

# Anna Dzhabagina

---

## Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle nietzscheańskiej filozofii życia

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 105/4, 7-23

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ANNA DZHABAGINA Uniwersytet Warszawski

**MŁODOPOLSKI DEBIUT ELEONORY KALKOWSKIEJ W ŚWIETLE NIETZSCHEAŃSKIEJ FILOZOFII ŻYCIA\***

moje nastawienie do świata coraz silniej skłaniało się ku stanowi „nienawistnej miłości” – mieszanki pogardy, odrazy i zgrozy ze swojego rodzaju podziwem i uwielbieniem – w którym, pomimo całego przerażenia okrucieństwem dziejów ludzkich i uwikłaniem człowieka w sytuację bez wyjścia, pełna byłam najczystszej i najprawdziwszego zachwyty nad każdorazową próbą wyrażenia siebie czy świata, podejmowaną przez jednostkę<sup>1</sup>.

W swojej książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* Grażyna Borkowska zwraca uwagę na wyraźny wpływ nietzscheizmu na polską literaturę kobiecą przełomu XIX i XX wieku. Friedricha Nietzschego nazywa „ulubionym filozofem modernistycznych literatek”<sup>2</sup>, a wśród zainspirowanych jego filozofią pisarek wymienia m.in. Marię Komornicką i Zofię Nałkowską. Do ich grona możemy zaliczyć również Eleonorę Kalkowską, która w 1904 r. debiutowała zbiorem opowiadań zatytułowanym *Głód życia*. W przeciwieństwie do autorek omawianych w *Cudzoziemkach* jej twórczość – w szczególności młodopolski etap – jest dziś zapomniana. Tymczasem debiut Kalkowskiej doskonale odzwierciedla występowanie filozofii życia – a przede wszystkim jej etycznej odmiany, której przedstawicielem był Nietzsche – w twórczości trzeciego pokolenia polskich pisarek<sup>3</sup>.

**Eleonora Kalkowska – Ire ad Sol**

W szkicu na temat Eleonory Kalkowskiej, napisanym w latach siedemdziesiątych XX stulecia, Zbigniew Herbert wspomina o zbliżającej się 35 rocznicy jej śmierci, dodając uwagę: „niewielu jest takich, których ta informacja mogłaby zelektryzo-

\* Artykuł powstał w ramach projektu „Polsko-niemiecka twórczość i recepcja Eleonory Kalkowskiej (1883–1937)” (DI2013 0011443). Na rok 2018 planowana jest monografia pisarki, a wcześniej edycja krytyczna debiutanckiego *Głodu życia*, przewidywana na 2016 rok.

<sup>1</sup> E. Kalkowska, *Dlaczego zostałam dramatisarcką? W: Sprawa Jakubowskiego; Doniesienia drobne. Dramaty*. Warszawa 2005, s. 19 (przeł. B. Bernhardt).

<sup>2</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 211.

<sup>3</sup> Trzecim pokoleniem piszących kobiet nazywa Borkowska (*ibidem*, s. 201) autorki urodzone w latach osiemdziesiątych XIX wieku.

wać<sup>4</sup>. Zaledwie parę lat wcześniej powstała pierwsza praca dotycząca życiorysu pisarki i całokształtu jej twórczości, autorstwa Stanisława Sierotwińskiego<sup>5</sup>. Do osób zaintrygowanych postacią Kalkowskiej należał Jan Koprowski, który pisał:

zjawisko niezwykle: 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<sup>6</sup>.

Urodzona w 1883 r. w Warszawie<sup>7</sup>, pochodząca z polsko-niemieckiej rodziny<sup>8</sup>, Kalkowska wczesne dzieciństwo spędza w podwarszawskim majątku swoich rodziców. Po śmierci ojca przeprowadza się wraz z matką do Breslau, skąd w wieku 9 lat wyjeżdża do Petersburga i tam rozpoczyna naukę w Annenschule, niemieckim gimnazjum dla dziewcząt<sup>9</sup>. Po ukończeniu szkoły wraca na krótko do Warszawy i prawdopodobnie w tym okresie zaczyna pracę nad opowiadaniem, które znalazły się w jej debiutanckim zbiorze, o czym wspomina w swojej rozmowie z „Gazetą Lwowską”<sup>10</sup>. Pomijając „nieśmiałe szkice dramatyczne” pisane we wczesnych latach szkolnych jeszcze we Wrocławiu<sup>11</sup>, można uznać, że wydany później *Głód życia* jest dla niej pierwszą poważną próbą literacką. Około r. 1899 Kalkowska, będąca wtedy najmłodszą absolwentką Annenschule<sup>12</sup>, chce rozpocząć studia filozoficzne na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie. Jednakże pomimo uzyskania celujących wyników jej matura nie zostaje uznana przez ówczesnego rektora, Adolfa Harnacka, ze względu na jego nieprzychylny stosunek do studiujących kobiet<sup>13</sup>. Ostatecznie Kalkowska decyduje się na wyjazd do Paryża, gdzie podejmuje studia przyrodnicze. We Francji utrzymuje kontakty z kolonią polską<sup>14</sup>, poznaje Marce-

<sup>4</sup> Z. Herbert, *Eleonora Kalkowska*. W: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Warszawa 2001, s. 524.

<sup>5</sup> S. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*. „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 2. Artykuł Sierotwińskiego był zwieńczeniem prawie dwuletniego śledztwa, które przypominało „rozdział z sensacyjnej powieści”. Swoją pracę autor określił „aktem sprawiedliwości wobec Polki, zasługującej na włączenie jej nazwiska do rejestru osób zapisanych w dziejach naszej kultury” (*ibidem*, s. 145).

<sup>6</sup> J. Koprowski, *Gawędy miesięczne*. „Argumenty” 1978, nr 52/53, s. 16.

<sup>7</sup> Informacje biograficzne podaje za: S. Sierotwiński, *Kalkowska Eleonora*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 11. Wrocław 1965.

<sup>8</sup> Kalkowska była córką poznańskiego architekta, Emila Kalkowskiego, oraz wywodzącej się z kurlandzkiej szlachty Marii von Spitzbarth.

<sup>9</sup> Od tej pory nauki pobiera jedynie w języku niemieckim.

<sup>10</sup> Zob. R. Z., *Przed premierą warszawską „Józefa”*. Rozmowa z p. Eleonorą Kalkowską. „Gazeta Lwowska” 1929, nr 209, s. 3: „po ukończeniu gimnazjum, mając lat szesnaście, powróciłam do Warszawy, próbowałam działalności literackiej w języku polskim. Napisałam wtedy pod pseudonimem tom nowel [...]”.

<sup>11</sup> Zob. Kalkowska, *op. cit.*, s. 20.

<sup>12</sup> Zob. Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 148.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>14</sup> Motyw kolonii polskiej przewinie się później w jednym z jej opowiadań – zob. Ire ad Sol [E. Kalkowska], *Odwieczne prawo*. W: *Głód życia*. Warszawa 1904, s. 31. Do opowiadań z tego tomu odsyłam następującymi skrótami: A = *A jednak*; B = *Blaganie*; D = *Dziecko*; M = *Morze*; O = *Odwieczne prawo*; OP = *Ostatni promień*; Ś = *Śmierć*; W = *Wstęp*; Z = *Za późno*. Liczba po skrótach wskazuje stronę. W cytatach zachowuję oryginalną interpunkcję.

lego Szarotę, publicystę i działacza PPS<sup>15</sup>, którego poślubia w 1903 roku. Wkrótce po tym wydaje *Głód życia*. W roku 1908 opuszcza Polskę – ponownie przeprowadza się do Breslau, gdzie gra w Zjednoczonych Teatrach Wrocławskich. W tym czasie podejmuje również studia aktorskie w berlińskiej szkole Maxa Reinhardta<sup>16</sup>. Według Sierotwińskiego to właśnie kariera aktorska jest powodem, dla którego Kalkowska wraz z rodziną już wkrótce wyprowadza się do Görlitz: „jak się zdaje, ten zenujący w konserwatywnym środowisku zawód usiłowano zataić przed dziećmi [...]”<sup>17</sup>. Wybuch pierwszej wojny światowej zastaje ją w Görlitz, potem w Krakowie jako pielęgniarzka organizacji Samarytanin Polski pisarka opiekuje się legionistami.

Doświadczenia czasu wojny zaowocowały wydaniem w 1916 r. tomem poetyckim zatytułowanym *Der Rauch des Opfers*. W tym utworze o silnym wydźwięku antywojennym Kalkowska „wystawiła [...] piękny i trwałe pomnik nowej kobiecie – kobiecie-Człowiekowi”, jak czytamy w jednej z recenzji<sup>18</sup>. Utwór odniósł duży sukces w niemieckich kręgach literackich, a jego fragmenty były cytowane na licznych po 1918 r. demonstracjach antywojennych<sup>19</sup>.

Ostatecznie Kalkowska w całości poświęca się twórczości dramatycznej. W roku 1929 pisze sztukę *Josef*<sup>20</sup>, oparty na faktach dramat o wymowie interwencyjnej, który jako pierwszy doczekał się inscenizacji<sup>21</sup>. Z kolei w 1932 r. powstaje utwór *Zeitungsnotizen*, który przedstawia falę samobójstw związanych z bezrobociem i kryzysem gospodarczym w Republice Weimarskiej<sup>22</sup>. Premiera tego dramatu była największym sukcesem scenicznym Kalkowskiej. Jednocześnie to właśnie ta sztuka w 1933 r. stała się przyczyną aresztowania pisarki, które miało miejsce po

<sup>15</sup> Zob. J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*. W: Kalkowska, *op. cit.*, s. 6.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 7.

<sup>17</sup> Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 154.

<sup>18</sup> H. Filochowska, *Na ofiarnym stosie*. „Na Posterunku” 1917, nr 28, s. 5. Warto zwrócić uwagę na fakt, że tekst ten, podobnie jak inne wzmianki dotyczące niemieckojęzycznej twórczości Kalkowskiej, duży nacisk kładzie na pochodzenie autorki. Recenzja rozpoczyna się od zdań: „Autorka *Dymów ofiarnych* jest Polką. Krytyka niemiecka, uznając niezwykle walory artystyczne jej ostatniego tomu poezji, nie odziera jej z tej polskości, nam zaś, jako rodakom utalentowanej poetki, wypada żalować, że tak piękna książka została napisana w języku obcym” (*ibidem*, s. 3). Ta wypowiedź (i inne w tym tonie) zdaje się zawieszać w dyskusji o twórczości Kalkowskiej pewien spór o jej „polskość”/„niemieckość”, który powraca zwłaszcza przy okazji omawiania *Josefa* – zob. R. Z.: *op. cit.*; *Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej*. „Gazeta Lwowska” 1930, nr 245, s. 3. Myślę, że warto przytoczyć słowa korespondentki „Wiadomości Literackich”, Z. K r a m s z y k o w e j (*Eleonora Kalkowska*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 19, s. 2), która swoją rozmowę z Kalkowską po berlińskiej premierze *Josefa* relacjonuje w ten sposób: „Zapytana o przynależność państwową i pochodzenie, [Kalkowska] 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”.

<sup>19</sup> Zob. E. M. Szarota, *Pożegnanie z matką i z Niemcami*. „Wir” 1995, nr 2, s. 212.

<sup>20</sup> W tym samym roku dramat w tłumaczeniu J. Brodzkiego, opatrzony tytułem *Sprawa Jakubowskiego. Tragedia współczesna w 22 obrazach*, został wystawiony na inauguracji warszawskiej sceny robotniczej Ateneum – zob. Hernik Spalińska, *op. cit.*, s. 10. Więcej na temat *Sprawy Jakubowskiego* zob. B. Drewniak, *Polsko-niemieckie zbliżenia w kręgu kultury 1919–1939*. Gdańsk 2005, s. 372–377.

<sup>21</sup> W roku 1928 Kalkowska opublikowała już *März*, dramat opowiadający o Wiośnie Ludów w Berlinie.

<sup>22</sup> Zob. Hernik Spalińska, *op. cit.*, s. 13.

dojściu Hitlera do władzy<sup>23</sup>. Zwolniona dzięki interwencji polskiego posła, Alfreda Wysockiego, Kalkowska wyjeżdża do Paryża (gdzie po francusku napisze swoją ostatnią sztukę – *L'Arc de Triomphe*, tłumaczoną później m.in. na język angielski i wystawioną w 1938 r. w Phoenix Theatre<sup>24</sup>), a następnie do Londynu. Przebywając w Wielkiej Brytanii, tworzy jeszcze sceny z życia Benjamina Disraeliego dla BBC. W czerwcu 1937, ze względu na pogarszający się stan zdrowia, wyjeżdża do Berna, gdzie przechodzi operację tarczycy. Wskutek powikłań pooperacyjnych Eleonora Kalkowska umiera 21 lipca 1937.

W twórczości pisarki nie sposób nie wyróżnić *Głodu życia* – nie tylko z powodu jego znaczenia jako debiutu. Jest to prawdopodobnie najbardziej zapomniany tekst Kalkowskiej. Zbiór opowiadań, opublikowany w 1904 r. nakładem Księgarni Naukowej w Warszawie pod pseudonimem *Ire ad Sol*, nie był odnotowany przez bibliografie<sup>25</sup> i nie został ponownie wydany. Większość prac poświęconych autorce kwituje go jednym zdaniem lub podaje błędne informacje<sup>26</sup>. Debiut Kalkowskiej doczekał się paru przychylnych recenzji oraz „wzbudził życzliwe zainteresowanie Żeromskiego”<sup>27</sup>, jak sama pisarka wspomina w „Gazecie Lwowskiej” przeszło 20 lat później. W swojej recenzji opowiadań, opublikowanej w „Głosie”, Stanisław Brzozowski nazywa Kalkowską „stającym się, prawdziwym talentem”<sup>28</sup>. Z kolei w recenzji Aurelega Drogoszewskiego czytamy: „Ogólne [...] wrażenie zbioru jest bezwzględnie dodatnie i z pewną otuchą każe myśleć o przyszłości autorki, ukrytej pod formułą: *ire-ad-sol(em?)*”<sup>29</sup>. *Głód życia* to jedyny utwór Kalkowskiej napisany w języku polskim<sup>30</sup>, co ona sama komentuje:

Miałam [...] wrażenie, że z powodu pewnych oporów, które wyczuwałam w języku polskim, nie będę mogła w tym języku dać dzieł skończonych pod względem artystycznym. [...] Ze względów sumienności artystycznej zdecydowałam się wobec tego pisywać odtąd w języku niemieckim<sup>31</sup>.

Sierotwiński dostrzega w debiucie tym nie tylko „znamiona ówczesnej mody literackiej, potwierdzające przynależność pisarki do pokolenia o typowej postawie uczuciowej i estetycznej”, lecz także „indywidualne cechy talentu, zainteresowań i dążeń, [...] szczególnie w zakresie rozwiązań etyczno-światopoglądowych”<sup>32</sup>. Warto zauważyć, że *Głód życia* to również jedyny utwór Kalkowskiej napisany prozą. O ile jednak zmienia się forma wypowiedzi autorki, o tyle niezmienna zdaje się

<sup>23</sup> Sztuka *Zeitungsnotizen* jeszcze w 1932 r. musiała zostać zdjęta z afisza – ze względu na codzienne demonstracje nazistowskich bojówek odbywające się przed teatrem. W czasach III Rzeszy dzieła Kalkowskiej były zakazane przez władze hitlerowskie. Zob. Sierotwiński, *Kalkowska Eleonora*, s. 483.

<sup>24</sup> Zob. Szarota, *op. cit.*, s. 213–214.

<sup>25</sup> Zob. Sierotwiński, *Kalkowska Eleonora*, s. 482.

<sup>26</sup> Przykładowo: w przywołanym już tekście Herberta (*op. cit.*, s. 524) pojawia się informacja, że Kalkowska debiutowała w 1912 r. zbiorem wierszy *Die Oktave*.

<sup>27</sup> Zob. R. Z., *Przed premierą warszawską „Józefa”*, s. 3.

<sup>28</sup> S. Brzozowski, *Ire ad Sol: „Głód życia”*. W: *Wczesne prace krytyczne*. Warszawa 1988, s. 354.

<sup>29</sup> A. Drogoszewski, *Ire-Ad-Sol. Głód życia*. „Książka” 1904, nr 4, s. 16.

<sup>30</sup> Pomijam tu nigdy nie opublikowany i zaginiony dramat o nieznanym żołnierzu – zob. Sierotwiński, *Kalkowska Eleonora*, s. 483.

<sup>31</sup> R. Z., *Przed premierą warszawską „Józefa”*, s. 3.

<sup>32</sup> Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 149.

pozostawać jej optyka. Jak stwierdzał Sierotwiński, *Głód życia* jest „źródłem dynamizmu” pisarstwa Kalkowskiej<sup>33</sup>. Z kolei wcześniej ujawniona „wrażliwość na silne napięcia, na wyraźnie zarysowujące się załamania duchowe”, którą zauważa Brzozowski<sup>34</sup>, nie zniknie już z jej twórczości, a człowiek – uwikłany w tragedię życia i śmierci – pozostanie w centrum zainteresowania tej autorki.

### Afirmacja istnienia

W omówieniu *Głodu życia* Sierotwiński zwraca uwagę na „obsesyjne” zainteresowanie Kalkowskiej tematyką śmierci<sup>35</sup>, a także na związany z nim swoisty bunt młodej pisarki. Swego rodzaju kluczem do ich zrozumienia jest dla badacza opowiadanie *A jednak*; jego analiza pozwala – według autora – na rekonstrukcję zarówno światopoglądu Kalkowskiej, jak i znamion kryzysu<sup>36</sup>. W opowiadaniu tym pojawia się wątek umierającego przyrodnika-filozofa, który poświęcił swoje życie rozważaniom na temat nowych teorii naukowych i ich stosunku do metafizyki (A 163). W jednej ze swych rozpraw pisze on:

Wielki rozwój chemii, zarówno jak i darwinizm, zadały cios śmiertelny wszelkim wierzeniom w życie pozagrobowe. [...] 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. [A 163]

W ostatnich chwilach życia bohater rozpaczliwie próbuje nawrócić się na wiarę w życie pozagrobowe, wyrzec się własnych poglądów. Drogi odejścia od swojej wcześniejszej postawy szuka w religijności. „Sprzecznością nie do pogodzenia wydawało się przeciwstawienie głodu życia z koniecznością śmierci, bez wiary w jakąś formę nieśmiertelności” – komentuje Sierotwiński<sup>37</sup>. Lecz ten rozpaczliwy odwrót umierającego jawi się jako skompromitowany – w oczach partnerki bohatera jego działanie jest upokarzające, a ona sama nie potrafi okłamać go dla pocieszenia. „Prawdy” o życiu nie ma po stronie religii. „Prawdy” nie ma również po stronie nauki – w czym można dopatrywać się podjęcia tematyki Nietzscheańskiej krytyki scjentyzmu. Nietzsche pisał:

Twoja wiedza nie jest spełnieniem natury, lecz zabija twą własną naturę. [...] Twój sposób poru-

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Brzozowski, *loc. cit.*

<sup>35</sup> Zainteresowanie to wiąże z przedwczesną śmiercią ojca autorki oraz postawą jej owdowiałej matki. Jak pisze Sierotwiński (*Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 151–152): „Po latach pisarka skarżyła się, że jej pierwsza sukienka była żałobna [...]. Wrażliwa dziewczynka przywykła zbyt wcześnie i zbyt wiele myśleć o śmierci, a żywa inteligencja i temperament wywoływały zrozumiałą bunt”.

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 152: „Wiemy o zamiłowaniu Kalkowskiej do filozofii, choć zaledwie domyślać się możemy ze znajomości ówczesnych prądów, jakie systemy mogły ją pociągać. [...] Z dużym prawdopodobieństwem wolno przyjąć, że przygotowanie filozoficzne i studia biologiczne dały podstawy materialistycznemu światopoglądowi [...]”.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

szania się – wspinaczka po szczyblach wiedzy – jest twoją zgubą; [...] twoje życie nie ma w niczym oparcia, zawisło na pajęczej nici, którą każdy nowy twój chwyt poznawczy rozdziera<sup>38</sup>.

Umierający bohater właśnie w tej chwili zdaje się rozumieć, że to jego życie jest pozbawione oparcia, że zawisło na nici, którą „każdy [...] chwyt poznawczy rozdziera”.

Jednak to nie próba poszukiwania „wiary w jakąś formę nieśmiertelności”, jak to określił Sierotwiński, wydaje się celem Kalkowskiej. Przedstawiciele filozofii życia odrzucali wszelkie kategorie, które miałyby nadawać istnieniu jakąkolwiek wartość nadrzędną wobec życia. U Nietzschego – według Gilles’a Deleuze’a – nauka, podobnie jak moralność i religia, „zmierza ku temu samemu celowi, co one: okroić życie, okaleczyć je i osądzić”<sup>39</sup>. To przekonanie zrodziło koncepcję życia jako rzeczywistości ostatecznej, a więc takiej, „w której człowiek jest zakorzeniony całą swą działalnością i całym swym doświadczeniem”<sup>40</sup>. Ire ad Sol, począwszy od *Wstępu* w jej zbiorze opowiadań, napisanego prozą poetycką, przedstawia życie właśnie w ten sposób. 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 10). Słowa te wydają się dokładną ilustracją postawy krytykującej metafizykę. Jak pisał Deleuze, w filozofii Nietzschego „bogobojne wartości przeciwstawiają się życiu, potępiają je, prowadzą je ku nicości”<sup>41</sup>. We *Wstępie* akcent pada właśnie na życie. Podmiot liryczny doszukuje się „prawdy” po stronie życia zamiast próbować ją znaleźć w wizjach „dawnych mnichów”.

U Kalkowskiej życie jako rzeczywistość ostateczna stanowi przedmiot niezłomnej afirmacji. O filozofii Nietzschego Deleuze pisał: „Afirmacja jest najwyższą mocą woli. Co jednak jest afirmowane? Ziemia, życie”<sup>42</sup>. Tak też i *Wstęp* jest wyrazem pochwały nie tylko życia, lecz także natury i jej witalności. Przejawów „życia” i jego istoty podmiot liryczny dopatruje się w przyrodzie. Kładzie nacisk na jej cykliczną nieskończoność<sup>43</sup> i moc stwórczą: „Boś ty bez początku, bez miary, bez końca, jedynym stwórcą, jedynym świętym, o życie!” (W 10), i nieco dalej: „wiosenne tchnienie [...] to życie, budzące się, twórcze” (W 11). Przedstawione w ten sposób życie przywodzi na myśl koncepcję „twórczej ewolucji” 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 10), innym razem „wiaterek wiosenny” (W 11). „Wicher życia”<sup>44</sup>

<sup>38</sup> F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Posł. K. Michalski. Kraków 1996, s. 148–149.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Nietzsche*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 2000, s. 51.

<sup>40</sup> Z. Kuderowicz, *Filozofia życia wobec dzieła Kanta*. W zb.: *Dziedzictwo Kanta. Materiały z sesji kantowskiej*. Red. J. Garewicz. Warszawa 1976, s. 271.

<sup>41</sup> Deleuze, *op. cit.*, s. 33.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>43</sup> Cykliczną nieskończoność sygnalizują zarówno bezpośrednie zwroty, jak i analogia do cykliczności pór roku, które po kolei opisane są w poszczególnych częściach utworu.

<sup>44</sup> W podobny sposób o *élan vital* wypowiadał się B. Leśmian (*Z rozmyślań o Bergsonie*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1959, s. 35), nazywając ten pęd „wichrem życiowym”.

to żywioł dziki i nieokiełznany – w jego pieśniach podmiot liryczny dostrzega „hymn życia pełnego, wielkiego, bez kajdan, w swobodzie!” (W 11). Wiatr, obrazujący pęd przyrody, może być również metaforą Nietzscheańskiej woli mocy, która jest „przedstawiana jako żywioł dynamiczny, powietrzny, zmienny”<sup>45</sup>. I właśnie poprzez kontakt z tym żywiołem podmiot liryczny poszukuje łączności z istotą życia, co obrazuje fragment: „I suknię rozdzieram, by targał me ciało, bym czuła tę wielką melodię, co życie śpiewa, to życie bez kajdan, to wybijają – co kocham” (W 11). Z kolei wyraźna afirmacja wiosennej siły vitalnej i płodnej natury kojarzy się z wywodzącą się z myśli Nietzschego postawą dionizyjską, która w pełni i płodności życia dopatrywała się najwyższej doskonałości.

Natura utożsamiona z życiem jest motywem przewijającym się również przez inne opowiadania Kalkowskiej. W *Morzu* pewne fragmenty opisu wędrówek Asty, głównej bohaterki, wydają się bezpośrednim przełożeniem sytuacji lirycznej ze *Wstępu* na formę prozy: „Wicher pędził ją przez pola, przez lasy, a ona śpiewała z nim, dawała mu się targać na wszystkie strony, rozdzierała swe suknie, ażeby ją swobodniej bił, smagał” (M 129). W ucieczce do natury bohaterka poszukuje wolności, tylko obcując z naturą jest w stanie poczuć, że żyje. Małżeństwo, rodzina są dla niej synonimem zniewolenia: „ja dłużej wytrzymać nie mogę, być związaną z tobą i dziećmi, bo się zaduszę tu, w klatce” (M 132). Ostatecznie bohaterka porzuca rodzinę i „powraca” do morza, którego opis wydaje się kolejną metaforą życia i woli mocy. Krystyna Kralkowska-Gątkowska wspomina w kontekście twórczości Komornickiej, że metaforyka akwatyiczna należała do ulubionych obrazowych ekwiwalentów życia w epoce. Dodaje, że topiką morską posługiwał się Nietzsche w celu symbolicznego przedstawienia życia jako przejawu woli<sup>46</sup>:

Ten świat – monstrum siły, bez początku i końca, [...] morze w sobie wzburzonych i zbierających sił, wiecznie zmiennych, wiecznie się cofających, [...] ten mój dionizyjski świat wiecznego samostwarzania-się, wiecznej autodestrukcji, [...] jest wolą mocy i – niczym innym! I także wy sami jesteście tą wolą mocy – i niczym innym!<sup>47</sup>

Obraz ten koresponduje z wypowiedziami upersonifikowanych fal, które śpiewają Aście swoją pieśń morza: „Jam źródło wszechżycia i żywioł największy, pan istnienia. [...] Jam bezgraniczne i we mnie życie jest wszelkie [...]. Kto chce wielkości i więzów nienawidzi, niech ze mną się złączy” (M 137).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zarówno podmiot liryczny *Wstępu*, jak i bohaterka *Morza* poszukują kontaktu z „prawdą życia” poprzez doznania zmysłowe, nie rozumowe – nacisk położony zostaje na bezpośrednie zetknięcie się nagiego ciała z wiatrem, będącym metaforą pędu życia. Spełnia to kolejny postulat filozofii życia, która „podkreśla rolę przeżyć i wiedzy pozaintelektualnej jako dróg nawiązania kontaktu poznawczego z »życiem«”<sup>48</sup>. Jest też wyrazem nadrzędnego wartościowa-

<sup>45</sup> Deleuze, *op. cit.*, s. 30.

<sup>46</sup> Zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Maria Komornicka – uczennica Nietzschego*. W zb.: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*. Red. G. Ritz, G. Matuszek. Kraków 1999, s. 141.

<sup>47</sup> F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*. Cyt. jw.

<sup>48</sup> Kuderowicz, *op. cit.*, s. 272.



nia „ciała” wobec „rozumu”, zgodnego z myślą filozofów życia<sup>49</sup>. Tego typu wartościowanie cielesnego, intuicyjnego poznania i jego łączności z istotą życia Kalkowska jedynie sygnalizuje.

Interesującym kontekstem może być tutaj modernistyczna twórczość Nałkowskiej – a zwłaszcza (uważana za prekursorską pod względem wpływów filozofii życia<sup>50</sup>) powieść *Narcyza* z 1910 roku. W *Narcyzie* pojawia się wyraźny dysonans pomiędzy tym, co główna bohaterka pomyślała, a tym, co fizycznie odczuła, spotykając przez przypadek Andrzeja, swojego dawnego kochanka, którego nie widziała od wielu miesięcy. Znamienne jest, że kobieta początkowo odbiera to spotkanie dosyć neutralnie, by już po chwili doznać swego rodzaju fizycznego szoku: „Przeszła parę kroków – i dopiero wtedy fizycznie dowiedziała się o tym zdarzeniu [...]. Aż się zachwiała od oszalałego bicia serca, doznała niemocy, przeciekającej do rdzenia”<sup>51</sup>. Nieustannie analizująca siebie samą bohaterka jest zdziwiona swoją reakcją, tak silną – „ściśle fizyczną” – pamięcią swojego ciała. Rozważając (i jednocześnie przeżywając) swój stan, dochodzi do autoironicznego stwierdzenia: „Taka oto wolna jestem”. Własną cielesność odbiera jako element zniewolenia. Paradoksalnie jednak – to zniewolenie ceni sobie bardziej niż wolność. Fizyczne odczuwanie pożądania i tęsknoty jest dla Narcyzy „tryumfalnym wołaniem woli życia”<sup>52</sup>. A chwile, w których bohaterka oddaje się we władanie popędowi swojego ciała, przyjmuje niemalże z wdzięcznością. W innym miejscu, w rozmyślaniach nad stosunkiem do Andrzeja, bohaterka podkreśla, że go nie kocha. Jednakże pociąg fizyczny, który wobec niego odczuwa, jest dla niej przejawem życia: „Tak oto przyszło życie, więc niechaj będzie pozdrowione”<sup>53</sup>. Afirmacja cielesnego zniewolenia, pochwała poddaństwa wobec ciała w zestawieniu z rozumowym dążeniem do wolności koresponduje w *Narcyzie* z podejściem Kalkowskiej do kwestii życia i płynącego z niego, nieodłącznego pierwiastka cierpienia. Jedną z osób pojawiających się w powieści, Janina – postać na wskroś pesymistyczna – wypowiada aforystyczną myśl: „Życie jest metodyką męczeństwa”<sup>54</sup>. Kalkowska niewątpliwie się z tym zgadza, czego wyrazem jest jej zamiłowanie do opisywania bohaterów pogrążonych w cierpieniu – umierających, pozbawionych nadziei albo zderzających się z okrucieństwem zdeterminowanego świata. Jednakże również, a może nawet przede wszystkim, to „męczeństwo” jest dla Kalkowskiej przejawem życia, które tak bezapelacyjnie pochwała, co widać zwłaszcza w omawianym już *Wstępie*, którego myśl stanowi swego rodzaju ramę tematyczną, nadrzędną wobec całego zbioru:

targaj mnie, bij mnie, rzucaj, o życie, lecz ukaż się w całej swej pełni.

<sup>49</sup> Zob. A. Kucner, *Spór o racjonalność w obliczu argumentów filozofii życia – Nietzsche, Dilthey, Bergson*. „Humanistyka i Przyrodznawstwo” 2006, nr 12.

<sup>50</sup> Zob. np. H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1. – M. Rembowska-Płuciennik, „Nadkobieta”. *Problematyka etyczna we wczesnomodernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej*. W zb.: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*. Red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska. Warszawa 2006.

<sup>51</sup> Z. Nałkowska, *Narcyza. Powieść*. Wstęp H. Kirchner. Kraków 1967, s. 304.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 305–308.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>54</sup> Cyt. za: H. Kirchner, wstęp w: *iw.*, s. 17.

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 spieczzone: chwała ci, chwała ci, życie! [W 11]

Pesymistyczny wydzwitek następnych opowiadań zdaje się za każdym razem rozbijać o to pierwsze założenie. Kalkowska akceptuje i pochwała życie w całej jego pełni – zarówno w jego rozkoszach, jak i cierpieniu. U Nietzschego:

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<sup>55</sup>.

I tak jak Nietzscheański „człowiek tragiczny przytakuje nawet najtwardszemu życiu”<sup>56</sup>, tak i bohaterka Kalkowskiej „z rozkoszą przez łzy się uśmiecha”, akceptując „nadmudzkie cierpienia” (W 11).

### Sztuka życioradosna

Nieuleczalnie chora malarka w opowiadaniu *Za późno*, witając odwiedzającego ją przyjaciela, stwierdza: „A to wspaniały kontrast teraz: wy i ja! Wy – uosobienie życiowej siły, a ja, ja – suchotnica w ostatnim stadium” (Z 19). Widoczna tu kontrastowość jest zabiegiem konsekwentnie wykorzystywanym przez Kalkowską; właściwie w każdym opowiadaniu występuje postać „po stronie śmierci” zestawiona z bohaterem „po stronie życia”. W filozofii Nietzschego ideał człowieka cechowała biologiczna doskonałość i pełnia sił vitalnych – tego typu afirmację cielesności możemy dostrzec w spojrzeniu malarki: „Wpatrywała się [ona] w niego wzrokiem artysty i zachwycała się tą wielką żywotną siłą i harmonią, która rysowała się w liniach jego postaci” (Z 22). Lecz jeszcze istotniejsza wydaje się optyka tego spojrzenia. Ta „perspektywa artystyczna” należała do kluczowych zagadnień w obrębie filozofii życia, która dążyła do wyjaśnienia warunków indywidualnego aktu twórczego. Dodatkowo twórczość związana była z problematyką wolności jednostki. Również w przywoływanej tu już *Narcyzie* kwestia twórczości i dążenia do wolności ściśle łączą się w pewnym nakazie autokreacji (czy „samostwarzania się”), który zdaje się odczuwać główna bohaterka. Ta autokreacja wywodzi się z nieufności Narcyzy. Podejrzliwości zarówno wobec świata i jego prawd, jak i wobec siebie samej. Narcyza nie potrafi zaufać żadnej wiedzy na swój temat, własną osobowość poddaje wciąż na nowo weryfikacji. Aby móc jej dokonać, stwarza nie tylko siebie, ale i sytuacje, w których się znajduje:

Pojęła, że nie przeżywa swego życia, ale je z siebie własnowolnie tworzy. Że w niej samej tylko jest źródło wszelkiej radości i męczarni, wszelkiej rozkoszy i smutku. „Będzie wszystko, jak zechcę ja” [...]<sup>57</sup>.

Można powiedzieć, że bohaterka kreuje zdarzenia, by móc wypróbować kolejną tezę na temat własnej jaźni lub ogólnych prawd przyjmowanych w świecie. Ta po-

<sup>55</sup> Deleuze, *op. cit.*, s. 107.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Nałkowska, *op. cit.*, s. 185.

stawa doskonale odzwierciedla występujący w filozofii życia postulat aktywizmu, a aspekt tworzenia siebie przybliża *Narcyzę* do Bergsonowskiego pojmowania kreacji artystycznej, w którym wolnością jest możliwość kształtowania własnej osobowości przez jednostkę<sup>58</sup>.

Tymczasem tematyka kreacji w opowiadaniach Kalkowskiej zbliża się do rozumienia twórczości w niemieckiej filozofii życia. Autorka zdaje się traktować ją podobnie jak Nietzsche, który uważał, że stanowi ona sublimację popędów przyrodniczych<sup>59</sup>. Potrzeba tworzenia jest dla bohaterów Kalkowskiej odczuwalną, lecz nie do końca uświadomioną siłą, a sam proces łączy się z fizycznym uniesieniem. W opowiadaniu *Dziecko* aktorkę przeszywa na scenie „prąd elektryczny” (D 67). Umierająca artystka z noweli *Za późno*, odczuwając potrzebę nadania swojej wizji materialnych kształtów, nie wie, w jaki sposób znalazła się przed sztalugami – zaczyna malować „drżącą w gorączce ręką” (Z 21). Natchnienie to dla tej bohaterki „gorączkowe naprężenie siły nerwowej” (Z 22), a to rozgorączkowanie i nieświadomy przymus tworzenia towarzyszy również innym postaciom (Ś 172). Pojawia się tu wątek dzieła sztuki jako „ostatniego hymnu życia” (Z 21). Pojęta w ten sposób kreacja artystyczna nie miałaby na celu stworzenia dzieła, które służyłoby społeczeństwu. Malarka mówi: „co mnie ludzie w tej chwili obchodzą, ja sama jeszcze raz chciałam odżyć w tej wizji, [...] wyśpiewać ostatni hymn mego życia” (Z 21). To ostatnie natchnienie suchotnicy miało być dla niej „epilogiem [...] działalności artystycznej [...], miało odtworzyć treść [...] [jej] sztuki, tej życioradosnej, którą uwielbiała” (Z 22). I choć bohaterka nie zdoła powrócić do „życioradosnej” sztuki, to jednak do spełnienia artystycznego dąży. Kalkowska przedstawia je jako pewien ekwiwalent spełnienia egzystencjalnego. Właśnie ono jest drogą do wolności. Bohaterowie *Głodu życia* w twórczości poszukują ucieczki od choroby, co pokazuje również opowiadanie *Ostatni promień*, w którym umierający pisarz postanawia dać światu swoje pożegnalne dzieło. Już sama myśl o tym jest dla niego „wyzwalająca” (OP 146), a proces twórczy stanowi w pewnym momencie jedyną przestrzeń egzystencji – co dobitnie podkreśla zakończenie opowiadania: „I przez pozostałe mu kilka godzin życia nikt już nie usłyszał jego głosu. W tamtej chwili umarł” (OP 153). Narrator sugeruje, że bohater „umiera” w momencie, gdy jego utwór zostaje odrzucony przez wydawcę. To właśnie dzieło – przedstawione w opowiadaniu w typowo młodopolski sposób, jako „pokrwawione [...] nagie serce” (OP 147) – jest dla pisarza ekwiwalentem życia. Dla postaci z utworów Kalkowskiej spełnienie artystyczne to droga nie tylko do wolności, lecz również do odkrycia egzystencjalnej prawdy. Twórczość jest nie do końca uświadomionym przymusem i to w niej w całej swojej pełni przejawia się życie.

Innym związanym z twórczością problemem poruszonym przez Kalkowską jest pewien immoralizm sztuki. W filozofii życia immoralizm ten objawiał się w przyznawaniu twórczości prymatu nad zasadami moralnymi, rozumianymi jako przejaw presji społeczeństwa wobec jednostki i jej zniewolenia<sup>60</sup>. Problem ten zdaje się podejmować opowiadanie *Dziecko*, w którym bohaterka musi wybierać między

<sup>58</sup> Zob. Kuderowicz, *op. cit.*, s. 280.

<sup>59</sup> Zob. *ibidem*, s. 282.

<sup>60</sup> Zob. *ibidem*, s. 280.

opieką nad chorą córką a możliwością rozwijania swojej aktorskiej kariery. Bardzo wyraźnie zasygnalizowany jest motyw zniewolenia w „ciasnym mieszkaniu przy cichym chorym dziecku” (D 64) i wolności, odczuwanej na scenie, a tragizm wewnętrzny konfliktu „matki” i „człowieka” stanowi główną oś tematyczną opowiadania. W bohaterce rodzi się myśl, że ma ona prawo do swobodnego rozwijania swojego talentu, a jej sytuacja to „straszna walka matki z kobietą, rwiącą się do życia, swobody” (D 64). W wieczór swojego debiutu aktorka musi wybierać między szansą, jaką stanowi dla niej występ na dużej scenie, a opieką nad córką, która znowu poczuła się gorzej. Przy czym debiut nie jest dla kobiety jedynie drogą do kariery. Aktorka „czuje z wielką jasnością, że jeżeli dzisiaj nie pójdzie, to się zamknie dla niej cała przyszłość sceniczna [...]. A to dla niej jest życiem!” (D 64). I chociaż uczucie macierzyńskie zwycięża, to jednak nie potrafi ona w pełni zrezygnować z marzeń, by być „drugą Modrzejewską” (D 63). Ważne, że aktorstwo nie stanowi dla bohaterki wyłącznie zawodu, ale głównie przestrzeń spełnienia egzystencjalnego. W przededniu swojego debiutu na dużej scenie teatralnej to nie o sławie myśli bohaterka przede wszystkim. Istotne dla niej jest to, że „dadzą jej teraz role wspaniałe, wielkie, które będzie mogła przeżywać i w które będzie mogła swą bogatą indywidualność przelać” (D 54). To właśnie na scenie, w akcie twórczym, bohaterka potrafi odczuć pełnię życia.

### Wola mocy

Dla filozofii życia istotne było rozumienie rzeczywistości jako procesu nieustannej, nieskończonej różnorodnej, dynamicznej zmiany. Rzecz równie ważną stanowiły próby określenia „siły sprawczej”, odpowiedzialnej za tę dynamikę. Tego typu energią był w filozofii Bergsona pęd życia, *élan vital*. Tymczasem u Nietzschego pojawiła się kategoria „woli mocy” – jako siły napędzającej wszelką działalność jednostki, której aktywność z kolei jest podstawą całego procesu zmienności, ciągłego stawania się. Kategoria ta wiązała się z dążeniem do przekraczania ludzkich granic, z pragnieniem zwycięstwa i osiągnięcia twórczej ekstazy. Z poczuciem wewnętrznej siły. Stanowiła istotę wszelkiego pragnienia. Samo podejmowanie tematu woli mocy było elementem typowej dla modernizmu nietzscheańskiej retoryki<sup>61</sup>, której ślady można dostrzec także w opowiadaniach Kalkowskiej. Zarówno przejawy afirmacji życia, jak i owa witalna siła uwidaczniają się zwłaszcza w skontrastowaniu postaci „po stronie życia” i „po stronie śmierci”. Podobnie jak afirmacja istnienia w jasnym sposobie dawała o sobie znać właśnie w konfrontacji z postaciami „uwięzionymi” po stronie śmierci – tak i wola mocy bywa przedstawiona jako swego rodzaju ostatnie przeżywane przez bohaterów doświadczenie. Ten kontrast jeszcze bardziej uwydatnia poczucie siły płynące z woli mocy. Istotny jest przykład protagonisty opowiadania *Ostatni promień*, przytaczany również w kontekście spełnienia egzystencjalnego poprzez spełnienie twórcze. Henryk pisze pod wpływem gorączkowej energii, a procesowi kreacji towarzyszą symboliczne sny, w których opisie powraca topika morska i młodopolska wizja dzieła jako „nagiej duszy” artysty. To pożegna-

<sup>61</sup> W kontekście twórczości Komornickiej pisze o tym K r a l k o w s k a - G a t k o w s k a (op. cit., s. 136).

ne dzieło daje bohaterowi poczucie wyższości, jest swego rodzaju obietnicą nieśmiertelności, to w nim wyraża się woła mocy protagonisty – jego pragnienia osiągnięcia wielkości, przekroczenia granic:

Widział przed sobą tłumy ludzi, czołem bijących, czołgających się w prochu przed tym wielkim sercem [...]. Widział, jak ludzie wkoło padali, ginęli, jak na ich miejsce przychodzili inni, młodzi, ale serce zakrwawione stało ciągle nieruchome w swym bolesnym majestacie. [OP 147]

Tak jak wcześniej proces pisania, tak i teraz marzenia o wielkości (poprzeplątane chwilami trwogi przed odrzuceniem dzieła przez wydawcę) są przestrzenią, w której zamyka się egzystencja umierającego pisarza – oczekując na recepcję swojego utworu, zrywa on wszelkie stosunki ze światem. W fantazjach bohatera pojawiają się rojenia na temat dziękczynnego wręcz odbioru jego dzieła przez wydawcę: „palące bóle jego będą odżywały na nowo, i rzadki wybuch radości jego osamotnionej duszy powstanie z popiołów, i wielkie zmęczone jego myśli będą drgały w innych duszach – na wieki, na wieki” (OP 149). Ta wizja bohatera w pewien sposób koresponduje również z Nietzscheańską teorią wiecznego powrotu, co może być kolejnym tropem interpretacyjnym. W opowiadaniu *Ostatni promień* ponownie pojawia się topika morska, która również tutaj zdaje się obrazować wolę mocy. Jednak w koszmarze sennym głównego bohatera przeistacza się ona w chaotyczną, okrutną siłę. Spośród fal „wynurzają się postaci jedna za drugą, powoli, powoli...”, które „wrywiają swe włosy w cierpieniu” (OP 143). Siła ta więc może być złudna albo na tyle potężna, że wręcz niebezpieczna. Dodatkowo to poczucie siły jest jedynie chwilowe, a pragnienie wielkości momentami sprowadza się do absurdu, czego wyrazem może być wypowiedź malarki z opowiadania *Za późno*:

gdybym wiedziała, że żyjąc, byłabym tak wielką, jak kiedyś marzyłam, kiedyś w akademii, ale tak, podczas choroby, podczas bezsennych nocy – to przychodzą takie straszne, zabójcze zwątpienia! Ja wprost nie mogę myśleć, abym się tym mogła zadowolić, czym się tyłu zadowala – wprost się duszę na samą myśl... [Z 20]

Bohaterka dochodzi do wniosku, że śmierć jest lepsza niż „małość”, niż pogodzenie się z przeciętnością. Ostatecznie w obu opowiadaniach to poczucie siły przegrywa – w *Ostatnim promieniu* z odrzuceniem, w utworze *Za późno* z nieuchronnością śmierci:

Gdy się jest tak samą z tą wielką wiarą w siebie i gdy się cierpi i jest się chorą, to wprawdzie z początku te gorączkowe pragnienia, te wizje entuzjastyczne stają się częstszymi, piękniejszymi, ale potem pod wpływem analizy to słabnie, pod wpływem choroby człowiek filistrzeje. [Z 20]

Tego typu przedstawienie marzeń o „wielkości” wolno zinterpretować jako polemikę z pozytywnym aspektem woli mocy. Czyżby chodziło o swego rodzaju przestrożę przed bezrefleksyjnym poddaństwem wobec pragnienia wielkości? Wyrazem tej przestrogi mógł być również apel, który znajdujemy w *Blaganii*, zamykającym jakby kłamrą kompozycyjną cały zbiór: podmiot liryczny, z jednej strony, błaga o „zejście wielkości”, ale z drugiej strony prosi, żeby ta wielkość (życie?) przemówiła do tych, „co utonawszy w jednej jedynej myśli o sobie, zerwali swą łączność z ludzkością” (B 188). Owa polemiczność wobec woli mocy poniekąd wpisuje się w myśl Nietzschego, który zakładał odrzucenie wszelkich dogmatów czy prawd.

Jednocześnie głosił potrzebę poszukiwania nowych wartości. W tym sensie nadrzędną wartością nie jest cel pewnego rodzaju „poznawczej wędrówki”, lecz właśnie droga, którą się przebywa, żeby do niego dotrzeć – najważniejszą pozostaje droga do samorozpoznania.

### Próba nadkobiety?

W kontekście modernistycznej twórczości Nałkowskiej i jej powiązań z Nietzscheańską filozofią Magdalena Rembowska-Płuciennik pisze o nowym typie kobiecej postaci, o kreacji swego rodzaju „nadkobiety”, występującej w młodopolskich powieściach autorki *Medalionów*. Jest to bohaterka, u której przejawia się „gloryfikacja witalistycznej siły związku z naturą, siły tworzenia i uczestnictwa w największej tajemnicy życia”. „Nowa” bohaterka Nałkowskiej cechuje się postawą afirmującą własną kobiecość, walką z podwójnym standardem moralnym (immoralizm „nadkobiety” polegał m.in. na pozytywnym wartościowaniu swobody kobiecego instynktu erotycznego). „Nadkobieta” w twórczości Nałkowskiej ewoluuje – znaczenie pierwotnie kluczowego zagadnienia kobiecych ograniczeń w sferze wolności osobistej zmniejsza się po pewnym czasie na rzecz psychologii moralności<sup>62</sup>.

Również w *Narcyzie* widzimy swego rodzaju próbę wykreowania nadkobiety. Główna bohaterka jest silna, niezależna, świadoma siebie samej. Broni się przed tradycyjnie narzucanymi kobiecie rolami społecznymi, broni się także przed miłością, która w każdej postaci wydaje się jej synonimem zniewolenia. Ponad wszystko ceni sobie własny indywidualizm i w nim odnajduje schronienie, ilekroć rozczaruje się prawdą o życiu czy świecie. Interesujące jest zestawienie Narcyzy z bohaterką opowiadania *Odwieczne prawo*. Kobiety upodabnia przede wszystkim kwestia miłości – czy zbliżonego do niej uczucia przywiązania, którego jednak nie sposób określić jednoznacznie, być może ze względu na wymogi stawiane przez życie. Wokół tego problemu skupia się opowiadanie Kalkowskiej i jeden z aspektów relacji między Narcyzą a Maksem.

W obu przypadkach mamy chorego na gruźlicę mężczyznę<sup>63</sup>, zakochanego w kobiecie „po stronie życia”. Z kolei stosunek do chorego zarówno Narcyzy, jak i bohaterki *Odwiecznego prawa* jest mieszaniną instynktownego przywiązania, swego rodzaju próbą zachowania dystansu i litości (obie odczuwają przymus litowania się nad chorym). Zresztą nie tylko analogiczność tych relacji zbliża do siebie te dwie kobiety. Lekarka<sup>64</sup> z opowiadania Kalkowskiej, podobnie jak Narcyza, zdaje się cenić sobie swoją wolność, indywidualizm – to kobieta młoda, samodzielna,

<sup>62</sup> Rembowska-Płuciennik, *op. cit.*, s. 528.

<sup>63</sup> Tragizm bohatera Kalkowskiej przejawia się również w tym, że nie zdaje on sobie sprawy z choroby. Tymczasem umierający Maks u Nałkowskiej jest w pełni świadomy swojego wyroku.

<sup>64</sup> Warto zauważyć, że w tej postaci można dopatrywać się pewnego autobiograficznego rysu: jest to studiująca we Francji lekarka, a jej kontakty z kolonią polską mogą sugerować polskie pochodzenie. Na jednym z zebrań poznaje Andrzeja, zakochanego w niej bohatera. Sytuacja fabularna *Odwiecznego prawa* zdaje się korespondować z młodością Kalkowskiej, która swojego przyszłego męża spotkała także na zebraniu kolonii polskiej, w czasach studiów przyrodniczych na paryskiej Sorbonie.

ambitna, „tak przejęta swymi myślami, dążeniami, że tylko rzadko tęskniła za kims” (O 38). O ile Narcyza nie porusza kwestii własnej religijności, o tyle bohaterka Kalkowskiej wprost nazywa siebie ateistką (O 42). Dzięki wykształceniu jest w stanie rozpoznać symptomy dziedzicznej choroby zakochanego w niej Andrzeja („Wiedziała, że był suchotnikiem”, O 36). Ona jednak żywiła wobec niego inne emocje: „w jej duszy była taka tkliwa, bezgraniczna przyjaźń dla niego, takie czyste współczucie i zrozumienie, ale kochać go nie mogła – nie mogła być jego, nigdy [...]” (O 36).

Ten opór przed miłością do Andrzeja lekarka odbiera jako coś wręcz fizycznego. Z jednej strony, ponownie pojawia się afirmacja cielesności i biologicznej siły vitalnej – bohaterka jest „nadkobietą” również w sensie fizycznym: jest „młoda, silna, zdrowa, jak myśl życia, która ją napęla całą” (O 38). Z drugiej strony, Kalkowska przedstawia płynący z życia biologiczny determinizm. Bo przecież Andrzej jest „dzieckiem degenerującej się rodziny, noszącej zarodek śmierci w sobie” (O 38). Bardzo wyraźnie zarysowuje się kontrast między witalnością bohaterki a „wyrokiem” śmierci ciężącym nad Andrzejem:

Była córką zdrowych przodków [...] z tym większym dążeniem do jednolitości, do prostoty, do życia. I cała jej zdrowa natura broniła się przeciw połączeniu z tym chorym potomkiem chorych ojców, broniła się, jak się broni instynkt samozachowawczy przed śmiercią. [O 38]

Do konfliktu wewnętrznego lekarki dochodzi również rozdźwięk między odczuwaniem rozkoszy – „tej słodczy, którą daje cześć bezwzględna, bezgraniczna” (O 43) – a świadomością, że musi odtrącić to uczucie, na które nie godzi się jej wewnętrzna witalność.

Obie kobiety upodabnia do siebie również pewien instrumentalizm względem innych osób, dyktowany przez potrzeby życia. Narcyza posługuje się Andrzejem m.in. po to, by móc uciec od zanurzonej w śmierci rzeczywistości 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<sup>65</sup>.

Bohaterka Kalkowskiej uświadamia sobie, że nie może być szczerą z zakochanym w niej suchotnikiem – potrzeba litowania się nad nim nie pozwala jej wyznać mu prawdy o chorobie, tak samo jak potrzeba litowania się nad Maksem zmusza Narcyzę do udawania przed nim miłości. Podejmuje się więc „heroicznego”<sup>66</sup> czynu poniżenia siebie samej w jego oczach – w tym celu wykorzystuje flirt ze znajomym studentem<sup>67</sup>. Obie kobiety spełniają postulat nietzscheańskiego aktywizmu. Również ich działania są usprawiedliwione, zgodnie z założeniem Nietzschego, że wła-

<sup>65</sup> Nałkowska, *op. cit.*, s. 177.

<sup>66</sup> Jako heroiczna właśnie jawi się bohaterce jej decyzja o ostatecznym odrzuceniu Andrzeja – zob. O 44.

<sup>67</sup> Jednak instrumentalizm w tym przypadku jest zupełnie pozbawiony aspektu samorealizacji, widocznego w powieści Nałkowskiej. Dla Narcyzy spełnienie erotyczne stanowi część dążenia do złączenia się z życiem, tymczasem trywialny flirt dla bohaterki Kalkowskiej jest czymś wręcz obrzydliwym.

ściwe (moralne?) jest to, czego wymaga życie. Dlaczego więc jest to jedynie „próba nadkobiety”? W obydwu przypadkach widzimy pewien dysonans pomiędzy tym, co z założenia mogło być „teorią nadkobiety”, a jej rzeczywistą realizacją. Narcyza posługuje się Andrzejem i w teorii ich stosunek to dla niej tylko kolejne zdarzenie, które „wykreowała”. Jednakże pomimo tego władania sobą i otaczającym światem w bohaterce pozostaje pierwiastek, który sprawia, że w pewnym momencie dochodzi do załamania i utraty kontroli:

Uczucie rozdierającej, 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 – – –” – szeptala, płacząc cicho [...]<sup>68</sup>.

Do podobnego momentu „załamania” dochodzi u bohaterki Kalkowskiej: „w wielkim żalu ona, ateistka, ona konsekwentna, silna, zaczęła jęczeć, jak małe dziecko” (O 42). Wydawać by się mogło, że fantazmat życia i „nadkobiety” przegrywa w zderzeniu z rzeczywistością. W indywidualnym odczuciu bohaterek ta rzeczywista realizacja jest naznaczona pewnym pierwiastkiem cierpienia i niezgody, a ostateczne pesymistyczne zrozumienie „całego okrucieństwa praw przyrody” (O 47) przez bohaterkę *Odwiecznego prawa* zdaje się korespondować z „objawieniem” Narcyzy, która stwierdza: „czytać będę tę prawdę wiekuistą: że nic nie jest dobre”<sup>69</sup>.

Również w innych opowiadaniach Kalkowskiej można doszukiwać się kreacji „nadkobiety”. W galerii jej bohaterek pojawia się – obok „dionizyjskiej” artystki (*Za późno*) i aktorki (*Dziecko*) – Asta, postać ze wspomnianego już *Morza*, będącego według Sierotwińskiego utworem „nie przekonywającym tematem”, mówiącym „o egzaltowanej miłości do morza, dla której młoda kobieta opuszcza męża i rodzinę, znajduje śmierć w przyciągających ją magnetycznie falach”<sup>70</sup>. Jednakże zarówno „szaleństwo”, jak i utonięcie głównej bohaterki są motywami istotnymi dla interpretacji utworu Kalkowskiej. Opowiadanie zaczyna się od słów: „Nazywali ją ludzie wariatką” (M 127), a choroba Asty polega na poczuciu zniewolenia, na jej niespełnionej tęsknocie i pragnieniu powrotu do „morza”. Według Elaine Showalter: „Dla wielu teoretyków feminizmu kobieta cierpiąca na chorobę psychiczną jest bohaterką, silną osobowością buntującą się przeciwko instytucji rodziny i porządkowi społecznemu”<sup>71</sup>. I właśnie w ten schemat, w tę próbę stworzenia „nadkobiety” wpisuje się Asta. Nie spełnia się ona w przyjętej roli: „Była żoną i matką, ale tylko z rzadka widziano ją z dziećmi” (M 127). Asta nie znajduje zrozumienia, także u męża, któremu oświadcza: „Ty przecież wcale nie wiesz, co to jest morze! [...] muszę być na nim zupełnie sama” (M 133). Jediną drogą pozostaje więc ucieczka – początkowo bohaterka szuka wolności po stronie natury (M 132), by ostatecznie opuścić rodzinę, będącą dla niej przestrzenią zniewolenia. Powraca do morza – jako ekwiwalentu życia. W cytowanym wcześniej fragmencie morze to „świat wiecznego

<sup>68</sup> Nałkowska, *op. cit.*, s. 307.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 326.

<sup>70</sup> Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 151.

<sup>71</sup> E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię. Kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*. Przeł. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski. W zb.: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. Nasilowska. Warszawa 2001, s. 203.



samostwarzania-się, wiecznej autodestrukcji”<sup>72</sup>. Również w ten sposób można odczytać zakończenie opowiadania. Powrót do morza ostatecznie jest przestrzenią samozniszczenia Asty – bohaterka tonie. Jednak, jak pisała Showalter:

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<sup>73</sup>.

Jest to motyw często powracający w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Na gruncie literatury światowej przykładem mogą być *Przebudzenie* Kate Chopin i *Wiek niebezpieczny* Karin Michaëlis<sup>74</sup>. Z kolei w polskiej literaturze okresu modernizmu kobieca tęsknota do morza i pragnienie zjednoczenia się z nim pojawia się m.in. w twórczości Marii Konopnickiej. Jak zaznacza 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<sup>75</sup>.

I podobnie jak u Konopnickiej – w opowiadaniach Kalkowskiej morze „jest [...] utożsamiane z muzyką, z pieśnią [...]”<sup>76</sup>. Choć Asta umiera, to jednak wcześniej osiąga spełnienie<sup>77</sup> – zjednoczenie z morzem, słuchanie jego pieśni powoduje, że „jakieś dźwięki nadludzkiej rozkoszy wyrrywają się z jej duszy” (M 135). Właśnie to zjednoczenie jest dążeniem Asty, która pragnie „położyć się na dnie łodzi” i słuchać rozmowy fal: „opowiadają one sobie wielkie tajemnice o życiu, jakie prowadzą bez początku, o milionach lat, które widziały, o życiu bez granic, bez końca, [...] wtedy ja staję się cząstką tego morza” (M 132). W tym kontekście jej śmierć można interpretować jako „zatopienie się w żywiole kobiecości”.

Swego rodzaju „bunt”, który w młodopolskim debiucie Kalkowskiej dostrzega Sierotwiński, znajduje rozwiązanie w lirycznym utworze domykającym *Głód życia* – w *Błaganii*. Według Sierotwińskiego przesłanie *Błagania* brzmi: „Jeśli śmierć unicestwia życie, a życie jest pełne cierpienia, to sens nadać mu może tylko jego wielkość [...]”<sup>78</sup>. Lecz podmiot liryczny wyjaśnia wprost: „Nie błagam o wielkość” (B 187). Wynikiem buntu staje się zrozumienie, że nie wielkość, ale samo życie w swojej istocie jest „d o ś ć ś w i ę t e”, by siebie usprawiedliwić<sup>79</sup>. Podmiot liryczny, w imieniu całej ludzkości, prosi:

<sup>72</sup> Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*. Cyt. za: Krakowska-Gątkowska, *op. cit.*, s. 141.

<sup>73</sup> Showalter, *op. cit.*, s. 194.

<sup>74</sup> O zestawieniu bohaterki *Wiek niebezpieczny*, Elsie, z panią Latter z *Emancypantek* B. Prusa pisała E. Paczoska (*Niemłodzi i starzy u Prusa*. W zb.: *Bolesław Prus. Pisarz – publicysta – myśliciel*. Red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita. Lublin 2003, s. 240): „Elsie [...] śni, jak bohaterka Prusa, o zanurzeniu się w wodzie, która pozwoli jej jakby narodzić się na nowo”.

<sup>75</sup> L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*. Gdańsk 2011, s. 371.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>77</sup> Z tego powodu nie możemy zestawić jej losu z – chociażby – śmiercią Henryka z opowiadania *Ostatni promień*.

<sup>78</sup> Sierotwiński, *Eleonora Kalkowska (1883–1937)*, s. 153.

<sup>79</sup> Deleuze, *op. cit.*, s. 107.

By zrozumieli, dlaczego kochają to życie w namiętnym pragnieniu, by zrozumieli, że gdy je napel-  
niasz, to staje się błogim bez granic.

By ludziom się oczy ślepe rozwarły, by życia pojęli rozkosze, rozkosze bólu, rozkosze radości, gdy  
w Tobie są odczuwane. [B 187]

Przeszło 20 lat po wydaniu *Głodu życia* swoją twórczość Kalkowska komentuje: „Każde z moich dzieł, gdzieś w swym jądrze, jest rezultatem jakiegoś pierwotnego przeżycia, któremu musiałam nadać kształt [...]”<sup>80</sup>. Do tej „przemiany – na całkiem inny obszar” dochodzi w podświadomości, „w półśnach albo w stanie transpodobnym”<sup>81</sup>. To podejście – pewien postulat autentyzmu (modernistyczne rozumienie dzieła literackiego jako ekspresji „nagiej duszy” autora), przeżywanie aktu kreacji – jest dobitnym przykładem na przejawianie się filozofii życia nie tylko w opowiadaniach Kalkowskiej, ale i w samej istocie jej rozumienia twórczości artystycznej. A stan „nienawistnej miłości”, który pisarka odczuwała wobec świata, i zachwyty nad dziełami jednostki mogą świadczyć o tym, że nietzscheańska afirmacja istnienia, pewien zachłanny witalizm nie były jedynie młodopolskim buntem *Ire ad Sol* – były istotnym elementem światopoglądu samej Eleonory Kalkowskiej.

#### Abstract

ANNA DZHABAGINA University of Warsaw

#### **ELEONORA KALKOWSKA'S MODERNIST DEBUT IN THE LIGHT OF NIETZSCHEAN PHILOSOPHY OF LIFE**

The author of the article carries out an analysis of a debut collection of Eleonora Kalkowska's short stories and evokes the figure of the forgotten Polish-German woman writer. Nietzschean philosophy of life is a context for her modernist stage of creativity. Kalkowska's *Głód życia* (*Hunger for Life*) published in 1904 not only contains many discernible tendencies of the epoch, noticed, *inter alia*, by Grażyna Borkowska, who calls Nietzsche modernist women writers' favorite philosopher, but proves to be a predecessor piece for but Zofia Nałkowska's creativity, the latter on the ground of women's literature was attributed to the role. The author of the article analyses Kalkowska's short stories in the context of such categories as affirmation of being, the will of power, and also in the context of problems related to her creativity's moral aspects. Confronting it with Nałkowska's modernist novel *Narcyza*, the author refers to the notion of Nietzschean "superwoman" described by Magdalena Rembowska-Pluciennik.

<sup>80</sup> Kalkowska, *Dlaczego zostałam dramatopisarką?*, s. 20–21.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 21.