch pierwszej wojny światowej nie doczekał się szerszej europejskiej dystrybucji, trafił jednak na rynek amerykański, gdzie z kolei był traktowany jako propaganda izolacjonizmu (zob. tamże, s. 97).
[110] P. Jelavich, *German culture in the Great War,* [w:] *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914–1918*, ed. by A. Roshwald and R. Stites, Cambridge 1999, s. 37.
[111] M. Eksteins, dz. cyt., s. 181.
[112] E. Kalkowska, *Der Rauch des Opfers*, dz. cyt., s. 17. W polskim przekładzie *Ostatnia nocy spędzana przezeń w domu* (E. Kalkowska, *Dymy ofiarne (fragmenty)*, dz. cyt., s. 342).
[113] Tamże, s. 342.
[114] B. von Suttner, dz. cyt., t. I, s. 42–43.
[115] Temat roli macierzyńskości w pacyfistycznych tekstach brytyjskich pisarek poruszała Sharon Ouditt (tejże, *Reactionary or revolutionary? The maternal pacifist*, [w:] tejże, *Fighting Forces, Writing Women. Identity and Ideology in the First World War*, London – New York 2005, s. 131).
[116] Sh. Ouditt, dz. cyt., s. 131.
[117] E. Kalkowska, *Dymy ofiarne*, dz. cyt., s. 342.
[118] Analizowane przez Ouditt Brytyjki – między innymi Catherine Marshall, Helena Swanwick i Vera Brittain – były atakowane jako niepatriotyczne i proniemieckie (Sh. Ouditt, dz. cyt., s. 132).
[119] Tamże, s. 137.
[120] Tamże, s. 141.
[121] Tamże, s. 151.
[122] L. Magnone, *Orzeszkowa i Konopnicka przeciw karze śmierci*, [w:] *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2012, s. 203.
[123] Cyt. za: L. Magnone, dz. cyt., s. 205.
[124] „A imię nasze – połowa ludzkości. / A imię nasze – bojownice życia. / A imię nasze – odrodzenie świata" – tamże, s. 206.
[125] E. Kalkowska, *Dymy ofiarne*, dz. cyt., s. 345.
[126] Tamże, s. 345.
[127] „My chcemy, kiedy czas krwawy przeminie / Przez wszystkie kraje za ręce się chwycić / I w nowe życie nasz łańcuch przemycić, / Który pięść męska bez skutku ominie" – tamże, s. 346.
[128] Tamże, s. 132. „Macierzyńska żałoba" jako pacyfistyczny argument została wykorzystana również przez francuską feministkę-socjalistkę Madeleine Vernet, która w 1920 roku (po tym jak w fetowanej przez cały kraj uroczystości złożono ciało nieznanego żołnierza pod paryskim Łukiem Triumfalnym) napisała otwarty list „Do Nieznanej Matki Nieznanego Żołnierza". W liście Vernet „przedstawiła alegoryczną matkę, łkającą w jakimś skromnym zakątku Francji, podczas gdy biesiadnicy w Paryżu «tańczyli na jej synu»". Vernet przekonywała, że macierzyńska żałoba może (a właściwie musi!) zostać przekuta w siłę na rzecz pokoju (M. Siegel, *„To the Unknown Mother of the Unknown Soldier": Pacifism, Feminism, and the Politics of Sexual Difference among French* Institutrices *between the Wars*, „French Historical Studies" 1999, Vol. 22, No. 3, s. 421).
[129] J. Ślusarczyk, dz. cyt., s. 45.
[130] R. Braker, *Bertha von Suttner's spiritual daughters. The feminist pacifism of Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann, and Helene Stöcker at the International Congress of*

Women at The Hague, 1915, „Women's Studies International Forum" 1995, Vol. 18, No. 2, s. 103–111.
[131] A. Staveley, *Marketing Virginia Woolf: Women, War, and Public Relations in „Three Guineas"*, „Book History" 2009, Vol. 12, s. 295.
[132] Por. E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką…*, dz. cyt., s. 214.
[133] Zob. R. Sendyka, *Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny*, „Wielogłos" 2012, nr 12, s. 93–104. W eseju Woolf zdjęcia będą odgrywać zresztą niebagatelną rolę: „Fotografie te nie stanowią argumentu; są prostym i brutalnym stwierdzeniem faktu, adresowanym do naszych oczu […]. Kiedy patrzymy na te fotografie […] każda z nas, bez względu na wykształcenie i wychowanie, doznaje tych samych, bardzo gwałtownych emocji. Pan pisze o uczuciu «zgrozy i oburzenia», my też odczuwamy zgrozę i oburzenie" – V. Woolf, *Trzy gwinee*, dz. cyt., s. 154.
[134] A. Staveley, dz. cyt., s. 295.
[135] V. Woolf, *Dziennik 1915–1941*, dz. cyt., s. 584.
[136] Tamże, s. 588.
[137] Tamże, s. 587.
[138] V. Woolf, *Trzy gwinee*, dz. cyt., s. 143.
[139] Tamże, s. 156. Co ciekawe, za jedyną obdarzoną mocą sprawczą klasę kobiet Woolf uznaje tutaj kobiety z klasy robotniczej, które gdyby tylko postanowiły zastrajkować i odmówić pracy w fabrykach zbrojeniowych (w razie przystąpienia Wielkiej Brytanii do wojny), mogłyby znacznie utrudnić podjęcie działań wojennych.
[140] Tamże, s. 169.
[141] Na marginesie warto dodać, że takim „nieświadomym" wsparciem kobiet dla wojny była według Woolf aktywizacja kobiet w czasie pierwszej wojny światowej: „Jak inaczej wytłumaczyć ten niebywały entuzjazm, z jakim, w sierpniu 1914 roku, córki wykształconych mężczyzn […] weszły tłumnie do szpitali […] zasiadły za kierownicami ciężarówek, ruszyły do pracy w polu i w fabrykach broni" – tamże, s. 191. Na temat pozornej emancypacji w okresie Wielkiej Wojny zob. np. C. M. Tylee, *The Great War and Women's Conciousness,* London 1990; F. Thébaud, *The Great War and the Triumph of Sexual Division*, transl. by A. Goldhammer, [w:] *A History of Women in the West*, Vol. 5: *Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*, ed. by F. Thébaud, London 1996. Genderowej analizy powierzchowności wojennej emancypacji dokonała M. R. Higonnet (tejże, *Another Record: A Different War*, „Women's Studies Quarterly" 1995, Vol. 3–4, s. 94).
[142] V. Woolf, *Trzy gwinee*, dz. cyt., s. 193.
[143] Tamże, s. 217.
[144] Tamże, s. 237.
[145] Tamże, s. 273.
[146] Tamże, s. 274.
[147] V. Woolf, *Rozmyślania o pokoju podczas nalotu bombowego*, [w:] tejże, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2015, s. 307–312. Esej został opublikowany w październiku 1940 r. w nowojorskim „New Republic".
[148] Tamże, s. 307.
[149] B. von Suttner, *Krzyk duszy kobiecej! Nieśmiertelny romans,* oprac. R. Pełchowski, Białystok 1929.
[150] Z. Nałkowska, *Wstęp*, [w:] A. T. Nilson, *ABC ruchu na rzecz pokoju. Daty i fakty*, Warszawa 1937, s. 12–13.
[151] Pisarka zmarła w 1937 roku.
[152] B. Morgan, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Polskie" 1942, nr 1, s. 5.
[153] *List otwarty Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Polski PEN Club 1925–2005. Księga pamiątkowa*, pod red. A. Pomorskiego, Warszawa 2005, s. 329–330.
[154] Tamże, s. 329.

[155] Tamże, s. 329–330 (podkr. – A.D.).
[156] Być może rozstanie motywowane było brakiem wsparcia Szaroty dla artystycznych ambicji żony. Ich ścieżki mogły się rozejść również dlatego, że w czasie gdy Kalkowska chciała kontynuować swoją berlińską karierę artystyczną, przed Marcelim otworzyły się nowe perspektywy i drogi rozwoju w służbie dyplomatycznej w wyzwolonej ojczyźnie. Szarota pracował dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych do 1924 roku, po czym poświęcił się publicystyce. W latach 1927–1935 był redaktorem naczelnym „Gazety Lwowskiej". Około 1925 roku ożenił się ponownie (z Ireną z Jankowskich), lecz z Kalkowską pozostawał w przyjaznych stosunkach aż do jej śmierci. Historyk zmarł w 1951 roku i został pochowany w Otwocku (*Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 110–111).
[157] D. Sajewska, *Wielka Wojna jako źródło teatru politycznego*, [w:] tejże, *Nekroperformans,* dz. cyt., s. 140–154 i in.
[158] M. Eksteins, dz. cyt., s. 421.

Agentka sprawy polskiej

[1] Więcej na temat sztuki piszę w rozdziale *Być albo nie być* w części III.
[2] A. Romanowski, *Bojowniczki i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, pod red. E. Łoch, Lublin 1986, s. 194–195.
[3] Tamże, s. 210, 213.
[4] Tamże, s. 195.
[5] Tamże.
[6] Tamże, s. 197.
[7] Tamże, s. 206.
[8] Tamże, s. 199.
[9] Tamże, s. 200.
[10] Tamże, s. 205.
[11] Jej tom ukazał się dopiero w 1929 roku. Tamże, s. 206.
[12] M. Szembekowa, *Kwiecień*, cyt. za: tamże, s. 207.
[13] Tamże.
[14] Przykładowo Magdalena Gromek przedstawiała wojnę jako karę za ludzkie grzechy: tamże, s. 209, 211.
[15] Tamże, s. 211.
[16] Por. H.-O. Binder, dz. cyt., s. 112.
[17] Według strony tytułowej pisma redakcja mieściła się przy Schlüterstrass. 22, podczas gdy Kalkowska mieszkała przy Sybelstrass. 24.
[18] W. Feldman, *Sprawa polska w Niemczech. Dwa głosy*, Wiedeń 1916, s. 4.
[19] P. Zajas, *Niemilknące muzy…*, dz. cyt., s. 135.
[20] Zob. „Polnische Blätter" 1916, H. 17, s. 237.
[21] „Polnische Blätter" 1917, H. 59, s. 172.
[22] „Polnische Blätter" 1916, H. 34, s. 193–194.
[23] *Tamten* w niemieckim przekładzie był wystawiany również we Frankfurcie nad Menem, Lipsku, Lubece, Magdeburgu i Monachium (P. Zajas, dz. cyt., s. 173).
[24] „Polnische Blätter. Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben" 1916, H. 43, s. 241–242.
[25] Leżący u podstaw tej geopolitycznej koncepcji niemiecki termin *Mitteleuropa*, oznaczający „Europę Środkową", na przełomie wieków ulegał dynamicznym przeformułowaniom. Jak pisała Urszula Górska, „Pojęciu temu nigdy nie odpowiadała dokładnie określona przestrzeń geograficzna, […] obszar, do którego się ono odnosiło, stanowiąc splot wielu kultur, języków i wyznań, charakteryzował się ruchomością granic. […] Same koncepcje

Mitteleuropy były tak liczne i różnorodne, jak liczne były idee polityczne XIX i XX wieku w Europie" – U. Górska, *W poszukiwaniu tożsamości Europy Środkowej. Przypadek bohatera galicyjskiego*, Warszawa 2012, s. 27. Badaczka zauważa również, że choć w perspektywie historycznej ta niemiecka koncepcja została skompromitowana przez katastrofalne w skutkach, nacjonalistyczno-imperialistyczne próby jej urzeczywistnienia, to paradoksalnie „zainicjowała [ona] poszukiwanie tożsamości naszego regionu" (tamże, s. 17–18).

[26] Projekt Naumanna został w czasie pierwszej wojny światowej zaadaptowany przez elity polityczne Niemiec i określony jako wojenny cel Rzeszy: „Miał stanowić plan nowego porządku europejskiego po ewentualnym zwycięstwie państw centralnych. Zwolennicy koncepcji *Mitteleuropy* wyznaczyli Niemcom rolę organizującą centralny obszar Europy pod tychże przywództwem" – U. Górska, dz. cyt., s. 28–29. Więcej na temat koncepcji zob. np. w: P. Stirk, *Mitteleuropa. History and prospects*, Edinburgh 1994; J. Pajewski, *Mitteleuropa. Studia z dziejów imperializmu niemieckiego w dobie pierwszej wojny światowej*, Poznań 1959. Zarys dziejów koncepcji przedstawiła również Izabela Goworowska-Puchala (tejże, *Mitteleuropa. Rdzeń Starego Kontynentu*, Toruń 1997).

[27] Temat ten z pewnością domaga się pogłębionej pracy badawczej – dotychczas nie ukazało się żadne studium poświęcone periodykowi.

[28] Na temat berlińskiej misji Feldmana zob. m.in.: A. Galos, *Koniec misji berlińskiej Wilhelma Feldmana i jej skutki*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 2005, nr 1, s. 1–22; J. S. Miś, *Idea niepodległości w myśli politycznej W. Feldmana*, [w:] *Polska Myśl Polityczna XIX i XX wieku*, t. II: *Twórcy polskiej myśli politycznej*, Wrocław–Warszawa 1978, s. 107–134. (Interesującym uzupełnieniem w tym kontekście jest artykuł: F. Krause, *Aleksander Brückner i Wilhelm Feldman. Zbiór poloników dla Berlina*, [w:] *Katalog biblioteki Wilhelma Feldmana zakupionej w latach 1916/1917 przez Bibliotekę Królewską w Berlinie*, zestawiła F. Krause, Poznań 2010, s. 5–18). W Berlinie Feldman pozostał do maja 1918 roku, po czym został wydalony przez władze niemieckie bez prawa powrotu – zob. J. S. Miś, dz. cyt., s. 111.

[29] J. S. Miś, dz. cyt., s. 110.

[30] P. Zajas, dz. cyt., s. 135.

[31] *Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 109–110.

[32] Zob. kr. [K. Rakowski], dz. cyt., s. 2; *Nowy talent aktorski*, dz. cyt., s. 16; *Ruch przejezdnych*, dz. cyt., s. 3.

[33] „Panu Redaktorowi Feldmanowi w dowód szczerego uznania / Autorka / Kraków we wrześniu 1913" – zob. egzemplarz *Die Oktave* Eleonory Kalkowskiej w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 373535 II).

[34] m.f. [M. Feldman], dz. cyt., s. 272–273.

[35] Tamże, s. 272.

[36] Korzystałam ze zbioru „Polnische Blätter" zgromadzonego w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, który w wersji zdigitalizowanej dostępny jest pod adresem: http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/publication?id=157588 (dostęp18.01.2019). Ten sam zbiór w formie mikrofilmów przechowywany jest również w Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie. Największe luki są w rocznikach 1917 i 1918 (przykładowo brakuje numerów między zeszytem nr 81 z 1917 a zeszytem nr 73 z 1918).

[37] J. Słowacki, *Kordjan*, ub. E. Kalkowska, „Polnische Blätter" 1918, H. 103, s. 83.

[38] Od wersu „O gdyby lutni! ja bym was poruszył śpiewem" do „Dajcie mi się w ręce!" – przytaczam za: J. Słowacki, *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 3, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983, s. 153.

[39] Tamże.

[40] Tamże.

[41] Jak podkreślano na łamach „Polnische Blätter", stowarzyszenie, z którym oprócz Wilhelma Feldmana związany był między innymi Aleksander Brückner, nie miało cha-

rakteru politycznego. Celem organizacji było stworzenie atmosfery dla wzajemnego zbliżenia, „zrozumienia poprzez rozumienie". Na inauguracji 19 stycznia Aleksander Brückner wygłosił wykład o polsko-niemieckich stosunkach w przeszłości. W części artystycznej oprócz Kalkowskiej wystąpiła również pianistka Marie Heile (zob. „Polnische Blätter" 1918, H. 84, s. 84–88).

[42] Mimo że na łamach „Polnische Blätter" ukazał się zaledwie krótki fragment, Kalkowska przetłumaczyła *Kordiana* w całości, opatrując swój maszynopis szczegółowymi przypisami, przybliżającymi niemieckiemu czytelnikowi kontekst historyczny i literacki (zob. maszynopis w DLA). W całości przekład Kalkowskiej ukazał się w latach sześćdziesiątych XX wieku w „Mickiewicz-Blätter" (1963, H. 23, 24 – podaję za: S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek*…, dz. cyt. s. 152).

[43] P. Zajas, dz. cyt., s. 136.

[44] *Deutsche Polenlieder von Graf Platen, Grillparzer, Lenau, Graf Auersperg, Uhland, Holtei, Chamisso, Herwegh und Anderen*, mit e. Einl. von H. Delbrück, Berlin 1917.

[45] M. Cieśla-Korytowska, *Raz tylko*… Polenlieder, „Rocznik Komparatystyczny" 2015, nr 6, s. 109–110.

[46] Tamże, s. 111. Było to na tyle powszechne zjawisko, że termin *Polenlieder* zaczęto w późniejszych czasach stosować również do innych utworów niemieckich poetów, które nie odnosiły się do polskiej historii.

[47] Tamże, s. 114–115.

[48] P. Roguski, *Poezja i czyn polityczny. Powstanie listopadowe w poezji niemieckiej pierwszej połowy XIX wieku*, Warszawa 1993, s. 15. Powyższa publikacja w zmodyfikowanej, rozszerzonej wersji ukazała się później jako: *Dzielny kosynier i piękna Polka. Powstanie listopadowe w poezji niemieckiej*, Katowice–Warszawa 2004. Zagadnienie Polenlieder omawiane jest przez badacza również w publikacji: P. Roguski, *Tułacz polski nad Renem: literatura i sprawa polska w Niemczech w latach 1831–1845*, indeks oprac. E. Maciak, Warszawa 1981.

[49] Na marginesie warto zauważyć, że Hans Delbrück, którego wstęp poprzedził poezje zebrane w *Deutsche Polenlieder*, związany był również z Polnische-Deutsch Gesellschaft – zob. „Polnische Blätter" 1918, H. 84, s. 84–88.

[50] Cyt. za: P. Zajas, *Niemilknące muzy*…, dz. cyt., s. 136 (podkr. – A. D.).

[51] „Polenlieder, deutsche Polenlieder! Ist nicht auch dieses eines jener Worte, welche lange, lange in der tiefsten Ecke […] ruhten? Ein Ding, das die Menschen von gestern fremd, inhaltslos, ja, fast ein wenig komisch anmutete, und mit dem sie nichts anzufangen wussten? Lieder aus dem heissen Mitgefühl für eine grande Nation geboren […] was konnten diese Lieder dem Deutschland von gestern […] bedeuten?" – E. Kalkowska, *Vom Büchertisch. Deutsche Polenlieder*, „Polnische Blätter. Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben" 1917, H. 46, s. 28.

[52] „Heut ist es anders. Der Krieg, der so vielen Dingen einen neuen Sinn gegeben hat, […] er hat das Verständnis geweckt für das tragische Geschick eines grossen geknechteten Volkes. Und das Interesse an den Gefühlen, welche die Seele dieses Volkes bewegen" – tamże.

[53] „Viele Gedichte des Bändchens verherrlichen den Kampf und die Rache" – tamże, s. 29.

[54] „Es ist von dem deutschen Dichtern jener Zeiten vollkommen begriffen worden, dass die absolute nationale Freiheit die erste Lebensbedingung des Menschen ist, und dass sowohl die Wiege des Polen als auch sein Grab von dem ungeheuren nationalen Schicksal ganz überschattet sein musste" – tamże, s. 29.

[55] „Manche der Gedichte, die in dem vorliegenden Bande vereinigt sind, tragen ein für uns seltsam aktuelles Gepräge" – tamże, s. 29–30.

[56] Cytuję przekład Krzysztofa Żaka za: P. Roguski, *Dzielny kosynier i piękna Polka*, dz. cyt., s. 100. Przywołany przez Kalkowską oryginał brzmi: „Frohlockt ihr Berge, jauchzt,

ihr Hügel! / Der weisse Adler spannt die Flügel / Aus über ein erlöstes Land!" – zob. E. Kalkowska, *Deutsche Polenlieder*…, dz. cyt., s. 30.
[57] Por. P. Eberhardt, dz. cyt., s. 472.
[58] E. Kalkowska, *Deutsche Polenlieder*…, dz. cyt., s. 30.
[59] P. Roguski, *Poezja i czyn polityczny*, dz. cyt., s. 42.
[60] E. Kalkowska, *Deutsche Polenlieder*…, dz. cyt., s. 30.
[61] Jak przekonywał w 1916 roku Feldman, polska irredenta skierowana była przeciwko Rosji (Austrię zaś Polacy dawno już przestali postrzegać jako wroga), z kolei „interes Niemiec wymaga istnienia polskiego państwa buforowego, które odgraniczałoby ją od Rosji" – W. Feldman, *Sprawa polska w Niemczech. Dwa głosy*, cyt. za: J.S. Miś, dz. cyt., s. 126.
[62] Sytuacja zmieniła się dopiero w lutym 1918 roku, kiedy Niemcy i Austria przystąpiły do rokowań z Ukraińską Republiką Ludową, nie dopuszczając do negocjacji polskiej delegacji. Wyraz swojemu rozczarowaniu dał Feldman w liście otwartym do Friedricha Naumanna z 13 lutego 1918 roku, zatytułowanym *Przed czwartym rozbiorem Polski*, w którym stwierdzał, że ostateczne zwycięstwo odniesie sprawiedliwość. „A Polska – przekonywał – tak bogata męczeństwem, gotująca się do nowego męczeństwa weźmie udział w tym zwycięstwie. Przeżyliśmy rosyjską niewolę, przeżyjemy niemieckie oswobodzenie" – cyt. za: J.S. Miś, dz. cyt., s. 129. Wkrótce potem krytyk został wydalony z Berlina przez władze niemieckie. Z kolei na ziemiach polskich swoją działalnością naraził się na silną krytykę za rzekomą „proniemieckość", ataki na jego osobę zaś były często podszyte retoryką antysemicką (por. A. Galos, dz. cyt., s. 13).
[63] J.S. Miś, dz. cyt., s. 125.
[64] Omawiany przez pisarkę tom nie był jedyną próbą przedstawienia tej analogii. W 1916 roku w Krakowie Stanisław Leonhard wydał antologię poezji współczesnych niemieckich i austriackich poetów pod tytułem *Neue Polenlieder 1914–1915* i choć zebrani poeci nie odwoływali się wprost do tej tradycji, to „[f]ormuła tytułu oraz dobór tekstów nie pozostawiały wątpliwości, jakim celom miała służyć publikacja i jakie skojarzenia wywoływać". Pięć lat wcześniej, również w Krakowie, Leonhard opublikował zbiór *Polenlieder deutscher Dichter.* Zob. P. Roguski, *Dzielny kosynier*…, dz. cyt., s. 184.
[65] Podtytuł zaczerpnięty z: T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie. Na tropach legendy o Polakach „fabrykantach rewolucji"*, [w:] *Losy Polaków w XIX–XX w.*, Warszawa 1987, s. 465–482.
[66] E. Kalkowska, *März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48*, Strassburg 1928.
[67] Zob. Ch. Jung-Hofmann, *Eleonore Kalkowskas „März" – Aktualisierung durch Analogisierung historischer Strukturen*, [w:], tejże, *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes des Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. 1999, s. 125.
[68] E. Kalkowska, maszynopis *Der Vorkampf*, DLA. Szkic ten jest również o tyle istotny, że stanowi jedyny (poza *Głodem życia*) utwór prozatorski pisarki, do którego udało mi się dotrzeć.
[69] Jak pisała badaczka: „Już sam tytuł może otworzyć przed współczesnym odbiorcą pole do skojarzeń, w którym rewolucja jest rozumiana jako proces. Przez pojęcie marca rozumiana jest nie tylko rewolucja marcowa 1848 roku, u politycznie myślącego odbiorcy przywołuje także myśl o walkach w marcu 1919 oraz 1921" – Ch. Jung-Hofmann, dz. cyt. s. 125. Za tłumaczenie fragmentu dziękuję Ninie Oborskiej.
[70] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 34.
[71] D. Orlow, *1918/19: A German Revolution*, „German Studies Review" 1982, Vol. 5, No. 2, s. 193.
[72] Tamże, s. 193.
[73] Donald J. Mattheisen, *History as Current Events: Recent Works on the German Revolution of 1848*, „The American Historical Review" 1983, Vol. 88, No. 5, s. 1219. Ówczes-

ny dyskurs historyczny mógł znacznie wpłynąć na dramat Kalkowskiej i jej interpretację wydarzeń berlińskiej Wiosny Ludów. W zbiorach prywatnych profesora Tomasza Szaroty zachował się należący do Kalkowskiej egzemplarz dwutomowej monografii *Geschichte der Deutschen Revolution von 1848–1849* Veita Valentina z 1930 roku, a także tom opracowanych materiałów z okresu Wiosny Ludów: *Der Vorkampf deutscher Einheit und Freiheit, Erinnerungen, Urkunden, Berichte, Briefe*, hrsg. von T. Klein, Ebenhausen b. München 1927. Tytuł tomu, tożsamy z nazwą niedokończonego szkicu prozatorskiego Kalkowskiej, potwierdza intuicje dotyczące tych inspiracji.

[74] Fragment dotyczący dramatu jest zmodyfikowaną wersją artykułu: A. Dżabagina, *Eleonory Kalkowskiej historyczna fantazja na berlińską Wiosnę Ludów – März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48 (1928)*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, Warszawa 2016, s. 128–137. Wydarzenia Wiosny Ludów w Berlinie rekonstruuję przede wszystkim na podstawie: T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 465–482; W. Siemann, *The German Revolution of 1848–49*, New York 1998.

[75] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 13.

[76] Por. T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 465.

[77] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 20.

[78] „Vielleicht ist jetzt der Augenblick gekommen, der das alles ändert. Vielleicht wird ein für die Freiheit kämpfendes Deutschland fähig sein, auch Polens Freiheitsdrang zu verstehen – ja ihn zu unterstützen!" – tamże, s. 20.

[79] „Die meisten lieben die Freiheit nur für sich selbst!" – tamże, s. 21.

[80] Por. A.A. Kamiński, *Michaił Bakunin. Życie i myśl*, t. 2: *Podpalacz Europy (1848–1854)*, Wrocław 2013, s. 19.

[81] A.A. Kamiński, *Michaił Bakunin. Życie i myśl*, t. 1: *Od religii miłości do filozofii czynu (1814–1848)*, Wrocław 2012, s. 356.

[82] T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 465.

[83] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 53.

[84] Tamże, s. 34. Bezwarunkowa wolność prasy była jednym z czterech najważniejszych „marcowych żądań" (zob. W. Siemann, dz. cyt., s. 58).

[85] T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 472; W. Siemann, dz. cyt., s. 64.

[86] T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 472–473.

[87] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 75.

[88] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 90.

[89] Tamże, s. 65.

[90] Tamże, s. 68.

[91] Tamże, s. 111.

[92] „Darf ein Vater auf seine Kinder, ein König auf sein Volk schiessen lassen? Er darf es nicht"– tamże, s. 61 (podkr. – E.K.).

[93] T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 472.

[94] E. Kalkowska, *März*, dz. cyt., s. 108.

[95] T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 473.

[96] W poprzednim obrazie, w którym doradcy przekazują Królowi żądania berlińczyków, ten z początku waha się przed wydaniem amnestii również dla Polaków. Gdy jeden z doradców sugeruje, że być może Polacy chętnie zostaną obywatelami wolnościowych Prus, Król stwierdza, że to nonsens, gdyż „równie naturalne jest dla nich dążenie do własnego systemu politycznego, jak dla nas naturalnym jest przeszkadzać im na wszelkie możliwe sposoby" („Es ist für sie ebenso natürlich, ein eigenes Staatswesen anzustreben, wie es für uns natürlich ist, sie mit allen Mitteln daran zu hindern") – E. Kalkowska, *März*, s. 136.

[97] Mierosławski był polskim rewolucjonistą. Wraz ze spiskowcami z Wielkopolski opracował plan powstania, które miało wybuchnąć we wszystkich trzech zaborach. W lutym

1846 roku został schwytany przez pruską policję i osadzony w Moabicie. Został zwolniony dopiero za sprawą wydanej w 1848 roku amnestii. Zob. np. J. Sperber, *The European Revolutions 1848*, Cambridge – New York 2005, s. 123; T. Szarota, *18–19 marca 1848 r. w Berlinie*, dz. cyt., s. 465–482. Postaci Mierosławskiego rozprawę poświęcił również Marceli Szarota – zob. tegoż, *Kartka z życia Mierosławskiego (czteromiesięczny pobyt we Francji po upadku powstania poznańskiego w r. 1848)*, „Kronika Miasta Poznania" 1927, nr 5 (3), s. 227–242.

[98] „Es lebe die Freiheit! Es lebe Polen! Es lebe die Brüderschaft Polens und Preussens!" – E. Kalkowska, *März*, s. 138. Jednocześnie słyszący to z boku Starzec z Prologu mówi do swojej młodej towarzyszki, która koniecznie chciała zobaczyć przemarsz z bliska: „Takiego pochodu już nie dożyję. I ty też nie" [„Solch ein Zug werde ich nicht mehr erleben. Und auch Du wohl nicht"] – tamże.

[99] Tamże, s. 139.

[100] Mirosława Zielińska i Marek Zybura przypominali, że przykładowo Adam Jerzy Czartoryski aż do Wiosny Ludów „brał pod uwagę możliwość wspólnego, polsko-francusko-pruskiego, wystąpienia przeciw Rosji" – M. Zielińska, M. Zybura, *Wstęp*, [w:] *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, pod red. M. Zielińskiej, M. Zybury, Wrocław 2013, s. 8–9.

[101] E. Kalkowska, *Polen und Deutschland: Randglossen zur Psychologie beider Völker*, [w:] *Die ewige Revolution: Ergebnisse der Internationalen Geschichtstagung 2.–4. Oktober 1924*, hrsg. von S. Kawerau, Berlin 1925, s. 242–245.

[102] W konferencji wziął udział również wówczas już były mąż Kalkowskiej, Marceli Szarota, z wykształcenia historyk (*Szarota Marceli*, dz. cyt., s. 110).

[103] S. Kawerau, *Vorwort*, [w:] *Die ewige Revolution…*, dz. cyt., s. 3.

[104] Tamże.

[105] Tamże.

[106] M. Górny, *„Wojna europejska jako walka ducha". Psychologia narodowa w Europie i I wojna światowa*, [w:] *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowoeuropejskich po roku 1918*, Warszawa 2008, s. 128–129.

[107] Tamże, s. 129.

[108] Tamże, s. 130.

[109] E. Kalkowska, *Polen und Deutschland*, dz. cyt., s. 242.

[110] „Nur wer, wie ich, Substanz dieser beiden Völker im eigenen Blute trägt, kann vielleicht den tragischen Gegensatz in seiner ganzen Tiefe ermessen" – tamże.

[111] „Tylko ktoś, kto tak jak ja słuchał nie tylko zewnętrznych głosów z obu stron, lecz także nasłuchiwał dwugłosu podszeptów własnej krwi, potrafi być może wskazać powody tych opozycji" („Nur wer, wie ich, nicht nur den äußeren Stimmen von beiden Seiten, sondern auch den zweistimmigen Einflüsterungen seines eigenen Blutes gelauscht hat, kann vielleicht die Gründe dieser Gegensätze – der eigenen Zweistimmigkeit Sprache leihend – deuten und ihnen gerecht werden") – tamże.

[112] „Nur wer, wie ich, sein Leben lang unter dem tragischen Gegensatz seiner beiden Elternvölker gelitten hat, kann vielleicht dieses innerste, dieses brennendste Interesse an der Erschaffung einer höheren, einer sozusagen neußgeschichtlichen Ebene haben, auf der eine Lösung jener Gegensätze nicht nur denkbar, sondern auch wahrscheinlich wäre" – tamże, s. 242–243.

[113] Przywołuje to na myśl omawianą przeze mnie we wstępie polemikę Adrienne Rich z Virginią Woolf. Autorka *Zapisków w sprawie polityki umiejscowienia* przekonywała w niej, że jako kobieta nie może przyjąć pozycji outsiderki i – tak jak Woolf – stwierdzić, że jej ojczyzną jest cały świat: „Jako kobieta mam ojczyznę – pisała – jako kobieta nie mogę odciąć się od tego kraju […] muszę zrozumieć, w jaki sposób miejsce na mapie jest również miejscem w historii, w którym jako kobieta, Żydówka, lesbijka, feministka

jestem stwarzana i staram się tworzyć" – A. Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, przeł. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1, s. 33.
[114] „[…] wenn die anklagende Stimme Polens erst stärker erscheint, weil in ihr Klage, Haß und Empörung mehrerer unterdem Joch des preußischen Nachbarn zerquälter Generationen zusammenklingen" – E. Kalkowska, *Polen und Deutschland*, dz. cyt., s. 243.
[115] Tamże.
[116] Lecz także „niewolnicze" przywiązanie do kultury „Zachodu" – tamże, s. 244.
[117] „Im übrigen ist hierbei zu berücksichtigen, daß die Ertragfähigkeit der polnischen Kulturbodens im Augenblick noch gar nicht gerecht eingeschätzt werden kann, da die besten geistigen Kräfte Polens während der letzten hundert Jahre durch den Kampf um die nationale Selbsterhaltung aufgesogen wurden" – tamże, s. 245. Kalkowska dodaje na marginesie, że nawet pomimo tej sytuacji już wówczas kultura polska doczekała się godnych dogłębnego studiowania twórców i wśród nich – co być może nie zaskakuje w świetle wcześniejszych rozważań – wymienia panteon romantycznych wieszczów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida.
[118] Jak dowodziła Pascale Casanova, światowa przestrzeń literacka tworzy się i jednoczy, „opierając się na zmierzającym w dwóch kierunkach ruchu, który […] przebiega między dwoma antagonistycznymi biegunami tego uniwersum. Z jednej strony jest to dążenie do postępującego poszerzania pola, towarzyszące uzyskiwaniu niezależności narodowej przez różne kraje świata; z drugiej zaś – ruch prowadzący do autonomizacji, czyli do literackiej emancypacji wobec politycznych (i narodowych) nakazów" – P. Casanova, dz. cyt., s. 71.
[119] „Ich, die ich Deutschlands geistiger Kultur einige meiner stärken inneren Erlebnisse verdanke, wäre die letzte, diesen Reichtum abzuleugnen!" – E. Kalkowska, *Polen und Deutschland*, dz. cyt., s. 245.
[120] „Polen und Deutschland! Wie wird sich in Zukunft ihr gegenseitiges Verhältnis gestalten?" – tamże, s. 244.
[121] „Stehen wir am Ende einer Geschichtsepoche, so wird sich – es wäre töricht, sich hierüber Illusionen hinzugeben – das Verhältnis, nach vorübergehenden Ruhepausen, immer mehr zuspitzen und endlich einen der Sprengstoffe für einen neuen Krieg liefern, aus dem nicht nur wir alle, sondern auch die ganze europäische Kultur als ein elendes Aschehäuflein hervorgehen wird" – tamże.
[122] „Stehen wir aber am Anfang einer neuen Geschichtsepoche – und wie sehr hoffen wir das, wie sehr wollen wir daran mitarbeiten, daß es so sei –, so müssen alle alten Gefühle, alle Überreste einer durch Blut und Gewalt gekennzeichneten Epoche, vor allem aus der Seele der Völker ausgerodet werden" – tamże.
[123] „auch das Mißtrauen ist eine Abart des Ressentiments!" – tamże.
[124] „Schatten der Vergangenheit" – tamże.
[125] „Gelingt es aber einmal, eine Annäherung beider Völker auf einer rein geistigen Ebene zu erreichen, so wird sich sicherlich auch in Bezug auf ihr äußeres Verhältnis zum Wohle beider Völker eine leichtere Verständigung ergeben" – tamże, s. 245.
[126] Rękopis przechowywany w DLA.
[127] Tamże.
[128] P. Casanova, dz. cyt.
[129] A. Galos, dz. cyt., s. 13.
[130] Nie udało się ustalić szczegółów dotyczących tekstu.
[131] W 1926 roku dyrektor Instytutu.
[132] Na ten temat zob. np. M. Willaume, *Udział Polski w pracach Międzynarodowego Instytutu Współpracy Umysłowej w latach 1922–1939*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia" 1995, vol. 50, s. 259–272.

[133] A. Brzeziński, *Polska w systemie międzynarodowej współpracy intelektualnej Ligi Narodów (1922–1939)*, „Dzieje Najnowsze" 2002, nr 2, s. 8.
[134] Jak sugerował tytuł artykułu Stanisława Sierotwińskiego (tegoż, dz. cyt., s. 145).

Lewy brzeg Berlina

[1] Rozdział jest zmodyfikowaną i poszerzoną wersją mojego artykułu: A. Dżabagina, *Berlin's Left Bank? Eleonore Kalkowska in women's artistic networks of Weimar Berlin*, [w:] *Polish Avant-Garde in Berlin*, ed. by M. Stolarska-Froni, Berlin 2020.
[2] Sh. Benstock, *Kobiety z lewego brzegu*, przeł. E. Krasińska, P. Mielcarek, Warszawa 2004, s. 38.
[3] Tamże, s. 7.
[4] C. Miller, dz. cyt., s. 21.
[5] Tamże, s. 45.
[6] O znajomości autorki z Emmą Goldman wspominał między innymi Jan Zieliński w recenzji polskiego wydania dramatów Kalkowskiej (tegoż, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, „Rzeczpospolita" 2006, nr 6, s. 15).
[7] H. Havel, *Szkic biograficzny*, [w:] E. Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, przekł. i red. J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski i in., Poznań 2015, s. 17–21.
[8] Zob. m.in. D. M. Kowal, *Tongue of Fire: Emma Goldman, Public Womanhood, and the Sex Question*, New York 2016, s. xiii.
[9] P. Laskowski, *Wstęp*, [w:] E. Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, dz. cyt., s. 5. Więcej na ten temat zob. np. w: *Feminist interpretations of Emme Goldman*, ed. P.A. Weiss, L. Kensinger, University Park 2007.
[10] Por. *Chronology (1920–1940). Emma Goldman: A Guide to Her Life and Documentary Sources*, ed. C. Falk, (dokument cyfrowy: http://www.lib.berkeley.edu/goldman/pdfs/EG-AGuideToHerLife_Chronology1920–1940.pdf – dostęp 20.01.2019), s. 9.
[11] M. Quetting, *Milly Zirker – Brücke im Exil*, „Zeitschrift für Museum und Bildung" 2008, H. 68–69: *Brückenbauen*, s. 59–69.
[12] Por. *Letters of Sigmund Freud*, selected and ed. by Erns, L. Freud, trans. by T. and J. Stern, New York 1992, s. 465.
[13] A. Trapp, dz. cyt., s. 22.
[14] C. Muysers, *Rahel Szalit-Marcus*, [w:] *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.*, Hrsg. Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V., Red. B. Möckel, Berlin 2017, s. 145.
[15] C. Miller, dz. cyt., s. 26.
[16] D. Stratigakos, *A women's Berlin. Building the modern city*, Mineapolis – London 2008, s. ix–x.
[17] Tamże, s. x.
[18] Tamże, s. 97.
[19] Tamże.
[20] Tamże.
[21] Tamże, s. 98.
[22] Tamże, s. 99.
[23] Tamże, s. 97.
[24] Tamże, s. 1.
[25] Tamże.
[26] C. Miller, dz. cyt., s. 34.
[27] Tamże, s. 32. Lasker-Schüler miała w chwili debiutu trzydzieści trzy lata, dokładnie tyle, co Kalkowska w chwili publikacji przełomowego dla jej literackiej kariery *Der Rauch des Opfer*.

[28] Tamże, s. 35.
[29] „Die Dame" było wydawanym przez Ullsteina od 1912 roku „ultranowoczesnym czasopismem społecznym na temat kobiecej mody" (M. Geneva, *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*, Rochester 2009, s. 54), na łamach którego – zwłaszcza w latach dwudziestych – zamiast modelek pojawiały się „prominentne kobiety […] żony słynnych polityków, pisarzy i artystów, a także teatralne gwiazdy, piosenkarki, tancerki i aktorki filmowe" (tamże, s. 62). Wcześniej, w 1929 roku, na łamach „Die Dame" opublikowano też fotografię Kalkowskiej – wówczas zdjęcie pisarki wykonane przez Ernę Lendavi Dircksen znalazło się w otoczeniu portretów Kathariny von Kardorff i Mary Wigman (zob. „Die Dame" 1929, H. 22, s. 42).
[30] H. Kafka, *Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne*, „Die Dame" 1933, H. 8, s. 16–17. Kafka wymienia również Annę Gmeyner, Marieluis, Fleisser, Esther Grenen, Ilsę Langner, Elisabeth Hauptmann, Friedel Joachim, Rosie Meller, Elizabeth von Castonier i Christę Winsloe. Równie znaczący w tym kontekście jest fakt, że Kalkowska – jako jedna z zaledwie pięciu poetek (wraz z Lasker-Schüler, Enricą von Handel Mazzetti, Ricardą Huch, Marie Ebner-Eschenbach i Annette Droste-Hülshoff) – została uwzględniona w przekrojowej syntezie historii literatury niemieckiej z 1922 roku (zob. Klabund [wł. A. Henschke], *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von den älsten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bremen 2010, s. 97).
[31] S. Pinsker, *Between 'The House of Study' and the Coffeehouse. The Central European Cafe as a Site for Hebrew and Yiddish Modernism*, [w:] *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*, ed. Ch. Ashby, T. Gronnberg, S. Shaw-Miller, New York – Oxford 2013, s. 91.
[32] Tamże. Więcej na temat Romanisches Café zob. np. J. Schebera, *Damals im Romanischen Café… Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Braunschweig 1988, s. 29–63.
[33] Dzieci pisarki po wojnie zamieszkały wraz z babką, Marią Kalkowską, przy Hektorstrass. 2, zaledwie pięć minut drogi od mieszkania matki: zob. EMS, k. 16.
[34] EMS, k. 19.
[35] EMS, k. 70.
[36] Adresy podaję za dokumentacją *Mitglieder-Verzeichnis 1930*, przechowywaną w zbiorze archiwalnym VdBK 4196 w Akademie der Künste w Berlinie.
[37] C. Muysers, *Käthe Münzer-Neumann*, [w:] *Forstsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Küunstlerinnen 1867 e. V.*, Berlin 2017, s. 117.
[38] R. Federspiel, H. Emmerich, „Elise Münzer", *Stolpersteine in Berlin*, 29 Aug. 2018: https://www.stolpersteine-berlin.de/de/biografie/1063
[39] Rzeczywistą datę i miejsce urodzenia Szalit-Marcus na podstawie odnalezionego świadectwa urodzenia ustaliła niedawno Kerry Wallach, germanistka z Gettysburg College, obecnie pracująca nad pierwszą krytyczną biografią malarki. Publikacja książki zaplanowana jest na przełom 2023 i 2024 roku. Informacje na temat Szalit-Marcus otrzymałam drogą mailową 2.09.2020 roku. Za podzielenie się ustaleniami serdecznie dziękuję.
[40] J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 118.
[41] C. Muysers, *Rahel Szalit-Marcus,* [w:] *Forstsetzung folgt!…*, dz. cyt., s. 145. Więcej na temat twórczości Szalit-Marcus zob. S. Koller, *Mentshelekh un stsenes. Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem*, „Yiddish Studies Today", B. 1, s. 207–231; K. Wallach, *Passing Illusions: Jewish Visibility in Weimar Germany*, Ann Arbor 2017, s. 48–51.
[42] A. Trapp, dz. cyt., s. 22.
[43] Program wydarzenia przechowywany w DLA.

[44] Oprócz Kalkowskiej i Steger w 1920 roku do stowarzyszenia należeli: August Gaul, Hermann Gura, Karl Hauptmann, Otto Hettner, Arno Nadel, Arthur Holitscher, Cesar Klein, James Simon, Bruno Paul, Willy Jaeckel i Bruto Taut. Siedziba stowarzyszenia znajdowała się przy Kantstrass. 91 (por. *Rundschau*, „Geistkultur und Volksbildung. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft" 1920, H. 5, s. 144).
[45] Jedna z podobizn zachowała się w zbiorach prywatnych prof. Szaroty.
[46] „Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur" 1926, H. 10, s. 321. Co ciekawe, popiersie utrzymane jest w takiej samej stylistyce jak seria podobizn aktorek Deutsches Theater (między innymi Helene Thimig i Gertrudy Eysoldt), które w 1927 roku zamówił u Steger Max Reinhardt (zob. C. Stonge, *Women and the Folkwang: Ida Gerhardi, Milly Steger, and Maria Slavona*, „Woman's Art Journal" 1994, Vol. 15, No. 1, s. 7; U. Evers, *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei – Bildhauerei – Rapisserie*, Hamburg 1983, s. 335).
[47] U. Evers, dz. cyt., s. 334. Na temat Steger zob. także: B. Schulte, *Die Grenzen des Frauseins aufheben – die Bildhauerin Milly Steger 1881–1948*, „Frauevorträge an der FernUniversität" 1999, T. 29 (Dokument dostępny w sieci: https://www.fernuni-hagen.de/imperia/md/content/gleichstellung/heft29schulte.pdf – dostęp 20.01.2019).
[48] Warto zaznaczyć, że w Niemczech Steger była jedną z pierwszych rzeźbiarek, którym udało się pozyskać architektoniczne zlecenie tego typu (U. Seiderer, *Between Minor Sculpture and Promethean Creativity. Käthe Kollwitz and Berlin's Women Sculptors in the Discourse on Intellectual Motherhood and the Myth of Masculinity*, [w:] *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, ed. Ch. Schönefeld, in collab. with C. Finnan, Würzburg 2006, s. 95).
[49] C. Stonge, dz. cyt., s. 5. Fotografia fasady dostępna tamże.
[50] U. Evers, dz. cyt., s. 335.
[51] B. Schulte, dz. cyt., s. 2. Zob. także: C. Miller, dz. cyt., s. 83.
[52] E. Lasker-Schüler, *Gesammelte Gedichte*, Leipzig 1917, s. 200.
[53] C. Miller, dz. cyt., s. 83. Cały wiersz brzmi:

Milly Steger ist eine Bändigerin,
Haut Löwen und Panther in Stein.

Vor dem Spielhaus in Elberfeld
Stehen ihre Großgestalten;

Böse Tollpatsche, ernste Hännesken,
Clowne, die mit blutenden Seelen wehen.

Aber auch Brunnen, verschwiegene Weibsmopse
Zwingt Milly rätselhaft nieder,

Manchmal schnitzt die Gulliverin
Aus Zündhölzchen Adam und hinterrücks sein Weib.

Dann lacht sie wie ein Apfel;
Im stahlblauen Auge sitzt der Schalk.

Milly Steger ist eine Büffelin an Wurfkraft;
Freut sie sich auch an dem blühenden Kern der Büsche.
(E. Lasker-Schüler, dz. cyt., s. 200)

[54] C. Miller, dz. cyt., s. 83.
[55] B. Schulte, dz. cyt., s. 16. Więcej na temat artystki zob. w: *Die Bildhauerin Milly Steger 1881–1948. Die Grenzen des Frauseins aufheben*, hrsg. B. Schulte, E. Ranfft, Hagen 1998.
[56] Sh. Benstock, dz. cyt., s. 72.
[57] Tamże, s. 74.
[58] Tamże, s. 578.
[59] Na ten temat zob. także: N. G. Albert, *„At that time, Sappho was reborn in Paris"*, [w:] tejże, *Lesbian Decadence. Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, trans. by N. Erber, W. A. Peniston, New York 2016, s. 3–75.
[60] W przeciwieństwie do męskiego, kobiecy homoseksualizm nigdy nie był karany przez niemieckie prawodawstwo, ponieważ „panowało powszechne przekonanie, że już samo wprowadzenie nowego prawa mogłoby wyposażyć kobiety w wiedzę, której nie powinny nigdy posiąść" (K. Twardowska, *Homofilna kultura Berlina 1918–1933*, [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, pod red. R. Siomy, Toruń 2017, s. 517).
[61] Zob. np. R. Beachy, *Gay Berlin. Birthplace of a modern identity*, New York 2015.
[62] A. Espinaco-Virseda, *„I feel that I belong to you": Subculture,* Die Freundin *and Lesbian Identities in Weimar Germany*, „Spaces of Identity" 2004, No. 1, s. 84.
[63] Tamże, s. 87.
[64] I. Kokula, *Freundinnen. Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit*, [w:] *Neuen Frauen. Die zwanziger Jahre*, hrsg. K. von Soden, M. Schimd, Berlin 1988, s. 160.
[65] R. M. Roellig, *Berlins lesbische Frauen*, Leipzig 1928. Przewodnik został wydany ponownie w 1994 roku z posłowiem Ilse Kokuli, w opracowaniu Adele Meyer (R. Roellig, *Lila Nächte. Die Damenklubs im Berlin der Zwanziger Jahre*, hrsg. A. Meyer, Berlin 1994). Historię tego wznowienia przywołuje Katarzyna Twardowska: praktycznie cały nakład przewodnika zaginął po 1933 roku i został całkowicie zapomniany. W 1980 roku na jednym z berlińskich pchlich targów na kosztujący trzy marki egzemplarz przewodnika natrafiła anonimowa Ulrike, po czym przekazała go badaczce Adele Meyer, która doprowadziła do ponownego wydania (K. Twardowska, dz. cyt., s. 519). Korzystałam z kopii wydania z 1929 roku dostępnej w Spinnboden Lesbenarchiv und Bibliothek Berlin (sygn. Ges/Roe).
[66] R. M. Roellig, *Berlins lesbische Frauen*, dz. cyt., s. 12–13.
[67] Tamże, s. 13.
[68] Czyli kobiet pracujących umysłowo na niższych stanowiskach, np. urzędniczek, asystentek, stenotypistek etc. Zob. K. Twardowska, dz. cyt., s. 515.
[69] R. M. Roellig, dz. cyt., s. 33, 39, 50, 57.
[70] A. Espinaco-Virseda, dz. cyt., s. 86. Więcej na temat klubów dla nieheteronormatywnych kobiet Berlina zob. np. w: J. Dobler, *Von anderen Ufern. Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Kreuzberg und Friedrichshain*, Berlin 2003, s. 104–116.
[71] „Die politisch engagierte, pazifistische, sozialkritische, freiheitlich denkende Dichterin, die zudem ihre Bisexualität lebte" – G. Schury, *Ich Weltkind: Gabriele Münter. Die Biographie*, Berlin 2012, s. 198.
[72] Początkowo Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin.
[73] Niedawno obchodziło swoje stupięćdziesięciolecie, z okazji którego zorganizowano wystawę i opublikowano katalog z artykułami dotyczącymi historii stowarzyszenia – *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.*, Berlin 2017. Dotychczas nie powstała jeszcze żadna monograficzna praca poświęcona organizacji.
[74] T. Laudert, *Auf eigenem Wegen. Schülerinnen und Lehrerinnen der Zeichen und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*, [w:] *Forsetzung folgt!…*, dz. cyt., s. 24.
[75] Tamże, s. 21.

[76] P. Anke, *Ein Glücksfall oder wie die Kunst zurück ins Atelier fand*, [w:] *Forsetzung folgt!…*, dz. cyt., s. 15.
[77] T. Laudert, dz. cyt., s. 23.
[78] Dla porównania – na ziemiach polskich analogiczna organizacja, czyli Koło Artystek Polskich w Krakowie założone przez Józefę Geppert i Olgę Boznańską, powstała dopiero w 1899 roku. Z kolei od 1917 roku we Lwowie funkcjonował Związek Artystek Polskich, powstały z inicjatywy Gabrieli Zaleskiej, przy udziale Marii Dulębianki i Anny Harland-Zajączkowskiej. Zob. J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 194.
[79] T. Laudert, dz. cyt., s. 21.
[80] Przykładowo pod koniec marca 1927 roku biuletyn Lyzeum-Clubu publikował sprawozdanie z balu kostiumowego (pod nazwą „Święta Tańczącej Palety"). Przyjęcie odbyło się w siedzibie Vereinu w przystrojonej na srebrno sali, ozdobionej naturalnej wielkości sylwetkami wykonanymi przez Milly Steger i Renée Sintenis, a także gigantycznymi obrazami przedstawiającymi pierwotne zwierzęta, namalowanymi przez Rachelę Szalit-Marcus. Podczas balu Steger wystąpiła w kostiumie Szkota. Oprócz przedstawicieli środowisk artystycznych, teatralnych i literackich, w zabawie uczestniczyli m.in. sekretarz stanu Wilhelm Abegg, premier Badenii Willy Hellpach „i wielu, wielu innych, którzy wzięli udział w święcie sztuki wraz z artystami, by wspólnie tańczyć, świętować z radością, humorem i w dobrym nastroju" („Deutscher Lyzeum-Club" 1927, nr 2, s. 12). Z dużym prawdopodobieństwem na balu gościła również Kalkowska.
[81] T. Laudert, dz. cyt., s. 37.
[82] *Milly Steger*, [w:] *Forsetzung folgt!…*, dz. cyt., s. 141.
[83] Zob. *Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867–1992*, w: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Hrsg. Dietmar Fuhrmann, Carola Muysers, Berlin 1992, s. 439.
[84] „Mitteilungen des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin" 1929, nr 11, s. 17. Na temat wystawy: E. Züchner, *Frauenfreunde und Kunstfreundinnen. Zwei Porträt-Ausstellungen am Ende der zwanziger Jahre*, [w:] *Profession ohne Tradition…*, dz. cyt., s. 259–269.
[85] Tamże, s. 259.
[86] Tamże, s. 265.
[87] Nie wiadomo, czy obraz przetrwał drugą wojnę światową, jego wizerunek zachował się jednak na jednej z fotografii przedstawiających wystawę (zob. E. Züchner, dz. cyt., s. 264).
[88] Tamże, s. 267.
[89] Analogiczną do Verein der Berliner Künstlerinnen organizacją, zrzeszającą między innymi pisarki, było GEDOK (Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen), założone w Hamburgu w 1926 roku przez Idę Dehmel (*Ich schreibe, weil ich schreibe: Autorinnen der GEDOK, eine Dokumentation*, hrsg. von I. Hildebrandt, R. Massmann, Stuttgart 1990, s. 10). Do stowarzyszenia wstąpiła również Kalkowska – zob. GEDOK Mitgliedskarte, załączoną do listu Heli Dehmel do Eleonory Kalkowskiej z 9.05.1932 roku, APS.
[90] B. Schulte, *Künstlerin im Schatten. Gabriele Münters Werk und Persönlichkeit (1877–1962)*, „Frauenvorträge an der FernUniversität" 2002, nr 37, s. 21–23.
[91] Oprócz Kalkowskiej w tym gronie znalazły się trzy malarki: Loulou Albert-Lazard, Ella Heimann i Grete Csaki-Copony (G. Schury, dz. cyt., s. 196).
[92] Autor cytuje również jeden z wpisów z dziennika malarki: „Byłam wczoraj wieczorem w Roman[isches] Café razem z Kalkowską. Najpierw opowiedziała mi swoje życie – ale tylko z wierzchu, to, co można opowiedzieć komukolwiek i zawsze – potem zapytała mnie i musiałam opowiedzieć […] wszystko. Słuchała i rozumiała bardzo dobrze, [była] mądra i sympatyczna. […] Odpowiedziała mi i odparłam jej argumenty w dwóch przy-

padkach – ale w trzecim powiedziała rzecz prawdziwą, o której nie chcę zapomnieć – powiedziała: nie odbieraj niczego osobiście" (tamże, s. 198). Według doniesień biografa Kalkowska opowiadała przyjaciółce również o pisanych w tym okresie sztukach historycznych (Schury przywołuje dramaty *Katharina* oraz *März*).
[93] G. Schury, dz. cyt., s. 195. W sumie malarka sporządziła zaledwie czterdzieści cztery portrety w tej serii, w tym między innymi pisarki Sylvii von Harden – bohaterki słynnego obrazu Ottona Dixa.
[94] G. Schury, dz. cyt., s. 198.
[95] Cyt. za: tamże.
[96] Karta pocztowa Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 12.05.1926, korespondencja przechowywana w archiwum autorki *Niebezpiecznego wieku* w Det Kongelige Bibliotek w Kopenhadze (sygn. NKS 2731 folio, box No. 17). Za udostępnienie fotokopii korespondencji serdecznie dziękuję doktorowi Thomasowi Hvid Kromannowi. Fragmenty korespondencji (o ile nie podano inaczej) cytuję w przekładzie profesora Jana Zielińskiego na podstawie przygotowanej przez niego do druku edycji listów Kalkowskiej do Michaëlis (korespondencję oznaczam w dalszych przypisach skrótem EKKM). Za udostępnienie przekładu serdecznie dziękuję.
[97] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 24.08.1926, EKKM.
[98] Tamże. Kalkowska odnosi się tym samym do opinii kierownika literackiego Staatstheater w Dreźnie, który już wcześniej wyrażał zainteresowanie jej dramatami i który uznał, że głos Michaëlis mógłby być decydującym czynnikiem w kwestii wystawienia któregoś z nich na scenie. Pierwsze ślady kontaktów Kalkowskiej z drezdeńskim teatrem sięgają zresztą jeszcze 1922 roku – na początku stycznia przedstawiciel Sibyllen-Verlag odesłał pisarce maszynopis *Der Schuldige*, zapewniając, że dramat ma niewątpliwie wysoką wartość literacką, lecz współpracujący z nimi reżyser Berthold Viertel nie może podjąć się wystawienia sztuki w Dreźnie ze względu na swoje ówczesne zobowiązania wobec Deutsches Theater zu Berlin (List przedstawiciela Sibyllen-Verlag do Eleonory Kalkowskiej z dn. 4.01.1922, APS).
[99] Nie udało mi się dotrzeć do śladów tej korespondencji podczas żadnej z przeprowadzonych kwerend, w tym w najważniejszych zbiorach archiwalnych przechowujących spuściznę Kalkowskiej (czyli Deutsches Literaturarchiv w Marbach, Akademie der Künste w Berlinie ani zbiorach prywatnych prof. Tomasza Szaroty).
[100] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 10.09.1926, EKKM.
[101] Na temat fenomenu powieści zob. L. Magnone, *The Dangerous Age: Polish Reception of Karin Michaëlis's Feminist Bestseller*, „Rocznik Komparatystyczny" 2016, nr 7, s. 249–273.
[102] Lena Magnone zwraca uwagę na interesujący w tym kontekście fakt, że w jednym z pierwszych polskich wydań wśród rekomendacji czytelniczych zamieszczono między innymi *Wenus w gronostajach* Leopolda von Sacher-Masocha, co dodatkowo podkreśla kontrowersyjną i skandaliczną otoczkę, w której powieść była sprzedawana (L. Magnone, *The Dangerous Age*…, dz. cyt., s. 256–257).
[103] Tamże, s. 251.
[104] Tamże, s. 254–255.
[105] Tamże, s. 254.
[106] Tamże.
[107] O jednym z punktów tego przyjęcia pisze Magnone: „Niby przedstawicielka jakiegoś światowego imperium, dyplomatyczna reprezentantka republiki kobiet, została przyjęta w Belwederze przez marszałka Piłsudskiego" (tamże, s. 261).
[108] Tamże, s. 254.
[109] W latach trzydziestych, po dojściu Hitlera do władzy, znajomość z Michaëlis odegra dla pary szczególną rolę. Jak podaje Katharine Hollander, to dzięki zapewnionym przez pisarkę środkom Brechtowi i Weigel udało się zbiec z Niemiec, dom Michaëlis zaś był

dla nich pierwszym schronieniem na uchodźstwie. W latach 1933–1939 podobną pomoc ze strony autorki *Niebezpiecznego wieku* otrzymali również między innymi Walter Benjamin oraz Auguste i Maria Lazar. W 1940 roku także sama Michaëlis musiała szukać schronienia, uciekając do Stanów Zjednoczonych. Zob. K. Hollander, *Bridges and Islands: Community and Karin Michaëlis In and Out of Exile, 1907–1942*, [w:] *Networks of Refugees from Nazi Germany: Continuities, Reorientations, and Collaborations in Exile*, ed. Helga Schrechenberger, Boston 2016, s. 123–141.

[110] S. Kebir, *Shockingly Explosive: The Young Weigel*, „The Brecht Yearbook" 2000, Vol. 25, s. 144.

[111] Zob. np. M. Leyko, *Imperium teatralne Maxa Reinhardta*, dz. cyt., s. 45–58; tejże, *Reżyser masowej wyobraźni…*, dz. cyt.

[112] Cytuję za: K. Michaëlis, *Ein Schloss und eine Dichterin*, „Neue Freie Presse" 1926, nr 22283, s. 32–33. Transkrypcja oraz skan artykułu dostępne pod adresem: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/702/?utm_source=scholarsarchive.byu.edu%2Fsophnf_essay%2F702&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (dostęp 20.01.2019).

[113] Tamże, s. 32.

[114] W lutym 1926 roku anarchistka przebywała również we Francji – przez pewien czas przygotowywała wykłady na temat Ibsena, pracując w paryskiej Bibliothèque Nationale (por. *Chronology (1920–1940). Emma Goldman: A Guide to Her Life and Documentary Sources*, dz. cyt., s. 14).

[115] K. Michaëlis, dz. cyt., s. 32.

[116] Tytuł ten może odnosić się również do samej Michaëlis: ze szkicu wynika, że dramaty Kalkowskiej Dunka czytała w drodze na zamek w Dornburgu, a wrażenia z tego pobytu pobrzmiewają również w omawianym artykule.

[117] Tamże, s. 32.

[118] EMS, k. 32.

[119] Tamże.

[120] Tamże.

[121] Maszynopis dramatu przechowywany jest w DLA.

[122] Tamże.

[123] Tamże, s. 32–33.

[124] Tamże, s. 33.

[125] Posługuję się maszynopisem scenicznym, wydanym przez berlińską oficynę Osterheld & Co. (prawa autorskie zakupione w 1929 roku) – egzemplarz dostępny w zbiorze archiwalnym Kalkowskiej w DLA. Numery stron odsyłające do dokładnej lokalizacji cytatów podaję w nawiasach w tekście głównym.

[126] D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 148.

[127] M. Leyko, *Friedrich Wolf: lekarz-komunista-pisarz*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera. „Polityka społeczna R.P.", „Cjankali", „Krzyczcie, Chiny!"*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2016, s. 179.

[128] Tamże, s. 179.

[129] Cyt. za: R. Szydłowski, *Wstęp*, [w:] B. Brecht, *Dramaty*, Warszawa 1962, t. 1, s. 14.

[130] Tamże, s. 14.

[131] M. Föllmer, *Which Crisis? Which Modernity? New Perspectives on Weimar Germany*, [w:] *Beyond Glitter and Doom. The Contingency of the Weimar Republic*, ed. Jochen Hung et al., München 2012, s. 27.

[132] EMS, k. 32.

[133] Na temat twórczości carycy zob. L. D. O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*, New York 2017.

[134] Tamże, s. 10. Piętnaście z jej dramatów w edycji księżnej Daszkowej zostało wydanych w wielkiej, czterdziestotrzytomowej serii „Rossijski Tieatr" (1786–1794) – tamże, s. 10.

[135] Tamże, s. 2.
[136] Cyt. za: tamże, s. 10.
[137] Tamże, s. 1–2.
[138] Tamże, s. 11.
[139] Tamże, s. 2.
[140] Kalkowska pisała przykładowo do Carla Werckshagena: „Napisałam dramat pod tytułem *Katharina* (z Rosji – problemem [sztuki] jest morderstwo Piotra III, morderstwo z konieczności)" („Ich habe unter adern ein Drama «Katharina» (von Russland – das Problem des Mordes an Peter III, des notwendigen Mordes) geschrieben") – list Eleonory Kalkowskiej do Carla Werckshagena z dn. 6.09.1929, ADK.
[141] Por. maszynopis *Der Mord von Ropscha*, DLA.
[142] Zob. W.A. Serczyk, *Księżna Daszkowa i jej pamiętnik*, [w:] *Pamiętnik księżny Daszkow. Damy honorowej Katarzyny II Cesarzowej Wszechrosji*, przeł. E. Wassongowa, wstęp i oprac. W.A. Serczyk, Kraków 1982, s. 24.
[143] *Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II*, Einl. von A. Herzen, Hamburg 1857.
[144] W.A. Serczyk, *Księżna Daszkowa i jej pamiętnik*, dz. cyt., s. 5.
[145] Z tego powodu była zresztą krytykowana przez historyków (zob. tamże).
[146] A. Kijas, *Claude-Carloman de Rulhière o przewrocie pałacowym 1762 roku („Historia i anegdoty o rewolucji w Rosji" jako źródło do początków panowania Katarzyny II)*, „Scripta Minora" 1998, nr 2, s. 290. Rulhière był również autorem między innymi wydanej w 1807 roku *Historii anarchii w Polsce* (tamże, s. 291).
[147] Tamże, s. 293.
[148] Tamże, s. 297.
[149] F. Ziejka, dz. cyt., s. 141.
[150] Tamże, s. 141.
[151] S. Wasylewski, *Od tłumacza*, [w:] K. Waliszewski, *Katarzyna II*, Poznań 1929, s. III.
[152] F. Ziejka, dz. cyt., s. 142.
[153] S. Wasylewski, dz. cyt., s. VII.
[154] Tamże, s. III (podkr. – A.D.).
[155] F. Ziejka, dz. cyt., s. 142.
[156] Tamże.
[157] Tamże, s. 506.
[158] S. Wasylewski, dz. cyt., s. VII.
[159] K. Waliszewski, *Do polskich czytelników*, [w:] tegoż, *Katarzyna II*, dz. cyt., s. XIV.
[160] F. Ziejka, dz. cyt., s. 505.
[161] K. Waliszewski, *Katarzyna II*, dz. cyt., s. 6.
[162] Tamże, s. 287–305.
[163] Również inne wykorzystane w monologu frazy sugerują to przekroczenie; queerowy akcent wzmacnia być może również to, że „Россия" w języku rosyjskim (i oczywiście polskim) ma żeńską formę gramatyczną, czego świadoma musiała być również pisarka.
[164] L.D. O'Malley, dz. cyt., s. 1.
[165] W listach do Voltaire'a często wchodziła w rolę „Monsieura" (por. L.D. O'Malley, dz. cyt., s. 13).
[166] Tamże.
[167] K. Waliszewski, dz. cyt., s. 97.
[168] Tamże.
[169] Tamże, s. 97–98.
[170] Tamże, s. 98.
[171] *Pamiętnik księżny Daszkow…*, dz. cyt., s. 38.
[172] Romans Daszkowej z Paninem sugerował Rulhière w *Historii i anegdotach o rewolucji w Rosji* (zob. K. Waliszewski, dz. cyt., s. 104). W dramacie Kalkowskiej sprawa ta

przedstawiona jest jako ostateczne poświęcenie młodej księżnej – jak deklaruje, dla dobra Katarzyny gotowa jest się zniszczyć.
[173] S. Wasylewski, dz. cyt., s. VII.
[174] R. Dawson, *Eighteenth-Century Libertinism in a Time of Change: Representations of Catharine the Great*, „Women in German Yearbook" 2002, Vol. 18, s. 68.
[175] Tamże, s. 73.
[176] Tamże, s. 84–85. Jak pisała Dawson: „Co może być lepszą karą dla nadmiernie aktywnej seksualnie, samodzielnej kobiety niż wymyślenie historii o koniu?", komentując tym samym być może najsłynniejszą plotkę na temat życia erotycznego Katarzyny (możliwą genezę tego pomówienia błyskotliwie przedstawili ostatnio twórcy biograficznego serialu satyrycznego *Wielka*).
[177] Katarzyna broni się z kolei, twierdząc: „Imię, które połączyło mnie z moją nową ojczyzną, noszę dumnie i życzę sobie, żeby o żadnym innym mi nie przypominano" („Den Namen, der mich mi meiner neuen Heimat verbindet, trage ich mit Stolz und wünsche, an keinen andern erinnert zu worden", K 4).
[178] Co ciekawe, niemal identyczny opis znalazł się również w biografii carycy. Jak pisał Waliszewski: „Znana też jest sławna później scena, w czasie której Piotr zelżył publicznie Katarzynę i cisnął jej w twarz ordynarną obelgę. Stało się to 21 czerwca 1762 przy obiedzie na czterysta nakryć, wydanym dla najwyższych dostojników i posłów zagranicznych z powodu podpisania pokoju z Prusami […] Piotr odesłał adiutanta […] rozkazując, by powiedział [Katarzynie], że jest głupia (*dura*) […] A ponieważ obawiał się, że Gudowicz nie wykona rozkazu dosłownie, tedy krzyknął głośno na cały stół: *dura*! Wszyscy usłyszeli" – K. Waliszewski, dz. cyt., s. 103.
[179] Doniesienia o sposobie, w jaki car traktuje Katarzynę, docierają również do niższych warstw społecznych – znacząca jest tu scena w koszarach, w której szeregowi żołnierze powtarzają między sobą zasłyszane opowieści na temat tego, co spotyka ich ukochaną „matuszkę" ze strony cara (K 26–27).
[180] Jak pisał Waliszewski, byłemu już władcy towarzyszyła jedynie Woroncowa, samemu Piotrowi zaś pozwolono zachować ukochaną małpę i skrzypce (K. Waliszewski, dz. cyt., s. 123).
[181] Którego – jak podaje Waliszewski – uznaje się za inicjatora tudzież sprawcę tego mordu (tamże, s. 123).
[182] Aleksiej Orłow donosi Katarzynie, że w wybuchu złości Piotr wychylił się przez okno twierdzy i wołał, że carewicz Paweł nie jest jego synem (K 81).
[183] L. Marzec, *Herstoria żywa, nie tylko jedna, nie zawsze prawdziwa*, „Czas Kultury" 2010, nr 5, s. 36.
[184] Tamże, s. 37.
[185] Inspirację do podtytułu zaczerpnęłam od Anne Stürzer, która jeden z rozdziałów swojej rozprawy tytułuje *Nach 1933: Zeitstück-Autorinnen ohne Bühne* (A. Stürzer, dz. cyt., s. 136).
[186] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 28.09.1926, EKKM. Jeszcze dzień wcześniej, natychmiast po otrzymaniu artykułu, Kalkowska wysłała do pisarki telegram, informując ją, że jest bezgranicznie szczęśliwa i wdzięczna.
[187] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 13.[06 lub 07].1928, EKKM.
[188] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 29.09.1927, EKKM.
[189] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 13 [czerwca/lipca] 1928, EKKM.
[190] E. M. Szarota, dz. cyt., s. 212.
[191] List Franza Horcha do Eleonory Kalkowskiej z 1926 roku, APS.
[192] Tamże.
[193] A. Stürzer, dz. cyt., s. 68.
[194] List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z 13 [czerwca/lipca] 1928, EKKM.

[195] List Stanisława Rechtlebena do Eleonory Kalkowskiej z dn. 12.01.1927, DLA.
[196] EMS, k. 46.
[197] Tamże.

Skandalistka w Volksbühne

[1] Niniejszy rozdział w skróconej i zmodyfikowanej wersji ukazał się jako: A. Dżabagina, *Sprawa Józefa J. Polsko-niemieckie spory o reportaż sceniczny Eleonory Kalkowskiej*, „Didaskalia" 2020, nr 155 (wydanie online: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sprawa-jozefa-j [dostęp 8.09.2020]).
[2] A. Stürzer, dz. cyt., s. 68.
[3] Tak pisarka nazwała swój dramat w tekście zamieszczonym w programie berlińskiego wystawienia *Josefa* (cyt. za: A. Trapp, dz. cyt., s. 120).
[4] W Dortmundzie sztukę wyreżyserował Hans Preß (zob. tamże, s. 112). Liczne opracowania błędnie podają, że prapremiera sztuki odbyła się dopiero w kwietniu w Volksbühne (por. S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek…*, dz. cyt., s. 155; J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 9; D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 306; K. Gajek, dz. cyt., s. 90). Z kolei Joanna Ławnikowska-Koper wspomina o prapremierze w Darmstadt, zamiast Dortmundzie (tejże, *W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883–1937) – między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne" 2015, z. 5, s. 150). Na temat dramatu Jagoda Hernik Spalińska pisała również w: tejże, *Sprawa Jakubowskiego*, „Dialog" 2005, nr 2.
[5] Na temat organu prasowego NSDAP zob. R.V. Layton, *The Völkischer Beobachter, 1920–1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era*, „Central European History" 1970, Vol. 3, Iss. 4, s. 353–382; D. Mühlberger, *Hitler's Voice. The Völkischer Beobachter, 1920–1933*, Oxford–Bern–Berlin 2004.
[6] A. Trapp, dz. cyt., s. 112.
[7] Tamże, s. 113.
[8] *Chamberlain krzykiem chce zagłuszyć głos sprawiedliwości*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1929, nr 77, s. 2.
[9] R. Olden, J. Bornstein, *Der Justizmord an Jakubowski*, Berlin 1928.
[10] Reportaże poświęcone procesowi Gorgonowej ukazały się w zbiorze: I. Krzywicka, *Sąd idzie*, Warszawa 1935. Wcześniej były drukowane na łamach „Wiadomości Literackich" w latach 1932–1934 (por. M. Büthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014, s. 501).
[11] Stanisława Przybyszewska pisała w „Wiadomościach Literackich": „Nagła, rozgłośna na całe państwo sensacja zbrodni stanowiła dla władz lwowskich pokusę zbyt ciężką. – Ogół, wezbrany oburzeniem, domagał się zbrodniarza […] Tymczasem p. Gorgon była pod ręką; co więcej jako kobieta, cudzoziemka, i przede wszystkim konkubina stanowiła wyjątkowo pożądany przedmiot zarówno dla chcącego się odznaczyć prokuratora, jak i dla chciwego sensacji ogółu" – S. Przybyszewska, *Rita Gorgon, ofiara zastępcza*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 12, s. 1.
[12] S. Przybyszewska, *Listy*, t. 2, oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983, s. 446 (przyp. 2). Fakt ten przywoływał ostatnio Cezary Łazarewicz w poświęconym Gorgonowej historycznym reportażu *Koronkowa robota* (Wołowiec 2018, s. 114).
[13] W ostatnim zachowanym liście do Karin Michaëlis Kalkowska wspominała: „Zaczęłam teraz pisać dramat, który Panią z całą pewnością zainteresuje. Dotyczy on sprawy Jakubowskiego!" (List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 13 [czerwca/lipca] 1928, EKKM).

[14] J. Hernik Spalińska (tejże, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 9) niesłusznie podaje, że za scenografię odpowiedzialny był Karchow – w rzeczywistości scenografię przygotowała Nina Tokumbet (por. A. Stürzer, dz. cyt., s. 283).
[15] Obecnie Rosa-Luxemburg-Platz.
[16] Z. Kramsztykowa, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Literackie" 1929, nr 19, s. 2.
[17] J. S., *Sąd sądzony na scenie*, „Robotnik" 1929, nr 108, s. 3.
[18] Być może ze względu na obawy Piscatora, który mierzył się z problemami na tle politycznym (zob. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 9).
[19] Tamże.
[20] *Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie. Skandal teatralny w Berlinie*, „Nowy Dziennik" 1929, nr 106, s. 8.
[21] J. J., *Sąd sądzony na scenie*, dz. cyt., s. 3.
[22] *Co mówi Eleonora Kalkowska o swoim utworze scenicznym p.t. „Józef"?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1929, nr 105, s. 5.
[23] List Hansa Grabowsky'ego do Eleonory Kalkowskiej z dn. 17.04.1929, APS.
[24] Można przypuszczać, że sympatie dyrektora podczas tego wieczoru nie leżały po stronie Kalkowskiej, skoro jako reżyser pozwalał sobie na dosyć dowolne traktowanie tekstu. Jak pisał Christopher Innes: „Piscator okazywał autokratyczną pogardę wobec autorskich praw" (Ch. D. Innes, dz. cyt., s. 68).
[25] *Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie…*, dz. cyt., s. 8.
[26] „Autorka jeszcze raz zabrała głos i oświadczyła, że jest niewinna, ale nie mogła dalej mówić, bo się rozpłakała. Jeden z przyjaciół zabrał ją ze sceny" – tamże.
[27] *Awantury w teatrze*, „Górnoślązak" 1929, nr 88, s. 5.
[28] *Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie…*, dz. cyt., s. 8.
[29] Z. Kramsztykowa, dz. cyt., s. 2.
[30] List Stanisława Zielińskiego do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II RP z dn. 15.04.1929, DLA.
[31] Tamże.
[32] Załącznik tamże.
[33] Fakty dotyczące sprawy Jakubowskiego rekonstruuję przede wszystkim na podstawie dokumentów zachowanych w aktach Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ambasady RP w Berlinie. Oba zbiory przechowywane są w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Są to jednostki „Niemcy. Sprawa Józefa Jakubowskiego – robotnika skazanego na karę śmierci. Korespondencja, notatki, wycinki prasowe" (Zespół 2/322/0, sygn. 4788 – w dalszej części tekstu oznaczany jako MSZW wraz z numerem karty) oraz „Ochrona uprawnień socjalnych obywateli polskich w Niemczech. Sprawa rewizji procesu Józefa Jakubowskiego" (Zespół 2/474/05.25, sygn. 2147 – w dalszej części tekstu oznaczany skrótem ARPB wraz z numerem karty). Ponadto dokumenty związane ze sprawą (wycinki z prasy niemieckiej etc.) w listopadzie 1929 roku zostały przekazane przez MSZ profesorowi prawa karnego Józefowi Bossowskiemu z Uniwersytetu Poznańskiego (por. MSZW k. 37). Na podstawie materiałów powstała publikacja, na którą również się powołuję: J. J. Bossowski, *Materjały do sprawy Józefa Jakubowskiego*, Poznań 1933.
[34] List Radcy Emigracyjnego z 13 lutego 1928, ARPB k. 6 (oraz odpowiedź Zielińskiego) – ARPB k. 10.
[35] J. J. Bossowski, dz. cyt., s. 28.
[36] Na podstawie raportu z Głównej Komendy Policji Państwowej w Warszawie z dn. 12.09.1928 (ARPB k. 51–53).
[37] August Nogens „był karany za zbrodnię przeciw moralności, której dopuścił się w stosunku do swej kilkuletniej siostry Gertrudy, podejrzewano go o kazirodcze stosunki z matką, według własnego przyznania utrzymywał stosunki płciowe z rodzoną siostrą Idą (narzeczoną Jakubowskiego, matką Ewalda), syfilityk" (J. J. Bossowski, dz. cyt., s. 24).

[38] Tamże, s. 25.
[39] Tamże, s. 10.
[40] W swojej publikacji Bossowski skrupulatnie rekonstruuje szczegóły śledztwa, przytacza również obszerne fragmenty dokumentów procesowych.
[41] Hannes zmarł w szpitalu psychiatrycznym parę miesięcy po procesie (tamże, s. 16).
[42] Tamże, s. 20.
[43] Tamże.
[44] J. J. Bossowski, dz. cyt., s. 5.
[45] Tamże, s. 28.
[46] Raport p. Fiedlera-Albertiego w sprawie Jakubowskiego z dn. 7.03.1929 (MSZW k. 9).
[47] Tamże.
[48] List Radcy Emigracyjnego do MSZ z dn. 29.05.1928, ARPB k. 19.
[49] W swoim liście do wiceministra spraw zagranicznych Stefan Fiedler-Alberti – niekoniecznie jako bezstronny obserwator – pisał: „Sprawa ta nabrała bardzo wielkiego rozgłosu w Niemczech, gdyż stała się pretekstem do nader ostrych ataków lewicowej prasy niemieckiej na stronnictwa prawicowe, na rząd Rzeszy i na cały ustrój sądownictwa niemieckiego, w którem przeważają elementy nacjonalistyczne […]. Fakt rzekomego stracenia niewinnie oskarżonego wykorzystano jako efektowną broń w stosunku do swych przeciwników w walce wyborczej, poprzedzającej nowe wybory parlamentu Rzeszy" – tamże. Niezależnie od słuszności tego poglądu wybory z 20 maja faktycznie przyniosły spore zmiany na scenie politycznej. Poważną porażkę poniosły właśnie partie prawicy – najdotkliwszą odnotowało skrajnie prawicowe DNVP, które zamiast uzyskanych w 1924 roku 20,4% głosów, otrzymało zaledwie 14,2% poparcia; głosy straciło również NSDAP (z 2,9% do 2,6%) i DVP (z 9,9% do 8,7%). Z kolei wzrost odnotowała zarówno socjaldemokracja (z 26% głosów oddanych na SPD w 1924 roku do 29,8% w 1928), jak i partia komunistyczna (z 8,9% do 10,6%) – zob. Tadeusz Kotłowski, *Historia Republiki Weimarskiej 1919–1933*, Poznań 2004, s. 196.
[50] *Nie wiemy, nie możemy… Biurokratyczno-dyplomatyczne zmanierowanie naszego M-stwa Spraw Zagranicznych na przykładzie straconego niewinnie robotnika polskiego Jakubowskiego*, „ABC" 1929, nr 63, s. 3. Wycinek prasowy z artykułem oraz wyjaśnieniem sprawy został wysłany do premiera przez ówczesnego podsekretarza stanu Zachodniego Wydziału Politycznego, Alfreda Wysockiego (zob. List Alfreda Wysockiego z dn. 12.03.1929, MSZW k. 25).
[51] Dramat Kalkowskiej nie był jedynym literackim opracowaniem sprawy Jakubowskiego. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych powstała powieść *Śmierć w słońcu* Jerzego Kossowskiego. We wrześniu 1929 roku powieść miała być drukowana na łamach „ABC" (por. T. Dołęga-Mostowicz, *Życie i śmierć Jakubowskiego w powieści i sztuce*, „ABC" 1929, nr 260, s. 9), w całości ukazała się rok później (J. Kossowski, *Śmierć w słońcu*, Warszawa 1930). Kolejną była oparta na faktach powieść Theo Harycha (tegoż, *Im Nahmen des Volkes – Der Fall Jakubowski*, Berlin 1958), która po polsku ukazała się jako *Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego* (przeł. I. T. Sławińska, Katowice 1965).
[52] *Co mówi Eleonora Kalkowska o swoim utworze scen. p.t. „Józef"?*, dz. cyt., s. 5.
[53] Tamże, s. 5.
[54] J. J., *Sąd sądzony na scenie*, dz. cyt., s. 3.
[55] K. Gajek, dz. cyt., s. 78.
[56] Tamże, s. 78.
[57] Cyt. za: D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 301.
[58] A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 7, s. 332.
[59] A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera…*, dz. cyt., s. 15.

[60] K. Gajek, dz. cyt., s. 78.
[61] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 140.
[62] Piscatora uważa się również za głównego prekursora niemieckiego teatru dokumentalnego z lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (zob. T. Irmer, *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*, „TDR" 2006, Vol. 50, No. 3, s. 17).
[63] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 140.
[64] Zob. L. Kerz, *Brecht and Piscator*, „Educational Theatre Journal" 1968, Vol. 20, No. 3, s. 364.
[65] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 141.
[66] E. Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 268.
[67] Tamże, s. 40.
[68] *Co mówi Eleonora Kalkowska o swoim utworze scen. p.t. „Józef"?*, dz. cyt., s. 5.
[69] Więcej na temat koncepcji Piscatora zob. np. Ch. D. Innes, dz. cyt.
[70] J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 4.
[71] T. Irmer, dz. cyt., s. 18. Zob. także: D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 150.
[72] K. Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 453–455. Zob. także: R. Węgrzyniak, dz. cyt.
[73] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 299.
[74] Jednocześnie sytuacja polskiego teatru tworzonego na wzór Zeittheater była szczególna ze względu na niechęć wobec lewicowych, komunistycznych konotacji wzbudzanych przez nurt. Jak pisała Hernik Spalińska, „Bliskie sąsiedztwo Rosji Sowieckiej stawiało polskich twórców zaangażowanych w sytuacji niezręcznej, bliskiej zdradzie stanu. […] Nie znaczy to jednak, że tego typu twórczość dramatyczna w Polsce nie powstawała. Skanalizowała się jednak w specyficznym, marginalizowanym środowisku, bo pisana była wyłącznie przez kobiety. Lekceważono jednak wymiar polityczny tych sztuk. Włączono je raczej w nurt feministyczny, który wówczas nie był tożsamy – jak dziś – z nurtem społeczno-politycznym, ale raczej z obyczajowym. Tak więc mimo iż nurt polityczno-społeczny w dramaturgii polskiej *de facto* się pojawił, to nie wszedł nigdy do *meinstreamu* [sic]" – J. Hernik Spalińska, *Anty-Ifigenia*, Warszawa 2014, s. 182. Badaczka przywołuje przykład między innymi Marceliny Grabowskiej, autorki dramatu *Sprawiedliwość* z 1935 roku.
[75] Swój wstęp do zbioru Piscator napisał w lipcu 1929 roku (zob. E. Piscator, dz. cyt., s. 22).
[76] Podtytuł sztuki brzmi: *Tragedia współczesna w 22 obrazach* (zob. E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego*, dz. cyt., s. 23).
[77] A. Wat, dz. cyt., s. 331.
[78] J. Tenschert, *Teatry Berlina*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Berlin 1957, s. 41.
[79] W tekście Kalkowskiej właściwie każdy kolejny obraz rozgrywa się w innej scenografii: podczas wiejskiego święta na świeżym powietrzu obok otwartej stodoły; w izbie partnerki Józefa; na podwórku Beinigów; w oberży wojskowej; w celi więziennej; na sali rozpraw, etc.
[80] A. Trapp, dz. cyt., s. 100. Badaczka dokonuje szczegółowej analizy warstwy językowej dramatu (tamże, s. 100–112). W jedynym dotychczas przekładzie sztuki na język polski (opublikowanym w zbiorze *Dramatów* z 2005 roku) to językowe zróżnicowanie niestety się gubi.
[81] Raport w spraw. Z.28.48401, k. 32, ARPB.
[82] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego*, dz. cyt., s. 26.
[83] Tamże, s. 27, 48.
[84] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 306.
[85] Należy pamiętać, że w czasie, w którym Kalkowska pisała swój dramat, w sprawie zabójstwa Ewalda Nogensa wszczęto postępowanie przeciwko braciom i matce Idy – ostatecznie w 1930 roku August Nogens został skazany na karę śmierci, podczas gdy jego matkę i brata Fryderyka skazano na pozbawienie wolności. Do egzekucji Augusta jednak

nie doszło, gdyż w akcie łaski kara została zmieniona na więzienie (por. J. J. Bossowski, dz. cyt., s. 6).
[86] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego*, dz. cyt., s. 43–44.
[87] Tamże, s. 56.
[88] Tamże, s. 58.
[89] Tamże, s. 66.
[90] Tamże, s. 81.
[91] E. Piscator, dz. cyt., s. 268.
[92] Warto dodać, że wznowienie procesu Jakubowskiego miało miejsce miesiąc po berlińskiej premierze dramatu, pojawiły się zresztą głosy, że premiera przyczyniła się do przyśpieszenia tej sprawy. Ostateczny wyrok w rewizji procesu zapadł rok po skandalu w Volksbuhne, 14 kwietnia 1930 roku.
[93] Anonimowa na tyle, że nie zaskakują popełniane przez prasę lapsusy – Kalkowska była nazywana „Józefą", czy też rodowitą lwowianką (*Chamberlain krzykiem chce zagłuszyć głos sprawiedliwości*, dz. cyt., s. 2; J. S., *Sprawa Jakubowskiego. Przed premjerą w Teatrze Wielkim*, „Chwila" 1930, nr 3916, s. 12).
[94] J. S., *Sąd sądzony na scenie*, dz. cyt., s. 3.
[95] „Na Szerokim Świecie" 1929, nr 25, s. 4.
[96] Dziś nieco zapoznana poprzedniczka Jaracza, której ambicje tworzenia prorobotniczej sceny wybitny aktor niejako kontynuował (zob. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 5).
[97] Zob. *Deklaracja ideowa teatru „Ateneum"*, „Robotnik" 1929, nr 250, s. 2.
[98] Sztukę w tłumaczeniu Józefa Brodzkiego – tym samym, który posłużył w warszawskiej inscenizacji – wyreżyserował Józef Cornobis (zob. Michał Szurło, *Teatralny feljeton tygodniowy*, „Maska Toruńska" 1929, nr 1, s. 10).
[99] W reżyserii Józefa Leśniewskiego (zob. *Z Teatru Miejskiego*, „Ziemia Lubelska" 1929, nr 285, s. 3).
[100] H. H., *Mord sprawiedliwości na scenie. „Sprawa Jakubowskiego" – reportaż poetycki w 3 częściach Eleonory Kalkowskiej*, „Chwila" 1930, nr 3915, s. 7; J. S., *Sprawa Jakubowskiego. Przed premjerą w Teatrze Wielkim*, „Chwila" 1930, nr 3916, s. 12.
[101] *Przed otwarciem jesiennego sezonu w teatrze „Ateneum". Prasa niemiecka o sztuce Eleonory Kalkowskiej „Sprawa Jakubowskiego"*, „Robotnik" 1929, nr 257, s. 4.
[102] K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku*, dz. cyt., s. 6; N. O., *Autorka „Sprawy Jakubowskiego" żywi wyjątkowy sentyment dla chłopa polskiego*, „Głos Poranny" 1929, nr 222, s. 4.
[103] K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku*, dz. cyt., s. 6.
[104] Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 422; I. Solska, *Listy*, oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984, s. 222.
[105] Jego syn, Stanisław Żeleński, zagrał jedną z ról. Zob. H. Adler, *Proces Jakubowskiego na scenie Teatru „Ateneum" w Warszawie*, „Chwila" 1929, nr 3786, s. 7.
[106] *Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej*, „Dziennik Poznański" 1930, nr 249, s. 6.
[107] *Scena polska*, „Nasz Przegląd" 1929, nr 255, s. 6; T. Dołęga-Mostowicz, *Sprawa Jakubowskiego. Sztuka E. Kalkowskiej w teatrze „Ateneum"*, „ABC" 1929, nr 260, s. 9; W. Grubiński, *Refleksje podczas przedstawienia*, „Kurier Warszawski" 1929, nr 258, s. 6; R. G., *Gdzie byłam? Co widziałam?*, „Ewa" 1929, nr 38, s. 1; K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 1929, nr 262, s. 3; *Lex Caritas*, „Przegląd Katolicki" 1929, nr 37, s. 588–589; L. Pomirowski, *Z życia teatru. Premjera w Ateneum. „Sprawa Jakubowskiego (Józef)". Sztuka w 3-ch aktach Eleonory Kalkowskiej*, „Polska Zbrojna" 1929, nr 253, s. 9.
[108] T. Dołęga-Mostowicz, *Życie i śmierć Jakubowskiego…*, dz. cyt., s. 9.

[109] T. Boy-Żeleński, *Kalkowska „Sprawa Jakubowskiego"*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, oprac. J. Kott, Warszawa 1965, s. 102.
[110] Tamże.
[111] J. Appenszlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd" 1929, nr 255, s. 6.
[112] Tamże.
[113] W podobny sposób wypowiadała się inna recenzentka, pisząc: „publiczność niechętnie czeka przez 15 minut na ustawienie prawdziwych doniczek na oknie" (R. G., *Gdzie byłam? Co widziałam?*, dz. cyt., s. 1). Na błędach Ateneum uczyli się kolejni inscenizatorzy *Sprawy Jakubowskiego* w Polsce – i tak na przykład o lwowskim spektaklu czytamy „Wystawiono sztukę bardzo starannie. Na tle kotarowego w ramy ujęte systemu dekoracje [sic] Balka bardzo wyraziście zaznaczały konturem lub jakimś zasadniczym meblem tło akcji" (H. H., *Mord sprawiedliwości na scenie*, dz. cyt., s. 7).
[114] T. Dołęga-Mostowicz, *Życie i śmierć Jakubowskiego…*, dz. cyt., s. 9.
[115] A. Słonimski, *Inauguracja „Ateneum"*, „Wiadomości Literackie" 1929, nr 38, s. 4.
[116] T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 103.
[117] B. Hertz, *Listy z Warszawy*, „Kurier Wileński" 1929, nr 221, s. 2.
[118] B. Hertz, dz. cyt., s. 2. Na warstwę językową zwraca uwagę również Słonimski, pisząc: „W oryginale bohater mówi łamaną niemczyzną. Kiedy staje przed sądem i skarży się, że nie rozumie, co mówią sędziowie, wierzymy mu" (A. Słonimski, dz. cyt., s. 4).
[119] B. Hertz, dz. cyt., s. 2.
[120] Tamże.
[121] T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 104.
[122] Tamże, s. 105.
[123] T. Kończyc, *Z teatru*, „Kurier Warszawski" 1929, nr 252, s. 4.
[124] L. Pomirowski, dz. cyt., s. 9. Co ciekawe, autor pisał również, że „nie do pomyślenia jest iżby Niemcy nie wyczuli całej negatywności tej pośredniej auto-charakterystyki. Przypuszczam, że wiele scen musiało być obciętych czy tuszowanych" – tamże.
[125] W. Grubiński, dz. cyt., s. 4.
[126] K. Irzykowski, *Sprawozdanie teatralne*, dz. cyt., s. 3. Warto dodać, że prywatnie stosunek krytyka do Kalkowskiej nie był szczególnie przychylny. W swoim dzienniku nazwał pisarkę „partaczką", należącą do tego typu literackiego, który „szantażował ludzi sprawiedliwością społeczną" (K. Irzykowski, *Dzienniki. Tom 2. 1916–1944*, oprac. B. Górska, Kraków 2001, s. 443).
[127] W. Grubiński, dz. cyt., s. 4.
[128] „Z naszych licznych Jakubowskich trzeba zdjąć czarną sugestię pyszałkowatej, bezczelnej, kłamliwej i upokarzającej nas propagandy krzyżackiej" – tamże.
[129] M. Szurło, *Teatralny feljeton tygodniowy*, dz. cyt., s. 10.
[130] *„Sprawa Jakubowskiego" na scenach w całej Polsce*, „Nowy Dziennik" 1929, nr 254, s. 2. Zob. też: *Warszawski Teatr Objazdowy*, „Kurier Poznański" 1929, nr 454, s. 7.
[131] „Od pewnego czasu bawi również na Śląsku warszawski teatr objazdowy pod kierownictwem Marjana Brokowskiego i Zborowskiego. Teatr ten daje na Śląsku głośną sztukę Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*. Teatr ten zabawi na terenie woj. śląskiego ze trzy miesiące. Przedstawienia cieszą się wielkim powodzeniem" – *Nieprzeciętny ruch teatralny na Śląsku*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1930, nr 70, s. 14.
[132] Dalej w tej samej recenzji: „Nabiera się otuchy widząc tę odwagę, z jaką napiętnowali dobrzy obywatele Niemiec ducha nienawiści, panującego wśród szowinistów" – *Lex Caritas*, „Przegląd Katolicki" 1929, nr 37, s. 588–589. Zob. również: H. Adler, dz. cyt., s. 7; H. H., *Mord sprawiedliwości na scenie*, dz. cyt., s. 7.
[133] J. S., *Sprawa Jakubowskiego. Przed premjerą w Teatrze Wielkim*, dz. cyt., s. 12.
[134] O tym kontekście wspominała również Jagoda Hernik Spalińska (tejże, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 9).

[135] Vanzetti i Sacco wyemigrowali do Ameryki w poszukiwaniu pracy. W czasie pierwszej wojny światowej organizowali strajki w obronie praw obywatelskich i pacyfistyczne demonstracje przeciwko przyłączeniu się Stanów Zjednoczonych do walk. Na początku lat dwudziestych zostali oskarżeni o rabunek i zabójstwo dwóch konwojentów, a po poszlakowym procesie skazani na śmierć. Do egzekucji Sacco i Vanzettiego doszło zaledwie dwa lata po egzekucji Jakubowskiego, sam proces zaś wywołał protesty na całym świecie, w których wzięło udział wielu intelektualistów, między innymi George Bernard Shaw czy Bertrand Russell (K. Duniec, dz. cyt., s. 458–459).
[136] Tamże, s. 459.
[137] *Boston* w reżyserii Weicherta został przełożony przez Jerzego Kossowskiego, autora poświęconej Jakubowskiemu powieści *Śmierć w słońcu* (tamże).
[138] T. Boy-Żeleński, *Blume Boston*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25, Warszawa 1968, s. 96.
[139] S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967, s. 12.
[140] Zob. S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 12; tegoż, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985, s. 130; tegoż, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 243.
[141] *Szarota Elida Maria*, dz. cyt., s. 108.
[142] Blüth był autorem między innymi inspirowanej psychoanalizą rozprawy *Psychogeneza „Snu w Dreźnie"* z 1925 roku (L. Magnone, *Emisariusze Freuda*…, t. 2, dz. cyt., s. 342; M. Lubański, *Rafała Blütha spotkanie z psychoanalizą*, „Teksty Drugie" 1998, nr 1–2, s. 109–123).
[143] Jego prace na temat autora *Jądra* kursywą ukazały się w zbiorze: R. M. Blüth, *Conradiana*, oprac. S. Zabierowski, Warszawa 2017. Zob. także: S. Zabierowski, *Rafał Marceli Blüth as a Conrad scholar*, „Yearbook of Conrad Studies" 2017, Vol. 12, s. 7–26.
[144] Zob. M. Kornat, *Tragizm i lekcja bolszewickiej Rosji. Pisma sowietologiczne Rafała Marcelego Blütha*, [w:] R. M. Blüth, *„Likwidacja leninowskiej elity" oraz inne pisma sowietologiczne 1933–1938*, Warszawa 2016, s. 7–8. Więcej np. w: W. Weintraub, *Rafał Blüth*, [w:] *Straty kultury polskiej*, t. 2, Glasgow 1945, s. 273–283.
[145] T. Szarota, *Mój ojciec*, [w:] R. M. Blüth, dz. cyt., s. 274.
[146] Tamże.
[147] Tamże, s. 275.
[148] O swoim przypuszczeniu, że to właśnie znaleziony manuskrypt przyczynił się do aresztowania Elida Maria Szarota pisała w liście do Edmunda Osmańczyka (z dn. 1.11.1948, APS).
[149] Cyt. za: tamże, s. 272.
[150] Tamże, s. 275.

Przesilenie

[1] Co ciekawe, w jednym z pierwszych doniesień na temat spektaklu, które pojawiło się zaraz po berlińskiej premierze, ten narodowy wątek nie został jeszcze wyeksponowany. Dla publicysty „Górnoślązaka" w kwietniu 1929 roku *Josef* jest przede wszystkim „sztuką będącą propagandą za zniesieniem kary śmierci" (*Awantury w teatrze*, „Górnoślązak" 1929, nr 88, s. 5) – tak więc jest to sens niewątpliwie naddany na dalszym etapie recepcji sztuki.
[2] Cyt. za: K. Petersen, *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1988, s. 183.
[3] Tamże, s. 187.
[4] T. Dołęga-Mostowicz, *Życie i śmierć Jakubowskiego*…, s. 9 (podkr. – A. D.).
[5] *Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej*, „Dziennik Poznański" 1930, nr 249, s. 6.
[6] O wierszu wspomina Agnes Trapp, która przedrukowała wycinek prasowy z utworem w swojej monografii (zob. A. Trapp, dz. cyt., s. 462).

[7] E. Kalkowska, *Paragraph 218*, „Berliner Volks-Zeitung" 1931, nr 184, s. 1; egzemplarz przechowywany w DLA. Wiersz również przedrukowano w monografii Agnes Trapp (tejże, dz. cyt., s. 462).
[8] Za konsultację przekładu serdecznie dziękuję dr Heidi Liedke. Wiersz w oryginalnej wersji brzmi:

Da sitzen sie hinter den grünen Tischen –
Männer – und nehmen den Mund so voll,
Worte zu harter Satzung zu mischen,
Die uns zu würgender Qual werden soll –
Uns Müttern, dem blühenden Frauentume…
Ihnen sind wir nur Rohre und Ackerkrume!

Sie wollen, wir sollen Kinder gebären,
Gleichviel, ob uns hungrige Münder, umschrei'n,
Gleichviel, ob schon ihnen das Leben zur Pein;
Gleichviel, ob wir selbst dagegen uns wehren
Mit jedem Blutstropfen und Herzensschlag…
Gleichviel, ob so wund wir und tränenblind,
Dass wir an tausend bleischweren Tagen
Kein Lachen vermögen ans Licht mehr zu tragen –
Geschweige denn ein lachendes Kind!

Was aber wissen denn sie von dem allen?!
Spürten sie je, wie dem Kinde im Schoss
Die Sorgen der Mutter werden zu Krallen
Und jeder Seutzer ins Herz ein Stoss?!
So dass, gereift unter solchen Beschwerden –
Ein Vorwurf der Mutter, die sie einst trug,
Immer neue Krüppel oder Märtyrer werden…
_ _
Genug! Wir haben von beiden genug!
Wir wollen Menschen das Leben schenken,
Die bewusst, und nicht durch Zufall gezeugt,
Stark genug sind zum Lachen und Lenken
Und vor jedem Widerstand ungebeugt!
Menschen, die statt zu bluten und beten,
Mit festen Händen die Erde umkneten –
Dass sie, die heut noch voll harter Brocken,
Weich wird für alle, zu aller Frohlocken!
(Tamże).

[9] S. Schroeder-Krassnow, *The Changing View of Abortion: a Study of Friedrich Wolf's* Cyankali *and Arnold Zweig's* Junge Frau von 1914, „Studies in 20th Century Literature" 1979, Vol. 4, Iss. 1, s. 33.
[10] A. Grossman, *Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against §218 in Germany*, „New German Critique" 1978, No. 14, s. 120.
[11] Zob. np. M. Leyko, *Friedrich Wolf: Lekarz – komunista – pisarz*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera…*, dz. cyt., s. 171–195.
[12] C. Usborne, *Cultures of Abortion in Weimar Germany*, Oxford – New York 2011, s. 29.
[13] W 1933 roku powieść w przekładzie Joanny Czarnockiej ukazała się w warszawskim wydawnictwie Płomień (I. Keun, *Lili – jedna z nas… Powieść współczesna*, przeł.

J. Czarnocka, Warszawa 1933). W 1938 w tym samym wydawnictwie ukazało się wznowienie *Lili*.
[14] C. Usborne, dz. cyt., s. 29.
[15] Jak pisała Atina Grossman, na licznych manifestacjach ulicznych spontanicznie odgrywano fragmenty z *Cyankali* Wolfa (A. Grossman, dz. cyt., s. 129).
[16] D. Sajewska, *Nekroperformans*…, dz. cyt., s. 292.
[17] Tamże, s. 293.
[18] T. Boy-Żeleński, *Piekło kobiet*, cyt. za: tamże.
[19] List Eleonory Kalkowskiej do Carla Werckshagena z dn. 6.09.1929, AKD.
[20] Tamże.
[21] Tamże.
[22] EMS, k. 71.
[23] Mowa o *Minus × Minus = Plus!*, zob. A. Trapp, dz. cyt., s. 22.
[24] Tamże, s. 29.
[25] j., *Głos autorki „Jakubowskiego" o teatrze przyszłości*, „Gazeta Lwowska" 1932, nr 58, s. 3.
[26] Tamże.
[27] Tamże. Z kolei drugi czynnik Kalkowska tłumaczyła następująco: „Film dźwiękowy podchodzi do teatru wewnętrzną falą. Narzuca mu odmienne tematy i zgoła nieoczekiwane ich ujęcie. Stając do walki z groźną, bo efektowną i tanią konkurencją, teatr chwyta się środków przeciwnika: próbuje zatrzymać publiczność tym rodzajem sztuki, jaki reprezentuje kino. A więc film w teatrze. Wieloodsłonowe dramaty, pokazujące akcję metodą taśmy filmowej, częściami, po kolei, z nawrotem do tych samych scen. (Do tego typu sztuk należy także «Sprawa Jakubowskiego»)".
[28] *Frauen schreiben über Zensur*, „Die Literatur. Monatschrift für Literaturfreunde" 1928/1929, H. 31, s. 433–434.
[29] Tamże, s. 29. Niestety tekst wystąpienia sie nie zachował.
[30] *Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej*, „Dziennik Poznański" 1930, nr 249, s. 6.
[31] List Fritza Engela do Eleonory Kalkowskiej z dn. 17.10.1930, APS.
[32] Pełna lista nominowanych w latach 1912–1932: http://www.kleist.org/index.php/die-kleist-preise/55-kleistpreis-1912–1932/98-kleistpreistraeger-1912–1932 (dostęp: 2.01.2019). Warto podkreślić, że w dwudziestoletniej historii nagrody Kalkowska była drugą (po Annie Seghers, która została laureatką w 1928 roku) kobietą nominowaną do tej nagrody. W 1932 roku udało się to jeszcze Elsie Lasker-Schüler (laureatce) i Annie Gmeyner (wyróżnionej).
[33] C. C. Funke, *Bühnenvertrieb*, [w:] tejże, *„Im Verleger verkörpert sich das Gesicht seiner Zeit". Unternehmensführung und Programmgestaltung im Gustav Kiepenheuer Verlag 1909 bis 1944*, Wiesbaden 1999, s. 117–125.
[34] Tamże, s. 179. Więcej na ten temat również: *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*, Hrsg. S. Lokatis, I. Sonntag, Berlin 2011.
[35] Teksty trafiające do działu dystrybucji sztuk teatralnych Kiepenhauera nie funkcjonowały w szerszym obiegu wydawniczym – pojedyncze egzemplarze sygnowanych maszynopisów udostępniane były teatrom, reżyserom etc. W bibliografii Anne Stürzer opisała egzemplarz sztuki jako: E. Kalkowska, *Sein oder Nichtsein*, Berlin 1931, co mylnie mogło sugerować odrębne wydanie książkowe.
[36] Red., *Nowy dramat Eleonory Kalkowskiej*, „Gazeta Lwowska" 1930, nr 272, s. 6.
[37] Por. List Eleonory Kalkowskiej do Hannes Küppera z dn. 5.02.1931, DLA, w którym pisarka wspomina o wyróżnionym w konkursie Kleista dramacie *Wer hat recht?* Kolejnym wariantem tytułu było *Horror Vacui* (maszynopis DLA). Ostatecznie dramat został przekazany oficynie Kiepenheuera jako *Sein oder Nichtsein*.
[38] Wł. M-t., *Jaracz otwiera własny teatr*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1930, nr 195, s. 8.

[39] Maria Napiontkowa, *Szletyński Henryk*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 48, Warszawa – Kraków 2012–2013, s. 376.
[40] List Stefana Jaracza do Eleonory Kalkowskiej z dn. 10.10.1930, APS.
[41] List Stefana Jaracza do Eleonory Kalkowskiej z dn. 13.12.1930, APS.
[42] Tamże.
[43] J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 13.
[44] K. Duniec, dz. cyt., s. 57.
[45] J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 13.
[46] Tamże.
[47] Pod dyrekturą Jaracza w Ateneum wystawiono chociażby *Krzyczcie, Chiny!* (por. A. Kuligowska-Korzeniewska, *„Utwór proroczy". Krzyczcie, Chiny! (Lwów 1932, Warszawa 1933)*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera…*, dz. cyt., s. 283).
[48] D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 147.
[49] Poświęciłam jej rozdział *Być albo nie być*.
[50] Eleonora Kalkowska, *Minus × Minus = Plus!*, [w:] tejże, *Dramen. Josef. Minus × Minus = Plus, Zeitungsnotizen*, hrsg. A. Trapp, München 2008, s. 101.
[51] Tamże, s. 102.
[52] A. Trapp, dz. cyt., s. 47.
[53] Ch. D. Innes, dz. cyt., s. 154.
[54] Tamże, s. 154–155.
[55] P. D. Stachura, *Introduction: The Development of Unemployment in Modern German History*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, ed. P. D. Stachura, New York 2001, s. 13.
[56] P. Gay, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, New York – London 2001, s. 159.
[57] Tamże, s. 159.
[58] P. D. Stachura, dz. cyt., s. 9–10.
[59] Tamże, s. 11–12.
[60] Tamże, s. 13–14.
[61] Szczególnie pokrzywdzoną grupą w tym kontekście były kobiety, które wykluczono z puli osób uprawnionych do pomocy (tamże, s. 14). Zob. również: K. Hausen, *Unemployment also Hits Women: The New and The Old Woman on the Dark Side of the Golden Twenties in Germany*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, dz. cyt., s. 78–120.
[62] P. D. Stachura, dz. cyt., s. 14.
[63] Zob. D. Petzina, *The Extent and Causes of Unemployment in the Weimar Republic*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, dz. cyt., s. 32.
[64] P. D. Stachura, dz. cyt., s. 4.
[65] W 1932 roku w Republice Weimarskiej liczba samobójstw wynosiła średnio dwieście sześćdziesiąt na każdy milion mieszkańców – Detlev Peukert podkreśla, że w tym samym okresie we Francji liczba ta wynosiła sto pięćdziesiąt pięć, w Wielkiej Brytanii zaś – osiemdziesiąt pięć (cyt. za: M. Föllmer, *Suicide and Crisis in Weimar Berlin*, „Central European History" 2009, Vol. 42, No. 2, s. 19).
[66] Podaję za polską edycją: E. Kalkowska, *Doniesienia drobne*, przeł. B. Bernhardt, [w:] tejże, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt., s. 83.
[67] Jak określi sztukę recenzent Otto Ernst Hesse – cyt. za: A. Trapp, dz. cyt., s. 212.
[68] D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 148.
[69] Tamże, s. 148–150.
[70] L. Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*, cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera…*, s. 15.
[71] Tamże, s. 15.
[72] Tamże, s. 26.

[73] Posługuję się polskim wydaniem dramatu: Eleonora Kalkowska, *Doniesienia drobne*, przeł. B. Bernhardt, [w:] tejże, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt., s. 83–144. Do poszczególnych lokalizacji będę odsyłać w nawiasach w tekście głównym.
[74] Co prawda niektóre opracowania chronologicznie sytuują Neue Sachlichkeit w latach 1924/1925–1929 – w tak zwanym okresie „Golden Twenties" – lecz jak wyjaśnia w swojej monografii Steve Plumb: „rok 1918 będzie traktowany jako punkt wyjścia do faktycznych początków Neue Sachlichkeit, ponieważ jego elementy są wyraźnie obecne w pracach już w tym czasie oraz dlatego, że ważnym czynnikiem wpływającym na wiele z nich była wojna. Rok 1933 zostanie uznany za koniec Neue Sachlichkeit, ponieważ narodowy socjalizm […] z pewnością zmienił [ten nurt] pod względem treści, zanim przeszedł do nadzorowania jego upadku" – S. Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918–33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam – New York 2006, s. 13 i in.
[75] Tamże, s. 11.
[76] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 139–141.
[77] D. Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie)*, [w:] K. Szymaniak, dz. cyt., s. 271.
[78] I. Jahnke, *„Aktualność jako dzieło sztuki". Debory Vogel koncepcja literatury faktu* (maszynopis; artykuł ukaże się wkrótce w tomie *Reportaż w świecie – światowość w reportażu*).
[79] D. Vogel, *Romans dialektyki*, cyt. za: K. Szymaniak, dz. cyt., s. 165.
[80] Tejże, *Montaż jako gatunek literacki (1936/37)*, przeł. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, dz. cyt., s. 265.
[81] K. Szymaniak, dz. cyt., s. 163.
[82] D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, dz. cyt., s. 273.
[83] Tejże, *Montaż jako gatunek literacki (1936/37)*, dz. cyt., s. 262.
[84] Tamże, s. 266.
[85] List Hedwig Wangel do Eleonory Kalkowskiej z dn. 8.11.1932, APS.
[86] D. Sajewska, *Nekroperformans…*, dz. cyt., s. 289.
[87] Tamże, s. 309.
[88] M. Föllmer, *Suicide and Crisis in Weimar Berlin*, dz. cyt., s. 195.
[89] H. Mann, *Potęga uczucia*, przeł. B. Bernhardt, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt., s. 145.
[90] *Sensacyjne samobójstwo wroga samobójstw*, „Dziennik Berliński" 1932, nr 216, s. 3.
[91] Tamże.
[92] Z grudniowego listu pisarza wynika, że Kalkowska opisywała mu tę sprawę (zob. List Artura Holitschera do Eleonory Kalkowskiej z dn. 13.12.1932 roku, APS).
[93] M. Föllmer, *Suicide and Crisis in Weimar Berlin*, dz. cyt., s. 199.
[94] Tamże, s. 196–197.
[95] Tamże, s. 202–203.
[96] Tamże, s. 203.
[97] M. Tatar, *Literary and Cinematic Representations of the Great Depression in Germany*, [w:] *Views of Berlin*, ed. G. Kirchhoff, New York – Boston 1989, s. 92.
[98] List Hansa Bartscha do Eleonory Kalkowskiej z dn. 23.09.1932, APS.
[99] List od przedstawiciela Crescendo Theaterverlag do Eleonory Kalkowskiej z dn. 6.12.1932, APS.
[100] A. Stürzer, dz. cyt., s. 73.
[101] Pełną obsadę podaję za Anną Stürzer (dz. cyt., s. 283) – Marga Dietich (Käthe), Werner Kepich (Paul), Walter Firner (Śmierć/Paul), Hermann Heuser (Portier Helbig), Marta Hartmann (Pani Helbig), Walter Blum (Fritz), Helene Hariel (Frau Rippert), Fritz Reiff i Lotte Sommerfeld (Dzieci), Mil Konstantinov (Lutz), Erich Strömer (Oestler), Karl Hannemann (Gastwirt Kubalke), Harty Flatow (Gasmann), Louis Borel, Gert Grellmann, Ludwig Hilmers, Karl Zollern (Pracujący Studenci), Arthur Eugens (Konstabl), Inge

Conradi (Nauczycielka), Elfriede Borodin (Mela), Ross Pategg (Gospodyni), Reinhold Köstlin (Pan Jowialny), Erich Gühne (Gruźlik), Erika Praetorius (Else), Hans Cornelius (Meyer), Ludwig Hilmers (Boy Hotelowy), Hellmuth Bergmann (Schütter), Arthur Eugens (Dozorca), Rolf Brandt, Gert Grellmann, Ludwig Hilmers, Karl Zollern (Bezrobotni).
[102] Tamże, s. 73.
[103] Tamże.
[104] A. Trapp, dz. cyt., s. 257.
[105] W polskim przekładzie widnieje błędna data „12 II 1932" – por. A. Stürzer, dz. cyt., s. 284.
[106] H. Mann, dz. cyt., s. 145–146.
[107] Tamże, s. 145.
[108] Tamże, s. 146.
[109] Tamże.
[110] A. Stürzer, dz. cyt., s. 73.
[111] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 215.
[112] J. W. Falter, *Unemployment and the Radicalisation of the German Electorate 1928–1933: An Aggregate Data Analysis with Special Emphasis on the Rise of National Socialism*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, dz. cyt., s. 187–188.
[113] R. J. Evans, *Introduction*, [w:] *The German Unemployed. Experiences and Consequences of Mass Unemployment from the Weimar Republic to the Third Reich*, ed. Richard J. Evans, Dick Geary, London–Sydney 1987, s. 17.
[114] Zob. np. A. Trapp, dz. cyt., s. 22.
[115] Jako „Elwira Kalkowska" autorka *Doniesień drobnych* figuruje również w katalogu Rosyjskiego Państwowego Archiwum Literatury i Sztuki (Российский государственный архив литературы и искусства – do zbiorów z tego archiwum odsyłam skrótem RGALI), w którym przechowywany jest fragment tłumaczenia sztuki na język rosyjski (sygn. ф. 2648 оп. 1 ед. хр. 151).
[116] Наталия Луначарская-Розенель, *Луначарский и Брехт*, [w:] tejże, *Память Сердца. споминания*, Москва 1965, s. 156–157.

Punkt zwrotny

[1] Korzystam z pierwodruku: Z. Nowakowski, *Niemcy à la minute*, Warszawa 1933. W 2014 roku ukazała się edycja krytyczna felietonów w opracowaniu Tomasza Szaroty: Z. Nowakowski, *Za zamkniętymi drzwiami: reportaże z Niemiec 1933*, przedm. i oprac. T. Szarota, Warszawa 2014. Panu Profesorowi serdecznie dziękuję za zwrócenie mi uwagi na te teksty.
[2] Z. Nowakowski, *Ostrzeżenie*, [w:] tegoż, *Niemcy à la minute*, dz. cyt., s. 6.
[3] Tamże.
[4] Z. Nowakowski, *Za wolność! Za demokrację!*, [w:] tegoż, *Niemcy à la minute*, dz. cyt., s. 17–18.
[5] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 49–50.
[6] Z. Nowakowski, *Crescendo*, [w:] tegoż, *Niemcy à la minute*, dz. cyt., s. 27–28.
[7] Por. E. Bahr, *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, Berkeley – Los Angeles – London 2007, s. 8 i in.
[8] M. Wolting, *Retoryka literacka* versus *semantyka terroru. Instytucje zrzeszające niemieckich literatów w latach 1933–1945*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem" 2012, nr 2, s. 106.
[9] Tamże, s. 106. Ossietzky został następnie brutalnie zamordowany (J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 99).
[10] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 209. Symptomatyczny był również przypadek Waltera Mehringa, który został ostrzeżony przez znajomego pracownika rządu o tym, że

musi opuścić kraj w ciągu dwóch tygodni, jeśli chce uniknąć aresztowania – mimo to Mehring „chciał wygłosić zaplanowany wykład przed wyjazdem. Gdy dotarł na miejsce, zauważył mężczyznę z SA, który najwyraźniej czekał. [Mehring] został przepytany, ale udało mu się ujść za kogoś innego, bo utrzymywał, że przyszedł tam tylko na filiżankę kawy. Natychmiast po tym wsiadł do pociągu do Paryża" – tamże, s. 228.
[11] Tamże, s. 93. Zob. także: K. Hollander, dz. cyt., s. 123–141.
[12] M. Wolting, dz. cyt., s. 107.
[13] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 93.
[14] Tamże, s. 207.
[15] Tamże, s. 216.
[16] Tamże, s. 38.
[17] EMS, k. 78–79.
[18] A. Stürzer, dz. cyt., s. 142.
[19] EMS, k. 79.
[20] Jagoda Hernik Spalińska podaje, że osobą interweniującą był Alfred Wysocki (w latach 1931–1933 poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny w Berlinie; zob. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, dz. cyt., s. 14) , a informację potwierdza prof. Tomasz Szarota (rozmowa 5.10.2020). Nazwisko posła nie pojawia się w innych opracowaniach. Zarówno we wspomnieniach Elidy Marii Szaroty, jak i monografii Stürzer widnieje jedynie informacja o ambasadorze („*Botschafter*" – zob. A. Stürzer, dz. cyt., s. 142); Trapp pisze o „wysłanniku" („*Gesandten*" – A. Trapp, dz. cyt., s. 49). Określenie Trapp jest z pewnością ściślejsze, gdyż do 1934 roku w Berlinie nie było polskiej ambasady, jedynie konsulat.
[21] W nieco zgryźliwy sposób o sytuacji pisał Nowakowski: „Wystarczy zresztą choćby na chwilę zajrzeć do naszego konsulatu, aby stwierdzić, jaki tam ruch i gwałt. W jednym dniu zgłosiło się 140 osób, które nagle przypomniały sobie, że trzeba uregulować formalności paszportowe, a zapewne i wojskowe, związane z obywatelstwem polskim" (Z. Nowakowski, *Za wolność! Za demokrację!*, dz. cyt., s. 21).
[22] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 98. Kalkowskiej posiadanie polskiego paszportu z pewnością ułatwiło zarówno ucieczkę z Niemiec, jak i późniejsze przemieszczanie się.
[23] A. Stürzer, dz. cyt., s. 142.
[24] Przykładowo list „Die Frauen Tribüne" do Eleonory Kalkowskiej z 8.02.1933 (APS) został wysłany na adres „Pension Stephanie, Kurfurstendamm 45".
[25] A. Trapp, dz. cyt., s. 49.
[26] Córka Kalkowskiej opisuje, że po uwolnieniu przyjaciele pomogli pisarce spakować się i pierwszym pociągiem odprawili ją do Frankfurtu nad Menem (gdzie studiowała Szarota) (EMS, k. 79). O ile trasa przez Frankfurt jest w pełni prawdopodobna, o tyle pod względem chronologicznym nie wydaje się, żeby pisarka wyjechała natychmiast: liczne dokumenty archiwalne świadczą o tym, że w Berlinie pisarka pozostawała jeszcze co najmniej w kwietniu (lub dłużej). W liście do Edmunda Osmańczyka z 1948 roku Szarota wspominała, że Kalkowska została aresztowana „zaraz po wyborach do Reichstagu" (List E. M. Szaroty do E. Osmańczyka z dn. 1.11.1948), które odbyły się 5 marca 1933 roku – istnieje więc także możliwość, że na początku lutego Kalkowska była przesłuchana po raz pierwszy (po czym nie wróciła już na Sybelstrasse i ukrywała się w różnych miejscach), z kolei drugie zatrzymanie, które skończyło się aresztem na Alexanderplatz, nastąpiło już po marcowych wyborach.
[27] Jak pisał Palmier: „Po pożarze Reichstagu kontrole stały się bardziej rygorystyczne. To był […] systematyczny, codzienny nadzór. Naziści sprawdzali konta bankowe, aby zobaczyć, kto przygotowuje się do opuszczenia kraju. Pociągi były również obserwowane przez SA i SS. Wszyscy podróżujący za granicę byli przesłuchiwani, zwłaszcza Żydzi, jeśli wydawało się, że mają za dużo bagażu" (J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 220).

[28] List z Oesterheld & Co. Verlag do Eleonory Kalkowskiej z dn. 22.02.1933, APS.
[29] Z tego samego powodu mogła zwrócić się z prośbą o przysłanie maszynopisów dwóch swoich sztuk do Kurta Pinthusa (por. List Kurta Pinthusa do Eleonory Kalkowskiej z dn. 18.05.1933, APS), pisarza i publicysty związanego między innymi z „8 Uhr Abendblatt".
[30] Po 1933 roku na pewno dysponowała egzemplarzem *Sein oder Nichtsein*, *Die Unvollendete* oraz *Zeitungsnotizen* – albo pozostawiła w Berlinie pozostałe sztuki, albo na uchodźstwie nie podejmowała starań o ich tłumaczenia.
[31] Zgodnie z informacją przekazaną mi przez profesora Tomasza Szarotę, maszynopisy pozostawione w Berlinie zostały odkryte przypadkowo, już po wojnie. Bardzo możliwe, że materiały te stanowiły podstawę zbioru „Eleonore-Kalkowska-Archiv" z Akademie der Künste w Berlinie. Wśród przechowywanych tam materiałów znalazły się między innymi oryginalne maszynopisy sztuk *Am Anfang*, *Der Mord von Ropscha* (wariant *Kathariny*), *Der Schuldige. Eine symphonische Dichtung* oraz *Zeitunsgnotizen*. Część zbiorów – przykładowo maszynopis *L'Arc de Triomphe* – została przesłana do archiwum przez Betty Morgan już po drugiej wojnie światowej: sugerowałoby to obecność korespondencji tłumaczki pomiędzy archiwaliami (por. list Edith von Antunes do Betty Morgan Popescu z dn. 13.05.1964, ADK).
[32] List Ottona Ostera do Eleonory Kalkowskiej z dn. 2.03.1933, APS.
[33] Jak pisze Palmier, w pierwszych miesiącach 1933 roku do Bawarii zbiegli m.in. Theodor Wolff, Hellmut von Gerlach, Klaus Mann, Otto Wels czy Robert Breitscheid. Po obaleniu bawarskiego rządu musieli uciekać dalej (zob. J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 91, 94).
[34] List Eleonory Kalkowskiej do Franza Goldsteina, pisany dn. 13.02.1933 (niewysłany), APS.
[35] Tamże.
[36] Tamże.
[37] W archiwum profesora Szaroty list zachował się wraz z zaadresowaną kopertą, na której widnieje ręczny dopisek „niewysłane".
[38] List redakcji „Die Frauen Tribüne" do Eleonory Kalkowskiej z dnia 8.02.1933, APS.
[39] List redakcji „Die Frauen Tribüne" do Eleonory Kalkowskiej z dnia 31.03.1933, APS.
[40] Co przypuszczalnie mogło mieć związek z faktem, że jej dorobek właściwie nie funkcjonował w szerszym obiegu czytelniczym: wystarczyło wygnać ją z kraju i zdjąć jej ostatnią sztukę z afisza.
[41] M. Wolting, dz. cyt., s. 107.
[42] E.K. [Eleonora Kalkowska], *Pariser Firmenschilder*, „Die Welt Spiegel" 1933, nr 33, s. 6.
[43] Program przechowywany w DLA.
[44] EMS, k. 73.
[45] Pisze o tym w swoich wspomnieniach Elida Maria Szarota (tamże, k. 32).
[46] Listy Eugenii Sokolnickiej w sprawie przyjazdu Kalkowskiej do Paryża z połowy kwietnia sugerowałyby, że wówczas pisarka pozostawała jeszcze w Berlinie (por. List Eugenii Sokolnickiej do Eleonory Kalkowskiej z dn. 13.04.1933, APS).
[47] Ostatni zachowany dokument poświadczający obecność Kalkowskiej w Berlinie to formularz wymeldowania się wystawiony w stolicy Niemiec 20.05.1933 (APS). 24 maja pisarka otrzymała przekaz pieniężny od Marcelego Szaroty adresowany już do Paryża (zgodnie z informacją przekazaną mi przez prof. Tomasza Szarotę w dn. 21.03.2019).
[48] List Elidy Marii Szaroty do Edmunda Osmańczyka z dn. 1.11.1948, APS.
[49] N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2010, s. 871.
[50] Tamże, s. 888.
[51] Zob. np. P.M. Sobczak, *Polscy pisarze wobec faszyzmu*, Łódź 2015, s. 10. Organizacje narodowo-radykalne i endecja jawnie przejawiały prohitlerowskie sympatie (tamże, s. 304).
[52] List Artura Holitschera do Eleonory Kalkowskiej z dn. 13.12.1932, APS.
[53] Stolica Francji była zresztą jednym z najczęstszych kierunków pierwszych fal uchodźstwa z hitlerowskich Niemiec (por. J.M. Ritchie, dz. cyt., s. 8).

[54] L. Magnone, *Sześć seansów*…, dz. cyt., s. 293.
[55] Zob. L. Magnone, *Emisariusze Freuda*…, t. 2, dz. cyt., s. 47–53.
[56] Tamże, s. 52.
[57] List Eugenii Sokolnickiej do Elidy Marii Szaroty z dn. 13.04.1933, APS.
[58] Tamże.
[59] List Eugenii Sokolnickiej do Eleonory Kalkowskiej z dn. 13.04.1933, APS.
[60] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 85.
[61] Tamże, s. 92.
[62] Tamże, s. 239. Sytuacja ta wyglądała inaczej właściwie tylko dla pisarzy o dużym prestiżu i międzynarodowej sławie, takich jak Thomas Mann, który nie tylko nie doświadczał tego rodzaju trudności finansowych, lecz także nie musiał martwić się o stronę formalną swojego uchodźstwa – „wiele krajów uznałoby to za honor, by udzielić mu obywatelstwa" – tamże, s. 100.
[63] Por. Kartka pocztowa od anonimowego nadawcy do Eleonory Kalkowskiej z dn. [3].06.1933, APS.
[64] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 195.
[65] Tamże.
[66] Tamże.
[67] Tamże, s. 184.
[68] Käthe udało się przeżyć wojnę. Po 1945 roku malarka kontynuowała swoją karierę w Paryżu i zdobywała uznanie (zob. C. Muysers, *Käthe Münzer-Neumann,* [w:] *Forstsetzung folgt!*…, dz. cyt., s. 117). Jej siostrze, dziennikarce Elise Münzer, która pozostała w Berlinie, nie udało się przetrwać – w sierpnu 1942 została pojmana i zamordowana we wrześniu w Treblince (por. R. Federspiel, H. Emmerich, dz. cyt.).
[69] Gdy w 1934 roku Kalkowska będzie pisać mocno ironiczny i krytyczny tekst *Hitler! Sei gegrüsst!* (*Bądź pozdrowiony, Hitlerze!*), w tym samym czasie Steger zwróci się do Hansa Hinkela, komisarza państwowego, z zapytaniem o szansę na spotkanie z Führerem, którego popiersie zamówiło od niej Lyzeum-Club (zob. C. Stonge, *Women and the Folkwang: Ida Gerhardi, Milly Steger, and Maria Slavona*, „Woman's Art Journal" 1994, Vol. 15, No. 1, s. 7; D. Cierpialkowski, C. Keil, *Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945*, [w:] *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, dz. cyt., s. 390). Pomimo tego, jak bardzo rozeszły się ich ścieżki, Steger i Kalkowska prawdopodobnie pozostawały w kontakcie, o czym świadczy zachowany w archiwum pisarki numer „Künst der Nation" z 1934 roku, z artykułem poświęconym rzeźbiarce na pierwszej stronie. Milly Steger przeżyła wojnę – jej atelier zostało zniszczone podczas bombardowania Berlina w 1945 roku. Rzeźbiarka zmarła trzy lata później (C. Stonge, dz. cyt., s. 7).
[70] List Eleonory Kalkowskiej do Karla Vettera, [niedatowany, prawd. czerwiec 1933], APS.
[71] Tamże.
[72] List Racheli Szalit-Marcus do Eleonory Kalkowskiej z dn. 15.08.1934, APS. Artystka ostatecznie nie opuściła Paryża. Po wybuchu drugiej wojny światowej pozostawała we Francji, gdzie została pojmana w 1942 roku, a następnie zamordowana w Auschwitz (zob. C. Muysers, *Rahel Szalit-Marcus,* [w:] *Forstsetzung folgt!*…, dz. cyt., s. 145).
[73] List Eleonory Kalkowskiej do Karla Vettera, [niedatowany, prawd. czerwiec 1933], APS.
[74] W Marbach przechowywany jest czterdziestostronicowy rękopis *Notizen zu Peter Mayr. Prosa* (DLA).
[75] Zob. J. Riedmann, *Geschichte Tirols*, München 1983, s. 175. W 1891 roku w Wiedniu ukazała się powieść *Peter Mayr. Der Wirt an der Mahr* austriackiego pisarza Petera Roseggera, poświęcona tej samej postaci.
[76] List Eleonory Kalkowskiej do Karla Vettera, [niedatowany, prawd. czerwiec 1933], APS.
[77] Tamże.

[78] List Eleonory Kalkowskiej do Karla Vettera z dn. 13.07.1933, APS.
[79] Tamże.
[80] Autorstwo Kalkowskiej udało się ustalić na podstawie skolacjonowanych materiałów archiwalnych z Deutsches Literaturarchiv w Marbach oraz zbiorów prywatnych profesora Tomasza Szaroty.
[81] List Eleonory Kalkowskiej do Karla Vettera, [niedatowany, prawd. czerwiec 1933], APS.
[82] List Eleonory Kalkowskiej do [Karla Vettera] z dn. 13.07.1933, DLA.
[83] E.K. [Eleonora Kalkowska], *Pariser Firmenschilder*, dz. cyt., s. 6.
[84] List redakcji „Berliner Tageblatt" do Eleonory Kalkowskiej z dn. 5.10.1933, APS.
[85] E. Kalkowska, *Pariser Firmenschilder*, dz. cyt.
[86] Tamże, s. 6.
[87] Sigmund Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235.
[88] Tamże, s. 236.
[89] Tamże, s. 240.
[90] Tamże, s. 253.
[91] Tamże, s. 254. Jak pisze dalej Freud: „Teza: «Wszyscy ludzie muszą umrzeć» puszy się wprawdzie we wszystkich podręcznikach logiki jako wzór twierdzenia ogólnego, ale nie ma takiego człowieka, który by je pojął, nasza nieświadomość ma zaś obecnie równie niewiele miejsca na wyobrażenie sobie własnej śmiertelności, jak ongiś" – tamże, s. 253.
[92] Tamże, s. 236.
[93] Dla Lauren Elkin *flâneuse* jest żeńską odpowiedniczką modernistycznej figury *flâneura*. Zgodnie z „wyobrażoną" definicją badaczki *flâneuse* to „próżniaczka, drobiazgowa obserwatorka, zwykle spotykana w miastach" (por. L. Elkin, *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, London 2016, s. 7). Badaczka przywołuje pogląd Luca Sante'a, który uważał, że dla dziewiętnastowiecznego flanera skrajnie istotną cechą była „funkcjonalna niewidzialność", co tym samym uniemożliwiało kobiecie wcielenie się w tę rolę (tamże, s. 13). Do lat trzydziestych XX wieku kwestia widzialności (tudzież „niewidzialności") kobiet w przestrzeni miejskiej oczywiście diametralnie się zmieniła, przy czym w wypadku Kalkowskiej dodatkowym argumentem za jej „niewidzialnością" wydaje się fakt, że na początku lata 1933 roku była zaledwie jedną z dziesiątków tysięcy uchodźców i uchodźczyń, którzy zjawili się w Paryżu.
[94] E. Kalkowska, *Pariser Firmenschilder*, dz. cyt., s. 6.
[95] Tekst przedrukowany w: A. Trapp, dz. cyt., s. 466–470.
[96] E. Kalkowska, *Le shake-hand Polono-Allemand*, DLA.
[97] E. Kalkowska, *Hitler, sei gegrüsst!*, DLA.
[98] „Wahrhaftigkeit, Freiheit, Gerechtigkeit, Achtung des Gegners, Humanität – sie erschienen uns (wenigstens theoretisch) als die unerlässliche, wern auch unsichtbare Untermauerung unseres Kulturgebäudes und so wenig besonderes Liebe und besonderen Lebes wert, wie man bei der Beurteilung eines Baues von der Güte seines Fundamentes sprichts. […] Sie sind verdammt im Dunkeln zu bleiben" – tamże, k. 1.
[99] „Hitler, sei gerüsst! […] Schlage nur nach ihnen, verleumde sie Hitler, die grossen Güter, die grossen Werte der Menscheit. Suche sie mit dem Geifer Deines schäumenden Mundes zu ersticken, trenne uns von ihnen durch ein Meer von Bajonetten – sei sicher, dass Du ihnen und uns keinen grösseren Dienst erweisen kannst. Denn erst aus unserer schmerzlichen Sehnsucht und Reue ward unsere neue und heissere Liebe zu ihnen wiedergeboren" – tamże, k. 3.
[100] „Hitler, Du grösster Lügner aller Zeiten, konnte es einen stärkeren Erwecker geben als Dich?! Dein Atem war Lüge vom ersten Augenblick […] Gleichviel ob es die rote

Farbe Deiner Fahne war, die Du der Partei, der Du die Vermuchtung geschworen, gestohlen hattest, gleichviel ob es die lügnerischen Versprechungen socialer Gerechtigkeit waren, mit denen Du ein verzweifeltes und törichtes Volk in Deine Netze locktest, gleichviel ob es der von dem Deinem entfachte Reichstagsbrand war, dessen beizender Rauch blind machen und die Konturen Deiner unsauberen Machenschaften umschleiern sollte […] immer war es die Lüge, die Lüge in unüberbietbarer noch nie dagewesener Form – die absolute Lüge, die uns verkörpert durch Deine Gestalt, verwirklich durch jede Deiner Taten […]" – tamże, k. 4.

[101] „Die «Freiheit», hast Du–der Unterdrücker alles Lebendigen, der Sklaven halter eines ganzen Volkes – Dich nicht erkühnt Deinen Kampf in ihrem Namen zu führen?! «Freiheit»! sagtest Du – und meintest damit das unbeschränkte Recht Kanonen und Gaze ganz nach Belieben herzustellen. […] «Freiheit!» Du warst Dir des Berauschenden Klanges dieses Wortes sehr wohl bewusst […] Du warst Dir sehr wohl bewusst, dass Du ohne die Macht dieses Wortes niemals zu Deinem Ziele gelangen würdest und si scheutest Du vor der niedrigsten Leichenschändung nicht züruck und raubtest den erhabenen Toten ihr kostbarstes Gut!" – tamże, k. 4.

[102] „Du glaubtest Deinem Volke ein Ziel, seinem Leben einen Sinn gegeben zu habe indem Du seinen Machtwillen aufstacheltest und wilde Kriegs gelüste in seinem Blute wecktest. In Wahrheit has Du der ganzen civilisierten Menschheit, hast Du der ganzen fortschreitenden und bewussten Welt ein grosses gemeinsamen Ziel Kampfeswillen geschenkt. Einen Willen der nicht eher erlahmen wird, bis er das grosse Werk vollbracht hat: das Werk an die Stelle der durch Dich verkörperten Kräfte der Finsternis, des Rückschtitts, der Reheit und der Lüge die heilige Kraft des sich ewig erneuernden Leben und seiner untersblicken Werte in neuem Glanz wiedererobert zu haben!" – tamże, k. 6.

[103] Maszynopis oryginalnej wersji językowej dramatu przechowywany jest w ADK. Na język angielski dramat został przetłumaczony przez Betty Morgan – przekład znajduje się w DLA.

[104] W ten sposób decyzję Kalkowskiej tłumaczyła chociażby jej córka (zob. E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 212).

[105] Kelles-Krauz w liście, który pisze do żony po poznaniu Kalkowskiej, wspomina również o Charles'u Rappoporcie, który dołączył do grona niedługo po niej (por. K. Kelles-Krauz, *Listy*, t. 2, oprac. W. Bieńkowski, A. Garlicka, A. Kochański, Wrocław 1984, s. 648). W liście Rappoport występuje pod pseudonimem „Hanon", który został rozwinięty w indeksie.

[106] B. Lazitch, M. M. Drachkovitch, *Biographical Dictionary of the Comintern*, Stanford 1986, s. 385.

[107] Zob. np. B. Wasserstein, *W przededniu: Żydzi w Europie przed drugą wojną światową*, Warszawa 2014. W 1938 roku w ramach protestu wobec procesu Bukharina Rappoport zrezygnował z członkostwa partii.

[108] Tamże. Zob. również: K. Hofmeester, *Jewish Workers and the Labour Movement: A Comparative Study of Amsterdam, London and Paris 1870–1914*, London 2004, s. 254.

[109] Ch. Rappoport, *Jean Jaurès: l'homme, le penseur, le socialiste*, Paris 1915.

[110] List Eleonory Kalkowskiej do Carla Werckshagena z dn. 27.05.1932 roku, ADK.

[111] Prawdopodobnie tę sztukę Kalkowska miała na myśli, pisząc do Vettera: „chcę w Paryżu skończyć dramat, o którym opowiadałam bardziej szczegółowo" (List Eleonory Kalkowskiej do [Karla Vettera] z dn. 27.06.1933 roku, APS).

[112] Maszynopis przechowywany w DLA.

[113] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 214.

[114] Rękopis Łunaczarskiej przechowywany jest w RGALI. Przebywając w Paryżu, Kalkowska utrzymywała kontakty z Łunaczarskimi aż do śmierci Anatolija w grudniu

1933 roku (pisarka miała odwiedzać go w paryskim sanatorium wraz z innymi emigrantami w ostatnich miesiącach jego życia – Наталия Луначарска -Розенель, *Луначарский и Брехт*, [w:] tejże, *Память Сердца. Воспоминания*, Москва 1965, s. 160).
[115] Mowa być może o Marcelim Szarocie, który mieszkał w tym czasie we Lwowie.
[116] List dr Heleny Szorosz (Szarowskiej) do Eleonory Kalkowskiej z dn. 4.10.1933, APS. W 1933 roku lwowianka przełożyła na język polski sztukę *Pokój nr 17 na III piętrze*, napisaną przez Lajosa Zilahy (zob. program teatralny dostępny na stronie: https://polona.pl/item/program-inc-pokoj-no-17-na-iii-pietrze-sztuka-w-3-ch-aktach-5-ciu-odslonach,MjM4ODkyMDE/3/#info – dostęp 2.02.2019).
[117] Z reżyserem skontaktował Kalkowską ówczesny paryski korespondent „Berliner Tageblatt" Paul Block (zob. List Paula Blocka do Eleonory Kalkowskiej z dn. 27.06.1933, APS).
[118] Autor *Punktu zwrotnego* uczęszczał do prestiżowej Odenwaldschule razem z Elidą Marią oraz Ralfem Szarotą (zob. np. I. Światłowska, *Biografia człowieka poszukującego. Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wrocław 2007, s. 79).
[119] Zob. K. Jedynakiewicz, *Z dziejów niemieckiej antynazistowskiej prasy emigracyjnej – „Die Sammlung" Klausa Manna (1933–1935)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 2002, nr 75, s. 91–92.
[120] Tamże, s. 94.
[121] Tamże, s. 97.
[122] Mowa oczywiście o *Der Mach des Gefühl* Heinricha Manna.
[123] List Eleonory Kalkowskiej do Klausa Manna z dn. 11.04.1934, DLA.
[124] List Klausa Manna do Eleonory Kalkowskiej z dn. 27.04.1934, APS.
[125] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 186.
[126] Prawdopodobnie już w Paryżu pisarka podjęła próby uzyskania wsparcia ze strony polskiego rządu, o czym świadczy zachowany list Jana Lechonia – wówczas attaché kulturalnego polskiej ambasady we Francji – który jeszcze w sierpniu przekonywał, że w związku z prośbą o pośredniczenie w kontaktach z Ministerstwem Oświaty, pomimo starań pozostawał bezsilny i prosił autorkę *Sprawy Jakubowskiego* o dalszą cierpliwość (List Jana Lechonia do Eleonory Kalkowskiej z dn. 20.09.1934, APS).
[127] L. Magnone, *Emisariusze Freuda...*, t. 2, dz. cyt., s. 52.
[128] Por. np. List Karola Bendy (Spitzbartha) do Eleonory Kalkowskiej z dn. 28.11.1933, APS; Kwit przekazu pieniężnego na kwotę czterystu franków od Artura Spitzbartha z dn. 24.03.1934, APS.

Weimar nad Tamizą

[1] Zob. List z agencji A. M. Heath & Company do Eleonory Kalkowskiej z dn. 6.02.1934, APS.
[2] List Ruth Allen do Eleonory Kalkowskiej z dn. 1.02.1934, APS.
[3] Chodzi zapewne o reżyserkę Pauline Pax, która w 1934 roku związana była między innymi z teatrem Comédie des Champs-Elysées (zob. B. L. Knapp, *French Theatre 1918––1939*, Houndmills-Basinstoke 1985, s. 182).
[4] List Ruth Allen do Eleonory Kalkowskiej z 24.02.1934, APS.
[5] Tamże.
[6] List z agencji A. M. Heath & Company do Eleonory Kalkowskiej z dn. 22.06.1934, APS.
[7] W lipcu 1934 roku pisarka z pewnością była już w Londynie, o czym świadczy nota od sekretarki Bernarda Shawa, z którym Kalkowska próbowała umówić się na spotkanie – wiadomość przyszła już na londyński adres (por. List sekretarki Bernarda Shawa do Eleonory Kalkowskiej z dn. 23.07.1934, APS. Z noty wynika, że Shaw był w tym okresie poza Londynem, być może jednak do takiego spotkania doszło w późniejszym czasie). Warto podkreślić tę chronologię, gdyż wcześniejsze opracowania podawały datę o wiele późniejszą – przykładowo 1936 rok (zob. np. A. Trapp, dz. cyt., s. 51).

[8] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 8–9.
[9] O pierwszej fali niemieckich uchodźców w Wielkiej Brytanii zob. także: A. J. Sherman, *First Wave: January 1933 – September 1935*, [w:] tegoż, *Island Refuge. Britain and Refugees from the Third Reich 1933–1939*, Ilford-Portland 1994, s. 19–57.
[10] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 8.
[11] Tamże, s. 9.
[12] Tamże.
[13] Z kolei najważniejsze organizacje i stowarzyszenia, zrzeszające intelektualistów i artystów zbiegłych z III Rzeszy, jak na przykład Freie Deutsche Kulturbund, powstaną dopiero po 1938 roku (zob. A. Reiter, *Refugee Organizations in Britain 1933–1945*, „The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies" 2008, Vol. 10, s. xii).
[14] Tamże, s. 202.
[15] Zob. np. P. Budke, J. Schulze, *Kalkowska, Eleonore*, [w:] tychże, *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945*, Berlin 1995, s. 206–207; *An Encylopedia of German Writers 1900–1933*, ed. B. Keith-Smith, Lewiston–Queenston–Lampeter 1997, s. 93–102. Kalkowska jest nieobecna również na łamach najważniejszych monografii zajmujących się formacją uchodźczego modernizmu, takich jak chociażby ponad osiemsetstronicowa rozprawa Jeana-Michela Palmiera *Weimar in Exile* (tegoż, dz. cyt.).
[16] Por. R. Wall, *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945*, Gießen 2004. W kontekście tego opracowania ta nieobecność jest szczególnie zaskakująca, skoro w tytule punkt ciężkości został przesunięty z niemieckości (którą można potraktować jak kategorię narodową) na niemieckojęzyczność.
[17] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 56.
[18] K. Prager, dz. cyt., s. 7.
[19] Tamże, s. 9.
[20] A. Hammel, *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing. The novels of Anna Gmeyner, Selma Kahn, Hilde Spiel, Martina Wied and Hermynia Zur Mühlen*, Oxford–Bern–Berlin 2008, s. 18.
[21] K. Krasuska, dz. cyt., s. 18.
[22] Cyt. za: tamże.
[23] Ch. Brinson, M. Malet, *Rudolf and Ika Olden in British Exile*, katalog wystawy: *Rudolf Olden. Journalist gegen Hitler – Anwalt der Republik*, Leipzig – Frankfurt a. M. – Berlin 2010, s. 118.
[24] Prezydentem stowarzyszenia został Heinrich Mann (zob. J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 150).
[25] Siedziba PEN Clubu znajdowała się przy Wigmore Street 101. Co ciekawe, Holitscher uprzedzał Kalkowską, by przed Oldenem nie powoływała się na Karla Vettera, z którym autor *Der Justizmord an Jakubowski* był najwyraźniej w konflikcie (zob. List Artura Holitschera do Eleonory Kalkowskiej z dn. 28.07.1934, APS).
[26] Z którym Kalkowska utrzymywała kontakty jeszcze w Paryżu – por. Kartka pocztowa Stefana Zweiga do Eleonory Kalkowskiej z dn. 9.12.1933, APS.
[27] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 47 i in.
[28] Tamże, s. 15.
[29] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 150.
[30] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 16.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 111.
[33] Tamże, s. 106.
[34] Tamże, s. 35.
[35] Tamże, s. 47.
[36] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 418.
[37] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 214.

[38] List Artura Holitschera do Eleonory Kalkowskiej z dn. 28.07.1934, APS.
[39] List Racheli Szalit-Marcus do Eleonory Kalkowskiej z dn. 15.08.1934, APS.
[40] A. Goody, *Radio at Home: BBC Drama and the Domestic Listener, 1935–1942*, „Modernist Cultures" 2015, nr 10, s. 65.
[41] A. G. Marquis, *Written on the Wind: The Impact of Radio during the 1930s*, „Journal of Contemporary History" 1984, Vol. 19, No. 3, s. 399.
[42] V. Gielgud, *How to Write Broadcast Plays: With Three Examples: „Friday Morning", „Red Tabs", and „Exiles"*, London 1931.
[43] List Franciszka B. Czarnomskiego do Vala Gielguda z dn. 14.08.1934, AAN. Znajomość Czarnomskiego z Gielgudem miała też prywatny charakter: z dalszej korespondencji wynika, że Gielgud przekazał mu polskojęzyczne dokumenty rodzinne do przejrzenia. Dokumenty dotyczyły przede wszystkim generała Antoniego Giełguda, oficera z czasów powstania listopadowego, który wyemigrował do Wielkiej Brytanii; Val był jego wnukiem (por. List Franciszka B. Czarnomskiego do Vala Gielguda z dn. 9.10.1934, AAN).
[44] Mowa o *Na kresach lasu* Sieroszewskiego i powieści *Młodość, miłość, awantura* Piotra Choynowskiego. Nie udało się ustalić, która z powieści Marii Heleny Szpyrkówny kryje się pod angielskim tytułem *The Tonner Case*, być może chodzi o wydaną rok wcześniej powieść *Skłamane szczęście*.
[45] List Vala Gielguda do F. B. Czarnomskiego z dn. 30.08.1934, AAN.
[46] D. Hendy, *Painting with Sound: The Kaleidoscopic World of Lance Sieveking, a British Radio Modernist*, „Twentieth Century British History" 2013, Vol. 24, No. 2, s. 170, 190–194.
[47] Tamże, s. 173.
[48] Termin użyty przez pisarkę (zob. List Eleonory Kalkowskiej do Vala Gielguda z dn. 2.10.1934, DLA).
[49] R. Blake, *Disraeli*, London 1967, s. 486–487.
[50] E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 214. Informacji tej nie udało się jednoznacznie potwierdzić. W zachowanych materiałach archiwalnych oprócz przywoływanego listu z propozycją Kalkowskiej sprawa biofonii nie ma kontynuacji. Żadne materiały na ten temat nie zachowały się również w BBC Written Archives Centre w Reading (w archiwum znajduje się jedynie zbiór dokumentów dotyczących produkcji *Doniesień drobnych*) – za informację serdecznie dziękuję archiwistce Louise North.
[51] List Vala Gielguda do F. B. Czarnomskiego z dn. 5.09.1934, AAN.
[52] A. Goody, dz. cyt., s. 78.
[53] Jak podaje „Derry Journal", 22 sierpnia tego samego roku w Droitwich wyemitowane miało być „«Between the Lines» by Kalkowska" („Derry Journal" 1935, z dn. 21.08 [brak numeracji], s. 6). Nie udało się ustalić dalszych informacji na ten temat, możliwe jednak, że była to niezależna od produkcji Sievekinga inicjatywa. Na temat *Between the Lines* nie zachowały się również żadne materiały w archiwum BBC.
[54] Pełną obsadę podaje „Gloucestershire Echo" z 28 października 1935 roku, zapowiadając *„In Small Print*, zaadaptowane z polskiej sztuki pani Eleonore Kalkowskiej": V. C. Clinton-Baddeley, Allan Wade, Geoffrey Summer, Beatrice Gilbert, Philip Wade, John Gabriel, Cherry Cottrell, Deering Wells, Eliot Makeham, Vivienne Chatterton, Anne Twig, Jean Matheson, Arthur Goullet, George Cormach, Maisie Swann, Boris Ranevsky, Hector Abbas (*Regional*, „Gloucestershire Echo" 1935, dn. 28.10.35, s. 4).
[55] *Drama of the press*, „Todmorden & District News" 1935, No. 78, s. 3.
[56] Inną ważną kwestią jest podkreślana niemal w każdej zapowiedzi „polskość" sztuki, jak gdyby w koniunkturze drugiej połowy lat trzydziestych napisanie, że dramat jest niemiecki, mogło się przyczynić do jego niepowodzenia. Por. np. „in the original a Polish stage play" (*To-Day's Broadcasting Features*, „The Yorkshire Post", No. 27538, s. 2); *„Eleonore Kalkowska's Polish Play"* („Gloucestershire Echo", dz. cyt., s. 4).

[57] Dzięki informacji uzyskanej od Louise North (e-mail z dn. 28.12.2018).
[58] „The Era" 1935, No. 5066, s. 2.
[59] Tamże.
[60] Niemiecki serwis nie był jedyną obcojęzyczną komórką BBC w tym okresie. Na temat roli francuskojęzycznych audycji w brytyjskiej propagandzie z okresu drugiej wojny światowej zob. np. C. Launchbury, *Music, Poetry, Propaganda. Constructing French Cultural Soundscapes at the BBC during the Second World War*, Oxford–Bern–Berlin 2012. Z kolei na temat komórki portugalskiej pisał Nelson Costa Ribeiro (tegoż, *BBC Broadcasts to Portugal in World War II*, Lewiston–Queenston–Lampeter 2011).
[61] N. C. Ribeiro, dz. cyt., s. 58.
[62] Tamże, s. 16. Zob. na ten temat: C. Pütter, *German Refugees and British times 1933––1945. Ein Handbuch*, München 1986.
[63] J. M. Ritchie, dz. cyt., s. 19.
[64] Informację podała Betty Morgan na łamach ukazujących się w Wielkiej Brytanii „Wiadomości Polskich". Przy okazji przypomniała również sylwetkę pisarki, a także omówiła *Sprawę Jakubowskiego*, dodając, że Kalkowska „przez całe życie walczyła o sprawiedliwość i wolność" – B. Morgan, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Polskie" 1942, nr 1, s. 5.
[65] Elidy Marii Szaroty.
[66] List Eleonory Kalkowskiej do Marcelego Szaroty z dn. 27.07.1936, APS.
[67] Tamże. Prawdopodobnie list pisany był właśnie z gościny u wspomnianej przyjaciółki – pod datą Kalkowska zanotowała nazwę walijskiej miejscowości Southward Lane.
[68] W późniejszych latach wraz z mężem Eugenem Popescu emigrowała do Stanów. Zmarła w 1981 roku w Sussex, w stanie New Jersey.
[69] B. Morgan, *Histoire du Journal des sçavans depuis 1665 jusqu'en 1701*, Paris 1928.
[70] P. Dreyfus, *Dreyfus: His Life and Letters*, trans. dr. Betty Morgan, London 1937.
[71] Współpracowała między innymi z Katharine Stewart-Murray i Eleanor Rathborne (zob. na ten temat: A. Jackson, *British Women and the Spanish Civil War*, New York 2002).
[72] W zbiorach profesora Szaroty zachował się również niedatowany list do Kalkowskiej od przedstawiciela Ambasady Rzeczpospolitej w Paryżu, który świadczy o tym, że pisarka zwracała się z prośbą o pomoc do polskiego przedstawicielstwa także wcześniej (zob. List przedstawiciela Ambasady RP w Paryżu do Eleonory Kalkowskiej, ok. 1933 roku, APS).
[73] Sprawa dotyczyła więc zaginionego *Die Unvollendete*.
[74] Nie udało się ustalić autorów listów polecających.
[75] List Jana Tomaszewskiego do Betty Morgan z dn. 9.12.1936. Dokumenty przechowywane są w aktach ambasady Rzeczpospolitej Polskiej w Londynie, w zespole Ministerstwo Spraw Zagranicznych (2/322), teczka nr 1057 „Propaganda w dziedzinie teatru: Sztuki polskie i angielskie". Materiały z tego zbioru oznaczam skrótem AAN. Por. również: *Inwentarz akt ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Londynie [1916] 1919–1945*, oprac. A. Piber, M. Wróblewski, Warszawa 1974, s. 265.
[76] List Betty Morgan do Jana Tomaszewskiego z dn. 10.12.1936, AAN.
[77] Tamże.
[78] Tamże.
[79] Tamże (podkr. – A. D.).
[80] Tamże (podkr. – A. D.).
[81] List Betty Morgan do Edwarda Raczyńskiego z dn. 10.12.1936, AAN (podkr. – A. D.).
[82] List Jana Tomaszewskiego do Betty Morgan z dn. 11.12.1936, AAN.
[83] Tamże.
[84] List Betty Morgan do Jana Tomaszewskiego z dn. 13.12.1936, AAN.
[85] Tamże [podkr. – B. M.?].

[86] „DO WSZYSTKICH, KTÓRYCH MOŻE TO DOTYCZYĆ. Dr. Betty Morgan przetłumaczyła z języka polskiego sztukę «The Unfinished» autorstwa Eleonory Kalkowskiej i zamierza ją wystawić na angielskiej scenie. Ambasada RP będzie bardzo wdzięczna za wszelką pomoc i wsparcie, jakie może uzyskać dr Betty Morgan w tym zakresie" – List Jana Tomaszewskiego z dn. 31.12.1936, AAN.
[87] „Dr. Betty Morgan, znana publicystka i dziennikarka, przetłumaczyła na angielski sztukę Eleonory Kalkowskiej «The Unfinished» i czyni starania celem wystawienia tej sztuki w Londynie. Ponieważ teatry londyńskie żądają pewnej gwarancji finansowej zanim jakąkolwiek sztukę przyjmą, Ambasada prosi o rozpatrzenie, czy byłoby możliwe i w jakiej mierze dopomożenie p. Morgan w tej sprawie" – List Jana Tomaszewskiego do TOSSPO w Warszawie z dn. 31.12.1936, AAN.
[88] Na temat towarzystwa zob. np. P. Duber, *Z dziejów polskiej dyplomacji kulturalnej: okoliczności i znaczenie utworzenia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO)*, [w:] *„Żyłam z Wami, cierpiałam i płakałam z Wami": w 100-lecie rozpoczęcia działalności Rosy Bailly na rzecz Polski oraz 40. rocznicę jej śmierci,* pod red. Ł. Stefaniaka, Lublin 2017, s. 89–106; J. Pollakówna, *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa 1974, s. 550–556; K. Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka i władza*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 143–155; I. Luba, *Polityka artystyczna MSZ w II Rzeczpospolitej – na przykładzie wystaw sztuki polskiej w ZSRR i w III Rzeszy*, [w:] *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym,* pod red. M. Kuhnke, A. Badacha, Warszawa 2013, s. 153–170.
[89] Cyt. za: P. Duber, dz. cyt., s. 92–94.
[90] Tamże, s. 100.
[91] Tamże, s. 103.
[92] List A. Guttry'ego do Ambasady RP w Londynie z dn. 18.01.1937, AAN (podkr. – A. D.).
[93] Tamże.
[94] Z wyjątkiem *L'Arc de Triomphe* napisanym po francusku.
[95] Maszynopis *Być albo nie być* z przekładem paru pierwszych scen dramatu zachował się w archiwum prywatnym profesora Tomasza Szaroty.
[96] List Betty Morgan do Ambasady II RP w Londynie z dn. 10.02.1937, AAN. Zgodnie z prośbą Tomaszewskiego Morgan podała również szczegóły dotyczące potrzebnych do zebrania kwot: gwarancja, którą należało przedłożyć przed rozpoczęciem produkcji spektaklu, wynosiła od 800 do 2000 funtów. Gdyby jednak TOSSPO nie dysponowało takimi kwotami, Morgan zasugerowała, że wystarczającym wsparciem byłaby subwencja w wysokości 300–400 funtów (które w połączeniu z zebranymi przez tłumaczkę i samą pisarkę funduszami mogłoby rozpocząć proces).
[97] Tamże. Przypomniała również, że sztuka miała być grana w Berlinie z Käthe Dorsch oraz że wystawieniem dramatu w Theater in der Josefstadt w Wiedniu zainteresowany był Reinhardt.
[98] Dodaje też: „Sztuka wydaje się interesująca i pełna różnorodności […] oraz bardzo poruszająca" – List Maurice'a Browne'a do Betty Morgan z dn. 19.04.1937, AAN.
[99] List Roberta Atkinsa do Betty Morgan z dn. 28.05.1937, AAN.
[100] List Jana Tomaszewskiego do Betty Morgan z dn. 2.06.1937, AAN.
[101] Por. A. Chmielewska, *Odrębność kulturowa narodu, jego duch i siła, czyli reprezentacja Polski na wystawie paryskiej*, [w:] *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 93–99.
[102] List przedstawiciela TOSSPO do Ambasady RP w Londynie z dn. 16.07.1937, AAN. Jest to ostatni z tropów dotyczących losów dramatu *Die Unvollendete* – możliwe

więc, że maszynopisy przesłane do TOSSPO nie zostały Kalkowskiej zwrócone, pisarka zmarła zresztą zaledwie parę miesięcy później. Jak pisał Paweł Duber, archiwum towarzystwa prawdopodobnie nie przetrwało drugiej wojny światowej (P. Duber, dz. cyt., s. 91), nikłe więc są szanse na odnalezienie dramatu.

[103] Cyt. za: List Betty Morgan do Jana Tomaszewskiego z dn. 8.06.1937, AAN.

[104] A. Stürzer, dz. cyt., s. 142. Prawdopodobnie za Stürzer informację tę podali również autorzy dwóch biogramów Kalkowskiej: *Kalkowska, Eleonore*, [w:] P. Budke, J. Schulze, *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Leben und Werk*, Berlin 1995, s. 207; *Kalkowska, Eleonore*, [w:] *An Encyclopedia of German Writers 1900–1933. Biographies and Bibliographies with Exemplary Readings,* Vol. 5, ed. B. Keith-Smith, Lewiston–Queenston–Lampeter 1997, s. 96–97.

[105] A. Stürzer, dz. cyt., s. 295. Badaczka nie znała języka polskiego, więc pomimo dostępu do archiwaliów Kalkowskiej mogła przeoczyć istnienie szkicu, stąd uznała, że dramat zaginął – możliwe też, że o jego treści dowiedziała się pośrednio, dzięki swoim kontaktom z Elidą Marią Szarotą.

[106] Można przypuszczać, że informacja pochodziła z rozmów badaczki z Elidą Marią Szarotą, choć (w przeciwieństwie do innych fragmentów, w których powoływała się na córkę pisarki) nie zostało to doprecyzowane.

[107] List Jana Tomaszewskiego do Betty Morgan z dn. 11.12.1936, AAN.

[108] Pisała o tym również Elida Maria Szarota, wspominając, że w jednej z ostatnich rozmów matka poleciła jej wyjechać do Polski, zaznaczając: „będziesz ją *later* kochać" (E.M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 212).

[109] E. Kalkowska, *Śmierci nie da się oszukać*, maszynopis przechowywany w APS, s. 20. Do dokumentu odsyłam w dalszej części tekstu, podając numer strony oraz inicjał Ś w nawiasie bezpośrednio po cytacie.

[110] E. Kalkowska, *Sein oder Nichtsein*, maszynopis przechowywany w DLA, s. 6. Powołując się na oryginał sztuki, odsyłam do niniejszego dokumentu, podając numer strony w nawiasie w tekście głównym.

[111] Np. „[sztuka] o ludziach, którzy żyją na fałszywych przesłankach /założeniach?/" (4).

[112] Poniższe fragmenty wykorzystałam również w artykule: A. Dżabagina, Sein oder Nichtsein, *czyli Eleonora Kalkowska wobec wojny i kryzysu*, [w:] *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*, pod red. G. Borkowskiej, I. Boruszkowskiej, K. Nadany-Sokołowskiej, Warszawa 2017, s. 429–448.

[113] A. Stürzer, dz. cyt., s. 143–144.

[114] Na ten trop naprowadzili mnie Lena i Fabrice Magnone, za co serdecznie dziękuję. O sprawie wspominałam w moim artykule poświęconym *Sein oder Nichtsein* (zob. A. Dżabagina, Sein oder Nichtsein, *czyli Eleonora Kalkowska wobec wojny i kryzysu*, dz. cyt., s. 440). Już po opublikowaniu artykułu miałam okazję zapoznać się z maszynopisem wspomnień Elidy Marii Szaroty, która również powołuje się na tę sprawę (EMS, k. 41).

[115] D. Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, New York 2004, s. 49.

[116] Tamże, s. 47.

[117] Tamże, s. 49.

[118] J.P. Eburne, *Germaine Berton and the Ethics of Assassination*, [w:] tegoż, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca–London 2008, s. 78.

[119] Tamże, s. 91.

[120] D. Bate, dz. cyt., s. 50.

[121] Wyznając między innymi, że ten bił go nieustannie – tamże, s. 50.

[122] Tamże, s. 50.

[123] Tamże, s. 51; zob. także: J.P. Eburne, dz. cyt., s. 80.
[124] D. Bate, dz. cyt., s. 51.
[125] J.P. Eburne, dz. cyt., s. 81.
[126] D. Bate, dz. cyt., s. 51.
[127] J.P. Eburne, dz. cyt., s. 76.
[128] D. Bate, dz. cyt., s. 47.
[129] Tamże, s. 46.
[130] Por. *Germaine Berton a Suicide*, „The New York Times" 1942, z dn. 7.07 (brak numeracji), s. 5 (archiwum cyfrowe pisma: https://www.nytimes.com/1942/07/07/archives/germaine-berton-a-suicide.html – dostęp 2.02.2019).
[131] Czyni to zresztą Eburne w cytowanym rodziale *Germaine Berton and the Ethics of Assassination* (zob. J.P. Eburne, dz. cyt., s. 81).
[132] Tamże, s. 86.
[133] Tamże, s. 90.
[134] Tamże, s. 82. Pismo promowało ponadto swoją prenumeratę „jako «cios przeciwko faszyzmowi i reakcji», a także [zbiórkę] środków «na ratowanie Germaine Berton, każdego dnia, przed błotem i jadem Action Française»" – tamże.
[135] D. Bate, dz. cyt., s. 51.
[136] Skądinąd również znajomy Kalkowskiej (zob. A. Trapp, dz. cyt., s. 22).
[137] Zob. I. Goll, *Prozeß Germaine Berton*, „Das Tagebuch" 1924, H. 1, s. 9–11.
[138] R.D. Sonn, *Jews, Expatriate Artists, and Political Radicalism in Interwar France*, „Proceedings of The Western Society for French History" 2009, Vol. 37, s. 277.
[139] Tamże.
[140] Tamże.
[141] Cyt. za: tamże.
[142] Pierwotny tytuł sztuki – por. maszynopis *Horror vacui*, przechowywany w DLA.
[143] Lektura pierwszych doniesień prasowych dotyczących zamachu upewnia Leforta, że zamach „W każdym wypadku [miał] polityczne podłoże" („*In jedem Fall ein politisches Attentat*", 8).
[144] „Nie w te usta, […] nie w tę dłoń, […] poza ten głos, poza ten gest: w naszego wspólnego wroga, przyszłą wojnę!"
[145] Głównie na tym konflikcie ideowym pomiędzy ojcem i synem skupiła swoją interpretację Anne Stürzer (tejże, dz. cyt., s. 143–149).
[146] „Wtedy po raz pierwszy poczułem zaciskające się na moim gardle palce. Poczułem się tak, jakby mi wyrwano ziemię spod stóp… Ale nauczyłem się też wtedy przeciwstawiać […] Często chciał mną zawładnąć strach, ale ja go jednak w końcu przezwyciężałem: stałem się panem własnego losu".
[147] Być może zaangażowanie się adwokata w pomoc Renée było czynnością kompensacyjną, inicjatywą podjętą wyłącznie dlatego, że nie był w stanie ratować syna?
[148] „on jest chory, bardzo chory. Dał się pokonać młodzieńczej chorobie – młodzieńczej melancholii".
[149] Kobieta zmarła na początku Wielkiej Wojny, zdaniem młodzieńca – z przerażenia.
[150] „Ja jestem wielkim egoistą. W sensie społecznym – bardzo niskiej wartości indywiduum. […] Niczego nie wymagam od innych ludzi – nie chcę niczego od nich brać – wobec tego naturalne przecież jest, że nic im nie chcę dać! Rachunek zgadza się w stu procentach, nikomu nie szkodzę".
[151] „ten nieokreślony lęk, […] ten potworny lęk przed pustką, *horror vacui*".
[152] Posługuję się maszynopisem: E. Kalkowska, *To Be or Not To Be*, przeł. G. Dunlop, s. 42, DLA.
[153] Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000, s. 102.
[154] Tamże.

[155] C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, pod red. T. Łysaka, Kraków 2015, s. 53–54.
[156] „To tak, jakby społeczne sumienie naszych czasów – o którym przecież tak wiele się mówi, a którego przejawy tak rzadko da się odczuć – wykrystalizowało się w tej dziewczynie".
[157] „Tata uczynił z niej mojego wroga. Za każdym razem, kiedy wymawia jej imię w mojej obecności, patrzy na mnie takim wzrokiem, jakby chciał powiedzieć: widzisz, to jest taki człowiek, który… Myślę, że on przyjął ten proces tylko po to, żeby mnie zdenerwować. […] Kiedyś tata bronił jakiegoś takiego szlachetnego mordercę. Musiałem wtedy znosić takie same spojrzenia i delikatne skinienia".
[158] W programie spektaklu obok nazwiska Dunlopa widnieje również nazwisko drugiej tłumaczki, Pameli Morris (program dostępny w DLA), nieobecnej na żadnym z dwóch maszynopisów, przechowywanych w DLA.
[159] Przyjaciel Raymonda próbuje przekonać go, że jego problemy mają podłoże seksualne, i w ramach pomocy zaleca mu przeczytanie „a very interesting little book Virginity and how to deal with it by Inferiourity Complex" („bardzo interesującej, małej książeczki pt. *Dziewictwo i jak sobie z nim poradzić*, pióra Kompleksu Niższości"), zob. E. Kalkowska, *To Be or Not To Be*, trans. G. Dunlop, s. 5, DLA.
[160] Jako „mord lewicy" zamach określany jest również w polskim przekładzie.
[161] E. Kalkowska, *To Be or Not To Be*, dz. cyt., act 1, sc. 1, s. 4, DLA.
[162] Tamże, s. 7.
[163] „Clamart: (z urazą) Wiesz przecież, że nie palę!
Raymond: (uśmiechając się z wyższością) Przecież w takich sprawach można zmienić swoje przyzwyczajenia!
Clamart: Pewnie. Jeśli się ma niezbędne do tego celu drobne. Wciąż raczysz o tym zapominać!".
[164] Tamże, act 2, sc. 1, s. 1–2. „Clamart: (z urazą) Mógłbyś czasem pamiętać, że rzuciłem palenie.
Raymond: A ty mógłbyś mi czasem przypomnieć czemu?
Clamart: (niezgrabnie) Cóż, w dzisiejszych czasach wszyscy powinniśmy dbać o kondycję. Jesteśmy na skraju wielkiego, społecznego wstrząsu. Wszystko może się wydarzyć w każdej chwili. Ogromna ilość energii idzie z dymem każdego roku. Poza tym ochota na tytoń to tylko substytut seksu. Hitler nie pali i zobacz, dokąd doszedł. Tak samo Lenin.
Raymond: Wygląda na to, że Hitler i Lenin zawrócili ci w głowie.
Clamart: Cóż, obaj zdołali wyjść na dobre. Żyli dla czegoś więcej niż palenie".
[165] Tamże, act 2, sc. 1, s. 4. „Przypuszczam, że żadnemu z was nigdy nie przychodzi do głowy, że o tej porze w przyszłym roku możecie zostać obaj wysadzeni w drobny pył. Możecie umrzeć pod gruzami tego mieszkania. Możecie wykrztusić swoje płuca z trującym gazem. Możecie dostać bagnetem we flaki. A wy myślicie tylko o tym, żeby sobie dobrze radzić".
[166] Por. program w DLA.
[167] *London Letter for Women*, „The Birmingham Post" 1939, No. 25132, s. 15. Oprócz dwóch dramatów Kalkowskiej w cyklu pokazano również komedię Waltera Ellisa (*Shooting Stars*).
[168] Wspomniano również nominację do nagrody Kleista, pochwały ze strony takich pisarzy jak Heinrich Mann czy Stefan Zweig, a także plany reżyserskie Maxa Reinhardta związane z *Die Unvollendete* – program, DLA.
[169] Tamże.
[170] Tamże.
[171] J.M. Ritchie, dz. cyt., s. 111.
[172] „[S]tudy of fear domination in contemporary life" – *Plays of the week*, „The Era" 1939, No. 5242, s. 8.
[173] Elida Maria Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, dz. cyt., s. 214.

[174] Tamże, s. 212–216.
[175] Tamże, s. 215.
[176] Tamże, s. 215–216. Berneński grób Kalkowskiej nie przetrwał do dziś. Symboliczna tablica pamiątkowa została umieszczona na cmentarzu w Otwocku, na którym spoczęła również Elida Maria Szarota.
[177] G. J., *Die Kämpferin Eleonore Kalkowska*, „Pariser Tageszeitung" 1937, Bd. 2, Nr. 426, s. 3. Nekrologi poświęcone pisarce drukowano również w polskiej prasie – zob. m.in. *Zgon ś.p. Eleonory Kalkowskiej*, „Czas" 1937, nr 201, s. 4; *Zgon wybitnej poetki i literatki ś.p. Eleonory Kalkowskiej*, „Polska Zbrojna" 1937, nr 202, s. 4; *Zgon znanej polskiej poetki i literatki*, „Kurier Warszawski" 1937, nr 207.

Łuk triumfalny

[1] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 228.
[2] Tamże, s. 227.
[3] E. Kalkowska, *Dlaczego zostałam dramatopisarką?*, przeł. B. Bernhardt, [w:] tejże, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, dz. cyt., s. 19.
[4] V. Woolf, *Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 588.
[5] T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, dz. cyt., s. 11.
[6] S. Boym, *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, cyt. za: tamże, s. 7.
[7] EMS, k. 39.
[8] Posługuję się przekładem autorstwa Betty Morgan: E. Kalkowska, *Triumphal Arc*, trans. B. Morgan, manuskrypt przechowywany w DLA. Numery stron będę podawać w nawiasach w tekście głównym.
[9] „She is fresh and vivacious, but her gestures betray a certain nervousness".
[10] „Three weeks ago, I caught the two of you exchanging a glance. I've never in my life seen anything so dead".
[11] Geneviève nie odpowiada jednak na jego próby pomimo widocznego przywiązania, którym obdarza młodzieńca. Charakterystykę jej relacji z Henrym dobrze oddaje jeden z dialogów, prowadzonych z Ralphem:

„Ralph: Moja droga Geneviève! Nie chcesz chyba mnie przekonać, że iluzje miłości potrafią przetrwać dziesięć lat małżeństwa?
Geneviève: Iluzje – z pewnością nie. Ale prawdziwe wartości, owszem. One wzrastają z czasem.
Ralph: Czyżby? Tak myślisz? Z tego co wiem, rzeczy, które widzisz codziennie, dość szybko przestają ci imponować.
Geneviève: To prawda, gdy zawsze są takie same. Na szczęście zmieniają się.
Ralph: Jeszcze lepiej. Jeszcze mniej powodów, by tkwić z jedną osobą przez całe życie.
Geneviève: Mylisz się. Nie ma potrzeby zmieniać obiektu, bo sam obiekt zmienia się z czasem" (14).

[12] „A doctor's consulting-room shuts him up in a kind of shell… Everything said to him in that environment reaches his ear only through the thick partition of his professional principles. I had to meet you face to face in quite different surroundings,… to get the truth".
[13] „Henry: (walking to and fro) Have you ever awaited a wire?… A very important wire?
[…]
Walgrave: I can't quite recall.
(after a moment)
Yes. I remember now. From my mother. Ages ago.
Henry: She was ill?
Walgrave: Dangerously. And I adored her.

Henry: And when it came? […] (paying no attention to him) You had not the courage to tear the envelope at once, had you? […] Those hateful little letters. Like so many venomous insects, weren't they?"

[14] „One is never absolutely sure. I may be mistaken. You see, it's only a suspicion… It can't be more, at this stage. The characteristic microbe is still unknown. So, up to the very last moment, we have to admit the possibility of error".

[15] „I don't want to read my sorrow in Genevieve's face. I don't want her to mirror myself,… as a happy man, cleansed from the mud of sorrow. With her, I want to forget… to feel happy… […] That's the illusion I must have if I am to walk to my journey's end".

[16] „The most beautiful walk I ever had. I went to the Rond Point, and then further on. Ahead was the Triumphal Arch… and the soldier's tomb beneath it, flooded with light. Near his grave I stopped… And I spoke to this unknown brother, for he went courageously to meet his destiny. He triumphed over mortal anguish. And the eternal flame above his dust is only the sign of this triumph. Whenever the Arch is lighted, I'll go and rest there for a moment, to pay homage to the triumph over death".

[17] „the moment when I saw the dream I have cherished for years come true! The moment when I gazed at the multiplying cells suddenly closing the wound as if touched by a wizard's wand. It was a moment of unearthly happiness. As if I had become part of God the Creator!"

[18] „But wouldn't you be afraid, darling, that once you'd artificially stimulated the multicipation of certain kinds of cells, you mightn't be able to arrest their growth at the right moment? Isn't that the whole point about certain deseases… […] And then it would also be possible to stop the multiplication of diseased cells? Wouldn't it?"

[19] „And that ecstasy to create life, and to be able, at the same time, to admire one's own creation, was so tremendous, so overpowering, that it seemed to me… […] that all the sorrows in the world would not be enough to weigh in the balance against that single moment".

[20] „Just think what an enormous influence my discovery will have on surgery. And what possibilities for the future!… Only one step more, and I shall have found a means of obliterating all the consequences of mutilation by war or accident".

[21] „There's always a connection between physiological and moral phenomena. In exactly the same way that we've a limited capacity for digestion, we've a limited capacity for pleasure".

[22] „The thing is to recognize the destructive forces of human society… to turn the currents of hate into the right channel… to give them a purpose in life […] Nevertheless, it is a scientific fact that there are destructive forces – poisons – which, correctly applied, regenerate an organism instead of destroying it".

[23] „(The sound of a gun is heard, as the wireless music abruptly ceases. An imperious voice shakes the air)
The Wireless. One minute's silence! Homage to the dead!"

[24] „Henry: No! I won't! I'll go on speaking! […] No! I'll not be silent! Words are a greater homage! Silence bows to death, placing it outside human existence. But words embrace death… make it an inseparable part of life. Yes! For Death too is subject to the same laws that govern all the destructive forces ranged against mankind. And it is only for us, by our will, our courage, our knowledge, to master them and change them into positive values".

[25] „If a rock threatens to crush us, let us approach it with boldness. Let us strike it with a strong, unfearing fist… A spring of life will flow out from it, for ever".

[26] „Until last night I thought I was strong enought to fight – if not death – at least the shadow it casts before… Well, it was all rubbish! […] moment when I knew my fate it

was as if a hammer had struck my head. […] I couldn't keep still… I ran out of the house, as if I could escape from my fate… I rushed through the streets… And then a miracle happened: For the first time in my life I saw this town I have known ever since I can remember… I saw her in all her living beauty. I saw the seething streets, the shining river, the slumbering parks […] And a tenderness till then unknown filled my heart to overflowing… I felt all that beloved earth slipping from beneath my feet. So I ran… ran… as fast as I could to grip as much of it as possible… I seized every joy within my reach – work, music, beauty, success, love… […] Despite the shadow of death, for eight months I lived in a glorious, a triumphant happiness. For eight months I was worthy to rest beneath the Triumphal Arch!"

[27] „How serene you look again, dearest. The man of yesterday is re-born".

[28] „We'll seek it together… And after all, what can death itself matter? Since it can't part us…?"

[29] W sprawie Henry'ego wystąpił przed nauczycielem Walgrave. Naukowiec dziękuje lekarzowi za interwencję słowami: „Gdyby nie twoja pomoc, pewnie nigdy nie udałoby mi się przekonać Gen, że tym razem, naprawdę, muszę pojechać sam" („Without your help I'd never have succeeded in convincing Gen that, this time, really, I must go alone"; 91, podkr. – A. D.).

[30] „You know how I hate letting you go on this journey alone".

[31] „if it does happen that you receive a telegram from me, you'll get into touch at once with Ralph, and both of you will go together to Genevieve. And you'll tell her… the day after she'll read the same thing in my letter… that I implore her, I command her, to go on living. Tell her it is only out of pure selfishness I didn't take her with me, as she so often asked me to do… Tell her I hadn't the strenght to out myself off from life altogether… That it's through her – in her memory, her soul, her voice – I hope to remain linked to this world…"

[32] „When you know you're going to die… soon… you die little by little. You die so often in advance that in the end there's not much left. After all, it's only like the casting of a last slough… And then you go on living in other bodies… I shall live in those you heal in my name, through my work. And then in Genevieve…"

[33] „Disappear!… I said disappear!… it's not true… […] He's not gone. He's here – more than ever… […] I'll write it to him!"

[34] E. Kalkowska, *Głód życia*, dz. cyt., s. 21.

Epilog: Możliwa historia?

[1] J.-M. Palmier, dz. cyt., s. 3.

[2] Tamże, s. 18.

[3] C. Steedman, *Przestrzeń pamięci…*, dz. cyt., s. 20.

[4] Tamże.

[5] Niezwykle istotne wydają mi się słowa Danuty Ulickiej, która przy okazji deklarowania własnej postawy badawczej pisała: „Ważna jest przecież tylko ta historia, pouczał Rickert, która jest ważna dla nas" – D. Ulicka, *Archiwum i „archiwum"*, „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 301.

[6] R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie" 2010, nr 5, s. 173.

[7] Tamże.

[8] Tamże, s. 167.

[9] Tamże, s. 169.

[10] Jak pisze dalej: „Oznacza to m.in., że terenem najbardziej aktualnych (a może i kluczowych dla przyszłości) badań teoretycznoliterackich staje się dziś […] właśnie historia literatury" (tamże, s. 167).

[11] Mam na myśli „transgraniczne" biografie Spitzbarthów i Stegemannów. Posługuję się tym terminem za Elżbietą Dąbrowicz, która pisała o splocie migracji i procesów tożsamościotwórczych w XIX wieku (E. Dąbrowicz, *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2010, nr 1, s. 61–76).
[12] A. Stürzer, dz. cyt., s. 142.
[13] Być może sytuacja ta powoli zaczyna się zmieniać, odkąd w szerszym obiegu dostępna jest przygotowana przeze mnie edycja krytyczna tomu. Przykładowo w marcu 2017 roku na konferencji naukowej „*Homo ridens* w tragicznym świecie. Strach i śmiech w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku", która odbyła się w Toruniu, Mateusz Skucha wygłosił referat: *Głód życia – lęk śmierci. O nowelach Eleonory Kalkowskiej* (tekst pokonferencyjny ukazał się jako: M. Skucha, *Głód życia – lęk śmierci. O młodopolskich nowelach Eleonory Kalkowskiej*, [w:] *Śmiech i strach w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. H. Ratusznej, M. Kaźmierkiewicza, A. Łazińskiej, Toruń 2019, s. 75–89.
[14] S.S. Friedman, *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading*…, dz. cyt., s. 37.
[15] R. Nycz, dz. cyt., s. 176.
[16] Por. np. prace Pawła Zajasa (tegoż, *Niemilknące muzy*…, dz. cyt.) i Leny Magnone (tejże, *Emisariusze Freuda*…, t. 1–2, dz. cyt.).
[17] R. Nycz, dz. cyt., s. 176.
[18] Tamże.

Summary

This book is the first attempt to draw a monographical 'map' of works and reception of Eleonore Kalkowska, Polish-German modernist poet and playwright, an important, yet forgotten, a border-crossing agent of transnational modernism network. In previous studies, Kalkowska functioned mainly as an author of few plays (*Josef* and *Zeitungsnotizen*), written between 1929–1932, which connected her only with political Zeittheater of Weimar Republic. This dissertation argues that it was one of the reasons for Kalkowska's marginalization in – both Polish and German – literary history. Another factor of this marginalization was Kalkowska's ambiguous, multipositional national affiliation, which interfered with her works and its reception differently in different locations, and ultimately led to her erasure from 'nationalised' literary canons. Therefore, the central axis of this thesis is, on the one hand, to present Kalkowska's case beyond the category of Zeittheater (as an author of e.g. modernist Polish short-stories collection *Głód życia* [The Hunger of Life, 1904], feminist-pacifist poetry from *Der Rauch des Opfers* [The Smoke of Sacrifice, 1916], herstorical play on Catherine the Great [*Katharina*, ca. 1926] or *L'Arc de Triomphe* [Triumphal Arch, ca. 1934], which shows Kalkowska's interest in existential issues). And on the other, is to describe the mechanism of interferences between national categories, which was imposed on Kalkowska (who was describing herself as an "embodiment piece of Pan-Europa's body"), and the reception of her works (eventually: a marginalization from nationalized literary histories).

The main methodological inspirations of this book are taken from literary studies, which were developed as a part of 'spatial turn.' The author uses concepts from 'geopoetics', studies of transnational modernism and exile studies, last but not least – locational feminism. An essential concept for this thesis is also the idea of the 'World Republic of Letters' by Pascale Casanova, who described e.g., the mechanisms governing the transnational literary field and the requirements posed to writers from languages of 'lower' positions in the hierarchy of 'world' literary prestige.

Book is divided into three parts, framed by the chronological and biographical boundaries. The first (*Migrations*) tackles the years between 1883–1918 and the stage of Kalkowska's nomadic explorations (both artistical and geographical). The second (*The Castle and the Poetess*) shows Kalkowska's years in modernist, Weimar Berlin (1918–1933) – it analyses her artistic networks and constellations, describes her way onto the stage and the high point of her literary career, which was abruptly interrupted by Hitler's rise to power. The third part (*Exodus*) tackles the years of exile, which Kalkowska spent in Paris and London, among thousands of other exiles, who were eventually named as a formation of 'exile modernism'. In this light, Kalkowska's case appears to be an essential link in the history of different 'geomodernisms.' An Epilogue shows how it corresponds with the new currents of literary history studies.

Bibliografia

WSPÓŁCZESNE INSCENIZACJE I WYDARZENIA KULTURALNE POŚWIĘCONE KALKOWSKIEJ

2005, Program II Polskiego Radia: audycja *Pokochać później – Eleonora Kalkowska* (red. Bożena Markowska, z udziałem Tomasza Szaroty, Jana Zielińskiego, Piotra Lachmanna i Jagody Hernik Spalińskiej).
12.06.2009, Konzertsaal im Kulturhaus Mitte (Berlin): *„Potęga uczucia". Wieczór poświęcony polsko-niemieckiej dramatopisarce Eleonorze Kalkowskiej* z udziałem Tomasza Szaroty, Piotra Lachmanna, Agnes Trapp, Basila Kerskiego i studentów Szkoły Aktorskiej Reduta w Berlinie. Wieczór zorganizowany w ramach imprez towarzyszących wystawie „My, Berlińczycy – Wir, Berliner".
9.06.2011, Teatr POZA (Warszawa): spektakl *Ściana ze szkła* (reż. Piotr Lachmann), w tym recytacja poezji Kalkowskiej w wykonaniu Jolanty Lothe.
22.10.2016, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku: czytanie performatywne fragmentów *Doniesień drobnych* (reż. Ula Kijak, czytanie w ramach cyklu „Dziwy Polskie" zorganizowanego przez Towarzystwo Artystyczne Teraz Poliż) połączone ze spotkaniem z udziałem Anny Dżabaginy.
8.02.2017, Program II Polskiego Radia: audycja z cyklu *Spotkania po zmroku* poświęcona premierze edycji *Głodu życia* Kalkowskiej (red. Małgorzata Szymankiewicz, z udziałem Anny Dżabaginy).
4.04.2017, 42. Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska": słuchowisko *Doniesienia drobne* (reż. Klaudia Hartung-Wójciak) wyemitowane przez Radio Opole.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Dzieła drukowane

Kalkowska, E., *Die Oktave. Gedichte*, Berlin 1912.
Kalkowska, E., *Der Rauch des Opfers. Ein Frauenbuch zum Kriege*, Jena 1916.
Kalkowska, E., *Głód życia*, oprac. A. Dżabagina, Gdańsk 2016.
Kalkowska, E., *Josef. Minus × Minus = Plus! Zeitungsnotizen*, hrsg. A. Trapp, München 2008.
Kalkowska, E., *März. Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48*, Strassburg 1928.
Kalkowska, E., *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, Warszawa 2005.

Teksty rozproszone

Kalkowska, E., *Dlaczego zostałam dramatopisarką?*, przeł. B. Bernhardt, [w:] tejże, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, Warszawa 2005.
Kalkowska, E., *Vom Büchertisch. Deutsche Polenlieder*, „Polnische Blätter. Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben" 1917, H. 46.
Kalkowska, E., *Dymy ofiarne*, przeł. N. Oborska, [w:] *Wspólnota pytań. Antologia tekstów krytycznoliterackich i publicystycznych*, pod red. E. Paczoskiej, I. Poniatowskiej, Warszawa 2017.
Kalkowska, E., *Paragraph 218*, „Berliner Volks-Zeitung" 1931, nr 184.

Kalkowska, E., *Pariser Firmenschilder*, „Die Welt Spiegel" 1933, nr 33.
Kalkowska, E., *Polen und Deutschland: Randglossen zur Psychologie beider Völker*, [w:] *Die ewige Revolution: Ergebnisse der Internationalen Geschichtstagung 2.–4. Oktober 1924*, Hrsg. S. Kawerau, Berlin 1925.

Teksty niepublikowane

Kalkowska, E., *Hitler, sei gegrüsst!*, DLA.
Kalkowska, E., *Katharina*, DLA.
Kalkowska, E., *Prolog*, DLA.
Kalkowska, E., *Sein oder Nichtsein*, DLA.
Kalkowska, E., *To Be or Not To Be*, trans. G. Dunlop, DLA.
Kalkowska, E., *Triumphal Arc*, trans. B. Morgan, DLA.

BIBLIOGRAFIA POMOCNICZA

Opracowania, teksty filozoficzne, teoretycznoliterackie

Albert, N.G., *„At that time, Sappho was reborn in Paris"*, [w:] tejże, *Lesbian Decadence. Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, trans. N. Erber, W. Peniston, New York 2016.
Anke, P., *Ein Glücksfall oder wie die Kunst zurück ins Atelier fand*, [w:] *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.*, Berlin 2017.
Bab, J., *Die deutsche Kriegslyrik 1914–1918. Eine kritische Bibliographie*, Stettin 1920.
Bahr, E., *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, London–Berkeley 2007.
Bańdo, A., *W „rezydencji" krakowskiego „Czasu" (1848–1934)*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2014, z. 2.
Bartos, K., *Eleonore Kalkowska:* Josef *und* Zeitungsnotizen. *Ein Beitrag zur Geschichte des Zeittheaters in der Weimarer Republik*, [w:] *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, München 1982.
Bate, D., *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, New York 2004.
Beachy, R., *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*, New York 2014.
Benstock, Sh., *Kobiety z lewego brzegu. Paryż 1900–1940*, przeł. E. Krasińska, P. Mielcarek, Warszawa 2004.
Binder, H.-O., *Zum Opfern bereit: Kriegsliteratur von Frauen*, [w:] *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von G. Hirschfeld, G. Krumeich et al., Essen 1997.
Blake, R., *Disraeli*, London 1967.
Bloom, H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
Blüth, R.M., *Conradiana*, oprac. S. Zabierowski, Warszawa 2017.
Bobrowska, E., *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2012, z. 1–2.
Bourdieu, P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2015.
Borkowska, G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
Bossowski, J.J., *Materjały do sprawy Józefa Jakubowskiego*, Poznań 1933.

Braker, R., *Bertha von Suttner's spiritual daughters. The feminist pacifism of Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann, and Helene Stöcker at the International Congress of Women at The Hague, 1915*, „Women's Studies International Forum" 1995, Vol. 18, No. 2.
Brinson, Ch., Malet, M., *Rudolf and Ika Olden in British Exile*, katalog wystawy: *Rudolf Olden. Journalist gegen Hitler – Anwalt der Republik*, Leipzig – Frankfurt a. M. – Berlin 2010.
Brown, H.,*'The Truest Form of Patriotism': Pacifist Feminism in Britain, 1870––1902*, Manchester 2003.
Brzeziński, A., *Polska w systemie międzynarodowej współpracy intelektualnej Ligi Narodów (1922–1939)*, „Dzieje Najnowsze" 2002, nr 2.
Budrewicz, T., *Filozofia profesora Dębickiego sposobem analitycznym wyłożona*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, pod red. J.A. Malika, E. Paczoskiej, Lublin 2003.
Büthner-Zawadzka, M., *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014.
Caruth, C., *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, pod red. T. Łysaka, Kraków 2015.
Casanova, P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.
Chmielewska, A., *Odrębność kulturowa narodu, jego duch i siła, czyli reprezentacja Polski na wystawie paryskiej*, [w:] *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2009.
Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867–1992, [w:] *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, ed. Dietmar Fuhrmann, Carola Muysers, Berlin 1992.
Cierpialkowski, D., Keil, C., *Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945*, [w:] *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, ed. Dietmar Fuhrmann, Carola Muysers, Berlin 1992.
Cieśla-Korytkowska, M., *Raz tylko…* Polenlieder, „Rocznik Komparatystyczny" 2015, nr 6.
Czabanowska-Wróbel, A., *Wyobraźnia akwatyczna w poezji Młodej Polski*, [w:] tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
Czapliński, P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie" 2014, nr 4.
Czeczot, K., *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2016.
Davies, N., *Boże igrzysko. Historia Polski*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2010.
Dawson, R., *Eighteenth-Century Libertinism in a Time of Change: Representations of Catharine the Great*, „Women in German Yearbook" 2002, Vol. 18.
Dąbrowicz, E., *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2010, nr 1.
Deleuze, G., *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2000.
Derrida, J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016.
Dobler, J., *Von anderen Ufern. Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Kreuzberg und Friedrichshain*, Berlin 2003.
Drewniak, B., *Sprawa Jakubowskiego – rzecz o Eleonorze Kalkowskiej*, [w:] tegoż, *Polsko-niemieckie zbliżenia w kręgu kultury 1919–1939*, Gdańsk 2005.
Duber, P., *Z dziejów polskiej dyplomacji kulturalnej: okoliczności i znaczenie utworzenia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO)*, [w:] *„Żyłam z Wami, cierpiałam i płakałam z Wami": w 100-lecie rozpoczęcia działalności Rosy Bailly na rzecz Polski oraz 40. rocznicę jej śmierci*, pod red. Ł. Stefaniaka, Lublin 2017.
Duda, A., *Pierwszy sezon Teatru Narodowego w Toruniu. Dyrekcja Franciszka Frączkowskiego (1920/21)*, „Rocznik Toruński" 2016, nr 43.

Duniec, K., *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.
Dzhabagina, A., *Czytelniczki Nietzschego i ich głosy w pierwszych sporach o „wiedzę radosną" – Maria C. Przewóska i Zofia Daszyńska-Golińska*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015.
Dzhabagina, A., *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle Nietzscheańskiej filozofii życia*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 4.
Dzhabagina, A., *Modernistyczne spotkanie? Na marginesach „Białej Róży" Narcyzy Żmichowskiej i „Pani Dalloway" Virginii Woolf*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, pod red. E. Paczoskiej, A. Budrewicz, Warszawa 2016.
Dzhabagina, A., *Na przecięciu nietzscheańskiego witalizmu i ibsenowskiego indywidualizmu. „Głód życia" Eleonory Kalkowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy,* red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2016.
Dżabagina, A., *(Nowa) Kobieta wypowiada wojnę. Wokół pacyfizmu Berthy von Suttner, Eleonory Kalkowskiej i Virginii Woolf*, [w:] *Nowa Kobieta – figura i figuracje*, pod red. A. Zawiszewskiej, A. Galant, Szczecin 2018.
Dżabagina, A., Sein oder Nichtsein, *czyli Eleonora Kalkowska wobec wojny i kryzysu*, [w:] *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*, pod red. G. Borkowskiej, I. Boruszkowskiej, K. Nadany-Sokołowskiej, Warszawa 2017.
Dżabagina, A., *Wokół polskiej recepcji Eleonory Kalkowskiej (w stronę perspektywy transnarodowej)*, [w:] *Modele aktywności politycznej Polek od XIX do XX wieku*, pod red. A. Siwiec, J. Szyszko-Trojanowskiej, A. Zawiszewskiej, Szczecin 2018.
Eberhardt, P., *Geneza niemieckiej koncepcji „Mitteleuropy"*, „Przegląd Geograficzny" 2005, nr 4.
Eburne, J.P., *Germaine Berton and the Ethics of Assassination*, [w:] tegoż, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca–London 2008.
Elkin, L., *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, London 2016.
Eksteins, M., *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014.
Espinaco-Virseda, A. *„I feel that I belong to you": Subculture,* Die Freundin *and Lesbian Identities in Weimar Germany*, „Spaces of Identity" 2004, No. 1.
Evans, R.J., *Introduction*, [w:] *The German Unemployed. Experiences and Consequences of Mass Unemployment from the Weimar Republic to the Third Reich*, ed. R.J. Evans, D. Geary, London–Sydney 1987.
Evers, U., *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei – Bildhauerei – Rapisserie*, Hamburg 1983.
Falter, J.W., *Unemployment and the Radicalisation of the German Electorate 1928––1933: An Aggregate Data Analysis with Special Emphasis on the Rise of National Socialism*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, ed. P.D. Stachura, New York 2001.
Faure, O., *Spojrzenie lekarzy*, [w:] *Historia ciała*, t. 2: *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013.
Fic, M., *Od akolity do dysydenta. Edmund Jan Osmańczyk w realiach Polski Ludowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica IX" 2013, folia 129.
Fiedor, K., *Działalność organizacji pacyfistycznych w Europie na rzecz rozbrojenia i zachowania pokoju w okresie międzywojennym*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Historica" 1986, nr 28.
Fiołek, K., *Diagnoza obcości. Brzozowskiego krytyka Sienkiewicza jako spór o polską tożsamość*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2015, nr 26.

Fischer, M., *„Sie leiden, sie kämpfen und halten stand". Religiöse Kriegslyrik von Frauen*, [w:] *Der Krieg und die Frauen. Geschlecht und populäre Literatur im Ersten Weltkrieg*, pod red. A.-M. Gerdes, M. Fischer, Münster – New York 2016.
Föllmer, M., *Suicide and Crisis in Weimar Berlin*, „Central European History" 2009, Vol. 42, No. 2.
Föllmer, M., *Which Crisis? Which Modernity? New Perspectives on Weimar Germany*, [w:] *Beyond Glitter and Doom. The Contingency of the Weimar Republic*, ed. Jochen Hung et al., München 2012.
Freud, Z., *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
Freud, Z., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000.
Friedman, S.S., *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. Toward a Locational Modernist Studies*, [w:] *Modernism*, ed. A. Eysteinsson, V. Liska, vol. 1, Amsterdam–Philadelphia 2007.
Friedman, S.S., *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton – New Jersey 1998.
Funke, C.C., *Bühnenvertrieb*, [w:] tejże, *„Im Verleger verkörpert sich das Gesicht seiner Zeit". Unternehmensführung und Programmgestaltung im Gustav Kiepenheuer Verlag 1909 bis 1944*, Wiesbaden 1999.
Gajek, K., *Z tradycji niemieckiego teatru faktu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Germanica Wratislaviensia" 1977, nr 373.
Gajkowska, C., *Tygodnik Ilustrowany*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza, A. Kowalczykowej, Wrocław 2002.
Galos, A., *Koniec misji berlińskiej Wilhelma Feldmana i jej skutki*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 2005, nr 1.
Garczyk, B., *Petersburg. Nierosyjska historia miasta 1703–1917*, Poznań 2015.
Gay, P., *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, New York – London 2001.
Gelles, R., *Wrocław w latach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Wrocław 1989.
Geneva, M., *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*, Rochester 2009.
Gielgud, V., *How to Write Broadcast Plays: With Three Examples: „Friday Morning", „Red Tabs", and „Exiles"*, London 1931.
Gilbert, S., Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven – London 2000.
Gmurczyk-Wrońska, M., *Polacy we Francji w latach 1871–1914: społeczność polska i jej podstawy materialne*, Warszawa 1996.
Goody, A., *Radio at Home: BBC Drama and the Domestic Listener, 1935–1942*, „Modernist Cultures" 2015, nr 10.
Goworowska-Puchala, I., *Mitteleuropa. Rdzeń Starego Kontynentu*, Toruń 1997.
Górnicka-Boratyńska, A., *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863––1939)*, Izabelin 2001.
Górny, M., *„Wojna europejska jako walka ducha". Psychologia narodowa w Europie i I wojna światowa*, [w:] *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowoeuropejskich po roku 1918*, Warszawa 2008.
Górska, U., *W poszukiwaniu tożsamości Europy Środkowej. Przypadek bohatera galicyjskiego*, Warszawa 2012.
Graczyk, B., *Petersburg. Nierosyjska historia miasta 1703–1917*, Poznań 2015.
Grossman, A., *Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against §218 in Germany*, „New German Critique" 1978, No. 14.
Gutowski, W., *Cztery obrazy morza (w kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" 1979, Filologia Polska XVII, z. 109.

Hammel, A., *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing. The novels of Anna Gmeyner, Selma Kahn, Hilde Spiel, Martina Wied and Hermynia Zur Mühlen*, Oxford–Bern–Berlin 2008.
Hansen, M. B., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, pod red. T. Majewskiego, Warszawa 2008.
Hart, M., *Nations of Nothing But Poetry. Modernism, Transnationalism, and Synthetic Vernacular Writing*, Oxford – New York 2010.
Hausen, K., *Unemployment also Hits Women: The New and The Old Woman on the Dark Side of the Golden Twenties in Germany*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, ed. P. D. Stachura, New York 2001.
Havel, H., *Szkic biograficzny*, [w:] Emma Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, przekład i red. J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski, Poznań 2015.
Hejmej, A., *Interkulturowość – literatura – komparatystyka*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, pod red. W. Boleckiego i E. Kraskowskiej, Warszawa 2012.
Hendy, D., *Painting with Sound: The Kaleidoscopic World of Lance Sieveking, a British Radio Modernist*, „Twentieth Century British History" 2013, Vol. 24, no. 2.
Hernik Spalińska, J., *Anty-Ifigenia*, Warszawa 2014.
Hernik Spalińska, J., *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, Warszawa 2005.
Hernik Spalińska, J., *Sprawa Jakubowskiego*, „Dialog" 2005, nr 2.
Higonnet, M. R., *Another Record: A Different War*, „Women's Studies Quarterly" 1995, Vol. 3–4.
Hofmeester, K., *Jewish Workers and the Labour Movement: A Comparative Study of Amsterdam, London and Paris 1870–1914*, London 2004.
Hollander, K., *Bridges and Islands: Community and Karin Michaëlis In and Out of Exile, 1907–1942*, [w:] *Networks of Refugees from Nazi Germany: Continuities, Reorientations, and Collaborations in Exile*, ed. Helga Schrechenberger, Boston 2016.
Howard, T., *Felicita von Vestvali: „I am the way I am"*, [w:] tegoż, *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge – New York 2007.
Hulewicz, J., *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Kraków 1939.
Ich schreibe, weil ich schreibe: Autorinnen der GEDOK, eine Dokumentation, hrsg. Irma Hildebrandt, Renate Massmann, Stuttgart 1990.
Innes, Ch. D., *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern Drama*, London – New York 1972.
Inwentarz akt ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Londynie [1916] 1919–1945, oprac. A. Piber, M. Wróblewski, Warszawa 1974.
Irmer, Th., *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*, „TDR" 2006, Vol. 50, No. 3.
Jackson, A., *British Women and the Spanish Civil War*, New York 2002.
Jacobs, E., *Henrik Ibsen and the doctrine of self-realization*, „The Journal of English and Germanic Philology" 1939, Vol. 38, No. 3.
Jedynakiewicz, K., *Z dziejów niemieckiej antynazistowskiej prasy emigracyjnej – „Die Sammlung" Klausa Manna (1933–1935)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 2002, nr 75.

Jelavicz, P., *German culture in the Great War,* [w:] *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914–1918*, ed. A. Roshwald, R. Stites, Cambridge 1999.
Jung-Hofmann, Ch., *Eleonore Kalkowskas „März" – Aktualisierung durch Analogisierung historischer Strukturen*, [w:], tejże, *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Unterschungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes des Weimarer Republik*, Frankfurt am Main, 1999.
Kamiński, A.A., *Michaił Bakunin. Życie i myśl*, t. 1: *Od religii miłości do filozofii czynu (1814–1848)*, Wrocław 2012.
Kamiński, A.A., *Michaił Bakunin. Życie i myśl*, t. 2: *Podpalacz Europy (1848–1854)*, Wrocław 2013.
Kebir, S., *Shockingly Explosive: The Young Weigel*, „The Brecht Yearbook" 2000, vol. 25.
Kelly, A., *Films as antiwar propaganda.* Lay Down Your Arms *(1914)*, „Peace & Change. A Journal of Peace Research" 1991, Vol. 16, No. 1.
Kerz, L., *Brecht and Piscator*, „Educational Theatre Journal" 1968, Vol. 20, No. 3.
Kijas, A., *Claude-Carloman de Rulhière o przewrocie pałacowym 1762 roku („Historia i anegdoty o rewolucji w Rosji" jako źródło do początków panowania Katarzyny II)*, „Scripta Minora" 1998, nr 2.
Kirchner, H., *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 1.
Kirchner, H., *Nałkowska, albo życie pisane*, Warszawa 2011.
Kłosińska, K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
Kmiecik, Z., *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865––1904*, [w:] *Prasa polska w latach 1864–1918*, pod red. J. Łojka, Warszawa 1976.
Knapp, B.L., *French Theatre 1918–1939*, Houndmills – Basinstoke 1985.
Kokula, I., *Freundinnen. Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit*, [w:] *Neuen Frauen. Die zwanziger Jahre*, hrsg. Kristine von Soden, Maruta Schimd, Berlin 1988.
Koller, S., *Mentshelekh un stsenes. Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem*, „Yiddish Studies Today", B. 1.
Kopij, M., *Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1889–1918*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy,* Poznań 2002.
Koprowski, J., *Eleonora Kalkowska*, [w:] *Z polskiego na obce*, Łódź 1984.
Kornat, M., *Tragizm i lekcja bolszewickiej Rosji. Pisma sowietologiczne Rafała Marcelego Blütha,* [w:] Rafał M. Blüth, *„Likwidacja leninowskiej elity" oraz inne pisma sowietologiczne 1933–1938*, Warszawa 2016.
Kostecki, J., Rowicka, M., *Granice wolności słowa w zaborze rosyjskim w latach 1865–1904. Wykaz publikacji polskojęzycznych zakwestionowanych oraz dopuszczonych do obiegu przez carską cenzurę zagraniczną*, t. 2, Warszawa 2006.
Kotłowski, T., *Historia Republiki Weimarskiej 1919–1933*, Poznań 2004.
Kowal, D.M., *Tongue of Fire: Emma Goldman, Public Womanhood, and the Sex Question*, New York 2016.
Kralkowska-Gątkowska, K., *Maria Komornicka – uczennica Nietzschego*, [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.
Krasuska, K., *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy*, Warszawa 2011.
Krause, F., *Aleksander Brückner i Wilhelm Feldman. Zbiór poloników dla Berlina*, [w:] *Katalog biblioteki Wilhelma Feldmana zakupionej w latach 1916/1917 przez Bibliotekę Królewską w Berlinie*, zest. F. Krause, Poznań 2010.
Kruszewska, M., *Słowo wstępne*, [w:] S. Przybyszewski, *Nad morzem*, Gdańsk 1978.
Kuderowicz, Z., *Filozofia życia wobec dzieła Kanta,* [w:] *Dziedzictwo Kanta. Materiały z sesji kantowskiej*, pod red. J. Garewicza, Warszawa 1976.

Kutsch, K. J., Riemens, L., *Großes Sängerlexikon*, t. 4, München 2003.
Kuligowska-Korzeniewska, A., *Faktomontaże Leona Schillera*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015.
Laskowski, P., *Wstęp*, [w:] E. Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski, Poznań 2015.
Laudert, T., *Auf eigenem Wegen. Schülerinnen und Lehrerinnen der Zeichen und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*, [w:] *Forsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.*, Berlin 2017.
Launchbury, C., *Music, Poetry, Propaganda. Constructing French Cultural Soundscapes at the BBC during the Second World War*, Oxford – Bern – Berlin 2012.
Layton, R. V., *The Völkischer Beobachter, 1920–1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era*, „Central European History" 1970, Vol. 3, Is. 4.
Lazitch, B., Drachkovitch, M. M., *Biographical Dictionary of the Comintern*, Stanford 1986.
Ledger, S., *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester – New York 1997.
Leyko, M., *Friedrich Wolf: lekarz-komunista-pisarz*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyczcie, Chiny!*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2016.
Leyko, M., *Imperium teatralne Maxa Reinhardta*, „Pamiętnik Teatralny" 2018, nr 1–2.
Leyko, M., *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego* teatr dla pięciu tysięcy, Łódź 2002.
Lipsky, W., *Gay and Lesbian San Francisco*, Charleston – Chicago – Portsmouth – San Francisco 2006.
Luba, I., *Polityka artystyczna MSZ w II Rzeczpospolitej – na przykładzie wystaw sztuki polskiej w ZSRR i w Trzeciej Rzeszy*, [w:] *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, pod red. M. Kuhnke, A. Badacha, Warszawa 2013.
Lubański, M., *Rafała Blütha spotkanie z psychoanalizą*, „Teksty Drugie" 1998, nr 1–2.
Луначарская-Розенель, Н., *Луначарский и Брехт*, [w:] tejże, *Память Сердца. Воспоминания*, Москва 1965.
Ławnikowska-Koper, J., *W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883–1937) – między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne" 2015.
Łoza, S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
Magnone, L., *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, t. 1–2, Kraków 2016.
Magnone, L., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.
Magnone, L., *Maria Szeliga/Marya Chéliga: polska pisarka, francuska feministka?*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014.
Magnone, L., *Orzeszkowa i Konopnicka przeciw karze śmierci*, [w:] *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2012.
Magnone, L., *Spotkanie w pół drogi. O Marii Konopnickiej i Zofii Nałkowskiej (z Katherine Mansfield w tle)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2013, nr 21.
Magnone, L., *Sześć seansów. Eugenia Sokolnicka i* Fałszerze *André Gide'a*, [w:] „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2013, nr 1–2.
Magnone, L., *The Dangerous Age: Polish Reception of Karin Michaëlis's Feminist Bestseller*, „Rocznik Komparatystyczny" 2016, nr 7.
Majewski, T., Rejniak-Majewska, A., Marzec, W., *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódź 2014.

Malinowski, J., Brus-Malinowska, B., *W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
Mao, D., Walkowitz, R.L., *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. i M. Kęsiakowie, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2014, nr 24.
Marciniakówna, A., *Od tłumaczki*, [w:] H. Ibsen, *Dramaty wybrane*, t. 1, Warszawa 2014.
Marczak-Oborski, S., *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967.
Marczak-Oborski, S., *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.
Marczak-Oborski, S., *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.
Markiewicz, H., *Wczesna krytyka literacka Stanisława Brzozowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 3.
Marquis, A.G., *Written on the Wind: The Impact of Radio during the 1930s*, „Journal of Contemporary History" 1984, Vol. 19, No. 3.
Marzec, L., *Herstoria żywa, nie tylko jedna, nie zawsze prawdziwa*, „Czas Kultury" 2010, nr 5.
Мартынова, А., *Владимир Яковлевич Пропп: Жизненный путь. Научная деятельность*, Санкт–Петербург 2006.
Mattheisen, D.J., *History as Current Events: Recent Works on the German Revolution of 1848*, „The American Historical Review" 1983, Vol. 88, No. 5.
Matuszek, G., *Upiorne zniewolenie – odkryte i ukryte w dramatach Ibsena*, „Napis" 2009, seria XV.
Mencwel, A., *Jak się robi pismo: „Głos"*, [w:] tegoż, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990.
Michalik, J., *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971.
Miller, C., *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin*, Ann Arbor 2007.
Miś, J.S., *Idea niepodległości w myśli politycznej W. Feldmana*, [w:] *Polska Myśl Polityczna XIX i XX wieku*, t. II: *Twórcy polskiej myśli politycznej*, Wrocław–Warszawa 1978.
Moi, T., *The Art of Transformation: Art, Marriage and Freedom in „The Lady from the Sea"*, [w:] tejże, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006.
Muysers, C., *Käthe Münzer-Neumann; Rahel Szalit-Marcus*, [w:] *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.*, ed. Birgit Möckel, Berlin 2017.
Mühlberger, D., *Hitler's Voice. The Völkischer Beobachter, 1920–1933*, Oxford–Bern–Berlin 2004.
Napiontkowa, M., *Szletyński Henryk*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 48, Warszawa–Kraków 2012–2013.
Nowakowska-Sito, K., *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka i władza*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001.
Nycz, R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
Nycz, R., *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie" 2010, nr 5.
O'Malley, L., *The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*, New York 2017.
Orlow, D., *1918/19: A German Revolution*, „German Studies Review" 1982, Vol. 5, No. 2.
Ouditt, Sh., *Reactionary or revolutionary? The maternal pacifist*, [w:] tejże, *Fighting Forces, Writing Women. Identity and Ideology in the First World War*, London – New York 2005.
Paczoska, E., *Niemłodzi i starzy u Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz – publicysta – myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita, Lublin 2003.

Paczoska, E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
Paczoska, E., *Wstęp*, [w:] A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, oprac. i wstęp E. Paczoska, Warszawa 2002.
Pajewski, J., *Mitteleuropa. Studia z dziejów imperializmu niemieckiego w dobie pierwszej wojny światowej*, Poznań 1959.
Palmier, J.-M., *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe in America*, trans. D. Fernbach, London – New York 2017.
Paris. École pratique des hautes études Section des sciences historiques et philologiques, Paris 1903.
Partyga, E., *Być sobą, stać się sobą czy stawać się sobą?*, [w:] *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół, Warszawa 2008.
Pepkowska, U., *Uniwersytet Jagielloński w latach I wojny światowej*, Kraków 1990.
Petersen, K., *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1988.
Petzina, D., *The Extent and Causes of Unemployment in the Weimar Republic*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, ed. P. D. Stachura, New York 2001.
Peukert, D., *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, New York 1992.
Phillips, U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2008.
Pinsker, S., *Between 'The House of Study' and the Coffeehouse. The Central European Cafe as a Site for Hebrew and Yiddish Modernism*, [w:] *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*, ed. Ch. Ashby, T. Gronnberg, S. Shaw-Miller, New York – Oxford 2013.
Plumb, S., *Neue Sachlichkeit 1918–33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam – New York 2006.
Pollakówna, J., *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa 1974.
Prager, K., *„Exemplary Lives"? Thoughts on Exile, Gender and Life-Writing*, „The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies" 2016, Vol. 17.
Rauba, R., *Róża Luksemburg – postać zagubiona w wielokulturowości*, „Rocznik Lubuski" 2004, t. XXX, cz. I.
Red., *Golińska I. v. Daszyńska Zofia*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1960.
Red., *Szarota Elida Maria*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 47, z. 192, Warszawa–Kraków 2010.
Red., *Szarota Marceli*, *Polski słownik biograficzny*, t. 47, Kraków–Warszawa 2010–2011.
Reiter, A., *Refugee Organizations in Britain 1933–1945*, „The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies" 2008, Vol. 10.
Rembowska-Płuciennik, M., *„Nadkobieta". Problematyka etyczna we wczesnomodernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Etyka i literatura*, pod red. E. Paczoskiej, E. Ihnatowicz, Warszawa 2006.
Ribeiro, N. C., *BBC Broadcasts to Portugal in World War II*, Lewiston–Queenston–Lampeter 2011.
Rich, A., *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, przeł. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1.
Riedmann, J., *Geschichte Tirols*, München 1983.
Ritchie, J. M., *German Exiles. British Perspectives*, New York 1997.
Roguski, P., *Dzielny kosynier i piękna Polka. Powstanie listopadowe w poezji niemieckiej*, Katowice–Warszawa 2004.
Roguski, P., *Poezja i czyn polityczny. Powstanie listopadowe w poezji niemieckiej pierwszej połowy XIX wieku*, Warszawa 1993.
Roguski, P., *Tułacz polski nad Renem: literatura i sprawa polska w Niemczech w latach 1831–1845*, indeks oprac. E. Maciak, Warszawa 1981.

Rolf, M., *Rządy imperialne w Kraju Nadwiślańskim. Królestwo Polskie i cesarstwo rosyjskie 1864–1915*, Warszawa 2016.
Romanowski, A., *Bojowniczki i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, pod red. E. Łoch, Lublin 1986.
Rybicka, E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
Sadkowska, K., *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce: 1890–1939*, Kraków 2007.
Sajewska, D., *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016.
Sala, M., *Bertha von Suttner (1843–1914). Życie i działalność na rzecz pokoju*, Toruń 2009.
Samborska-Kukuć, D., *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci", „Ostatnie spotkanie") Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.
Scheber, J., *Damals im Romanischen Café… Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Braunschweig 1988.
Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945, Hrsg. P. Budke, J. Schulze, Berlin 1995.
Schroeder-Krassnow, S., *The Changing View of Abortion: a Study of Friedrich Wolf's* Cyankali *and Arnold Zweig's* Junge Frau von 1914, „Studies in 20th Century Literature" 1979, Vol. 4, iss. 1.
Schulte, B., *Die Grenzen des Frauseins aufheben – die Bildhauerin Milly Steger 1881–1948*, „Frauevorträge an der FernUniversität" 1999, H. 29.
Schulte, B., *Künstlerin im Schatten. Gabriele Münters Werk und Persönlichkeit (1877–1962)*, „Frauenvorträge an der FernUniversität" 2002, H. 37.
Schury, G., *Ich Weltkind. Gabriele Münter. Die Biografie*, Berlin 2012.
Seiderer, U., *Between Minor Sculpture and Promethean Creativity. Käthe Kollwitz and Berlin's Women Sculptors in the Discourse on Intellectual Motherhood and the Myth of Masculinity*, [w:] *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, ed. Chrisiane Schönefeld, Würzburg 2006.
Sendyka, R., *Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny*, „Wielogłos" 2012, nr 12.
Senelick, L., *The Changing Romm: Sex, Drag and Theatre*, New York – London 2000.
Serczyk, W.A., *Księżna Daszkowa i jej pamiętnik*, [w:] *Pamiętnik księżny Daszkow. Damy honorowej Katarzyny II Cesarzowej Wszechrosji*, przeł. E. Wassongowa, wstęp i oprac. W.A. Serczyk, Kraków 1982.
Seshagiri, U., *Making it New: Persephone Books and the Modernist Project*, „Modern Fiction Studies" 2013, no. 2.
Sherman, A.J., *First Wave: January 1933 – September 1935*, [w:] tegoż, *Island Refuge. Britain and Refugees from the Third Reich 1933–1939*, Ilford–Portland 1994.
Showalter, E., *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, tłum. K. Kujawińska-Courtney, W. Ostrowski, Warszawa 2001.
Siebrecht, C., *The Aesthetics of Loss: German Women's Art of the First World War*, Oxford 2013.
Siegel, M., *„To the Unknown Mother of the Unknown Soldier": Pacifism, Feminism, and the Politics of Sexual Difference among French* Institutrices *between the Wars*, „French Historical Studies" 1999, Vol. 22, No. 3.
Siemann, W., *The German Revolution of 1848–49*, New York 1998.
Sierotwiński, S., *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*, „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 2.
Sierotwiński, S., *Kalkowska Eleonora*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 11, Wrocław 1965.

Sivert, T., *Polacy w Paryżu: z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1980.
Siwiec, A., *Izabela Moszczeńska czyta Ellen Key*, [w:] *Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015.
Skręt, R., *Przewóska Maria Czesława*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 29, Kraków 1986.
Skręt, R., *Rakowski Konrad*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987.
Skucha, M., *Głód życia – lęk śmierci. O młodopolskich nowelach Eleonory Kalkowskiej*, [w:] *Śmiech i strach w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. H. Ratusznej, M. Kaźmierkiewicza, A. Łazińskiej, Toruń 2019.
Skucha, M., *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*, „Teksty Drugie" 2008, nr 5.
Sobieraj, T., *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Emancypantki. Tom I i II*, oprac. T. Sobieraj, Warszawa–Lublin 2015.
Sonn, R. D., *Jews, Expatriate Artists, and Political Radicalism in Interwar France*, „Proceedings of The Western Society for French History" 2009, vol. 37.
Sontag, S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.
Sosnowska, J., *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
Sperber, J., *The European Revolutions 1848*, Cambridge – New York 2005.
Spyra, A., *Kontynentalne imperium – niemiecka koncepcja Mitteleuropy na przełomie XIX i XX w.*, „Res Politicae" 2017, t. IX.
Stachura, P. D., *Introduction: The Development of Unemployment in Modern German History*, [w:] *Unemployment and the Great Depression in Weimar Germany*, ed. P. D. Stachura, New York 2001.
Staveley, A., *Marketing Virginia Woolf: Women, War, and Public Relations in „Three Guineas"*, „Book History" 2009, vol. 12.
Steedman, C., *Przestrzeń pamięci: w archiwum*, przeł. P. Mościcki, „Tytuł Roboczy: Archiwum" 2009, nr 2.
Steedman, C., *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, „The American Historical Review" 2001, Vol. 106, No. 4.
Stonge, C., *Women and the Folkwang: Ida Gerhardi, Milly Steger, and Maria Slavona*, „Woman's Art Journal" 1994, Vol. 15, No. 1.
Stratigakos, D., *A women's Berlin. Building the modern city*, Minneapolis–London 2008.
Stürzer, A., *Dramatikerinnen und Zeitstücke: ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Stuttgart 1993.
Surowska, B., *Elida Maria Szarota: kariera prawie niemożliwa*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 2016.
Szarota, *Mój ojciec*, [w:] R. M. Blüth, *„Likwidacja leninowskiej elity" oraz inne pisma sowietologiczne 1933–1938*, Warszawa 2016.
Szarota, T., *18–19 marca 1848 r. w Berlinie. Na tropach legendy o Polakach „fabrykantach rewolucji"*, [w:] *Losy Polaków w XIX–XX w.*, Warszawa 1987.
Szymaniak, K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
Szyszko, J., *Lektury Cecylii Walewskiej*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015.
Śladkowski, W., *Emigracja polska we Francji 1817–1918*, Lublin 1980.
Śladkowski, W., *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej* Zaszumi las, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2002/2003, vol. XX/XXI.
Ślusarczyk, J., *Idea pokoju w europejskiej i polskiej myśli politycznej do 1939 roku*, Warszawa 1995.

Taborski, R., *Repertuar współczesny w teatrach warszawskich okresu Młodej Polski*, [w:] tegoż, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991.
Tatar, M., *Literary and Cinematic Representations of the Great Depression in Germany*, [w:] *Views of Berlin*, ed. G. Kirchhoff, New York – Boston 1989.
Tenschert, J., *Teatry Berlina*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Berlin 1957.
The Oxford Handbook of Global Modernisms, ed. M. Wollaeger, M. Eatough, Oxford – New York 2012.
Trapp, A., *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska*, München 2009.
Thébaud, F., *The Great War and the Triumph of Sexual Division*, [w:] *A History of Women in the West. Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*, red. F. Thébaud, London 1996.
Tylee, C. M., *The Great War and Women's Conciousness*, London 1990.
Twardowska, K., *Homofilna kultura Berlina 1918–1933*, [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, pod red. R. Siomy, Toruń 2017.
Quetting, M., *Milly Zirker – Brücke im Exil*, „Zeitschrift für Museum und Bildung" 2008, H. 68–69.
Ulicka, D., *Archiwum i „archiwum"*, „Teksty Drugie" 2017, nr 4.
Usborne, C., *Cultures of Abortion in Weimar Germany*, Oxford – New York 2011.
Vogel, D., *Montaż jako gatunek literacki (1936/37)*, przeł. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, Kraków 2006.
Wall, R., *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945*, Gießen 2004.
Waliszewski, K., *Katarzyna II*, Poznań 1929.
Wallach, K., *Passing Illusions: Jewish Visibility in Weimar Germany*, Ann Arbor 2017.
Wasserstein, B., *W przededniu: Żydzi w Europie przed drugą wojną światową*, Warszawa 2014.
Wasylewski, S., *Od tłumacza*, [w:] K. Waliszewski, *Katarzyna II*, Poznań 1929.
Wat, A., *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 7.
Wawrzykowska-Wierciochowa, D., *Garfeinowa-Garska Malwina*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958.
Wawrzykowska-Wierciochowa, D., *W kręgu miłości i bohaterstwa (z dziejów humanitaryzmu polskiego i prekursorów Polskiego Czerwonego Krzyża)*, Warszawa 1965.
Weintraub, W., *Rafał Blüth*, [w:] *Straty kultury polskiej*, t. 2, Glasgow 1945.
Weiss, T., *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław–Kraków 1961.
Weitz, E. D., *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, Kraków 2011.
Wejbert-Wąsiewicz, E., *Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2015, nr 53.
Węgrzyniak, R., *Eleonora Kalkowska*, „Zeszyty Literackie" 2006, nr 1.
Węgrzyniak, R., *Procesy doktora Weicherta*, Warszawa 2017.
Willaume, M., *Udział Polski w pracach Międzynarodowego Instytutu Współpracy Umysłowej w latach 1922–1939*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia" 1995, vol. 50.
Wiltsher, *Most Dangerous Women: Feminist Peace Campaigners of the Great War*, London 1985.
Winkiel, L., *Gendered Transnationalism in „The New Modernist Studies"*, „Literature Compass" 2013, Vol. 10, iss. 1.
Wolting, M., *Retoryka literacka* versus *semantyka terroru. Instytucje zrzeszające niemieckich literatów w latach 1933–1945*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem" 2012, nr 2.

Women and Peace, Theoretical, Historical and Practical Perspectives, ed. R. Roach Pierson, New York 2008.
Wydrycka, A., *Zofia Daszyńska-Golińska (1866–1934)*, [w:] *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, t. 1, Białystok 2006.
Zabierowski, S., *Polskie spory o Conrada w latach 1897–1945*, „Konteksty Kultury" 2014, nr 11, z. 3.
Zabierowski, S., *Rafał Marceli Blüth as a Conrad scholar*, „Yearbook of Conrad Studies" 2017, vol. 12.
Zajas, P., *Literatura światowa w czasach Wielkiej Wojny (1914–1918). Jan Paweł Kaczkowski jako aktor polsko-niemiecko-belgijskiego transferu literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 2.
Zajas, P., *Niemilknące muzy. Wydawcy, pisarze, tłumacze i pośrednicy kulturowi na frontach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Poznań 2016.
Zajas, P., *Polskie zagraniczne przedstawicielstwa prasowe w czasie Wielkiej Wojny (1914–1918)*, „Dzieje Najnowsze" 2014, nr 3.
Ziejka, F., *Paryż młodopolski*, [w:] tegoż, *Mój Paryż*, Kraków 2008.
Zielińska, M., Zybura, M., *Wstęp*, [w:] *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, pod red. M. Zielińskiej, M. Zybury, Wrocław 2013.
Zieliński Tadeusz Stefan, [w:] *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN*, cz. I: *Nauki Społeczne*, z. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985.
Zur Jubelfeier des 150-jährigen Bestehens der S. AnnenßSchule am 3. Januar 1889, Sankt Petersburg 1889.
Züchner, E., *Frauenfreunde und Kunstfreundinnen. Zwei Porträt-Ausstellungen am Ende der zwanziger Jahre*, [w:] *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, ed. D. Fuhrmann, C. Muysers, Berlin 1992.
Zwolińska, *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010.
100 Jahre Kiepenheuer-Verlage, Hrsg. S. Lokatis, I. Sonntag, Berlin 2011.

Wspomnienia, korespondencje, teksty literackie oraz wybór tekstów publicystycznych

Boy-Żeleński, T., *Blume Boston*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25, Warszawa 1968.
Braunschweig, R., *Felicita von Vestvali*, [w:] *Lesbians in Germany: 1890's-1920's*, ed. L. Faderman, B. Eriksson, Tallahassee 1990.
Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939, oprac. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 2018.
Daszyńska, Z. [Zd], *M. Cz. Przewóskiej „Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne"*, „Niwa" 1894, nr 18.
Daszyńska-Golińska, Z., *Nietzsche i moralność*, „Przegląd Poznański" 1894, nr 2, 3.
Daszyńska-Golińska, Z., *Nietzsche-Zaratustra. Studyum literackie*, Kraków 1896.
Daszyńska-Golińska, Z., *Notatki autobiograficzne*, [w:] *Życiorysy Zasłużonych Kobiet*, Kraków 1932.
Deutsche Polenlieder von Graf Platen, Grillparzer, Lenau, Graf Auersperg, Uhland, Holtei, Chamisso, Herwegh und Anderen, wstęp H. Delbrück, Berlin 1917.
Dębicki, ks. W.N., *Wariacko-zbójecka filozofia*, [w:] *Studya i szkice religijno-filozoficzne*, seria I, Warszawa 1901.
Dr Z.G., pionierka wiedzy gospodarczo-społecznej w Polsce, [w:] *Życiorysy Zasłużonych Kobiet*, Kraków 1932.

Feldman, W., *Sprawa polska w Niemczech. Dwa głosy*, Wiedeń 1916.
Garfein, S., *Fryderyk Nietzsche. Studyum filozoficzne*, „Ateneum" 1893, t. 2.
Gąsiorowski, S., *Teatr miejski w Toruniu. Od r. 1904 do chwili obecnej*, „Maska Toruńska" 1929, nr 1.
Gliński, H., *Pogadanka o teatrze i teatr polski w Petersburgu od 1882 do 1892 r.: garść luźnych uwag i wiązanka wspomnień z działalności teatru*, Petersburg 1892.
Gliński, H., *Pogadanka o teatrze i teatr polski w Petersburgu w r. 1892–1893*, Petersburg 1893.
Harych, Th., *Im Nahmen des Volkes – Der Fall Jakubowski*, Berlin 1958.
Harych, Th., *Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego*, przeł. I.T. Sławińska, Katowice 1965.
Herbert, Z., *Eleonora Kalkowska*, [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, pod red. P. Kądzieli, Warszawa 2001.
Ibsen, H., *Oblubienica morza*, przeł. S. Rossowski, „Dodatek Miesięczny do Przeglądu Tygodniowego" 1889, półr. I.
Ibsen, H., *Pani z morza*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 2, tłum. A. Marciniakówna, Warszawa 2015.
Ibsen, H., *Wybór dramatów*, przeł. i wstępem opatrzyła W. Marrené, Warszawa 1898.
Irzykowski, K., *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Warszawa–Kraków 1907.
Jasieńczyk, M., *Lena. Dramat w czterech aktach*, Lwów–Warszawa 1888.
Jeske-Choiński, T., *Majaczenia Fryderyka Nietzschego*, „Wędrowiec" 1893, nr 44, 45.
Kafka, H., *Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne*, „Die Dame" 1933, H. 8.
Kelles-Krauz, K., *Listy*, t. 2, oprac. W. Bieńkowski, A. Garlicka, A. Kochański, Wrocław 1984.
Kossowski, J., *Śmierć w słońcu*, Warszawa 1930.
Kozłowski, W.M., *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Paweł Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, „Biblioteka Warszawska" 1893, t. 3, z. 2.
Kuncewiczowa, M., *List otwarty*, [w:] *Polski PEN Club 1925–2005. Księga pamiątkowa*, red. A. Pomorski, Warszawa 2005.
Lasker-Schüler, E., *Gesammelte Gedichte*, Leipzig 1917.
Leśmian, B., *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
Letters of Sigmund Freud, trans. T. Stern, J. Stern, ed. Ernst L. Freud, New York 1992.
Łazarewicz, C., *Koronkowa robota*, Wołowiec 2018.
Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II, Einleitung v. Alexander Herzen, Hamburg 1857.
Nałkowska, Z., *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980.
Nałkowska, Z., *Narcyza. Powieść*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Kraków 1967.
Nałkowska, Z., *Opowiadania*, Warszawa 1984.
Nałkowska, Z., *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, [w:] *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych lat 1870–1939*, oprac. A. Górnicka--Boratyńska, Warszawa 2018.
Nałkowska, Z., *Wstęp*, [w:] A.T. Nilson, *ABC ruchu na rzecz pokoju. Daty i fakty*, Warszawa 1937.
Nowaczyński, A., *Studya i szkice*, Lwów 1901.
Nowakowski, Z., *Niemcy à la minute*, Warszawa 1933.
Nowakowski, Z., *Za zamkniętymi drzwiami: reportaże z Niemiec 1933*, przedm. i oprac. T. Szarota, Warszawa 2014.
Olden, R., Bornstein, J., *Der Justizmord an Jakubowski*, Berlin 1928.
Przewóska, M. Cz., *Anarchizm ducha a indywidualizm. Studium krytyczne*, [w:] *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, oprac. A. Wydrycka, t. 1, Białystok 2006.

Przewóska, M. Cz., *Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, Warszawa 1894.
Przybyszewska, S., *Listy*, t. 2, oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983.
Przybyszewska, S., *Rita Gorgon, ofiara zastępcza*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 12.
Przybyszewski, S., *Nad Morzem*, Kraków 1899.
Rilke, M. R., *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, przeł. i oprac. T. Ososiński, Gdańsk 2016.
Roellig, R. M., *Berlins lesbische Frauen*, Leipzig 1928.
Słowacki, J., *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 3, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983.
Słowacki, J., *Kordjan*, ub. E. Kalkowska, „Polnische Blätter" 1918, H. 103.
Solska, I., *Listy*, oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984.
Spitzbarth, A., *Perspektywy samouctwa. Głosy samouków*, „Ogniwo" 1903, nr 43.
Suttner, B., *Krzyk duszy kobiecej! Nieśmiertelny romans*, oprac. R. Pełchowski, Białystok 1929.
Suttner, B., *Precz z orężem! Historya prawdziwa*, tłum. W. Trąmpczyński, Warszawa 1889.
Szarota, E. M., *Pożegnanie z matką i z Niemcami*, „Wir" 1995, nr 2: *Poetki z ciemności*.
Szarota, M., *Z Francji*, „Głos" 1902, nr 51.
Szczerba [G. Seweryn], *Z. Daszyńska: „Nietzsche-Zarathustra. Studym literackie"*, „Krytyka" 1896.
Woolf, V., *Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007.
Woolf, V., *Rozmyślania o pokoju podczas nalotu bombowego*, [w:] tejże, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2015.
Woolf, V., *Trzy gwinee*, [w:] tejże, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002.
Zapolska, G., *Zaszumi las*, Lwów 1899.
Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów, oprac. A. Wydrycka, t. 1, Białystok 2006.

Recenzje twórczości Eleonory Kalkowskiej (wybór)

Adler, H., *Proces Jakubowskiego na scenie Teatru „Ateneum" w Warszawie*, „Chwila" 1929, nr 3786.
Brzozowski, S., *Ire ad Sol: „Głód życia"*, „Głos" 1903, nr 45 (również w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, oprac. A. Mencwel, Warszawa 1988).
Buriot-Darsiles, H., *La poésie allemande*, „Revue germanique: Allemagne, Angleterre, États-Unis, Pays-Bas, Scandinavie".
cw [Cecylia Walewska], *Ire-Adsol: Głód życia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 24.
Dołęga-Mostowicz, T., *Życie i śmierć Jakubowskiego w powieści i sztuce*, „ABC" 1929, nr 260.
Drogoszewski, A., *Ire-Ad-Sol. Głód życia*, „Książka" 1904, nr 4.
Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie. Skandal teatralny w Berlinie, „Nowy Dziennik" 1929, nr 106.
Feldmanowa, M., *Die Oktave. Gedichte von Eleonore Kalkowska*, „Krytyka" 1914, t. 41.
Filochowska, H., *Na ofiarnym stosie*, „Na Posterunku" 1917, nr 28.
Grubiński, W., *Teatr „Ateneum"*, „Echo Tygodnia" 1929, nr 26.
Hertz, B., *Listy z Warszawy*, „Kurier Wileński" 1929, nr 221.
H. H., *Mord sprawiedliwości na scenie. „Sprawa Jakubowskiego" – reportaż poetycki w 3 częściach Eleonory Kalkowskiej*, „Chwila" 1930, nr 3915.
Irzykowski, K., *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 1929, nr 262.
J. S., *Sąd sądzony na scenie*, „Robotnik" 1929, nr 108.

Lemański, J. [J.L.], *Kronika miesięczna. Powieść*, „Chimera" 1904, z. 20/21.
Mann, H., *Potęga uczucia*, przeł. B. Bernhardt, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, Warszawa 2005.
Pomirowski, L., *Z życia teatru. Premjera w Ateneum. „Sprawa Jakubowskiego (Józef)". Sztuka w 3-ch aktach Eleonory Kalkowskiej*, „Polska Zbrojna" 1929, nr 253.
R.G., *Gdzie byłam? Co widziałam?*, „Ewa. Pismo Tygodniowe" 1929, nr 38.
Walewska, C. [cw], *Ire-Adsol: Głód życia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 24.
Zieliński, J., *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, „Rzeczpospolita" 2006, nr 6.
Żeleński-Boy, T., *Eleonora Kalkowska „Sprawa Jakubowskiego"*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, oprac. J. Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Zbiory archiwalne

Akademie der Künste (Berlin)
„Eleonore-Kalkowska-Archiv" (sygn. „Kalkowska 1–26").
Archiwum Akt Dawnych (Warszawa)
Protokoły posiedzeń WKC z 1903 roku, sygn. nr 44, zbiór *Warszawskie Komitety Cenzury z lat 1842–1916*, nr 254/II.
Archiwum Akt Nowych (Warszawa)
„Ministerstwo Spraw Zagranicznych" (Zespół 2/322, teczka nr 1057).
„Niemcy. Sprawa Józefa Jakubowskiego – robotnika skazanego na karę śmierci. Korespondencja, notatki, wycinki prasowe" (Zespół 2/322/0, sygn. 4788).
„Ochrona uprawnień socjalnych obywateli polskich w Niemczech. Sprawa rewizji procesu Józefa Jakubowskiego" (Zespół 2/474/05.25, sygn. 2147).
Archiwum Prywatne Profesora Tomasza Szaroty (Warszawa)
Det Kongelike Bibliotek (Kopenhaga)
Listy Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis (sygn. NKS 2731 folio, box no. 17).
Deutsches Literatur Archiv (Marbach am Neckar)
„Teilnachlaß Eleonore Kalkowska" (sygn. BF000291679).
Российский государственный архив литературы и искусства (Moskwa)
Przekład fragmentu *Doniesień drobnych* (przeł. Н. Луначарская-Розенель, sygn. ф. 2648 оп. 1 ед. хр. 151).

Indeks osób

Abbas Hector 395
Abegg Wilhelm 371
Adam M-ski zob. Trzeszkowska Zofia
Abramowski Edward 53, 57
Adamowicz Bogusław 51
Adler Henryk 380–381
Albert-Lazard Loulou 371
Albert Nicole 370
Aleksander I Romanow 180
Allen Ruth 269, 393
Ammerskuller Emma 122
Anczyc Władysław Ludwik 52
Anke Paula 370
Antunes Edith 389
Apfel Alfred 246
Appenszlak Jakub 208, 381
Aragon Louis 296
Arnsztajnowa Franciszka 125–126
Ashby Charlotte 368, 416
Asnyk Adam 89
Atkins Robert 286, 306
Augspurg Anita 118
Aveling Edward 344
Avenarius Richard 59
Bab Julius 106, 355
Bachórz Józef 346
Badach Artur 397, 414
Bahr Ehrhard 20, 339, 387
Bakunin Michaił 135, 364, 413
Banasiak Bogdan 346, 409
Bańdo Adam 354
Barney Natalie 149, 160, 343
Bartos Krzysztof 11
Bartsch Hans 237, 386
Baszkircew Maria 351
Bate David 296, 398–399
Baty Gaston 266
Baudelaire Charles 296
Baum Vicky 153
Beach Sylvia 149
Beachy Robert 341, 370
Begas Oscar 162
Belaid Krystyna 351, 410
Benda Karol zob. Spitzbarth Karol
Benjamin Walter 154, 255, 373
Benstock Shari 149, 160, 343, 367, 370, 408
Berent Wacław 49, 69
Berg Fiodor zob. Berg Friedrich Wilhelm Remberg
Berg Friedrich Wilhelm Remberg 30
Bergmann Hellmuth 387
Bergson Henri 71, 145, 348, 421
Bernhardt Barbara 226, 335, 342, 385–386, 401, 407, 423
Berton Germaine 293–294, 296–299, 398–399, 410
Bielik-Robson Agata 351, 408
Bieńkowski Wiesław 343, 392, 421
Bilińska Anna 87
Binder Hans-Otto 105, 335, 355, 360
Blake Robert 395
Bleis Franz 96
Bloch Felix 219
Block Paul 393
Bloom Harold 85, 351
Blume Bernard 211
Blum Walter 386
Blüth Rafał 213, 382, 413, 418–419
Bobrowska Ewa 351
Bogusławski Wojciech 89
Bojarska Katarzyna 351, 400, 409, 416
Bolecki Włodzimierz 338, 412
Bonaparte Maria 250
Bondy Władysław 285
Borel Louis 386
Borkowska Grażyna 65, 346, 348, 351, 398, 408, 410
Bornstein Josef 194, 199, 376
Borodin Elfriede 387
Borowska Sylwia 126
Boruszkowska Iwona 398, 410
Bossowski Jan 198
Bossowski Józef 198, 377–378, 380, 408
Bourdieu Pierre 18, 339, 408
Bourget Paweł 347, 421
Boym Svetlana 401
Boznańska Olga 87, 371
Braker Regina 118, 358
Brandes Georg 66
Brandt Rolf 387
Braunschweig Rosa 36, 341
Brecht Bertolt 154, 172, 176, 222, 230, 245, 255, 372–373, 379
Breitscheid Robert 389

Bretona André 296
Brinson Charmian 394
Brittain Vera 358
Bröckelmann Wilhelm 32
Brodzki Józef 209, 212, 380
Brokowski Marian 211
Brontë Anne 86
Brontë Charlotte 86
Brontë Emily 86
Browne Maurice 283–284, 286, 397
Brückner Aleksander 57, 361–362, 413
Bruckner Ferdynand 274
Brus-Malinowska Barbara 368
Brzeziński Andrzej 367
Brzozowski Stanisław 58–61, 69, 76, 344–345, 349, 410, 415, 422
Buckle Henry Thomas 109
Budke Petra 394, 398, 417
Budrewicz Aleksandra 351, 410
Budrewicz Tadeusz 346
Bukharin Nikołaj 392
Burger Erich 237
Buriot-Darsiles Henri 98
Büthner-Zawadzka Małgorzata 376
Caruth Cathy 400
Casanova Pascale 18–20, 144, 338–339, 366, 405, 409
Castonier Elizabeth 368
Cazin Paul 345
Chatterton Vivienne 277, 395
Chmielewska Agnieszka 397
Chmielowski Piotr 350, 356
Chopin Kate 75
Choynowski Piotr 276, 395
Ciechanowska Elżbieta 126
Cierpialkowski Darius 390
Cieśla-Korytowska Maria 130
Clinton-Baddeley V.C. 395
Colette Sidonie-Gabrielle 122, 164
Conradi Inge 387
Conrad Joseph 14, 180, 213, 283, 337, 420
Cormach George 395
Cornelius Hans 387
Cornobis Józef 380
Cossa Maria 126
Cottrell Cheerry 395
Crenshaw Kimberlé 272
Csaki-Copony Grete 371
Czabanowska-Wróbel Anna 344, 349, 410
Czapliński Przemysław 339
Czarnocka Joanna 384
Czarnomski Franciszek 277, 395
Czartoryski Adam Jerzy 365
Czechow Anton 46, 174
Czeczot Katarzyna 349
Czerny Anna Ludwika 127
Czeska Maria 125, 127
Dahn Felix 356
Darwin Charles 109
Daszyńska-Golińska Zofia 66–68, 106, 347–348, 410, 420
Daszyński Feliks 66
Daszyński Ignacy 95
Daudet Léon 293–294, 297
Daudet Philippe 294, 296–297
Dawson Ruth 184, 375, 409
Dąbrowicz Elżbieta 404
Dąbrowski Ignacy 346
Dehmel Heinrich 232
Dehmel Hela 371
Dehmel Ida 371
Delbrück Hans 362, 420
Deleuze Gilles 71, 346, 348
Derrida Jacques 23, 339
Dębicki Władysław N. 64, 68, 346, 409
Dickstein Julia 126
Diederichs Eugen 105
Dietrich Marga 386
Disraeli Benjamin 277, 306
Dix Otto 372
Dłuski Kazimierz 51
Dmowski Roman 126
Dobler Jens 370
Döblin Alfred 245
Dolińska Jagoda 367, 414
Dołęga-Mostowicz Tadeusz 207–208, 378, 380–382, 422
Donnels O'Malley Laurana 177, 182, 373–374, 415
Drachkovitch Milorad 392
Drewniak Bogusław 11, 336
Dreyfus Alfred 235, 281, 293
Drogoszewski Aureli 58, 60, 345, 422
Droste-Hülshoff Annette 368
Duber Paweł 285, 397–398, 409
Duda Artur 340
Dudow Zlatan 230–232
Dulębianka Maria 371
Duniec Krystyna 211, 379, 382, 385
Dunlop Geoffrey 291, 304–305, 399–400, 408

Duse Eleonora 96
Dziubówna Aleksandra 126
Dzhabagina Anna zob. Dżabagina Anna
Dżabagina Anna 336–337, 344, 347–348, 351, 355, 364, 376, 398, 407
Eatough Matt 339, 419
Ebner-Eschenbach Marie 368
Eburne Jonathan 294, 296, 398–399, 410
Einstein Albert 63, 145, 199, 218
Eksteins Modris 100, 114, 410
Eliot George 85
Elkin Lauren 391
Elżbieta Romanowa 180
Emmerich Hannelore 368, 390
Epstein Henryk 156
Erber Nancy 370, 408
Erdmann Rhoda 152
Ernst Max 296
Espinaco-Virseda Angeles 370
Eugens Arthur 386–387
Evans Richard 410
Eysoldt Gertrude 369
Eysteinsson Astradur 338, 411
Faktor Emil 237
Falter Jürgen 238, 387
Faure Olivier 83, 351
Federspiel Ruth 368, 390
Feldman Maria 98–99, 129, 337, 353, 361, 422
Feldman Wilhelm 9, 50, 95, 98, 128–129, 131–132, 142, 144, 288, 328, 360–361, 411, 413, 415
Fernbach David 339, 416
Fertner-Korczyńska Zofia 126
Fic Maciej 335
Fiedler-Alberti Stefan 199, 378
Filochowska Helena 106, 355, 422
Fiołek Krzysztof 345, 347, 414
Firner Walter 386
Fischer Michael 355
Fita Stanisław 349, 415
Flatow Harty 386
Fleischel Egon 96
Fleißer Marieluise 11, 221, 368
Föllmer Moritz 176, 232, 373, 385–386
Franciszek Ferdynand Habsburg 357
Frank Leonhard 215
Fredro Aleksander 127
Freuchtwanger Lion 218
Freud Margit 150
Freud Sigmund 52, 63, 75, 85, 250, 261, 296, 302, 343, 367, 382, 390–391, 393, 399–400, 404, 409, 411, 414, 421
Friedman Susan Stanford 17, 21–22, 108, 326, 338–339, 356, 404, 411
Fryderyk Wilhelm IV Pruski 136
Fry Varian 272
Fuhrmann Dietmar 371, 409, 420
Funke Cornelia 384
Gabriel John 277, 395
Gajek Konrad 11, 201, 336, 376–379, 411
Gajkowska Cecylia 346
Galant Arleta 348, 410, 418
Gałuszka Elżbieta 338, 409
García Lorca Federico 118, 307
Garczyk Bartłomiej 342
Garfein Stanisław 347
Garlicka Aleksandra 343, 392, 421
Gaul August 368
Gay Peter 225, 385
Gąsiorowski Stanisław 340, 342
Geary Dick 387, 410
Geneva Mila 368
George Heinrich 266
George Stefan 99
Geppert Józefa 371
Gerlach Hellmut von 150, 199, 389
Gide André 250, 267, 343, 414
Gielgud Val 275–277, 395, 411
Giełgud Antoni 395
Gierszyński Stanisław 53
Gilbert Beatrice 277, 395
Gilbert Sandra 85, 351
Gilbert Susan 351
Gliński Henryk 352
Gmeyner Anna 11, 271, 368, 384, 394, 412
Gmurczyk-Wrońska Małgorzata 342–343
Goebbels Joseph 249, 278–279
Goering Reinhard 221
Goethe Johann Wolfgang von 99
Gogol Nikołaj 46
Goldman Emma 150, 170, 173, 367, 373, 412–414
Goldstein Franz 247–248, 389
Goll Iwan 296–297, 399
Goody Alex 275, 277, 395, 411
Gorgonowa Rita 194, 243, 376, 422
Goullet Arthur 395
Goworowska-Puchala Izabela 361

Górnicka-Boratyńska Aneta 72, 348
Górny Maciej 365
Górska Barbara 381
Górska Urszula 360–361
Górski Kazimierz 51
Grabowsky Hans 196, 377
Grellmann Gert 386–387
Grenen Esther 368
Gromek Magdalena 127, 360
Gronnberg Tag 368, 416
Grossek-Korycka Maria 65, 126
Grossman Atina 383–384
Grossman Kurt 200, 215
Grossmann Stefan 245, 297
Grónicka-Boratyńska Aneta 348, 421
Grubiński Wacław 210, 380–381, 422
Grydzewski Mieczysław 197
Grzybowski Andrzej 367, 412, 414
Gubar Susan 85, 351
Gühne Erich 387
Gulińska Jadwiga 126
Gura Hermann 369
Gutowski Wojciech 75, 349
Guttry Alexander 285, 397
Haeckel Ernst 109
Haecker Emil 95
Halecki Oskar 144
Hammel Andrea 272, 394
Handel Mazzetti Enrica 368
Hannemann Karl 386
Hansen Miriam Bratu 338
Harden Sylvia 372
Hariel Helene 386
Harland-Zajączkowska Anna 371
Harnack Adolf 49
Hartmann Marta 386
Hartmann Moritz 131
Hart Matthew 14, 337
Hauptmann Elisabeth 368
Hauptmann Karl 369
Hausen Karin 385
Havel Hypolite 367
Hebbel Friedrich 101, 354, 417
Heilborn Ernst 221
Heile Marie 362
Heimann Ella 371
Heine Heinrich 99
Held Berthold 95
Hella Alzir 7, 266
Hellpach Willy 371
Hendy David 395
Henschke Alfred 368
Herbert Zbigniew 10, 336
Hernik Spalińska Jagoda 12, 107, 223, 335–336, 355, 376–377, 379, 380–381, 385, 388, 412
Hertz Benedykt 208–209, 381, 422
Herwegh Georg 131
Herzen Alexander 374, 421
Herzog Wilhelm 5
Hesse Otto Ernst 237, 385
Hettner Otto 369
Heuser Hermann 386
Heydel Magda 355, 359, 401, 422
Heyl Hedwig 151–152
Heymann Lida Gustava 118, 358, 409
Higonnet Margaret Rudolph 359
Hildebrandt Irma 371, 412
Hill Collins Patricia 272
Hilmers Ludwig 387
Hinkel Hans 390
Hirschfeld Gerhard 335, 408
Hirschfeld Magnus 36, 161, 341
Hirsch Fritz 248
Hitler Adolf 9, 119, 213, 238, 243–245, 262–264, 278–279, 305, 318, 372, 376, 390–391, 394, 400, 405, 408–409, 415
Hoene Aniela 69
Hofmannsthal Hugo 96
Hofmeester Karin 392
Holger-Madsen Dane 358
Holitscher Arthur 189, 191, 197, 232, 250, 273, 275, 369, 386, 389, 394–395
Hollander Katharine 372–373, 388
Hopensztand Dawid 24
Horch Franz 191, 375
Howard Tony 340–341
Huch Ricarda 368
Hulewicz Jan 342
Hung Jochen 373, 411
Huxley Aldous 267
Ibsen Henrik 58, 76–81, 90, 348–350, 373, 412, 415
Ihering Herbert 176
Ihnatowicz Ewa 346, 358, 414, 416
Iłłakowiczówna Kazimiera 125–126, 354
Innes Christopher 224
Irmer Thomas 379
Irzykowski Karol 58, 69, 101, 207, 210, 354, 380–381
Iwan IV Groźny 180
Iwasiów Inga 355

Jackson Angela 396
Jacobs Elizabeth 80
Jaeckel Willy 369
Jakubowski Józef 5, 9, 11–12, 19, 30, 107, 138, 144, 164, 170, 177, 193–194, 196, 198–201, 203–206, 208–213, 215–216, 219, 221–223, 226, 246, 250, 256, 263, 271, 273, 275, 284, 286, 292–293, 298, 303, 327, 333, 335–337, 342, 345, 367, 376–382, 384–386, 394, 396, 401, 407–409, 412, 421–423
Jan III Sobieski 179
Jankowski Czesław 51
Janssen Karl 156
Jaracz Stefan 212, 222–223, 380, 385
Jasieńczyk Marian zob. Karczewski Wacław
Jaurès Jean 266, 294
Jelavich Peter 358
Jeske-Choiński Teodor 109, 347, 356
Joachim Friedel 368
Joanna d'Arc 113
Jung-Hofmann Christina 132, 335, 363
Jurojć Adam 198
Kaczkowski Jan Paweł 338, 420
Kafka Hans 153, 271, 368
Kalkowska Maria (z domu Spitzbarth) 39–40, 44, 368
Kalkowski Emil 39
Kalkowski Roman 27, 39–40, 325, 340–342, 345
Kamiński Antoni 364
Kant Immanuel 346
Karchow Ernst 196
Karczewski Wacław 89–90, 352
Kardorff Katharina von 164, 368
Kardorff Siegfried von 164
Kasprowicz Jan 50–51, 96
Katarzyna II Wielka 44, 46, 175, 177–181, 188, 374, 413, 417
Kaus Gina 221
Kautsky Karl 134
Kawerau Siegfried 139, 365, 408
Kądziela Paweł 336, 421
Keith-Smith Brian 394, 398
Kelles-Krauz Kazimierz 53, 343–344, 392, 421
Kelly Andrew 358
Kensinger Loretta 367
Kenter Heinz Dietrich 237
Kepich Werner 386
Kerr Alfred 244, 255, 273–274
Kerz Leo 379
Kessler Harry 199
Keun Irmgard 153, 217, 383
Key Ellen 57, 418
Kęsiak Andrzej 337
Kęsiak Maria 337, 415
Kinsky Bertha zob. Suttner Bertha
Kinsky Franz Joseph 356
Kirchhoff Gerhard 386, 419
Kirchner Hanna 346, 348, 380, 421
Kisielewski Jan August 50, 52, 58, 86, 351, 417
Klabund zob. Henschke Alfred
Klaczka Julian 179
Klein Cesar 369
Klein Robert 273–274
Kleist Heinrich 153, 221–222, 292, 384, 400
Kłosińska Krystyna 351
Kmiecik Zenon 345
Knapp Bettina 393
Kochanowski Jan 128
Kochański Aleksander 343, 392, 421
Kokula Ilse 161, 370
Kolbe Georg 156
Koller Sabine 368
Kollwitz Käthe 163, 217, 369, 417
Kolmar Gertrud 153
Komornicka Maria 21, 65
Konic Henryk 57
Konopnicka Maria 51–52, 65, 75–76, 117–118, 208, 346, 348–349, 358, 414
Konstantinov Mil 386
Konstantynow Dariusz 397, 415
Kończyc Tadeusz 209, 381
Kopij Marta 346–347
Koprowski Jan 10, 14, 336–337
Korab Brzozowski Wincenty 99
Kornat Marek 382
Kortner Fritz 239
Kosiakiewicz Wincenty 51
Kossowski Jerzy 215, 378, 382
Kostecki Janusz 344
Köstlin Reinhold 387
Kotarbiński Tadeusz 122
Kotłowski Tadeusz 378
Kott Jan 337, 381, 423
Kotzebue Paweł (Paul Dimitrius von Kotzebuje) 30
Kowalczykowa Alina 346

Kowal Donna 367
Kowalewska Zofia 344
Kozłowski Władysław Mieczysław 347
Kracauer Siegfried 245
Krakowski Władysław 344
Kramsztyk Zofia 197, 337, 377
Krasińska Ewa 339, 343, 356, 367, 408, 422
Krasiński Zygmunt 128, 366
Kraskowska Ewa 338, 412
Krasuska Karolina 16, 21, 338–339, 394, 413
Kraszewski Józef Ignacy 35, 341
Krause Friedhilde 361, 413
Kraus Karl 201, 356
Krey Franz 217
Kromann Thomas Hvid 372
Królowa Wiktoria 35
Krukowska Aleksandra 355
Krumeich Gerd 335, 408
Krupowska Zofia 126
Krusiński Stanisław 344
Kruszewska Mirosława 349
Krzywicka Irena 194
Krzywicki Ludwik 344
Krzyżanowski Juliusz 361, 422
Kuderowicz Zbigniew 346, 351–352
Kuhnke Monika 397, 414
Kujawińska-Courtney Krystyna 417
Kuligowska-Korzeniewska Anna 373, 378, 383, 385, 414
Kuncewicz Maria 122–123, 359, 421
Küpper Hannes 384
Kutner Eugenia zob. Sokolnicka Eugenia
Kutsch Karl-Josef 340
Lange Helene 221
Langner Ilse 11, 153, 368
Laskauer Piotr 57
Lasker-Schüler Else 11, 16, 21, 149, 153–154, 160, 218, 245, 338, 367–369, 384, 413, 415, 421
Laskowski Piotr 367, 412, 414
Laudert Teresa 163, 370–371
Launchbury Claire 396
Layton Roland 376
Lazar Auguste 373
Lazar Maria 11, 373
Lazarus Moritz 139
Lazitch Branko 392
Ledger Sally 107, 355–356
Le Faloutera Pierre 294, 296
Lemański Jan 58, 61, 345
Lembke Eugenia (z domu Spitzbarth) 39
Lendavi Dircksen Erna 368
Lenin Włodzimierz 305
Leonhard Stanisław 363
Lermontow Michaił 46
Leśmian Bolesław 348
Leśniewski Józef 380
Lette Wilhelm Adolf 162
Lewental Salomon 77
Leyko Małgorzata 353, 373, 383
Liebknecht Karl 133
Liedke Heidi 383
Lipsky Wiliam 32, 340
Liska Vivian 338, 411
Lorentowicz Jan 50, 192, 343
Loy Mina 14, 16, 21, 338, 343, 413, 415
Luba Iwona 397
Lubański Marek 382
Luchaire Julien 144–145
Ludwik Filip I 134
Luksemburg Róża 133, 338, 347, 416
Ławnikowska-Koper Joanna 337, 376
Łazarewicz Cezary 376
Łazarkiewicz Gabriela 412, 414
Łoch Eugenia 360, 417
Łojek Jerzy 346
Łunaczarska-Rozenel Natalia 239, 266, 387, 393
Łunaczarski Anatolij 239, 392
Łysak Tomasz 400, 409
Maciak Ewa 362, 416
Magnone Lena 17, 75, 117, 172, 338, 343, 346–349, 358, 372, 382, 390, 393, 404, 414
Majewski Tomasz 338–339, 401, 412
Makeham Eliot 277, 395
Makowski Ryszard 11
Malet Marian 394
Malik Jakub A. 346
Malinowski Jerzy 368
Mammen Jeanne 163
Mann Heinrich 182, 199, 222–232, 237–238, 244–245, 255, 266–267, 386–387, 393–394, 400, 412, 423
Mann Klaus 267, 389
Mann Mathilde 172
Mann Thomas 257, 390
Mannstädt Franz 249
Mansfield Katherine 348, 414
Mao Douglas 15, 337, 338

Marciniakówna Anna 349–350, 415, 421
Marcus Jane 272
Marczak-Oborski Stanisław 212, 382
Markiewicz Henryk 345
Marrené Waleria 77, 80–81, 349–351, 421
Marshall Catherine 358
Marzec Lucyna 188, 375
Marzec Wiktor 339, 401
Massmann Renate 371, 412
Matheson Jean 395
Mattheisen Donald 363
Matuszek Gabriela 79, 350
Matuszewski Sebastian 367, 412, 414
Maurraus Charles 293
Mehring Walter 387
Meller Rosie 368
Mencwel Andrzej 344–346, 422
Meyer Adele 370
Michaelis Alice 150, 162
Michaëlis Karin 75, 167, 170–175, 189, 191–192, 245, 281, 324, 333, 372–373, 375–376, 412, 414, 423
Michalik Jan 80, 349, 350
Miciński Tadeusz 51
Mickiewicz Adam 128, 143, 366
Mickiewicz Iwona 11, 336, 355
Mierosławski Ludwik 138, 364
Mikołaj I Romanow 132
Miller Cristanne 16, 149, 153, 167, 338, 367, 369, 415–416
Miś Jan Stanisław 361, 363
Möckel Birgit 367, 415
Modersohn-Becker Paula 163
Modrzejewska Helena 90
Moi Toril 78–79, 350–351
Momro Jakub 339, 409
Moore Marianne 16, 338, 415
Morgan Betty 281, 283–288, 291, 306–307, 359, 389, 392, 396–398, 401, 408
Morris Pamela 400
Moscheles Felix 357
Mościcki Paweł 340, 418
Mühsam Erich 5, 215, 245
Münter Gabriele 150, 162, 167, 337, 370, 417
Münzer Elise 154, 368, 390
Münzer-Neumann Käthe 150, 154, 162–164, 255, 368, 390, 415
Muysers Carola 409, 420
Nadana-Sokołowska Katarzyna 398, 410
Nadel Arno 369
Nałkowska Zofia 65, 68–70, 72, 81–84, 122, 207, 346, 348, 351–352, 359, 380, 413–414, 416, 421
Nałkowski Wacław 69
Napiontkowa Maria 385
Napoleon III Bonaparte 35, 256
Nasiłowska Anna 349
Naumann Friedrich 128, 361, 363
Naville Pierre 296
Neher Carola 164
Nietzsche Friedrich 63, 65–71, 80, 87, 98, 346–347, 350, 409–410, 413, 419, 420–422
Nikisch Arthur 40
Nilson Anna 122, 359
Nobel Alfred 108, 110, 357
Nogens August 377, 379
Nogens Gertrude 377
Nogens Hannes 199
Nogens Ida 199, 204, 377
North Louise 395–396
Norwid Cyprian Kamil 366
Noske Gustav 101
Nossig Alfred 51
Nowaczyński Adolf 90, 352
Nowakowska-Sito Katarzyna 397
Nowakowski Wacław 99
Nowakowski Zygmunt 243–244, 387–388
Nycz Ryszard 324, 346, 403–404
Oborska Nina 336, 363, 407
Ochorowicz Julian 356
Olden Rudolf 194, 199, 273, 376, 394, 409, 421
Orlow Dietrich 134, 363
Orłow Aleksiej 188, 375
Orłow Grigorij 183
Orzeszkowa Eliza 65, 348, 358, 414
Osmańczyk Edmund 9, 335–336, 382, 388–389
Ososiński Tomasz 422
Ossietzky Carl von 150, 245, 387
Oster Otto 247, 389
Osthaus Karl 156
Ostrowska Bronisława 126
Ostrowski Witold 417
Ouditt Sharon 116, 118, 358, 415
Paczoska Ewa 75, 336, 338, 346, 349, 351, 356, 358, 407, 409–410, 414, 416
Pajewski Janusz 361

Palmier Jean-Michel 243–244, 255, 274, 311, 323, 339, 387–390, 393–394, 401, 403, 416
Panin Nikita 184
Partyga Ewa 350
Paruszewska Maria 127
Pasieczny Robert 397, 415
Paszkiewicz Piotr 397, 415
Pategg Rosa 387
Patsch Sylvia 20, 272
Paul Bruno 369
Paweł I Romanow 180
Pax Pauline 393
Peniston William 370, 408
Pepkowska Urszula 354
Petersen Klaus 215, 382
Petzina Dietmar 226, 385
Peukert Detlev 385
Pfizer Gustav 131
Piber Andrzej 396, 412
Picasso Pablo 296
Pilch Urszula 344, 410
Piłsudski Józef 126, 372
Pinsker Sachar 368
Piotr III Romanow 178–179, 183, 185–187, 374
Piotr I Wielki 180
Piscator Erwin 123, 194, 196, 202, 217, 223, 227, 255, 276, 335, 377, 379–380, 412–413
Planck Max 63
Plateau Marius 293–294, 297
Plumb Steve 228, 386
Podhorska-Okołów Stefania 126
Podraza-Kwiatkowska Maria 348
Poe Edgar Allan 96
Pollakówna Joanna 397
Pomirowski Leon 210, 380–381
Pomorski Adam 359, 421
Poniatowska Izabela 336, 407
Poniński Alfred 285
Posner-Garfein Malwina 66
Posner Stanisław 57
Potocki Antoni 51
Praetorius Erika 387
Prager Katharina 20, 272, 339, 394
Preß Hans 376
Prokopiuk Jerzy 399, 411
Propp Włodzimierz 44
Prus Bolesław 64, 75, 349, 415
Pruszyńska Sława 126
Przedborska Maria 125, 127
Przeradzka Wiktoria 344
Przewóska Maria Czesława 66–68, 346–348, 410, 418, 420–422
Przewóski Edward 66
Przybyszewska Stanisława 194, 376
Przybyszewski Stanisław 49–50, 58, 76, 128, 216, 349
Pudowkin Wsiewołod 276
Puszkin Aleksander 46
Pütter Conrad 396
Quervain Fritz 307
Raczyński Edward 281, 284, 396
Radek Karol 297
Rakowski Konrad 100, 354, 361
Ranevsky Boris 395
Rappoport Charles 266, 392
Rathborne Eleanor 396
Rauba Ryszard 338
Ray Man 296
Rechtleben Stanisław 192, 376
Rehfisch Hans 5
Reich Bernard 176, 186, 387, 394, 410, 417
Reiff Fritz 386
Reinhardt Max 95–96, 100, 153, 172, 189, 191, 206, 221, 237, 239, 255, 273, 353, 369, 373, 397, 414
Reiter Andrea 394
Rejniak-Majewska Agnieszka 339, 401
Remarque Erich Maria 255
Rembowska-Płuciennik Magdalena 68–69, 72, 81, 346, 348, 416
Reszke Robert 261
Reuter Gabriele 221
Reymont Władysław 49–51, 128
Ribeiro Nelson Costa 396
Rich Adrienne 21, 339, 365–366, 416
Rickert Heinrich 403
Riedmann Josef 390
Rilke Rainer Maria 266, 422
Rilke-Westhoff Klara 422
Ritchie James McPherson 270–271, 273–274, 307, 339, 389, 394, 396, 400, 416
Rivière Jacques 250
Roach Pierson Ruth 356, 420
Rodin August 156
Roellig Ruth 161, 370, 422
Roguski Piotr 130, 132, 362–363, 416
Rolf Malte 30
Romains Jules 250

Romanowski Andrzej 126, 360, 417
Roshwald Aviel 358, 413
Rossowski Stanisław 349–350
Roth Joseph 154, 222
Rowicka Małgorzata 344
Rubinstein Hilde 11
Rulhière Claude-Carloman 179, 374, 413
Rundt Arthur 172
Russell Bertrand 382
Rybicka Elżbieta 15–16, 335, 338
Rydel Lucjan 51
Rzymowski Wincenty 210
Sacco Ferdinando 211, 215, 382
Sacco Nicola 5
Sacher-Masoch Leopold 372
Sachs Jules 96
Sadkowska Katarzyna 354
Sajewska Dorota 123, 133, 175, 201, 218, 227, 232, 347, 355, 360, 363, 373, 376, 378–379, 384–386, 417
Sala Marta 356–357
Samborska-Kukuć Dorota 351
Sand George 128
Sawicka Józefa (pseud. Ostoja) 69
Schawrzschild Leopold 297
Schebera Jürgen 368
Schelling Friedrich 261
Schiller Leon 201–202, 227, 373, 378, 383, 385, 414
Schimd Maruta 370, 413
Schoen E. 336
Schönefeld Christiane 369, 417
Schrechenberger Helga 373, 412
Schröder-Devrient Wilhelmina 32
Schroeder-Krassnow Sabine 383
Schubert Franz 174
Schulte Birgit 160, 369, 370–371
Schulze Jutta 394, 398, 417
Schury Gudrun 162, 337, 370–372
Seghers Anna 221–222, 255
Seiderer Ute 369
Sendyka Roma 359
Senelick Laurence 340
Serczyk Władysław 374, 417
Serda Irena 87
Seshagiri Urmila 20, 339
Shakespeare William 177, 277
Shaw George Bernard 382, 393
Shaw-Miller Simon 368
Sherman Ari Joshua 394
Showalter Elaine 75, 349
Siebrecht Claudia 105, 355
Siegel Mona 358
Siemann Wolfram 364
Siemens Werner von 162
Sienkiewicz Henryk 50, 58, 128, 345, 410
Sieroszewski Wacław 276
Sierotwiński Stanisław 10–11, 13, 27, 57, 61–64, 70, 76, 336–337, 340–342, 344–346, 349, 352–354, 362, 367, 376, 417
Sieveking Lans 276, 395, 412
Simon James 369
Sioma Radosław 370, 419
Sivert Tadeusz 51, 342–343
Siwiec Agata 337, 410
Skłodowska-Curie Maria 145
Skręt Rościsław 347, 354
Skucha Mateusz 351, 404
Slavona Maria 369, 390, 418
Sławińska Irena 378
Słodki Marceli 156
Słomczyńska Anna 126
Słonimski Antoni 207–208, 381
Słowacki Juliusz 51–52, 126, 128–129, 361, 366
Sobczak Paweł Maurycy 389
Sobieraj Tomasz 64, 346, 418
Soden Kristine 370, 413
Sokolnicka Eugenia 52, 250, 253, 268, 343, 389–390, 414
Sokolnicki Michał 53, 58
Sokół Lech 350
Solska Irena 207, 212, 380, 422
Solski Ludwik 354
Sommerfeld Lotte 386
Sonn Richard 297, 399
Sontag Susan 346, 351
Sosnowska Joanna 87, 351, 371, 397, 409
Sperber Jonathan 365
Sperber Manès 246
Spitzbarth Alfred 58, 73, 345
Spitzbarth Artur Otton 39–40, 57
Spitzbarth Emma (z domu Stegemann) 32, 36, 39–40, 44
Spitzbarth Karol 30, 32, 36, 40, 340–341, 393
Spitzbarth Maria 30
Stachura Peter 225, 385, 410, 412, 416, 418

Staff Leopold 51, 99
Stattler Helena 126
Stattler-Jędrzejowiczowa Maria 126
Staveley Alice 359
Steedman Carolyn 23, 323, 339–340, 403, 418
Stefaniak Łukasz 397, 409
Steger Milly 150, 156, 160, 162–163, 246, 255, 367–371, 390, 417–419
Stegemann Anna Maria zob. Vestvali Felicita von
Stein Gertrude 149, 343
Steinthal Heinrich 139
Stewart-Murray Katharine 396
Stirner Max 67, 347
Stites Richard 413
Stöcker Helene 118, 358, 409
Stojowski Zygmunt 51
Stolarska-Fronia Małgorzata 367
Stonge Carmen 160, 369, 390
Strachocki Janusz 207, 209–210
Stratigakos Despina 151, 418
Strindberg August 96
Strömer Erich 386
Strońska Maria 206
Stróżyński Tomasz 351, 410
Struve Henryka 68
Stürzer Anne 11–12, 191, 237, 288, 290, 293, 326, 335–336, 375–377, 384, 386–388, 398–399, 404, 418
Suttner Artur 108
Suttner Bertha 108–115, 118–119, 121–122, 355–359, 409–410, 417, 422
Swann Maisie 395
Swanwick Helen 358
Syrkus Szymon 212
Szalit-Marcus Rachela 150–151, 154, 162–164, 255, 275, 390, 395, 415
Szarota Elida Maria 7, 9–11, 23, 30, 32, 39–40, 46, 100, 106, 154, 174, 176, 192, 212–213, 238–239, 246, 250, 277, 281, 307, 312, 333, 335–336, 340–342, 345, 352–355, 359, 375, 382, 387–390, 392–396, 398, 400–401, 408, 416, 418
Szarota Emil 53
Szarota Marceli 53, 92, 95, 101, 123, 128, 279, 343–345, 352–354, 360–361, 365, 396, 416
Szarota Ralf 353
Szarota Stefania (z domu Apfelzweig) 53
Szarota Tomasz 23, 135, 137–138, 213, 291, 335, 345, 355, 363–365, 369, 372, 382, 387–389, 391, 397, 416, 418, 421–423
Szczepanik Maria 126
Szeliga Maria 52, 66
Szembekowa Maria 127, 360
Szewczenko Taras 96
Szletyński Henryk 222, 385, 415
Szurło Michał 210, 380–381
Szuster Marcin 351, 408
Szydłowski Roman 373
Szyfman Arnold 223
Szymaniak Karolina 386, 419
Szyszko-Trojanowska Joanna 337, 345, 410
Śladkowski Wiesław 49, 342–344
Śliwiński Artur 58, 95
Śliwoń Jan 349
Ślusarczyk Jacek 356
Święcicki Julian 356
Taborski Roman 349
Tańska-Hoffmanowa Klementyna 51
Tatar Maria 234, 386
Tatrówna Stefania 126
Tenschert Joachim 379
Thébaud Françoise 359
Thimig Helene 191, 369
Tibaudet Albert 250
Todorowa Maria 338
Toller Ernst 218, 222, 245, 255, 273
Tołstoj Lew 57, 110
Tomaszewski Jan 281, 283–287, 396–398
Tonnelier Breteuil Louise Auguste 179
Traba Robert 355
Trapp Agnes 12, 203, 224, 337, 340, 367–368, 376, 379, 382–385, 387–388, 391, 393, 399, 407, 419
Trąmpczyński Witold 356, 422
Trocki Lew 297
Trostler Alfred 196
Trzeszczkowska Zofia 85
Tucholsky Kurt 154
Turczyn Anna 338, 409
Twardowska Katarzyna 370
Twig Anne 395
Tylee Claire 359
Ulicka Danuta 23–24, 340, 403
Usborne Cornelie 383–384
Valentin Veit 134, 364
Vanzetti Bartolomeo 5, 211, 215, 382
Vernet Madeleine 358

Vestvali Felicita von (właśc. Anna Maria Stegemann) 32, 35–36, 39–40, 154, 340–341, 412, 420
Vetter Karl 255, 256, 257, 324, 390–392, 394
Victor Walther 237
Viertel Berthold 372
Vogel Debora 228–229, 386, 418–419
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 374
Wade Philip 277, 395
Walewska Cecylia 58, 60–61, 345, 418, 422
Waliszewski Kazimierz 179–182, 374–375, 419
Walkowitz Rebecca 15, 337–338
Wallach Kerry 368
Wall Renate 394
Wangel Hedwig 229, 386
Warburg Emil 57
Wasserstein Bernard 392
Wasylewski Stanisław 374–375
Wat Aleksander 201, 203, 378–379, 419
Wawrzykowska-Wierciochowa Dionizja 346, 354–355
Wedekind Pamela 164
Weichert Michał 202, 211
Weigel Helene 172, 245, 372–373, 413
Weintraub Wikotr 382
Wejbert-Wąsiewicz Ewelina 87, 351
Welsch Wolfgang 16, 338
Wels Otto 389
Werckshagen Carl 219, 266, 374, 384, 392
Węgrzyniak Rafał 12, 336, 353, 379
Wharton Edith 149
White Kenneth 15
Wicherkiewicz Bolesław 103
Wielopolska Maria-Jehanne 65
Wigman Mary 368
Willaume Małgorzata 366
Wiltsher Anne 356
Winkiel Laura 22, 339
Winsloe Christa 11, 368
Włast Piotr Odmieniec zob. Komornicka Maria
Wojciechowski Aleksander 397, 416
Wolfensteins Alfred 215
Wolff Larry 338
Wolf Friedrich 175–176, 202, 217, 222, 373, 383–384, 414, 417
Wolff Theodor 389
Wollaeger Mark 339, 419
Wolting Monika 387–389
Woolf Virginia 21, 107–108, 110, 118–122, 339, 351, 355–357, 359, 365, 401, 410, 418, 422
Woroncowa-Daszkowa Katarzyna 178–179, 182–183, 373–374, 417
Woroncowa Elżbieta 185
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 415
Wróblewski Mścisław 396, 412
Wundt Wilhelm 139
Wyczółkowski Leon 154
Wydrycka Anna 347, 420–422
Wysocki Alfred 145, 378, 388
Wyspiański Stanisław 50–52, 154
Young Owen 233
Zabierowski Stefan 337, 382
Zabojecka Maria zob. Posner-Garfein Malwina
Zahorska Hanna (pseud. Savitri) 126
Zajas Paweł 19, 128
Zaleska Gabriela 371
Zaleski August 285
Zapolska Gabriela 49, 52, 128, 343, 418, 422
Zawadzki Andrzej 339, 408
Zawistowska Kazimiera 100
Zawiszanka Zofia 125
Zawiszewska Agata 337, 348, 355, 410, 418
Zborowski Stefan 211
Zdrojewski Eugeniusz 200
Zdziechowska Halina 126
Ziejka Franciszek 179–181, 342–345, 374, 420
Zielińska Mirosława 365
Zieliński Jan 336, 352, 367, 372
Zieliński Stanisław 197–198, 342, 377, 420, 423
Zieliński Tadeusz 44
Zieritz Grete von 150, 219
Zilahy Lajos 393
Zirker Milly 150, 367, 419
Zitzewitz Augusta 163
Zollern Karl 386–387
Züchner Eva 371
Zuckmayer Carl 245, 274
Zweig Arnold 199, 222, 245, 383, 417
Zweig Stefan 154, 273–274, 394, 400
Zwolińska Barbara 351
Zybura Marek 365

Żak Krzysztof 362
Żeleński Stanisław 380
Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 207–209, 212, 218, 337, 381–382, 384, 420
Żeromski Stefan 49–50, 58, 212, 345
Żmichowska Narcyza 86, 351, 410, 420
Żółtowska Gabriela 126
Żuławski Jerzy 50, 99

Spis ilustracji

s. 8: Elida Maria Szarota. Archiwum prywatne prof. Tomasza Szaroty (APS)
s. 28: Eleonora i Roman Kalkowscy w Warmbrunn (obecne Cieplice), około 1886 roku. APS
s. 29: Eleonora Kalkowska w Warmbrunn (obecne Cieplice), około 1886 roku. APS
s. 31: Maria Kalkowska z domu von Spitzbarth, Waldenburg (obecny Wałbrzych), data nieznana. APS
s. 33: H. Prothmann, Portret Felicity von Vestvali, 1860 rok. Ident. Nr. 14157693. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
s. 34: Felicita von Vestvali w roli Hamleta, otoczona innymi aktorami występującymi w cross-dressingu na scenach Wiednia: Lewinsky, Kronau, Mr. Grois, Miss Wolter, Sonnenthal, Josef Wagner. Karykatura Karela Klí a z 1869 roku. „Der Floh" 12.09.1869
s. 35: Felicita von Vestvali w roli Hamleta. Portret z 1873 roku, autor nieznany. Domena publiczna
s. 37: „Krolowa sceny", Felicita von Vestvali na Broadwayu, Nowy York, około 1855 roku. Département Musique, Est.VestvaliF.F3001. Bibliothèque nationale de France
s. 38: Maria Kalkowska z domu von Spitzbarth, Warszawa, około 1895 roku. APS
s. 41: Roman Kalkowski w Stadttheater Cottbus w sezonie 1908/1909. Dzięki uprzejmości dr. hab. Artura Dudy
s. 42: Rodzeństwo Kalkowskich, Warszawa, około 1895 roku. APS
s. 43: Eleonora w towarzystwie matki, Marii Kalkowskiej, i brata Romana, lata dziewięćdziesiąte XIX wieku. APS
s. 45: Eleonora, lata dziewięćdziesiąte XIX wieku. APS
s. 47: Gimnazjalistka Eleonora Kalkowska, Sankt Petersburg, około 1899 roku. APS
s. 48: Studentka Eleonora Kalkowska w obiektywie Jadwigi Golcz, Warszawa, około 1900 roku. APS
s. 54: Marceli Szarota, początek XX wieku. APS
s. 55: Marceli Szarota, Wiedeń, data nieznana. APS
s. 56: Okładka pierwszego wydania Głodu życia Eleonory Kalkowskiej, autorstwa Alfreda von Spitzbartha, Warszawa, 1904. APS
s. 53: „Uczennica Reinhardta", Eleonora Kalkowska w Berlinie, około 1912 roku. APS
s. 97: Program wieczoru autorskiego Eleonory Kalkowskiej, Berlin, 1912. APS
s. 102: Marceli Szarota w mundurze legionisty, około 1915 roku. APS
s. 103: Legitymacja Samarytanina Polskiego wydana Eleonorze Kalkowskiej-Szarocie w 1914 roku. APS
s. 104: Aktorka Stadttheater Breslau Eleonora Kalkowska, Wrocław, 1915. APS
s. 148: Mapa Berlina z 1929 roku. Pharus map Berlin, département Cartes et plans, GE D-9750. Bibliothèque nationale de France
s. 155: Eleonora Kalkowska w swoim mieszkaniu przy Sybelstrasse, na ścianie z lewej strony portret Felicity von Vestvali z 1868 roku, Berlin, lata dwudzieste–trzydzieste XX wieku. APS
s. 156: Milly Steger w obiektywie Alexandra Bindera, Berlin, 1922 rok. „Die Dame" 1922, nr 14. Ullstein Bild
s. 158: Milly Steger, Büste Eleonore Kalkowska, Berlin, 1926 rok. „Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur" 1926, nr 10. Universitätsbibliothek Heidelberg
s. 159: Milly Steger w pracowni w trakcie pracy nad popiersiem Eleonory Kalkowskiej, Berlin, koniec lat dwudziestych XX wieku, Berlin, ok. 1926. APS
s. 165: Fotografia z wystawy „Die Frau von heute". Na lewo od popiersia portret Eleonory Kalkowskiej pędzla Kate Munzer-Neumann. Bild 183-1990-1015-503 / o. Ang. Bundserchiv

s. 166: Kate Munzer-Neumann, Die Bedeutende Frau (Eleonore Kalkowska), Berlin, 1929 rok. Shelf mark Nr 1282/694. Stadtsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
s. 168: Dichterin E. K. (Poetka E. K.), szkic Gabriele Münter, Berlin, połowa lat dwudziestych XX wieku. Gabriele Münter, Menschenbilder in Zeichnungen: 20 Lichtdrucktafeln. Universitätsbibliothek Heidelberg
s. 169: Eleonore Kalkowska liest (Eleonora Kalkowska czyta), szkic Gabriele Münter, Berlin, połowa lat dwudziestych XX wieku. Gabriele Münter, Menschenbilder in Zeichnungen: 20 Lichtdrucktafeln. Universitätsbibliothek Heidelberg
s. 190: Dramatopisarka Eleonora Kalkowska, Berlin, przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. APS
s. 195: Gmach teatru Volksbühne, Berlin, lata trzydzieste XX wieku. B 145 Bild-PO15298 / Frankl, A. Bundserchiv
s. 220: Eleonora Kalkowska na przyjęciu noworocznym w gronie artystek z Verein zu Berliner Kunstlerinnen. Przy stole od lewej: Margit Freud, trzecia – Kalkowska, stoi Rose Veldkirch, piąta – Käte Münzer-Neumann, szósta – Alice Michaelis, Berlin, 1930 rok. Ullstein Bild
s. 251–252: List Eugenii Sokolnickiej do Eleonory Kalkowskiej. APS
s. 254: Eleonora Kalkowska w Paryżu, wiosna 1933 roku. APS
s. 259: Ostatni tekst, który Eleonora Kalkowska opublikowała w języku niemieckim – Pariser Firmenschilder, „Die Welt Spiegel" 1933, nr 33. Stadtsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, ZEFYS
s. 265: Portret Charles'a Rappoporta podarowany Kalkowskiej w Paryżu w 1934 roku. APS
s. 280: List Eleonory Kalkowskiej do Marcelego Szaroty z 27 lipca 1936 roku. APS
s. 282: List Betty Morgan do przedstawicieli Ambasady II RP w Londynie, Londyn, 1934. MSZ (2/322), nr 1057. Archiwum Akt Nowych
s. 289: Prolog Eleonory Kalkowskiej, pierwsza strona rękopisu. „TeilnachlaßEleonore-Kalkowska", sygn. BF000291679. Deutsches Literatur Archiv w Marbach
s. 295: Germaine Berton na ławie oskarżonych, Paryż, 1923. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (1070)
s. 309: Nieistniejący już nagrobek Eleonory Kalkowskiej, Berno, 1984. APS

Spis treści

Wstęp: Kartografia 5

CZĘŚĆ PIERWSZA: MIGRACJE

Rozdział pierwszy: Przedakcja 27
Rozdział drugi: Głód życia 57
Rozdział trzeci: Dym ofiarny 95
Rozdział czwarty: Agentka sprawy polskiej 125

CZĘŚĆ DRUGA: PRZYSTAŃ

Rozdział pierwszy: Lewy brzeg Berlina 149
Rozdział drugi: Skandalistka w Volksbühne 193
Rozdział trzeci: Przesilenie 215

CZĘŚĆ TRZECIA: EXODUS

Rozdział pierwszy: Punkt zwrotny 243
Rozdział drugi: Weimar nad Tamizą 269
Rozdział trzeci: Być albo nie być 291
Rozdział czwarty: Łuk triumfalny 311

Epilog: Możliwa historia? 323

Podziękowania 331
Wykaz skrótów 333
Przypisy 335
Summary 405
Bibliografia 407
Indeks osób 425
Spis ilustracji 437