

Lewy brzeg Berlina¹

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 „akuszerok modernizmu”². Wydobывая 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 kobiety i pisarki”.

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 swojej 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 Goldman⁶, urodzoną w 1869 roku w prowincji kowieńskiej anarchistką, która w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych⁷, by wkrótce zyskać miano „najbardziej niebezpiecznej kobiety na świecie”⁸. Słynna myślicielka i aktywistka „wprowadziła do anarchizmu perspektywę feministyczną i uczyniła seksualność (kobietą, lecz także nieheteronormatywną) problemem istotnym dla refleksji anarchistycznej”⁹. Zapisła się w historii jako jedna z najważniejszych aktorek transnarodowego ruchu anarchistycznego, a w pierwszej połowie lat dwudziestych związana była również z Berlinem¹⁰. 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 Gerlacha¹¹. 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-Marcus¹⁴), 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 towarzysza¹⁵, 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 urzekła 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 emancypacją¹⁹. 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 konsumentki²⁰, 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 światowych²¹.

Główny sponsor w postaci przemysłu gazowego zapewnił zaplecze finansowe, pozwalające Heyl i jej współpracownikom wykorzystać pawilon wystawowy ogrodu zoologicznego. Położona w zamożnej dzielnicy Tiergarten budowla znajdowała się tuż przy stacji Berlin Zoologischer Garten, węzle 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 ówczesnie berlińskich budowli, sprawiało, że okolica niedawno awansowała na zachodnie centrum miasta²². 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 naukowej²⁵. 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 „choć 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 jakiegokolwiek 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 Weimarskiej³⁰.