

Pomiędzy. O biografii Eleonory Kalkowskiej

Od jakiegoś czasu biografie intelektualne pisarek polskich urodzonych jeszcze w XIX, a tworzących głównie w XX wieku cieszą się dużym zainteresowaniem. Wspomnieć tu można następujące książki: *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* Izabeli Filipiak (2006), *Natkowska albo życie pisane* Hanny Kirchner (2011), *Polemira. Nieśluszenie zapomniana* Anny Faryny-Paszkiwicz (2016, o Marii Jehanne Wielopolskiej), *Itła. Opowieść o Kazimierze Itlakowiczównie* Joanny Kuciel-Frydryszak (2017), a także *Inna od siebie* Brygidy Helbig (2016, fabularyzowana biografia Komornickiej). W nurt ten wpisuje się *Kalkowska. Biogeografia* Anny Dżabaginy, która ukazała się w 2020 roku w serii „Portrety kobiet” (obok biografii m.in. Marii Komornickiej czy Dagny Juel Przybyszewskiej). Od razu chcę powiedzieć, że jest to publikacja ze wszech miar imponująca — zgromadzonym materiałem, objętością, rzetelnością, dociekliwością badawczą oraz sposobem wydania, przedrukowano w niej bowiem liczne zdjęcia, dokumenty oraz reprodukcje. Dzięki temu otrzymujemy interesujący, pogłębiony i wielowymiarowy portret Eleonory Kalkowskiej. Tytułem wstępu przypominam również, że w 2016 roku Dżabagina opracowała i wydała *Głód życia* — zbiór nowel Kalkowskiej z 1904 roku. Poprzedziła go wstępem, w którym podkreślała:

Głód życia był literackim debiutem młodej autorki, wyjątkowym na tle jej późniejszego dorobku przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, opowiadania ze zbioru są jedynym literackim wystąpieniem Kalkowskiej napisanym po polsku [...]. Po drugie, i być może ważniejsze, *Głód życia* to jedyny zbiór prozatorski, który autorka kiedykolwiek opublikowała. Po 1904 roku do prozatorskiej formy już nie wróci — swoją uwagę skupi początkowo na liryce, a nieco później głównym polem jej literackiej działalności (a także literackiego sukcesu) stanie się dramat. Również jako niemieckojęzyczna dramatopisarka zostanie

zapamiętana, choć może w wypadku Kalkowskiej byłoby to stwierdzenie na wyrost. Ani w Niemczech, ani w Polsce pisarka wciąż nie figuruje w powszechnej świadomości historycznoliterackiej [...].

(Dżabagina 2016: 5)

Niezwykle ciekawe, oryginalne opowiadania Kalkowskiej łączy nie tylko temat choroby, śmierci i egzystencjalnego lęku, lecz także projekt „nowej kobiety”. Ponadto Dżabagina lokuje ten zbiór na przecięciu nietzscheańskiego witalizmu i ibsenowskiego indywidualizmu.

Kalkowska i życie

Eleonora Kalkowska urodziła się 22 czerwca 1883 roku w Warszawie. Jej matka Maria von Spitzbarth pochodziła z częściowo spolonizowanej szlachty kurlandzkiej (dziadek pisarki pracował jako urzędnik w carskiej administracji). Na uwagę zasługuje również postać ciotecznej babki Kalkowskiej — Anny Marii Stegemann, światowej sławy śpiewaczki i aktorki, występującej jako Felicita von Vestvali, prowadzącej odważne i otwarte życie lesbijki. Z kolei ojciec Eleonory, Emil Kalkowski, był architektem, należał do zubożałej szlachty z poznańskiego. Mimo że małżeństwo zawarto wbrew woli rodziców Marii, należało ono do szczęśliwych. Eleonora miała starszego o dwa lata brata Romana. Początkowo wychowywała się w Warszawie, następnie we Wrocławiu (ówczesnym Breslau). W domu mówiono po niemiecku i polsku. Pół roku po narodzinach córki zmarł Emil. „Ta utrata — stwierdza Dżabagina — nie tylko naznaczyła dorastanie dziewczynki melancholią (jak miała wspominać, jej pierwszą sukienką była suknia żałobna, matka zaś żaloby po mężu miała już nigdy nie zrzucić), lecz także wpłynęła na dalszy bieg jej wychowania i kształcenia” (Dżabagina 2020: 39). W 1893 roku, po śmierci Emmy Spitzbarth — babki, która wychowywała wnuczkę — rodzina przeniosła się do Petersburga, gdzie przyszła pisarka odebrała staranne wykształcenie w prestiżowym gimnazjum Świętej Anny. Szkoła oferowała szeroki wachlarz kursów. Eleonora zdała maturę, uzyskując celujące wyniki i została najmłodszą absolwentką gimnazjum. Po tym, jak — w wyniku sprzeciwu konserwatywnego rektora — nie dostała się na filozofię na uniwersytecie w Berlinie, w 1901 podjęła studia przyrodnicze na paryskiej Sorbonie. Dało jej to sposobność wniknięcia w kręgi artystyczne stolicy Francji w dobie *belle époque*. Badaczka przypomina, że na przełomie XIX i XX wieku przebywali tam m.in. Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Stanisław Przybyszewski, Waclaw Berent, a nieco wcześniej Gabriela Zapolska. Nad Sekwaną poznała swojego męża — dziennikarza i dyplomata — Marcelego Szarotę, z którym doczekała się dwojga dzieci: Elidy Marii (1904) oraz Ralfa (1906). Na ten czas przypadł również — wspomniany już przeze mnie — debiut Kalkowskiej, opublikowany pod pseudonimem Ire Adsol. Małżonkowie zmieniali często miejsce zamieszkania: Monachium, Kraków, Breslau.

W 1908 roku pisarka rozpoczęła studia aktorskie dołączając do berlińskiej szkoły teatralnej Maxa Reinhardta — „jednego z najważniejszych innowatorów okresu Wielkiej Reformy Teatru” (Dżabagina 2020: 96). W 1912 wydała swój pierwszy tom poezji, pisane po niemiecku *Die Oktave*. Entuzjastyczny szkic na temat zbioru opublikowała Maria Feldmanowa, podkreślając jego nowatorstwo zarówno formalne, jak i myślowe. Kalkowska dużo podróżowała (m.in. Berlin, Kraków, Zakopane, Wrocław) z cyklem występów recytatorskich, które spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem. Wielkim sukcesem okazał się kolejny tom wierszy

z 1916 roku pod tytułem *Der Rauch des Opfers: Ein Frauenbuch zum Kriege* (*Dym ofiarny. Kobięca księga wojny*), który Dżabagina nazywa „feministycznym manifestem pacyfizmu”:

W swoich wierszach poetka występowała przeciwko bezsensownemu rozlewowi krwi, wskazywała na pozorność i złudność podziału na „swoich” i „wrogów”. Sprzeciwiała się też tradycyjnemu modelowi biernej kobiecości. Sednem jej manifestu było wezwanie kobiet do aktywnego sprzeciwu, gdyż tylko on [...] byłby w stanie zatrzymać rozgrywające się na frontach Wielkiej Wojny okrucieństwo.

(Dżabagina 2020: 105)

Docenić należy świetnie poprowadzone interpretacje porównawcze, badaczka lokuje bowiem *Dym ofiarny* w kontekście takich tekstów, jak *Precz z orężem!* Berthy von Suttner oraz *Trzy gwineę* Virginii Woolf. Dzięki temu widać doskonale, jak zbiór Kalkowskiej wpisuje się w nurt feministycznego pacyfizmu. W tym czasie pisarka podjęła również współpracę z berlińskim pismem „Polnische Blätter”, promującym kulturę polską oraz porozumienie polsko-niemieckie. Zresztą — co warto zaznaczyć — Kalkowska była wielką zwolenniczką takiego porozumienia, o czym świadczy jej późniejszy tekst (z 1924 roku) *Polen und Deutschland: Randglossen zur Psychologie beider Völker*, napisany w duchu „psychologii narodów”.

Po pierwszej wojnie autorka zamieszkała w Berlinie, aktywnie uczestnicząc w tamtejszym życiu artystycznym i poświęcając się pisaniu dla teatru. W autobiograficznym szkicu *Dlaczego zostałam dramatopisarką?* wyznawała:

Być może dlatego, że mieszanek krwi w moich żyłach — niemieckiej, polskiej, ale również w mniejszym stopniu francuskiej i szwedzkiej — wywołała we mnie stan napięcia, który swoją korelację, rozładowanie — a przez to w pewnym sensie rozwiązanie — mógł odnaleźć wyłącznie w twórczości dramatycznej.

(Kalkowska E., cyt. za: Ławnikowska-Koper 2015: 145)

W 1928 roku opublikowała *März: Dramatische Bilderfolge aus dem Jahre 48*, dotyczący berlińskiego przebiegu rewolucji 1848, a będący — w gruncie rzeczy — ważnym głosem na temat rewolucji z 1919 roku, której efektem było ustanowienie Republiki Weimarskiej. W dramacie tym pisarka po raz pierwszy sięgnęła po historię jako temat. We wcześniejszych tekstach pojawiały się motywy antyczne i biblijne (*Leyla, Der Schuldige, Am Anfang...*). Jej drugi dramat historyczny nosi tytuł *Katharina: Ein Stück Welttheater* (1929) i jest poświęcony postaci Katarzyny Wielkiej:

Dramat Kalkowskiej — zaznacza Dżabagina — jest [...] opowieścią o dążeniach i motywacjach Katarzyny, o jej ambicjach, w końcu — o jej pożądaniu. Ten wielowymiarowy portret to równocześnie swego rodzaju próba opowiedzenia *herstorii* [...]. *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.

(Dżabagina 2020: 188)

Początkowo jednak sztuki Kalkowskiej nie były wystawiane. Zmieniło się to w 1929 roku. Zrealizowano wówczas scenicznie zaginioną obecnie *Die Unvollendete*. Niemniej, prawdziwy rozgłos przyniósł jej dramat pod tytułem *Josef*, funkcjonujący później jako *Sprawa Jakubowskiego*. Zresztą, na podstawie dziejów tej sztuki widać doskonale postępowanie badawcze Dżabaginy, dlatego chciałbym poświęcić tej kwestii trochę miejsca. Otóż, badaczka najpierw opowiada o premierze, która miała miejsce wiosną 1929 roku w Teatrze Miejskim w Dortmundzie, a która skończyła się wyzwiskami skierowanymi w stronę autorki przez nacjonalistów. Następnie rekonstruuje historię bohatera sztuki — Józefa Jakubowskiego — polskiego robotnika rolnego, mieszkającego we wsi pod Lubeką, oskarżonego w połowie lat dwudziestych o zabójstwo kilkuletniego chłopca i skazanego na śmierć. Jego proces wzbudzał nie mniejsze kontrowersje i cieszył się nie mniejszym zainteresowaniem niż późniejszy o kilka lat proces Gorgonowej. Osnuły na losach — zapewne niesłusznie skazanego (oskarżonemu nie zapewniono tłumacza, nie przedstawiono dowodów, proces opierał się na poszlakach) — chłopca dramat Kalkowskiej idealnie wpisywał się w nurt ówczesnego Zeittheater, stanowił ważny głos na temat wymiaru sprawiedliwości oraz sytuacji chłopów i robotników w Republice Weimarskiej, a zarazem wyrażał sprzeciw wobec bezprawia i kary śmierci. Dżabagina rzeczowo omawia idee oraz dzieje teatru politycznego (interwencyjnego, publicystycznego, reportażowego), by później — w tym duchu — zinterpretować *Sprawę Jakubowskiego*. Następnie koncentruje się na polskiej recepcji sztuki. Warto przy tej okazji wspomnieć, że na warszawskiej premierze sztuki w reżyserii Janusza Strachowskiego byli: Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska, Irena Solska, Tadeusz Boy-Żeleński i Antoni Słonimski. W finale zaś badaczka formułuje interesujące wnioski:

Lektura *Josefa* kluczem narodowym (czy wręcz nacjonalistycznym — jako sztuki antyniemieckiej) przysłała najważniejsze wymiary dramatu. Z jednej pozbaiała go ostrza sprzeciwu wobec ksenofobicznych uprzedzeń, z drugiej zaś sypchała na dalszy plan fakt, że sztuka była także (a być może nawet przede wszystkim) protestem przeciwko karze śmierci.

(Dżabagina 2020: 215)

Notabene, Kalkowska zabierała głos w rozmaitych dyskusjach społeczno-polityczno-obyczajowych tego czasu, zwłaszcza dotyczących walki o prawa kobiet, o czym niezbić świadczy wiersz z 1931 roku pod tytułem *Paragraf 218*, będący sprzeciwem wobec całkowitej penalizacji aborcji w Republice Weimarskiej. Niemniej, podkreśla Dżabagina, w polskiej recepcji twórczości pisarki „to, co [...] genderowe, zostało przesłonięte (bądź wyparte) przez to, co narodowe” (Dżabagina 2020: 219).

Po sukcesie *Sprawy Jakubowskiego* powstały kolejne dramaty Kalkowskiej: *Minus × Minus = PLUS!* oraz *Sein oder Nichtsein* (oba w 1930 r.). Kolejną głośną, interwencyjną sztukę

autorka napisała dwa lata później. Dotyczyła ona fali samobójstw wywołanych ówczesnym kryzysem ekonomicznym i nosiła tytuł *Zeitungsnotizen (Doniesienia drobne)*. „Zmontowany z indywidualnych historii dramat Kalkowskiej wpisywałby się w [...] lewicową narrację: przedstawione przez nią obrazy wydają się wręcz udramatyzowaną formą rzeczywistych notatek prasowych, które widzowie spektaklu mogli doskonale znać z czytanych periodyków” (Dżabagina 2020: 233). I tak na przykład jeden z „obrazów” ukazywał tragedię uznanego pianisty, który — aby przetrwać — musi zastawić ukochany fortepian, inny — młodą nauczycielkę popadającą w zadłużenie, jeszcze inny — starsze małżeństwo, które nie stać na opłacenie czynszu, a ich dramat pogłębia śmierć syna (członka młodzieżowego gangu). Wszyscy oni znajdują ukojenie w samobójczej śmierci, będącej wyrazem bezradności wobec okrutnego w swej obojętności świata. Konstruując sztukę, Kalkowska wybrała awangardową formę faktomontażu, zbliżając się tym samym do teatru Erwina Piscatora. Ponadto Dżabagina wskazuje na podobieństwo z koncepcją literackiego montażu Debory Vogel. Wszystko to wzmacnia wymowę sztuki w krytyce społecznej i politycznej.

Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku Kalkowska — podobnie jak wielu innych niemieckich twórców — znalazła się w niebezpieczeństwie. Została nawet aresztowana, ale zwolniono ją po interwencji urzędnika Konsulatu Rzeczypospolitej. Rozpoczęła się wielka emigracja z nazistowskich Niemiec, którą Dżabagina opisuje w kontekście modernistycznych *exile studies*. Kalkowska najpierw udała się do — znanego sobie doskonale z młodości — Paryża. Nie czuła się tam jednak dobrze. Na podstawie analizy artykułu pisarki pod tytułem *Pariser Firmenschilder* badaczka wyciąga następujące wnioski:

[...] sens wędrówki, której owocem stał się artykuł o sztyldach Paryża, jest głębszy, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Pozycja Kalkowskiej jako obserwarki miasta ma wyjątkowy charakter: jest nie tylko obserwatką zewnętrzną, nie-tutejszą (co 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 uludę znaczeń.

(Dżabagina 2020: 258–260)

Istotny pozostaje fakt, że ostatni ukończony dramat — *L'Arc de Triomphe* — napisała Kalkowska właśnie po francusku. Zarówno wcześniejsza sztuka *Być albo nie być* (osnuta wokół historii młodej francuskiej terrorystki, której pierwowzorem była Germaine Berton), jak i *Łuk triumfalny* (poświęcony ostatnim miesiącom życia młodego naukowca zmagającego się ze śmiertelną chorobą) zaświadcza o odchodzeniu pisarki od pisania w duchu Zeittheater i zainteresowaniu uniwersalną problematyką egzystencjalną.

W 1934 roku Kalkowska zamieszkała w Londynie, nawiązując współpracę z Valem Gielgudem, wpływowym kierownikiem produkcji w BBC. Jej sztuki były tłumaczone na angielski i wystawiane. Planowała też napisać dramat o Federicu Garcii Lorcie. Jednak w tym czasie zmagiała się z problemami z tarczycą. W czerwcu 1937 roku wyjechała do Szwajcarii na operację, ale wskutek powikłań zmarła nocą 21 lipca. Została pochowana w Bernie.

Kalkowska i portret

Wylaniający się z biografii napisanej przez Dżabaginę portret Kalkowskiej jest fascynujący i wielowymiarowy. Dzieje się tak, ponieważ badaczka snuje swoją opowieść niespiesznie, wielowątkowo. Umiejętnie łączy opowieść o życiu pisarki z wnikliwymi interpretacjami jej utworów, szeroki kontekst społeczno-obyczajowo-polityczny z kontekstem filozoficzno-literackim, życie towarzyskie z międzynarodową recepcją. Ale dzieje się tak również ze względu na podejście metodologiczne Dżabaginy. Wybór tytułowej formuły „biogeografia” nie pozostaje bowiem bez znaczenia i konsekwencji. Autorka deklaruje tym samym spojrzenie na życie i twórczość Kalkowskiej z perspektywy badań spod znaku modernizmu transnarodowego:

Moim celem z jednej strony jest umiejscowienie twórczości Kalkowskiej na mapie ponadnarodowych kontekstów i konstelacji [...]. 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. [...] Właśnie zaakcentowanie unikatowej, transnarodowej sytuacji egzystencjalnej Kalkowskiej stawiam przed sobą jako jedno z najważniejszych zadań.

(Dżabagina 2020: 6, 19)

Kolejnym ważnym dla Dżabaginy kontekstem metodologicznym są studia z zakresu feminizmu umiejscowienia, którego główne założenia sformułowała w 1998 roku Susan Stanford Friedman w książce *Mapping. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Ten gest feministycznego mapowania przyniósł znakomite efekty. Nie zapominając o rekonstruowaniu „życia i twórczości” badaczka przekonująco udowadnia, jak przestrzeń i miejsce wpływało na tożsamość Kalkowskiej, jej życiowe wybory oraz jej pisarstwo, słowem: jak „geo” wpływało na „bio”. Zaświadczają to chociażby tytuły kolejnych rozdziałów: *Lewy brzeg Berlina*, *Flâneuse w mieście złudzeń* czy *Weimar nad Tamizą*.

Interesująco przedstawia się na przykład pierwszy z wymienionych rozdziałów. Po tym, jak autorka *Głodu życia* zamieszkała w Republice Weimarskiej, weszła ona w kręgi berlińskiej bohemy, nawiązując liczne kontakty i przyjaźnie z tamtejszymi artystkami oraz artystami. Związała się wówczas z rzeźbiarką — Milly Steger. Czerpiąc inspirację z monografii Shari Benstock *Kobiety z lewego brzegu* (poświęconą „akuszerkom modernizmu” — zob. Dżabagina 2020: 149) żyjącym w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku), Dżabagina opisuje kobiecą topografię niemieckiej stolicy. „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” (Dżabagina 2020: 154). Ulokowana była tam na przykład słynna Romanisches Café, w której bywali Else Lasker-Schüler, Stefan Zweig, Bertold Brecht czy Walter Benjamin. Badaczka wskazuje na niezwykle bogatą ofertę „miejsc spotkań dla kobiecej społeczności *queer*” (Dżabagina 2020: 161) i dodaje: „Berlin kreował zatem wyjątkową przestrzeń wolności, otwartości i emancypacji, [...] [był] miejscem, w którym kobiety budowały własne społeczności i przestrzenie wolności w sferze publicznej” (Dżabagina 2020: 162).

To właśnie w weimarskiej stolicy pisarka zaprzyjaźniła się z Gabriele Münter — cenioną malarzką ekspresjonistyczną oraz z Karin Michaëlis — uznaną pisarką duńską, autorką poczytnego *Niebezpiecznego wieku*, która była wielką entuzjastką i popularyzatorką twórczości Kalkowskiej. Notabene najprawdopodobniej pisarkę poleciła Duncie Emma Goldman — znana amerykańska anarchistka.

W Berlinie autorka *Doniesień drobnych* czuła się dobrze, u siebie, tutaj miała przyjaciółki i przyjaciół, tutaj odnosiła sukcesy, tutaj wreszcie kochała. Tym dotkliwiej przeżyła więc dojście nazistów do władzy, czystki — również wśród jej najbliższych i znajomych oraz konieczność emigracji. Od tego momentu towarzyszyć jej będzie poczucie wyobcowania. Tę marginalizację Kalkowskiej doskonale pokazuje sytuacja, w której pisarka znalazła się właśnie po 1933 roku, kiedy zmuszona była uciekać z nazistowskich Niemiec — najpierw do Paryża, później do Londynu. W Weimarze traktowana była jako autorka niemiecka polskiego pochodzenia. W Anglii:

jako obywatelka polska nie była wystarczająco „niemiecka”, by móc pozyskać wsparcie [...]; jako niemieckojęzyczna pisarka, która większość swojego życia spędziła w weimarskim Berlinie, nie była też wystarczająco „polska”, by zaliczyć ją do kręgów londyńskiej Polonii.

(Dżabagina 2020: 271–272)

Kalkowska jawi się zatem jako postać na granicy, zawsze pomiędzy: zakorzeniona i wykorzeniona, stąd i nie-stąd, swoja i obca. Postać zawsze w ruchu, poszukująca miejsca. Nie tylko w przestrzeni, ale również — później — w dziejach. Na tę sytuacyjność Kalkowskiej zwraca uwagę Dżabagina:

Przypadek Kalkowskiej wydaje się 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.

(Dżabagina 2020: 326)

Paradoks Kalkowskiej — albo mówiąc precyzyjnie: paradoks recepcji jej twórczości — polega bowiem na tym, że za życia była ceniona i rozpoznawalna, spotykała się z entuzjastycznym przyjęciem zarówno przez publiczność niemiecką, jak i polską, a także angielską. Natomiast po śmierci została praktycznie zupełnie zapomniana. Do wyjątków należą nieliczne wypowiedzi na jej temat. Niewątpliwie największą strażniczką pamięci o autorce *Sprawy Jakubowskiego* była jej córka Maria Elida Szarota (1904–1994, profesorka germanistyki i romanistyki), która „nie tylko zgromadziła dużą część rozproszoną spuścizny po matce, lecz dla pierwszych badaczek i badaczy twórczości pisarki stała się również bezcennym źródłem wiedzy,

pozwalającym zarysować trajektorie życia Kalkowskiej” (Dżabagina 2020: 10). W Polsce jako pierwszy poświęcił jej artykuł Stanisław Sierotwiński w 1966 roku, a w Niemczech obszernie pisała o niej Anne Stürzer w monografii *Dramatikerinnen und Zeitstücke* z 1993 roku¹. Na tym tle biografia napisana przez Annę Dżabaginę jest nie tylko prekursorska, lecz także — nie do przecenienia. Badaczka przywraca Kalkowskiej należne jej miejsce w dziejach kultury i literatury. Mam nadzieję, że trwale.

MATEUSZ SKUCHA

 <https://orcid.org/0000-0002-7733-0302>

Mateusz Skucha — dr hab., prof. UJ w Katedrze Teorii Literatury oraz *visiting professor* na Pekin-skim Uniwersytecie Języków Obcych. Autor książek *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśmarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2014), *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet* (2016) oraz licznych artykułów.



Bibliografia

- Dżabagina Anna (2014), *Młodopolski debiut Eleonory Kalkowskiej w świetle nietzscheańskiej filozofii życia*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Dżabagina Anna (2016), *Debiutantka* [w:] Kalkowska E., *Głód życia*, oprac. A. Dżabagina, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Dżabagina Anna (2020), *Kalkowska. Biogeografia*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Ławnikowska-Koper Joanna (2015), *Eleonora Kalkowska (1883–1937) — między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne”, t. LXIII, z. 5.
- Skucha Mateusz (2019), *Głód życia — lęk śmierci. O młodopolskich nowelach Eleonory Kalkowskiej* [w:] *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przelomu XIX i XX wieku*, red. Ratuszna H., Kaźmierkiewicz M., Łazicka A., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

¹ Inne, drobniejse omówienia wylicza Dżabagina.